

FUENTES LITERARIAS Y ESTRATEGIAS «SENSORISTAS»
EN EL MODELO ÁULICO CALDERONIANO
DE LAS «COMEDIAS NOVELESCAS»

LITERARY SOURCES AND SENSORY STRATEGIES
IN THE CALDERONIAN AULIC MODEL OF THE
«NOVELESQUE COMEDIES»

Juan Manuel Escudero Baztán

<https://orcid.org/0000-0003-0089-2785>

Universidad de La Rioja

Departamento de Filologías Hispánica y Clásicas

Edificio de Filología, despacho 308

San José de Calasanz, 33

26004 Logroño

ESPAÑA

juan-manuel.escudero@unirioja.es

Resumen. En este trabajo se estudia el caso particular de las comedias novelescas de Calderón, que forman un conjunto cohesionado y reconocible de obras escritas en unas circunstancias determinadas. Moduladas por cuestiones específicas de recepción, bajo el principio global dominante de lo lúdico (la *admiratio*), a través de los mecanismos sensoriales y mentales de la *captatio*, y de diferentes estrategias del juego cortesano resumidas en cuatro aspectos básicos. En este trabajo se analizan las dos primeras: las capas esenciales de la dermis: las fuentes novelescas y el cultivo de un teatro de vocación «sensorista».

Palabras clave. Teatro cortesano calderoniano; juegos lúdicos; comicidad; fuentes novelescas; teatro «sensorista».

Abstract. This paper studies the particular case of the novel plays of Calderón, that form a cohesive and recognizable set of works in certain circumstances. This kind of comedy is modulated by specific issues of reception, under the dominant global principle of playfulness (the *admiratio*), through the mechanisms of mental and sensitive *captatio*, and different strategies of courtly game that they can be summarized in four basic areas. In this paper we analyze the first two: the essential layers of the dermis: the novel sources and the cultivation of a theatre with a «sensorial» vocation.

Keywords. Calderonian court theater; principles of playfulness; comicity; novelesque sources; «sensorista» theatre.

El origen de la denominación de «comedias novelescas» hay que buscarlo en Valbuena Briones¹, quien en sus *Obras completas* de Calderón distingue una serie de comedias que llama «novelescas» y que otros autores han denominado con cierta fortuna crítica también «caballerescas». Existen otras denominaciones más puntuales que a mi juicio no son del todo exactas como el marbete de «comedias fantásticas, cercanas al teatro de magia» de Neumeister o el llamado «drame épico-légendaire de thème chevaleresque», en palabras de Kaufmant². Creo más útil la denominación de comedias novelescas por la sencilla razón de que no todas son caballerescas *stricto sensu*, como ocurre con *Argenis y Poliarco* que tiene un origen más cercano al relato bizantino (la *Argenis* de Barclay) y la emparenta más bien con *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Clariclea* (escrita hacia 1650). Sin embargo, pese a un origen genético diferente, comparten un mismo modelo dramático en cuanto que defienden unos mismos postulados dentro de los parámetros del teatro áulico³. Son, en su conjunto, comedias palaciegas creadas para escenificarse en su mayor parte con gran lujo de tramoyas ante los reyes en el Coliseo del Buen Retiro. Y obras que reactualizan o adaptan la materia añeja de las novelas de aventuras caballerescas, con ingredientes muchas veces fantásticos y mágicos⁴. Las obras que Valbuena Briones enmarca bajo esta denominación son siete: *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante*, *El castillo de Lindabridis* y *Hado y divisa de Leónido*

¹ Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo II. Comedias*, p. 1847.

² Ver Neumeister, 2003; Kaufmant, 2014, p. 142. Para Siliunas son comedias caballerescas (2006), y Pedraza Jiménez (2000, pp. 253-254) las llama «caballerescas o novelescas»; Escudero Baztán «de tono caballeresco» con finalidad eminentemente cortesana (2015, p. 105).

³ Ver Rallo Gruss, 1983.

⁴ «Hay otra especie de comedias en la que lo fantástico entendido como apelación a la maravilla se presenta como la primordial finalidad del espectáculo. Son las que arrancan de la inspiración en los libros de caballerías o en los poemas caballerescos italianos» (Arellano, 2006, p. 116).

y *Marfisa*. A las que podría añadirse con ciertos reparos *Afectos de odio y amor*⁵.

En general, han de considerarse un grupo de comedias que no han conocido una excesiva fortuna frente a otros géneros más privilegiados dentro del teatro cortesano del dramaturgo. 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 por su exagerada inverosimilitud⁶. Cotarelo y Mori hace acopio en su *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* de numerosos datos acerca de las fiestas palaciegas en el Coliseo y de las posibles fechas de representación de muchas de estas comedias novelescas⁷. El conjunto de datos objetivos que se conocen hoy día arrojan una línea temporal que abarca desde 1627 hasta 1680 con los siguientes hitos cronológicos de escritura: *Argenis y Poliarco*, entre

⁵ Comedia que es un relato novelesco de una realidad contemporánea y no libresca, como lo recalcan las palabras del gracioso Turín al final de la primera jornada: «¡Válgate Dios por novela! / ¿En qué ha de parar tu enredo?» (p. 506). Se trata de una ficción enmarcada por un marco histórico concreto en el que Cristerna, reina de Suevia es en realidad Cristina, reina de Suecia; su padre Adolfo, muerto en la guerra, es Gustavo Adolfo, caído en la batalla de Lützen. Mientras que los personajes de Casimiro y Segismundo hacen referencia a sendos personajes históricos: Juan Casimiro, tío de Cristina y padre de su primo y sucesor Carlos Gustavo, y Segismundo, rey de Suecia de 1593 a 1600, y como Sigismundo III de Polonia de 1587 a 1632.

⁶ Ver Menéndez y Pelayo, 1941, vol. III, pp. 286 y 350. 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. Sea como fuere, la crítica más reciente insiste con razón en que se trata de un género poco atendido en general: «Un tanto olvidadas han estado las comedias novelescas o caballerescas de Calderón, escritas en su mayor parte para los escenarios palaciegos. Su existencia viene a demostrar que, después de la parodia quijotesca, había lectores, entre ellos nuestro dramaturgo, prendados del universo imaginativo, mágico y disparatado de las caballerías» (Pedraza Jiménez, 2000, p. 253).

⁷ En su ensayo afirma que *Argenis y Poliarco* fue impresa en el año de 1637, y que por tanto su producción no fue muy anterior a esa fecha. *Afectos de odio y amor* se hizo en 1657 pero no pudo representarse debido a que la reina se puso de parto. *El jardín de Falerina* se representó en 1648. El nueve de junio de 1680 se representa *El conde Lucanor*, y en el carnaval de ese mismo año, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa* (ver Cotarelo y Mori, 2001, p. 177). Ver datos en Cruickshank, 2011.

1627-1629; *La puente de Mantible*, hacia 1630; *El jardín de Falerina*, en 1636 la versión escrita junto a Coello y Rojas Zorrilla, junto a una versión posterior unitaria del propio Calderón; *El conde Lucanor*, hacia 1650; *El castillo de Lindabridis*, entre 1661 y 1663; *Auristela y Lisidante*, en 1663; *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, en 1680. Esta cronología subraya un hecho incontestable: que Calderón comenzó su cultivo de manera muy temprana⁸, pero que este no se consolida hasta la etapa de madurez de su labor dramática en la corte. En general, se trata de un género dramático que Calderón usa frecuentemente para un público cortesano (no en sus orígenes) pero que conocía con anterioridad ciertos ensayos más o menos afortunados a través de la adaptación de la materia novelesca de ciertos libros de caballerías hispanos llevada a cabo por Gil Vicente, aunque Calderón sigue más de cerca la veta abierta por Lope que sentía mayor predilección por los relatos del ciclo carolingio y de la épica italiana⁹. De esta manera, Calderón recoge la herencia lopian y centra la mayoría de sus aventuras en los modelos franceses (solo ensayó un ejemplo castellano a través de *El caballero del Febo*, de Diego Ortúñez de Calahorra, en su *Castillo de Lindabridis*). Se constata, así, que Calderón acudió a fuentes caballerescas para inspirarse a lo largo de toda su vida, desde la juventud a la vejez, y que el público español, al menos el cortesano, seguía pidiendo materia basada en los libros de caballerías. De hecho, Charles Aubrun cita este género en segundo lugar dentro de las fuentes de la comedia española¹⁰. Y Sabik habla sobre el gusto intemporal que el público español encontraba en estas comedias¹¹.

⁸ Pero no se trata de un género desdeñado por el dramaturgo, recuérdese que *La puente de Mantible* aparece publicada en la *Primera parte de comedias* de 1636, que es una suerte de presentación del dramaturgo y de su obra, y aunque se sabe que reunió los textos con cierta premura, también está claro que los organizó en el volumen con una clara intencionalidad de mostrar sus dotes de dramaturgo en el cultivo de diferentes géneros. Ver más detalles en Iglesias Feijoo, *Primera parte de comedias de Calderón*, 2006.

⁹ Lope no toca en ningún momento la tradición caballerescas hispánica (Antonucci, 2006, p. 74). A diferencia de la dinámica anterior de Gil Vicente, que retomaban otros dramaturgos del siglo xvii. Para estos casos, ver Dematté, 2005; Pérez Priego, 2006; y Tobar, 2006.

¹⁰ Aubrun, 1968, p. 33.

¹¹ Sabik, 2003, p. 190: «En *El caballero del sol* reaparece el tema caballeresco, tan grato al público y tan frecuentemente explotado por los autores de textos para el teatro cortesano español de principios de siglo xvii». Como recordaba Valbuena Briones: «Caballeros y damas representaron su papel en las tablas, ante un público que había heredado

Básicamente, todo el conjunto de estas comedias novelescas calderonianas se define por la construcción de una intriga bélica-amorosa con hazañas, desafíos, duelos y guerras que se desarrollan en unas coordenadas espacio-temporales fantasiosas, con unos pocos elementos fantásticos y mágicos, no muy numerosos, procedentes de una fuente que se presenta siempre tamizada por la adaptación textual precisa de la poética dramática aurisecular, y sometida en este caso a particulares circunstancias de recepción¹². De esta manera, la estrecha relación entre teatro áulico y los distintos mecanismos de lo lúdico resulta determinante para comprender los mecanismos de escritura y recepción de este tipo de obras. Lo que me interesa, no obstante, es resaltar el principio global dominante de lo lúdico —o la consecución de la *admiratio* en el receptor—, que es el mismo principio que rige (por acudir de nuevo al mismo ejemplo contrastivo) en la comedia de capa y espada. La diferencia estriba en que en esta la finalidad lúdica global se consigue a través de lo que Arellano¹³ llamó de forma precisa la «inverosimilitud sorprendente»; en las comedias novelescas, sin embargo, rige el principio de la *captatio* a través del estímulo de los sentidos y del intelecto¹⁴. En ambos casos, el mismo principio¹⁵ —encarnado ya sea en la «inverosimilitud sorprendente», ya en esta *captatio*— se logra mediante el ensamblaje de piezas muy diversas (la comicidad en su sentido estricto, rupturas del decoro, observancia de las reglas de tiempo y espacio...) que en el caso particular de estas comedias novelescas se inserta a través de cuatro aspectos básicos: las capas esenciales de la dermis: las fuentes novelescas; el cultivo de un teatro de vocación «sensorista»; las coordenadas espacio-temporales de la maravilla; y, por

una tradición heroica y mística. Calderón, como cualquier otro dramaturgo de la escuela de Lope de Vega, se propuso principalmente entretener a un público que leía los libros de caballería y a los místicos» (Valbuena Briones, 1982, p. 1).

¹² Ver la edición de Sáez de *La puente de Mantible*, 2016, p. 50.

¹³ Ver Arellano, 1988, 1990, 1994 y 1996.

¹⁴ Es decir, la explotación de lo lúdico, la *admiratio*, en las comedias novelescas se lleva a cabo a través de diferentes estrategias que ponen en marcha la *captatio* del espectador a partir del estímulo individual y colectivo de los sentidos y también del intelecto.

¹⁵ El alcance de mi afirmación llevaría a considerar estas comedias particulares de gran espectáculo no como obras serias, sino como obras esencialmente lúdicas, fuera de toda consideración tragedizante. Más aún, que las comedias cómicas, como las de capa y espada, debieran situarse dentro de un grupo genérico más amplio de comedias lúdicas. Es una posibilidad que merece un análisis mucho más pormenorizado, y que dejo para otra ocasión.

último, las estrategias derivadas de las marcas identitarias de pertenencia de grupo¹⁶. Dada la extensión de cada uno de los puntos aludidos, en las páginas que siguen me ocupo de los dos primeros.

Las fuentes novelescas que presentan estas comedias son muy variadas y guardan distintos orígenes no siempre vinculados al mundo de los libros de caballerías. Entran en juego otros hipotextos relativos a la novela bizantina o a modelos tomados de relatos ejemplarizantes de la baja Edad Media castellana como es el caso de la comedia de *El conde Lucanor*. Esta recrea, de manera fantástica, un argumento novelesco tomado de uno de los *exempla* (el número 25) de la obra homónima de don Juan Manuel, «De lo que contesçió al conde de Provençia, cômmo fue librado de la prisión por el consejo que le dio Saladín», donde los amores de Lucanor y Rosaura transcurren, hasta llegar a un desenlace feliz, con los ingredientes convencionales de una comedia de enredo. La acción destaca por su componente mágico que guarda relación con la épica italiana renacentista (el episodio de la maga Irífila y su espejo mágico), y por su sustrato también de origen orientalista, en el que Tolomeo, sultán de Egipto, donde se ubica el principio y el final de la acción de la comedia, aconseja a Federico, duque de Toscana, con qué pretendiente debe casar a su hija Rosiminda. *El castillo de Lindabridis*, por el contrario, sí retoma la senda caballeresca de tradición hispana al recrear episodios de *El espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, libro impreso por primera vez en 1555¹⁷, y con numerosas ediciones entre 1555 y 1617, que sirve primero de base para la escritura de la comedia de Vélez de Guevara *El caballero del Sol*¹⁸, que obviamente influyó en la escritura calderoniana

¹⁶ Para el análisis, coincidente en algunos aspectos, del grupo de las comedias áulicas mitológicas de Calderón, ver Escudero Baztán, 2017. Estas marcas identitarias se explican por medio de cuatro mecanismos: los juegos del intelecto, las excepciones a la mecánica precisa e inserción de paradigmas cortesanos, la epidermis cultista, y lo que denomino provisionalmente la «soflama política subliminal».

¹⁷ 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 (ver Valbuena Briones, 1981, p. 380). Lobato señala que esta influencia no alcanza la obra de Vélez, *El caballero del Sol* de 1617 (ver la introducción de Lobato, pp. 23-26, en la edición de Mason y Peale, 2011).

¹⁸ Hay edición moderna de 2011 del texto al cuidado de Mason y Peale, con un documentado estudio de Lobato (pp. 13-36) sobre esta fiesta cortesana. Para detalles concretos de la obra de Vélez y su proyección posterior en Calderón, ver Valbuena Briones,

de *El castillo de Lindabridis*. La comedia 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). 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 caballero¹⁹. Otros títulos como *Auristela y Lisidante*, sin una fuente concreta, elabora episodios tomados de la épica italiana, cercanos al modelo ariostesco, al recrear los amores de la princesa Olimpia²⁰; o *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, que se comporta como una comedia bizantina con presencia dominante de la magia y de lo fantástico, una «imposible Arcadia caballerisca»²¹. Más complejo resulta el caso de *El jardín de Falerina*, que es una especie de experimento teatral en línea con las primeras manifestaciones del teatro cantado. Y caso singular es el de *Argenis y Poliarco*, como he señalado antes, al tomar como fuente directa la *Argenis* escrita por Barclay (1582-1621)²², que mezcla rasgos caballerescos tomados de la *Historia etiópica* de Heliodoro. Y por último, *La puente de Mantible*, que parte de la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1521, con sucesivas impresiones). Se trata de un relato caballeresco breve, que castellaniza y

1983; y Lundelius, 1983, donde también se discute una posible dimensión política de la obra.

¹⁹ Pueden verse más detalles en la edición de Torres, 1987, pp. 28 y ss.

²⁰ Segre y Muñiz en su edición del *Orlando furioso* de Ariosto señalan que «la historia de Olimpia seducida y abandonada fue una de las de mayor impacto popular en España (novela, romances y teatro). Señalamos a continuación los casos más notorios: [...] Moreto, *Primero es la honra*, acto I (también con un romance original: “Así a Vireno culpa”); Calderón, *Auristela y Lisidante*, acto I [*sic*] (historia profundamente modificada e ilustrada por el romance “En una guardada torre”)» (pp. 566-567).

²¹ Ver la edición de Ruano de la Haza, 2010, p. xvi.

²² Más detalles en Lida de Malkiel, 1966, p. 222. Cruz Casado la define como una «novela latina tardía de rasgos humanísticos incluida entre las secuelas eruditas de la antigua novela griega y bizantina» (2002, p. 358).

resume una narración previa²³: *La conquête du grand roy Charlemaine des Espaignes* (Ginebra, 1478, conocido como *Fier a Bras* desde la edición de Lyon, 1497) de Jean Baignon, que de entrada ya es un compendio de diversas tradiciones y principalmente de la *Chanson de Fierabras*.

Pues bien, todos estos variopintos materiales inciden en una estructura orgánica reiterativa de protagonistas sometidos a dilemas amorosos aparentemente irresolubles, que ponen en juego sus lealtades y amistades inquebrantables, siempre rodeados de un ambiente bélico de confrontación continua, ya sea con enemigos declarados, en liza territorial o política, o rivales amorosos. Una actualización, a través de modelos literarios anclados en el pasado, del ideal cortesano del buen caballero, adiestrado en el refinado y alambicado arte de amar, y en el codificado arte de la guerra, muy en consonancia con los intereses y anhelos de pervivencia de los privilegios de las élites en la España del xvii.

Otro procedimiento significativo tiene que ver con el uso intensivo de códigos espectaculares no verbales —relacionados con la arquitectura, la música, la pintura y la escultura²⁴— con vocación sensorista, que forman parte de un designio constructivo que mezcla la función estética con marcas autorreferenciales de pertenencia grupal. La presencia más palpable es sin duda la relativa a la escenografía, que es seguramente la marca distintiva más acusada del teatro cortesano²⁵, fuertemente influenciada en este caso por la pintura como soporte de

²³ Gumpert Melgosa, 1988, p. 73. Aclara: «es una especie de compilación enciclopédica sobre el emperador franco, que en lo fundamental es una prosificación libre del cantar de gesta medieval del mismo título, que constituye la segunda parte de la obra, a la que se añaden diversas noticias sobre los orígenes y juventud de Carlomagno agrupadas en una primera parte, y una refundición de sus aventuras en España sacadas de forma indirecta del *Pseudo-Turpin*, que forma la tercera y última parte» (p. 74). Márquez Villanueva (1977, pp. 97-99) argumenta que las variaciones de Piamonte son «o bien omisiones o bien desarrollos debidos al talante del traductor, y no a la presencia de ningún material ajeno o derivado de fuentes identificables» (p. 106).

²⁴ La música es un componente más, junto a la escenografía y otros elementos de variada naturaleza, que se agrupan en aquellos códigos no esencialmente verbales que apuntan a la consideración del teatro cortesano como un artefacto eminentemente de «voluptuosidad» sensorial.

²⁵ La música ocupa después un lugar privilegiado. Pero su complejidad intrínseca merece un estudio mucho más detallado, que dejo para otro lugar. En todo caso, para la plasmación de otras expresiones artísticas en el teatro áulico, como rasgo esencial del sincretismo barroco, remito al trabajo clásico de Mestre, 1988.

inspiración bidimensional²⁶. Como se ha apuntado en otros lugares con suficientes argumentos, todo lo relativo a la tramoya conoce un alto desarrollo tecnológico a partir de la llegada de los escenógrafos italianos a la corte española. Y cómo la armonización de la espectacularidad de la fábrica y la hasta entonces preponderancia de la palabra generaron en un principio tensiones entre escenógrafo y dramaturgo en 1635 con el estreno en palacio de la primera comedia mitológica calderoniana *El mayor encanto, amor*²⁷. Visto con la necesaria perspectiva, la disputa entre Calderón y Lotti cabe inscribirla en la querrela europea por la hegemonía teatral entre el arte escénico y el arte verbal, habida cuenta de que en la década de los cuarenta comienza a afianzarse en Europa y en España la escenografía italiana²⁸. De esta manera, las reticencias de Calderón hacia los años treinta están justificadas por lo que venía siendo un cultivo intensivo de un teatro muy apegado aún a los valores plásticos de la palabra, y por tanto, también, un teatro que se encontraba todavía muy influenciado por los modos y usos del teatro comercial²⁹. En este escenario de cambio, la disputa con Lotti era inevitable tanto por la novedad, la injerencia en un texto que no era suyo, como por la imposición de un sistema nuevo de efectismo

²⁶ Tema fascinante el de la relación entre pintura y escenografía, cuyo tratamiento tampoco cabe en estos comentarios.

²⁷ Ver Egado, 2000, pp. 33-34. Para mayores detalles y precisiones bibliográficas remito a la introducción de la edición de *El mayor encanto, amor* de Ulla Lorenzo, 2013, pp. 12 y ss. Ver también sobre este conocido episodio Ruano de la Haza, 1998, pp. 137-167; Egado, 2000, pp. 33-39; Maestre, 1988, pp. 55-81; y Hernández Araico, 1993, pp. 309-319.

²⁸ El enfrentamiento descrito no resultó, en todo caso, un hecho aislado, pues la oposición arte escénico/arte verbal se había hecho recurrente en un período en el que tanto en España como en Europa la escenografía italiana estaba todavía asentándose (De Armas, 1986, p. 140). Para el caso de Lope ver Asensio, 1989, pp. 257-270 y Profeti, 1984 y 1995; para el calderoniano, Fernández Mosquera, 2000 y Lobato, 2001.

²⁹ Calderón defendió por esos años la supremacía del texto escrito sobre el espectáculo visual: «[...] que aunque es verdad que el papel no puede dar de sí lo vivo de la representación, lo adornado de los trajes, lo sonoro de la música ni lo aparatoso del teatro, con todo esto, a los que tenemos alguna experiencia de cuánto desmerece fuera de su lugar este (nada dichoso) género de estudios, nos es más fácil que a otros suplir con la imaginación la falta de la vista y el oído, mayormente cuando lo escrito es tal que por sí se mantiene en tan merecida estimación que no permite que nada se eche menos» (Archivo General de Palacio, Madrid, caja 11744/42. Citado por Lobato, 2003, p. 203).

visual que aún no era de uso corriente en el dramaturgo³⁰. Calderón a partir de la década de los cincuenta, con el aumento de la complejidad escénica en el montaje de sus autos sacramentales y la escritura de obras para palacio como dramaturgo oficial de la corte, pareció aceptar sin mayores aspavientos el espectáculo visual que ofrecía la tecnología tramoyista de nuevo cuño, pero desarrolló una perfecta imbricación entre lo visual y lo verbal. El acatamiento de esta tecnificación de la tramoya en Calderón se produjo por dos vías principales, ambas conectadas con ese principio rector lúdico que recorre la creación de estas comedias novelescas.

La primera guarda relación con la complejidad técnica en la propia espectacularidad de las apariencias escénicas, con ejemplos de sobra conocidos.

La segunda establece una conexión con los personales procesos compositivos de Calderón y su concepción dramática del espacio y del uso de la palabra³¹. Ilustran bien a las claras la pericia calderoniana en articular la espectacularidad de la imagen no solo a través de la puesta en escena sino a través de las cualidades plásticas del discurso. Es decir, el decorado verbal como recreación imaginativa o imaginaria del espacio dramático³². Al dominar ya Calderón para la década de los cincuenta la integración entre imagen y palabra pudo desarrollar una técnica híbrida de espectacularidad visual basada en la escenografía de la tramoya, complementada con la creación especulativa de una escenografía verbal, menos concreta pero más espectacular en su dimensión posibilista. No se trata de establecer una diferenciación neta entre la escenografía visual y la escenografía verbal³³, sino de la combinación

³⁰ Con el paso del tiempo el propio dramaturgo asimilaría los procedimientos de la nueva tecnología de escenificar «a la manera italiana» en sus autos sacramentales e iría confeccionando un teatro deslumbrante desde una perspectiva visual, con hallazgos mecánicos de gran efectismo dramático, pero complementarios con una apuesta por las posibilidades escenográficas de la palabra.

³¹ Ya señalaba Díez Borque que «en el Siglo de Oro, el elemento axial es la palabra» (1975, p. 56; ver también De los Reyes Peña, 1995, p. 207). Y, por ende, el teatro mitológico calderoniano es ante todo «teatro de palabra» (ver Cancelliere, 2001, p. 124).

³² Es consecuencia de la dualidad entre lo mimético y lo diegético, o entre lo escénico y lo verbal (ver Issacharoff, 1981, pp. 211-219). Es el *word-scenery* aplicado al teatro de Shakespeare (ver Stamm, 1954; y también D'Amico, 1963).

³³ Hay, sin embargo, magníficos ejemplos de acotaciones de naturaleza solo verbal, como la descripción coral de la llegada de la nave de los argonautas en *Los tres mayores prodigios*: «Todos han dicho bien: montaña ha sido, / pues con árboles tantos ha vagado;

de ambos códigos dramáticos, que potencia las posibilidades de un teatro mucho más complejo.

Las comedias novelescas, al hilo de estas ideas, presentan claros altibajos en cuanto al número y densidad de las alusiones escénicas. Sin tener en cuenta los habituales problemas derivados de la recepción de los textos, hay palpables diferencias a lo largo de los años en los que Calderón fue escribiendo este tipo de comedias. Así, en títulos más tempranos como *Argenis y Poliarco*, la escenografía resulta más simple que en otras obras más tardías como *El jardín de Falerina* o *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Otros títulos, situados en la franja de los años cincuenta y sesenta arrojan niveles de dificultad media como *El conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante* o *El castillo de Lindabrisis*. Este último, por ejemplo, trae a colación un texto cuya escenografía se asienta en 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 complejidad escénica en este caso se relaciona también con la inclusión de lo maravilloso y la presencia de la magia, pues el hipotexto novelesco, con alguna excepción, como base de la especificidad genérica de este grupo de comedias, permite una explotación verosímil del hecho mágico. Al hilo de esto último, la presencia del elemento mágico es desigual, pero alcanza parcelas significativas en comedias como *La puente de Mantible*, con unos cuantos elementos mágicos y fantásticos relacionados con el gigante Galafre y los otros custodios del puente, la «torre encantada» forjada por encantadores y asistida por «espíritus infernales» (vv. 1622-1623 y 1625) o las «mágicas unturas» que usa Floripes para curar todos los males que aquejan a Oliveros (v. 1239); o de nuevo *El castillo de Lindabridis*, donde la composición visual de la comedia arranca con la alusión a un sugestivo castillo volador, alejada de la imagen del castillo cerrado y defendido por alimañas y gigantes en el que entra el caballero Febo en

/ nube, pues con el viento se ha movido / hidrópica a beberse el mar salado; / pájaro, pues las alas ha batido; / pez, pues sobre las ondas ha nadado; / y montaña, nube, ave y pez engaña, / pues no es pez, ave, nube ni montaña» (*Segunda parte*, p. 1020).

la novela de Ortúñez³⁴. Para Valbuena Briones³⁵ 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 dragones³⁶. 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 pez ni es ave (vv. 84-86),

el cual baja después y se asienta sobre el escenario; lo suficientemente espacioso 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, proclive a abrirse en escena mostrando efectivamente ese jardín en el que moverse con cierta soltura los actores³⁷. Pero posiblemente en representaciones de menor calado bastaría, tal vez, un lienzo pintado que subiese y bajase 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

³⁴ Ver *Espejo de príncipes y caballeros*, vol. II, p. 177: «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 jasje blanco y muy fino; que como entonces comenzase a herir el sol en él, así resplandecía que parecía deslumbrar al que lo miraba».

³⁵ Ver Valbuena Briones, 1981, p. 379: «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”». No me parece que haya excesiva relación entre ambos motivos, la verdad sea dicha.

³⁶ Ver *Espejo de príncipes y caballeros*, lib. III, caps. 48 y 49.

³⁷ Ver, entre otros, Maestre, 1988.

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 tramoya³⁸.

Puede concluirse, según lo expuesto en los párrafos anteriores, cómo el carácter lúdico de este tipo específico de teatro cortesano viene determinado por la conjunción de distintos procedimientos que avalan estrategias muy variadas desde la perspectiva áulica. Tanto el examen de sus fuentes como la intencionalidad de llevar a las tablas un teatro de vocación «sensorista» pueden considerarse marcas genéricas genuinas de estas comedias novelescas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANTONUCCI, Fausta, «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas», *Criticón*, 50, 1990, pp. 7-21.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- ARELLANO, Ignacio, «El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega», en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina. Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico. Almagro, julio de 1995*, ed. Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 1996, pp. 37-59.
- ARELLANO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudio sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- ARIOSTO, Ludovico, *Orlando furioso*, ed. bilingüe Cesare Segre y María Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2002.
- ASENSIO, Eugenio, «Tramoya contra poesía: Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en *Lope de Vega: el teatro*, coord. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, vol. I, pp. 229-248.
- AUBRUN, Charles, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968.

³⁸ Ver Bances Candamo, *Poesías cómicas*, vol. I, p. 278. Para otros ejemplos igual de espectaculares, ver la edición de Arellano de *Cómo se curan los celos y Orlando furioso* de Bances, 1991, pp. 36 y ss.

- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Cómo se curan los celos y Orlando furioso*, ed. Ignacio Arellano, Ottawa / Pamplona, Dovehouse Editions / Universidad de Navarra, 1991.
- BANCES CANDAMO, Francisco Antonio de, *Poesías cómicas*, Madrid, Blas de Villanueva, 1722, 2 vols.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Afectos de odio y amor*, en *Comedias III, Tercera parte de comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 467-589.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El conde Lucanor*, en *Comedias IV, Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 919-1038.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, en *Comedias V, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 769-833.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, en *Comedias V, Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, 2010, pp. 85-231.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO, *Los tres mayores prodigios*, en *Comedias II, Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 769-833.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas. Tomo II. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956.
- CANCELLIERE, Enrica, «Calderón y el teatro de corte», *Cervantes*, 0, 2001, pp. 117-132.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca* [1924], edición facsímil al cuidado de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero Baztán, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011.

- CRUZ CASADO, Antonio, «Argenis y Poliarco, de la novela al teatro», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 357-368.
- D'AMICO, Masolino, «La scenografía verbale e William Shakespeare», *Paragone*, 168, 1963, pp. 44-74.
- DE ARMAS, Frederick, *The Return of Astraea: An Astral-Imperial Myth in Calderón*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1986.
- DEMATTÉ, Claudia, *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento, 2005.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», en VV. AA., *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 49-92.
- EGIDO, Aurora «La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en *Estudios sobre Calderón*, coord. José Aparicio Maydeu, Barcelona, Istmo, 2000, vol. II, pp. 11-135.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Descripción y análisis de capas superpuestas en *El castillo de Lindabridis* de Calderón», *Revista de Literatura*, 78, 153, pp. 93-108.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Las estrategias del juego áulico en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca», *Romance Quarterly*, 64.2, 2017, pp. 66-76.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Calderón y el texto literario», *Ínsula*, 644-645, 2000, pp. 31-33.
- GUMPert MELGOSA, Carlos, «La *Historia del emperador Carlomagno* como fuente de Cervantes», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 1988, pp. 73-82.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*», *Romanistisches Jahrbuch*, 44, 1993, pp. 307-322.
- ISSACHAROFF, Michael, «Space and Reference in Drama», *Poetics Today*, 2.3, 1981, pp. 211-224.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, «Le paysage militaire et le “sauve mari magno” de Lùcrece dans les comedias calderoniennes», *Bulletin Hispanique*, 116.1, 2014, pp. 149-175.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «*Argenis*, o la caducidad en el arte», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 221-237.
- LOBATO, María Luisa, «Calderón en los sitios de recreación del rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha / Festival de Almagro, 2001, pp. 187-224.

- LOBATO, María Luisa, «Calderón escenógrafo: apuntes a un sistema dramático», en *Giornate Calderoniane Calderón 2000*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 201-216.
- LUNDELIUS, Ruth, «Vélez de Guevara's *El caballero del Sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis* (A Response to Professor Valbuena Briónes)», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. C. George Peale, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 53-57.
- MAESTRE, Rafael, «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón», en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español*, coord. Francisco Ruiz Ramón, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad Hispalense, 1977.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, «Calderón y su teatro» [1881], en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Aldus, 1941, vol. III, pp. 1-355.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Visualización encantadora: las comedias fantásticas de Calderón», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. Actas del XIII Coloquio anglogermano sobre Calderón*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 2003, pp. 343-357.
- ORTÚÑEZ DE CALAHORRA, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa Calpe, 1975, 6 vols.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., *Calderón, vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La materia caballeresca en los orígenes del teatro español», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 17-29.
- PROFETI, Maria Grazia, «Intertextualidad, paratextualidad, collage, interdiscursividad en el texto literario para el teatro del Siglo de Oro», en *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos. Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, coord. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, vol. I, pp. 673-682.
- PROFETI, Maria Grazia, «Texto/lectura, texto/escritura, texto/espectáculo: intertextualidad y teatro áureo», *Glosa. Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 6, 1995, pp. 175-211.
- RALLO GRUSS, Asunción, «La distorsión dramática de un texto narrativo: *Los hijos de la fortuna, Teágenes y Cariclea* de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed.

- Luciano García Lorenzo, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, vol. I, pp. 561-577.
- REYES PEÑA, Mercedes de los, «Una fiesta teatral española en la Corte de Viena (1667)», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas de Almería IX-X*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 1995, pp. 195-231.
- SABIK, Kazemir, «Calderón y el teatro cortesano del siglo de Oro», en *Giornate Calderoniane Calderón 2000*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 189-200.
- SILIUNAS, Vidmantas, «Hado y divisa de Calderón de la Barca», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 200-222.
- STAMM, Rudolf, *Shakespeare's Word Scenery, with Some Remarks on Stage History and the Interpretation of his Plays*, Zürich / St. Gallen: Polygraphischer Verlag, 1954.
- TOBAR, María Luisa, «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 205-228.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. V, núm. 3, 1981, pp. 373-383.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano*, ed. Hans Flasche et al., Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 1-8.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «Una incursión en las comedias novelescas de Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara*, ed. C. George Peale, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1983, pp. 39-51.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El caballero del Sol*, ed. Warren R. Manson y C. George Peale, estudio introductorio María Luisa Lobato, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2011.