

Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón¹

Description and Analysis of Overlapping Layers in Calderon's *El castillo de Lindabridis*

Juan Manuel Escudero Baztán
Universidad de Navarra

RESUMEN

Este trabajo describe y analiza los puntos más relevantes de una obra caballeresca calderoniana poco conocida como *El castillo de Lindabridis*: cuestiones relativas a la fecha de su escritura y sus representaciones en el siglo XVII, al manejo de las fuentes caballerescas, a la estructura unitaria, al uso de la emblemática a través de los bestiarios medievales, a los interludios musicales, a la escenificación y la repetición de temas y motivos, junto a unas consideraciones finales sobre el género. Elementos en su conjunto que indican la particular relevancia de esta comedia de gran espectáculo calderoniana.

Palabras Clave: Calderón; *El castillo de Lindabridis*; fecha de composición; fuentes; representaciones; escenificación; motivos.

ABSTRACT

This paper describes and analyzes the highlights of a play *El castillo de Lindabridis* of Calderón de la Barca: topics relating to the date of his writing and his performances in the seventeenth century, the management of chivalric sources, the unitary structure, the use of emblematic material through the medieval bestiaries, musical interludes, and the staging and the repetition of themes and motifs, along with some final considerations about gender. All these factors indicate the particular importance of this comedy of Calderón.

Key words: Calderón; *El castillo de Lindabridis*; Date of composition; Sources; Representations; Staging; Motives.

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto: «Autoridad y poder en la España del Siglo de Oro. La representación del imperio, la imagen de una política exterior», HAR2009-09987, financiado por el ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España. Cuenta también con el patrocinio de TC-12, en el marco del programa Consolider-Ingenio 2010, CSD2009-00033, del Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica del Gobierno de España.

1. LOS VERICUETOS DE UNA COMEDIA POCO ESTUDIADA

El castillo de Lindabridis aparece publicada por primera vez en la *Parte novena de comedias de Calderón* de Vera Tassis², y debió de estrenarse, según Hernández Araico³, en el salón dorado del Alcázar o en el Salón de los Reinos o en alguna otra sala del palacio del Buen Retiro, a primeros de marzo de 1661 con motivo de las fiestas de Carnestolendas. Los datos sobre la fecha de su escritura son inciertos: Hartzenbusch (1849: 643-644) la sitúa escrita poco después de *La púrpura de la rosa*, que fue estrenada en 1660. Cotarelo habla de una hipotética representación el 29 de febrero de 1661 (Cotarelo, 2001: 313-314): «no sabemos cuál era su título. Quizá sería *El castillo de Lindabridis* que consta se estrenó en Carnaval aunque no de qué año», y Hilborn se refiere a una fecha probable entre 1661-1663⁴. Es, en todo caso, obra perteneciente a la época en que Calderón trabaja con don Gaspar de Haro y Guzmán, marqués de Eliche; y escrita y dirigida a la familia real, pues entre la fecha de 1660 y a lo largo de 1661 el dramaturgo escribió varias piezas para los príncipes: *La púrpura de la rosa*, en honor al cumpleaños de Felipe Próspero y que se representó tardíamente a finales de 1660 por no tenerla bien estudiada los actores (Cotarelo, 2001: 311-312); y *Eco y Narciso*, que se representó para la celebración del cumpleaños de la infanta Margarita el 12 de julio de 1661 en el Retiro (Cotarelo, 2001: 314). Valbuena Briones habla de estas tres obras como «de extraordinaria delicadeza y con miras a un auditorio juvenil» (Valbuena Briones, 1981: 376)⁵.

En el teatro calderoniano la temática caballerescas parece mantenerse como una constante a lo largo del conjunto de su obra. Entre 1630 y 1680 Calderón compone por lo menos siete comedias novelescas (Calderón, 1956: 45 y 1845-2150). A saber: *La puente de Mantible*⁶, *Argenis* y *Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela* y *Lisidante*, *El jardín de Falerina*⁷, *El castillo de Lindabri-*

² Madrid, por Francisco Sanz, en 1691. Con el siguiente comentario en la portada bajo el título: «Fiesta que se representó a sus Majestades en el Salón Real de Palacio». Manejo dos textos: la edición facsímil de Varey y Cruickshank (Calderón, 1963); y la edición crítica moderna de Torres (Calderón, 1987). Las menciones al texto se harán únicamente indicando el número de los versos y no mediante la cita completa.

³ «Aunque no ha habido manera de comprobar si Vera Tassis se refiere al Buen Retiro o al Alcázar, definitivamente no se trata del Coliseo» (Hernández Araico, 2007: 71).

⁴ «It is evident that we cannot find any period into which *El castillo de Lindabridis* will fit satisfactorily. Nevertheless the general style of the play as a whole, as well as certain similarities in versification, will render the period 1661-1663 not wholly improbable» (Hilborn, 1938: 69).

⁵ La afirmación, no obstante, carece de fundamento.

⁶ Escrita antes de 1630. Véase Shergold y Varey (1961: 284).

⁷ Compuesta primero en colaboración con otros dos ingenios (Bacalski, Robert R. (1973). *A Critical Edition of «El jardín de Falerina» by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa, and Pedro Calderón de la Barca*. University of New Mexico. Dissertation Abstracts

dis y *Hado* y *divisa de Leonido* y *Marfisa*⁸. La crítica hasta hace no mucho ha mantenido una posición bastante tibia, mostrando un palpable desinterés en señalar algún valor positivo en este tipo de obras, seguramente derivado de los desfavorables comentarios que había escrito Menéndez Pelayo en su *Calderón y su teatro* en el que señalaba que las comedias caballerescas de Calderón eran fundamentalmente defectuosas porque:

los dramas fundados en libros de caballería [...] tienen el mismo defecto esencialmente que las comedias mitológicas, con más el pecado capital de estar tomadas de novelas que rara vez son a propósito para las tablas. Una porción de recursos que son verosímiles en las novelas, no son tolerables en una representación escénica que se ve y no se lee, y en la cual, por consiguiente, no caben las inverosimilitudes que se admiten en la novela (Menéndez Pelayo, 1941: 286 y 350)⁹.

2. CAPAS ESENCIALES DE LA DERMIS. LAS FUENTES CABALLERESCAS

Calderón se basó en *El espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, libro impreso por primera vez en 1555¹⁰. Según Eisenberg, el *Espejo* debió de ser muy popular en la época, pues fue de los pocos libros de caballerías publicados después de 1550 que se reimprimieron. De hecho hubo hasta seis reimpressiones entre 1555 y 1617, es decir, cuando el género se encontraba en franca decadencia. El asunto novelesco del caballero del Febo se hallaba evidentemente muy difundido a principios del siglo XVII como lo atestiguan otros testimonios literarios de la época como el *Tesoro* de Covarrubias¹¹, o el *Guzmán de Alfarache*¹². Para esta difusión parece haber sido determinante la presencia del personaje en el *Quijote*, donde Cervantes lo incluye entre los

Internacional. 33. 1973 [5712A]) y concebida después como zarzuela en dos jornadas (Stein, 1993). Véase en todo caso la excelente edición de Pedraza Jiménez y González Cañal (Rojas, Coello y Calderón, 2010).

⁸ La última obra que escribió su autor, y llevada a las tablas en 1680. Véase Shergold y Varey (1982).

⁹ No queda muy claro, no obstante, si al final esos recursos novelescos inadecuados son verosímiles o inverosímiles, aparte de que lo que no se explica en el fondo es si todo el problema lo crea la falta de perspectiva genérica.

¹⁰ Aunque Valbuena Briones indica que quizá Calderón tuviera en cuenta también la *Historia de las grandes aventuras de Febo en trece romances muy graciosos* de Lucas Rodríguez (1582; véase al respecto Valbuena Briones, 1981: 380). Lobato señala que esta influencia no alcanza la obra de Vélez, *El caballero del Sol* de 1617 (véase la introducción de Lobato, en Vélez de Guevara, 2011: 23-26).

¹¹ «Libros de caballerías, los que tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libro de Amadís, de don Galaor, del caballero de Febo y los demás» (Covarrubias, 2006: s. v. *caballería*).

¹² Véase la obra de Alemán, *Guzmán de Alfarache*, y la crítica contra las mujeres que leen sobre héroes caballerescos entre cuyos cuatro ejemplos se encuentra el caballero del Febo (1967: 787).

sonetos preliminares de la primera parte aludiendo a varios episodios de *El espejo de príncipes y caballeros* (Ortúñez, 1975: 135). Eisenberg demuestra también la familiaridad de ambos textos cuando aparece una mención al héroe de Ortúñez en el primer diálogo entre don Quijote, el cura y el barbero¹³ (1975: 88-92), también cuando sostiene que la más que probable influencia del episodio de la cueva de Montesinos sea precisamente el *Espejo de príncipes* (1975: 142). Después, la influencia de la figura de Febo se trasladó pronto al teatro de la mano de Vélez de Guevara y su comedia *El caballero del Sol*¹⁴, que obviamente le sirvió a Calderón en su *Castillo de Lindabridis*. Recuérdese, también, que sirvió de inspiración a varias continuaciones muy alejadas en calidad y tono al modelo primigenio¹⁵. Y recuérdese también que el subtítulo, *El caballero de Febo*, fue un añadido tardío, que no parecía responder a la intención inicial de su autor que seguramente concibió el libro como obra ejemplar y de adoctrinamiento, un verdadero «espejo de príncipes», y no como un libro de aventuras fantásticas y remotas. Pero acudió al libro con la libertad que el género dramático exigía¹⁶. Se fijó Calderón en episodios específicos —desatendiendo la mayor parte del relato— que transformó y adaptó de acuerdo con sus intereses y logró con ello una coherencia argumental que no suele aparecer en el género caballeresco. Evitó, en palabras de Valbuena Briones (1981: 376), que los personajes «discurrieran ampliamente por una loca geografía». La acción quedó reducida con acierto a la isla del Fauno y alrededores de Babilonia, mientras que la ínsula Solitaria la colocó en el imperio de Egipto. Las analogías entre ambos textos son evidentes. Desde el hecho cómico de que Malandrín, riéndose de los caballeros andantes al inicio de la segunda jornada se llame «Malandrín de Trapobana» (que es el nombre de uno de los reyes que apoya a Trebacio en la novela) hasta que Lindabridis aparezca en un «vehículo insólito» como lo hace en

¹³ «Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar [...] sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo» (*Quijote*, I, I).

¹⁴ Hay edición moderna de 2011 del texto al cuidado de Mason y Peale, con un documentado estudio de Lobato (Vélez de Guevara, 2011: 13-36) sobre esta fiesta cortesana. Para detalles concretos de la obra de Vélez y su proyección posterior en Calderón, veáanse Valbuena Briones (1983); y Lundelius (1983), donde también se discute una posible dimensión política de la obra.

¹⁵ Por este orden: la *Segunda Parte*, de Pedro de la Sierra, impresa por primera vez en Alcalá de Henares en 1580 y reimpresa en Zaragoza (1580, 1581 y 1617), Valladolid (1585) y Alcalá de Henares (1589); la *Tercera Parte*, de Marcos Martínez, impresa por primera vez en Alcalá de Henares y reimpresa en esa ciudad en 1588 y en Zaragoza (1623); la *Cuarta Parte*, de Marcos Martínez (realmente es la *Tercera Parte*, ahora subdividida en las *Partes tercera y cuarta*), impresa por primera vez en Alcalá de Henares y reimpresa en esa ciudad en 1588 y en Zaragoza (1623); y la *Quinta Parte*, anónima e inédita. El manuscrito, que es del siglo XVII, se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, Madrid.

¹⁶ Las relaciones entre teatro e historia son complejas, y lo mismo cabe comentar cuando entra de por medio la ficción. Ver un sucinto resumen en Escudero Baztán (2000 y 2001).

la obra de teatro. Incluso se dan coincidencias macroestructurales mayores aunque de diferente signo, pues, lo que en la novela es un capítulo más, en la comedia, por mor de la densificación dramática, todo el argumento pivota sobre un único problema: el hallar marido para Lindabridis y heredero para el imperio de Tartaria. La comedia, por tanto, selecciona a propósito una de las muchas aventuras que tiene Febo en la novela de Ortúñez, en la que el héroe conoce a dos hermanos gemelos: Lindabridis y Meridián. Se forma entonces un triángulo amoroso entre Febo, Lindabridis y Claridiana (princesa de Trapisonda enamorada súbitamente de Febo al ver un retrato suyo) que terminará por vencer a su adversaria en el amor. El dramaturgo dibujó a Claridiana a partir del personaje de la misma Rosaura de *La vida es sueño*, entrando en escena con traje varonil y a lomos de un caballo desbocado, que la hace caer como símbolo de su pasión mal reprimida y sus celos por Febo y Lindabridis. Y como ocurre con *La vida es sueño*, la tensión de la fuerza dramática se transmite sobre otro personaje, en este caso Febo, que entra en escena de forma violenta, arrojado a la orilla por un espectacular naufragio¹⁷. La acción, entretejida a través de esta relación amorosa cruzada tras múltiples avatares, termina con el deambular de Febo por la ínsula Solitaria. Allí dará muerte al Fauno, reuniéndose al final con Claridiana; Lindabridis terminará sus días encerrada en una torre encantada entregada al feliz olvido de su amor por el caballero¹⁸.

3. ANDAMIOS TRANSVERSALES. LA ESTRUCTURA UNITARIA Y LOS INTERLUDIOS MUSICALES

Hay en la comedia un sarao o danza ceremonial aristocrática¹⁹ que enlaza la segunda y la tercera jornada, con intención de evitar una ruptura entre ambas jornadas (se extiende entre los vv. 2329 y 2494²⁰). De hecho, la acotación que cierra esta segunda jornada señala: «Puso el autor aquí este sarao para que dilatándose en las mudanzas lo que pareciere, sirva de sainete, en lugar del que se estila hacer entre las dos jornadas» (acot. v. 2328). De hecho, entre la primera y segunda jornada hay parecido engarce mediante un coro musical que sirve de nuevo de puente (vv. 1040-1206), indicado, en este caso, en el texto por el gracioso Malandrín:

¹⁷ Que tanto llamaba la atención de Wilson (1936: 40).

¹⁸ Pueden verse más detalles en la edición de Torres (1987: 28 y ss.).

¹⁹ Véase para el origen del vocablo, Shergold (1967: 132 y más ejemplos en 249, 263, 267 y 337). Y para otros ejemplos, Hernández Araico (1998, 1999 y 2002). Para este y otros detalles generales del teatro cortesano puede verse el excelente trabajo de Ferrer Valls (1991).

²⁰ De estos 165 versos, hay 12 hexasílabos, 6 pentasílabos, 4 endecasílabos, 8 decasílabos, y el resto octosílabos, distribuidos en quintillas (vv. 2337-2426; vv. 2467-2494) o en romances (vv. 2329-2494).

Después de la salpicada,
 mil instrumentos oí:
 si fuera comedia, aquí
 acabara mi jornada:
 mas puesto que no lo es,
 y que prosiguiendo va,
 la música suplirá
 ausencias del entremés.
 Por lo menos extrañeza
 será de ingenio saber
 que hoy todo cuanto hay que ver
 es cortado de una pieza (vv. 1039-1050).

Pittarello (1983: 52) llama la atención sobre la función de eslabones entre jornadas y la falta de una división convencional que hace que *El castillo de Lindabridis* no sea una comedia al uso, y que su estructura tenga un principio unitario regido a través de la presencia constante la música. A instancias de Pittarello se puede aventurar que la división en jornadas fue fruto directo de la intervención editorial de Vera Tassis, y que dicha división no estaba presente en el texto original calderoniano. De esta manera, tanto el coro musical como el sarao parecen ser un elemento estructural muy significativo en este tipo de comedias. No resulta nuevo en Calderón un uso estructural de la música; de hecho tanto las partes cantadas como la versificación en general suelen tener en sus obras un papel activo en la organización escénica. Calderón usa estas coreografías no decorativas con una decidida funcionalidad de contrapunto en muchos casos²¹, como ocurre en la primera jornada de *El jardín de Falerina*, o al final de la segunda jornada de *El pintor de su deshonra*, donde también se danza este mismo «ruggero» (conocida danza de la época de origen italiano), o en posiciones finales más usuales como en *Fieras afemina amor*, *Andrómeda y Perseo*, *Amado y aborrecido*, *La fiera, el rayo y la piedra...* Volviendo a *El castillo de Lindabridis* —así como a los otros dos textos arriba aludidos— se trata del mismo tipo de canción bailada al compás de la misma danza, la gallarda. Básicamente se cantan variaciones o versos de esta letra:

Reverencias os hace el alma
 reina de mi pensamiento
 por ídolo de su altar
 por imagen de su templo.
 Por vos, princesa gallarda,
 la fe verdadera tengo.
 Licencia ha dado el amor
 de que pueda un caballero
 en el sarao a su dama
 decirle su pensamiento (Calderón, 1987: 187-191).

²¹ Ver otros ejemplos junto con otras precisiones en Hernández Araico (1998: 127-128).

Como explica Torres (Calderón, 1987: 24 y ss.), «los versos del ruggero en *El castillo* forman un romance pero recordemos que cada uno de los versos está al final de otra estrofa diferente formando una especie de acróstico ingenioso». «Los ligeros ritmos de la danza y las canciones se reflejan en la métrica que cambia de estrofa nada menos que 25 veces en 165 versos». De hecho, a través de estos versos que forman la danza al abrirse la tercera jornada «resalta en primer lugar la gran variedad métrica en un número muy reducido de versos». La variedad métrica claramente se debe a las «mudanzas» de cambios coreográficos que las «diferencias» o cambios del acompañamiento instrumental indicaban. La gallarda que se baila con la canción del «ruggero» es una danza de la cual el mismo dramaturgo nos deja una descripción muy detallada en *El maestro del danzar*, en boca de don Enrique al final de la segunda jornada:

Y así son los cinco pasos
 los que doy, y los que pierdo
 por «la gallarda» empezando
 [...]
 La reverencia ha de ser
 grave el rostro, airoso el cuerpo
 sin que desde el medio arriba
 reconozca el movimiento
 de la rodilla; los brazos
 descuidados, como ellos
 naturalmente cayeren;
 y siempre el oído atento
 al compás, señalar todas
 las cadencias sin afecto.
 Bien. En habiendo acabado
 la reverencia, el izquierdo
 pie delante, pasear
 la sala, midiendo el cerco
 en su proporción, de cinco
 en cinco los pasos [...] (Calderón, 1963: 213-214).

Señala Hernández Araico (1998: 129) que con esta descripción de la gallarda en *El maestro del danzar* cobran pleno sentido los cinco cambios de estrofa que Torres señala en el número reducido de versos que forma la misma danza en *El castillo de Lindabridis*. Todo diseñado para crear una atmósfera fantástica y maravillosa, de la que participarían la visión horrenda del Fauno salvaje, el castillo volador, una danza acompañada de música extremada, de personajes en concertados movimientos, de vistosos trajes... Todo al servicio de la espectacularidad en un desarrollo dramático sin respiro para el espectador.

4. PARTES VISIBLES DE LA EPIDERMIS. TEXTO Y ESPECTÁCULO

A pesar de ser *El castillo de Lindabridis* un texto para ser representado como fiesta palaciega, la espectacularidad de su puesta en escena es más bien parca y contenida en comparación con otras fiestas calderonianas. Toda la acción bascula alrededor de cuatro elementos básicos: la aparición del personaje del Fauno, el castillo volador en el que se traslada Lindabridis de un sitio a otro, los movimientos escénicos que realiza Febo dentro del escenario y, finalmente, las composiciones visuales del sarao y sobre todo del duelo (o torneo) que remata la comedia.

La composición visual de la comedia arranca con la presencia en escena de Fauno tal y como señala la acotación inicial: «Sale Fauno, vestido de pieles y con un bastón grande y nudoso lo más extraño y feroz que pueda»²², personaje telúrico que se esconde bajo tierra, «hijo feroz», «compuesto de hombre, de demonio y fiera / vivo horror de esta lóbrega montaña, / y escollo vivo de esa azul campaña» (pues viste y mora en una oscura cueva como Polifemo²³). A la visión prodigiosa del monstruo se asocia enseguida la aparición más lograda de la comedia e invención por entero del dramaturgo madrileño. Pues la imagen de ese castillo volador está bastante alejada de la imagen del castillo cerrado y defendido por alimañas y gigantes en el que entra el caballero Febo en la novela de Ortúñez²⁴. Para Valbuena Briones²⁵ su carácter mágico se debe en parte a *Las moradas* de Santa Teresa. Aunque parece más clara la conexión con el episodio de la Torre Desamorada al final de la obra de Ortúñez, donde Lindabridis, después de haber bebido el agua de la fuente del Olvido, es arrebatada por los aires en un carro arrastrado por dragones (Ortúñez, 1975: caps. 48 y 49). Castillo volador, por tanto, que se «descubre» y que Floriseo describe como «pájaro del mar y pez del viento» que:

sin plumas vuela, sin escamas nada,
con presunción tan grave,
que atendido mejor, ni es ni es ave (vv. 84-86).

²² Es interesante para esta descripción el completo trabajo de Antonucci (1995). Conviene señalar que después del sarao (al inicio de la tercera jornada) aparece la variante ridícula del mismo disfraz en el gracioso Malandrín (acot. v. 2502).

²³ Véanse las observaciones sobre la cueva en el teatro de Calderón de Egido en su edición de *La fiera, el rayo y la piedra* (1989: 46-48), y para su uso general en el teatro barroco, Arróniz (1977: 239-242).

²⁴ «Vio asentado un castillo, el más hermoso y admirable que jamás hubiese visto, así en la grandeza y altura que tenía como en su compostura y edificio. El cual era todo de un jaspe blanco y muy fino; que como entonces comenzase a herir el sol en él, así resplandecía que parecía deslumbrar al que lo miraba» (Ortúñez, 1975: 177).

²⁵ «La idea genial de la transformación del castillo en un castillo volador pudo surgir de las lecturas de *Las moradas*, en donde se compara el arrobamiento del alma con el vuelo de una «mariposilla» o «palomilla»» (Valbuena Briones, 1981: 379). No me parece que haya excesiva relación entre ambos motivos, la verdad sea dicha.

Para bajar después y asentarse en el escenario; lo suficientemente grande para que Sirene, Lindabridis y Arminda asomen por una ventana (acot. v. 431). Y con una disposición arquitectónica que permite ciertos desarrollos escenográficos complejos: «Ábrese el castillo y salen como a un jardín que estará fingido dentro dél, Lindabridis y las damas» (acot. v. 1206), para luego cerrarse y desaparecer de escena. Vislumbrar con claridad la naturaleza exacta del artefacto es muy difícil, posiblemente se trate aquí de una tramoya de bulto entero capaz de subir y bajar a lo largo del teatro hasta desaparecer en su ascensión, capaz de abrirse en escena mostrando efectivamente ese jardín en el que moverse con cierta soltura los actores (Maestre, 1988; entre otros). Pero posiblemente en representaciones menores bastaría, tal vez, un lienzo pintado que sube y baja a lo largo del teatro. De todos modos, la artificiosidad de la tramoya debía de ser sorprendente pues en otras comedias hay similares elevaciones. Recuérdese, por ejemplo, como en *Duelos de ingenio* y *Fortuna* de Bances Candamo un salón real entero, con todos sus adornos, desciende de lo alto del Coliseo y un estrado, que contiene, entre otros personajes, dos coros de damas y galanes que protagonizan una danza de máscaras mientras desciende la tramoya (Bances Candamo, 1722, I: 278)²⁶.

Más claros parecen, sin embargo, los movimientos escénicos que realiza por ejemplo Febo en la comedia, quien aparece «en un caballo, atravesando el teatro de un lado a otro», en un engendro mecánico, usual en este tipo de fiestas cortesanas, de velocidad adecuada para que el actor pueda lucirse a lo largo de 60 versos hasta que desaparecer entre bastidores (acot. v. 1622).

Al final todo queda rematado con la puesta en escena del duelo que cierra la comedia, relatado en sus pormenores por el gracioso Malandrín en una larga tirada de versos en romance (vv. 3315-3477) que describen con técnica ticoscópica a los contendientes:

Descúbrese el Rey en un trono; sale Meridián de su tienda, y hacen la entrada por el palenque Febo, Floriseo, el Fauno, Rosicler, Claridiana y Lindabridis, todos con armas, y delante criados con los escudos, como han dicho los versos, y en llegando delante del Rey hacen reverencia y ocupan sus puestos (acot. v. 3477).

Lo que parece crear la ilusión de una especie de extensión del espacio de la representación al espacio del espectador (Leija, 2009: 226-227) a través de ese «palenque», por el que irán ascendiendo todos los combatientes para rematar la comedia («Repártense a un lado Lindabridis, Claridiana y Meridián; a otro, Rosicler, Febo y Floriseo, y el Fauno en medio», acot. v. 2487).

²⁶ Para otros ejemplos igual de espectaculares, ver la ed. de Arellano de *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* de Bances Candamo (1991: 36 y ss.).

5. COBERTURAS FORMALES DE TEMAS Y MOTIVOS

Desde el punto de vista de la elaboración formal del texto hay dos rasgos que sobresalen del resto: la presencia de Góngora y el uso frecuente de imágenes metafóricas referidas a los bestiarios.

La presencia de Góngora se perfila de dos modos distintos: uno, mediante la utilización de imágenes y metáforas puntuales del poeta cordobés, y dos, a través de la escenificación de unidades textuales mayores, referidas como se verá al *Polifemo* gongorino. La presencia de Góngora en Calderón ha sido ampliamente documentada a partir del trabajo clásico de Gates (1937). Y es cuestión que aquí no viene al caso. Pero sí es pertinente señalar cómo en *El castillo de Lindabridis* esta impronta gongorina abunda en ejemplos. Arranca con la descripción del Fauno, vestido de pieles y acompañado de un formidable bastón «grande y nudoso»; y continúa con su presentación en escena: «¿Sabes que soy el Fauno endemoniado, / hijo feroz, como mi ser lo avisa / de un espíritu y de una Fitonisa / compuesto de hombre, de demonio y fiera / escándalo del mar y de la esfera / vivo horror desta lóbrega montaña / y escollo vivo de esta azul campaña» (vv. 14-20); o su oscura cueva, cuya «infausta boca, de quien mordaza fue una dura roca» (dice el texto) identifica a las claras la figura teratológica del fauno con Polifemo. Es más, esta presencia gongorina cala en otros personajes de la comedia como Lindabridis, atezada por el miedo, remedando a Galatea:

No podré [huir], porque el temor
con prisión de hielo anuda
mis pasos [...] (vv. 1333-1335)²⁷.

Más allá de estas simples alusiones verbales lo que llama la atención en la comedia es la dramatización de estructuras más amplias en las que se identifica correlativamente el triángulo afectivo entre el Fauno, Lindabridis y Claridiana (con traje varonil, lo que despierta el sentimiento amoroso de Lindabridis) y el que construye Góngora entre Polifemo, Acis y Galatea. Su nexo de unión queda suficientemente explicitado por el Fauno en la siguiente intervención que da pie a una «representación» literal del episodio gongorino:

Acis, mancebo de esta Galatea,
si soy el Polifemo vuestro, sea
este bastón, ya que no aquella roca,
«urna mucha, pirámide no poca» (vv. 1457-1460).

Es lugar común considerar el corpus dramático calderoniano como campo privilegiado para la inserción de múltiples referencias cultas. Uno de es-

²⁷ «Huyera; mas tan frío se desata / un temor perezoso por sus venas, / que a la precisa fuga, al presto vuelo / grillos de nieve fue, plumas de hielo» (Alonso, 1994: vv. 221-224).

tos campos de vasta erudición es, sin duda, la reelaboración simbólica y alegórica de motivos tomados del mundo animal a través de los bestiarios (Escudero, 2002): imágenes zoológicas que el dramaturgo modela a partir de la superposición de varias tradiciones (la bíblica, los propios bestiarios y la literatura de carácter emblemático) que suelen confluír en un trabado sistema de signos de cierta complejidad²⁸. Pues bien, en *El castillo de Lindabridis*, se hace uso, con distintas modulaciones y en contextos diferentes, de un grupo bastante nutrido de estas imágenes zoológicas. Cisnes, hipogrifos, tigres, garzas, áspides, cocodrilos, mariposas, delfines, camaleones, entre otros, dibujan con precisión un mapa de vasta erudición.

Sin entrar en muchos detalles, al bestiario fantástico, por ejemplo, pertenece la mención al hipogrifo —«animal fabuloso que fingen tener alas y ser la mitad caballo y la mitad grifo» (*Diccionario de Autoridades*: s. v.)— al que alude Lindabridis al describir el caballo de su hermano Meridián²⁹ («En otra parte mi hermano / un persa hipogrifo oprime», vv. 243-244); al ave Fénix³⁰ referida al monstruoso Fauno³¹ escapado de su oscura cueva; por contra, también epíteto de la eterna fama del caballero del Febo³².

El bestiario aéreo recoge sobre todo menciones a dos animales de extenso cultivo emblemático: la mariposa —que da vueltas cerca de la llama hasta

²⁸ A partir de la labor de los exégetas cristianos fue cristalizando una la interpretación alegórica de las escrituras y de la propia Naturaleza como obra de Dios. Fruto de esta corriente fue el *Fisiólogo*, «una compilación de pseudociencia, en la que se utilizaban descripciones fantásticas de animales, aves e incluso piedras, reales e imaginarios, para ilustrar aspectos del dogma y de la moral cristianos» (McCulloch, 1970: 15). De esta obra perdida —Los manuscritos latinos más tempranos conservados datan del siglo VIII. Se supone que la obra original fue escrita hacia el siglo II de nuestra era— surgieron a lo largo de la Edad Media y en toda Europa los *Bestiarios*, uniendo en sus descripciones el relato fantástico y la fisionomía monstruosa con interpretaciones moralizantes. Con posterioridad, la literatura emblemática alcanzó gran importancia y difusión durante los siglos XVI y XVII. Abundan en el Siglo de Oro español los libros de emblemas tanto nacionales como extranjeros. Se trata de un género mixto, que atraviesa los modos de expresión visual y literario, generalmente con motivaciones didácticas, pero con muchas posibilidades y tratamientos, ya que «los códigos se alimentan recíprocamente, los estímulos son continuos, palabras e imágenes están conectadas, se entrelazan e influyen» (Ledda, 1996: 128).

²⁹ También se mencional al hipogrifo cuando Febo atraviesa de lado a lado el tablado a lomos de un engendro mecánico (vv. 1563 y ss.).

³⁰ «Dicen ser una singular ave que nace en el Oriente, celebrada por todo el mundo; críase en la felice Arabia [...] y vive seiscientos y sesenta años», según Covarrubias. Y de la que Plinio señala que cuando le llega la hora de morir, hace un nido de especias y hierbas aromáticas, para arder después y resurgir de sus cenizas (testimonio también recogido por Covarrubias, 2006: s. v.).

³¹ No hay que olvidar de paso la tradición emblemática del fauno, relacionado con la lujuria y el miedo. Véanse más detalles en Bernat y Cull (1999: 338-339).

³² «El caballero del Febo, / aquel fénix que la fama / renace a instantes la vida, / emulación del de Arabia» (vv. 3386-3389)

quemarse en ella, tópico muy repetido en la literatura del Siglo de Oro³³— que Febo aplica cortésmente a Claridiana³⁴; y un caso curioso de inserción emblemática referido a la garza, en este caso símbolo parejo a la rivalidad amorosa que Claridiana atisba en Lindabridis (dado, como se sabe, que la garza anticipa su muerte, reconociendo a quien va a ser su verdugo³⁵):

Bien en los campos del viento
lo dice la garza, aquella
nave de pluma, que haciendo
proa el pico, vela el ala,
timón la cola, el pie remo,
surca grave, vuela altiva,
hasta que se pasa al fuego
a ser mariposa en él
por vivir otro elemento;
pues aunque al paso la salgan
mil pájaros bandoleros,
que son ladrones del aire,
de ninguno tiene miedo,
sino de aquel solamente
de quien ha de ser trofeo;
y así, erizada la pluma
y el copete descompuesto
tiembla y huye, hasta que deja
la vida a sus manos (vv. 786-804).

A las menciones al bestiario acuático (delfines, v. 3353; o cisnes, v. 242) hay que añadir las pertenecientes al ámbito telúrico: tigres, áspides, camaleones o cocodrilos. De la víbora (Cull, 1993 y 2000: 136-137) (o áspid aquí por asimilación) se destaca su mortífero veneno y la creencia de que se da propia muerte, aplicados ambos en este caso a la empresa que lleva en el escudo Lindabridis en el duelo final con que termina la comedia («Este una víbora fiera / pintó, que cuando le cansa / su veneno, a sí se muerde, / y esto diciendo, se mata: / «¡Oh, qué veneno tan fuerte! / Por vivir me doy la muerte», vv. 3444-3449). Del cocodrilo se señala su carácter mendaz, similar al de la hiena o la sirena³⁶, referido, claro, en este caso al Fauno. Del camaleón,

³³ Aparece innumerablemente en la tradición emblemática (Gilles Corrozet, Camerarius, Pierre le Moyne, Juan de Borja, Veen, Rucelli, Bargagli, etc.). Es común también ya en los textos sagrados de la India y en los escritores grecolatinos. En la poesía petrarquista se aplicará a los temas *amorosos* (el amante que se quema en el resplandor de la amada). Véase García Mahiques (1988: 39-41), para más documentación del tópico.

³⁴ «Caballero / el de la blanca cimera, / que mariposa de plumas / en el sol las alas quema» (vv. 2059-62).

³⁵ «La garza que ha de morir lo sabe luego que sueltan al neblí» (Ferrer de Valdecebro, 1670: 145). Conocido es el pasaje de *El médico de su honra* (Calderón, 2007: vv. 1112 y ss.). Véanse más detalles en Armas (2000: 186-187).

³⁶ Según Malaxecheverría: «el cocodrilo es semejante al demonio... el cocodrilo significa la muerte y el infierno, cuyo enemigo-hydrus es Nuestro Señor Jesucristo... el cocodrilo...

símbolo de la indecisión amorosa por cuanto bascula entre los celos y la esperanza —dada su proverbial facilidad en mimetizarse en diferentes colores— dice el texto:

un camaleón sacó,
que sobre la verde grama
era verde, y sobre el mar
azul, colores contrarias,
pues nunca comieron juntos
los celos y la esperanza (vv. 3394-3400).

6. DISQUISICIONES GENÉRICAS PRECARIAS A MODO DE CONCLUSIÓN

Para terminar quisiera apuntar unos pequeños detalles que atañen al género de este tipo de comedias de tono caballeresco. Dado que su finalidad global es la de entretener, deberían pertenecer por derecho propio al universo de la comedia cómica. Y efectivamente es esa intencionalidad final la que da forma y organiza toda la materia teatral. Pero se trata de una comicidad dirigida hacia un público cortesano, que podía mostrar cierto interés y conocimiento de la materia caballeresca, de ahí la elección del tema, pero del que Calderón se sirve para entresacar distintos elementos espectaculares que forman *grosso modo* parte de la *vis comica* de este tipo de obras. Aún compartiendo elementos comunes con las comedias de corral como es la presencia del gracioso, Calderón acudió a otro tipo de marcas con propósito igualmente deleitoso —la escenografía, la música, códigos visuales como el vestuario, etc. Todo ello —como suele ser característico de la marca «Calderón»— encajado a la perfección sobre el fondo de un desarrollo dramático coherente y organizado, pero que peligrosamente manifiesta una tendencia hacia la fragmentación y a la fijación en cuadros autónomos, pues cabe la tentación de considerar *El castillo de Lindabridis* como una sucesión de momentos dramáticos con escasa trabazón.

se cría en el río Nilo... La gente hipócrita, disoluta y avara tiene la misma naturaleza que esta bestia, así como todos los que están hinchados por el vicio del orgullo, sucios por la corrupción de la lujuria u obsesionados por la enfermedad de la avaricia...» (1996: 191-195); y Covarrubias (2006: s. v.) añade: «sigue al hombre que huye dél, y huye del que le sigue; tiene un fingido llanto, con que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana, afligida y puesta en necesidad, y cuando ve que llegan cerca dél, los acomete y mata en la tierra...». Véanse más detalles en la edición de McGaha del auto sacramental calderoniano *Sueños hay que verdad son* (Calderón, 1997: n. a v. 251).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alemán, Mateo (1967). *Guzmán de Alfarache*. Francisco Rico (ed.). Barcelona: Planeta.
- Alonso, Dámaso (1994). *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid: Gredos.
- Antonucci, Fausta (1995). *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*. Pamplona: Eunsa.
- Armas, Frederick A. de (2000). «The Enchantments of Circe: Dosso Dossi and Calderón's *El mayor encanto amor*», en Kurt y Theo Reichenberger (eds.), *Calderon, protagonista eminente del barroco europeo*. Kassel: Reichenberger, pp. 175-192.
- Arróniz, Othon (1977). *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Bances Candamo, Francisco Antonio de (1722). *Poetas cómicas*. Madrid: Blas de Villanueva, 2 vols.
- Bances Candamo, Francisco Antonio de (1991). *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*. Ignacio Arellano (ed.). Ottawa - Pamplona: Dovehouse Editions - Universidad de Navarra.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1999). *Emblemas españoles ilustrados*. Madrid: Akal.
- Calderón de la Barca, Pedro (1963). *El castillo de Lindabridis*, en John E. Varey y Don W. Cruickshank (ed.), *Comedias de Calderón, XVIII*. London: Gregg International Publishers - Tamesis.
- Calderón de la Barca, Pedro (1956). *Obras completas, II. Comedias*. Ángel Valbuena Briones (ed.). Madrid: Aguilar.
- Calderón de la Barca, Pedro (1987). *El castillo de Lindabridis*. Victoria B. Torres (ed.). Pamplona: Eunsa.
- Calderón de la Barca, Pedro (1989). *La fiera, el rayo y la piedra*. Aurora Egido (ed.). Madrid: Cátedra.
- Calderón de la Barca, Pedro (1997). *Sueños hay que verdad son*, Michael McGaha (ed.). Kassel: Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007). *El médico de su honra*. Ana Armendáriz (ed.). Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert.
- Cotarelo y Mori, Emilio (2001). *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (ed.). Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert. Primera edición de 1924.
- Covarrubias, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ignacio Arellano y Rafael Zafra (ed.). Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert.
- Cull, John T. (1993). «Calderón's Snakes: Emblems, Lore and Imagery», *MIFLC Review*, 3, pp. 97-110.
- Cull, John T. (2000). «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en Rafael Zafra y José Javier Azanza (ed.), *Emblemática aurea: La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*. Madrid: Akal, pp. 127-142.
- Diccionario de Autoridades* (2002). Madrid: Gredos, 3 vols.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2000). «El uso de la Historia en Calderón. Tragedia e Historia en *La cisma de Ingalaterra*», en Juan Manuel Escudero y M. Carmen Pinillos (ed.), *La rueda de la fortuna. Estudios sobre la obra seria de Calderón*. Kassel: Reichenberger, pp. 15-37.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2001). «La construcción de los caracteres en *La cisma de Ingalaterra*. Convención e historia en el personaje de Enrique VIII», en Christoph Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster. 20-24 julio de 1999*. Madrid - Frankfurt: Iberoamericana - Vervuert, pp. 479-489.
- Escudero Baztán, Juan Manuel (2002). «El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: La hidra)», en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas*

- de investigación calderoniana*. México: El Colegio de México - Fondo Eulalio Ferrer, pp. 109-128.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés (1670). *Gobierno general, moral y político, hallado en las aves más generosas y nobles*. Madrid: Melchor Alegre.
- Ferrer Valls, Teresa (1991). *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. London: Tamesis.
- García Mahiques, Rafael (1988). *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*. Madrid: Tuero.
- Gates, Eunice J. (1937). «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*. 5, pp. 241-258.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio de (1849). «Resumen del catálogo por orden alfabético», en *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Rivadeneyra, pp. 643-644.
- Hernández Araico, Susana (1998). «El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático», en Manfred Tietz (ed.), *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermánico sobre Calderón*. Stuttgart: Franz Steiner, pp. 123-131.
- Hernández Araico, Susana (1999). «Mudanzas del sarao: entre cortes y calles, conventos y coliseo —vueltas entre páginas y escenarios», en Monika Bosse, Barbara Potthast y André Stoll (ed.), *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas. Isabel Rebeca Correa. Sor Juana Inés de la Cruz*, 2. Kassel: Reichenberger, pp. 517-534.
- Hernández Araico, Susana (2002). «Coros y coreografías en Sor Juana», en Enrique Ballón Aguirre y Óscar Rivera Rodas (ed.), *De palabras, imágenes y símbolos*. México: Universidad Autónoma de México, pp. 599-613.
- Hernández Araico, Susana (2007). «Las inverosimilitudes imaginativas en Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*», *Teatro de palabras*. 1, pp. 67-77.
- Hilborn, Howard W. (1938). *A Chronology of the Plays of don Pedro Calderón de la Barca*. Toronto: University of Toronto.
- Ledda, Giuseppina (1996). «Los jeroglíficos en los sermones barrocos», en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica*. La Coruña: Universidad de La Coruña, pp. 111-128.
- Leija, Ana Lorena (2009). «La guerra civil y el torneo a muerte en *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca: adaptación y realización escénica», *Anuario calderoniano*. 2, pp. 219-230.
- Lundelius, Ruth (1983). «Vélez de Guevara's *El caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briones)», en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 53-57.
- Maestre, Rafael (1988). «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva (ed.), *El mito en el teatro clásico español*. Madrid: Taurus, pp. 55-81.
- Malaxecheverría, Ignacio (1996). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- McCulloch, Florence (1970). *Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1941). «Calderón y su teatro [1881]», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. Santander: Aldus, pp. 150-168.
- Ortúñez de Calahorra, Diego (1975). *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero de Febo]*. Daniel Eisenberg (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 6 vols.
- Pittarello, Elide (1983). «La messa in scena della magia ne *El castillo de Lindabridis* di Calderón», en Ermanno Caldera (ed.), *Teatro di magia*. Perugia: Bulzoni, pp. 38-54.
- Rodríguez, Lucas (1582). «Historia de las grandes aventuras de Febo en trece romances muy graciosos», en *Romancero historiado*. Alcalá de Henares: Querino Gerardo, pp. 79-221.
- Rojas Zorrilla, Francisco de, Antonio de Coello, y Pedro Calderón de la Barca (2010). *El jardín de Falerina*. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (ed.). Barcelona: Octaedro.

- Shergold, Norman D. (1967). *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey (1961). «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies*. 38, pp. 274-286.
- Shergold, Norman D. y John E. Varey (1982). *Representaciones palaciegas 1603-1609. Fuentes para la historia del teatro, I*. London: Tamesis.
- Stein, Louise K. (1993). *Songs of Mortals. Dialogues of the Gods*. Oxford: Clarendon Press.
- Valbuena Briones, Ángel (1981). «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. V, 3, pp. 373-383.
- Valbuena Briones, Ángel (1983). «Una incursión en las comedias novelescas de Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en C. George Peale (ed.), *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, pp. 39-51.
- Vélez de Guevara, Luis (2011). *El caballero del Sol*. Warren R. Manson y C. George Peale (ed.); y M. Luisa Lobato (intr.). Newark, Delaware: Juan de la Cuesta.
- Wilson, Edmond M. (1936). «The four elements in the imagery of Calderón», *Modern Language Review*. 31, pp. 34-47.

Fecha de recepción: 22 de enero de 2013.

Fecha de aceptación: 12 de junio de 2013.