



Lo caballeresco en el teatro de Calderón: unas propuestas

Fausta Antonucci
(Università Roma Tre)

Abstract

Se discuten los problemas que plantean los intentos de deslindar un género caballeresco en la producción calderoniana, y se apuesta por examinar bajo la lente de lo caballeresco un conjunto de piezas caracterizadas por un mecanismo de transtextualidad amplia, que abarca también otras obras de teatro y otros géneros narrativos y poéticos. De esta forma, no solo se amplía el corpus de obras que remiten de alguna forma al universo caballeresco, sino que se profundiza en el hibridismo sustancial de piezas festivas, compuestas para representaciones palaciegas, que encajan con dificultad en las rejillas genéricas más conocidas.

Palabras clave: Calderón, géneros dramáticos, universo narrativo caballeresco, hibridismo genérico.

We discuss the problems posed by attempts to define a chivalric genre in Calderón's production, and we attempt to examine under the lens of the chivalric a set of plays characterized by a mechanism of broad transtextuality, which also encompasses other plays and other narrative and poetic genres. In this way, not only is the corpus of works that refer in some way to the chivalric universe expanded, but also the substantial hybridism of festive pieces composed for palace performances, which are difficult to fit into the best-known generic grids, is explored in greater depth.

Keywords: Calderón, dramatic genres, chivalric narrative universe, generic hybridism.

§

1. La elección del sintagma neutro «lo caballeresco», que aparece en el título de mi contribución en lugar de posibles alternativas como «género caballeresco» o «materia caballeresca», es toda una declaración de intenciones¹. En primer lugar, porque conscientemente quería sustraerme al corsé de la definición taxonómica (que además, como veremos, plantea no pocos problemas) para explorar los territorios limítrofes de esa parcela genérica cuyos límites no dejan de ser movedizos. Tampoco me parecía oportuno emplear expresiones que apuntaran a una relación específica con textos concretos –algo que, al contrario, implica el sustantivo «materia» en sintagmas como «materia de Francia» o «materia de

¹ Quiero dejar constancia de mi agradecimiento a uno/a de los dos revisores anónimos cuyas atinadas observaciones me hicieron repensar algunos planteamientos de este artículo.

Bretaña»— porque esta opción nos impediría examinar, bajo la lente de lo caballeresco, textos que, aun sin remitir a hipotextos concretos, beben en parte al menos del vastísimo mundo de las caballerías. Esta dinámica de transtextualidad amplia la define muy bien Demattè (2005, 39) cuando habla de la «libre utilización de elementos caballerescos» que caracteriza muchas obras del teatro áureo en las que

il genere cavalleresco viene considerato [...] alla stregua di un fondo folclorico a cui l'autore si rivolge per attingervi i motivi di cui ha bisogno per la sua opera. Se ne deduce che non si considera di primaria importanza l'esistenza di un ipotesto chiaramente identificabile, quanto invece il riferimento a un testo-tipo, una sorta di 'astrazione tipologica' che contiene tutte le possibili combinazioni di personaggi, avventure, mostri e incantesimi che possano venir riconosciute come appartenenti alla materia cavalleresca, benché non riconducibili a un unico libro.

Lo que me propongo en estas páginas es acotar un corpus de obras teatrales calderonianas que responden a esta definición de transtextualidad caballeresca amplia que nos ofrece Demattè. Para ello, empezaré por examinar y revisar críticamente algunos intentos previos de deslindar porciones de la producción de Calderón adscritas al campo de lo caballeresco. Entre los calderonistas, ha sido generalmente aceptada sin muchas discusiones la clasificación propuesta por Valbuena Briones en el tomo dedicado a las *Comedias* de su conocida edición de las obras completas de Calderón para la editorial Aguilar (1969, I). Allí, Valbuena reúne bajo el rótulo de «novelescas» comedias como *La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela y Lisidante*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, algunas de las cuales califica también de «caballerescas» en sus notas preliminares², aunque sin explicar nunca qué es lo que las hace tales. Si 'novelescas' quiere decir

² «*La puente de Mantible* es una comedia caballeresca de imaginación en la que Calderón ha recogido el mundo confuso de los poemas novelescos, o de caballerías» (Valbuena, 1969, I, 1852); «*Argenis y Poliarco* es una comedia novelesca, o, si se quiere, de caballerías, con un sentido poético extraordinario» (Valbuena, 1969, I, 1915); de *El conde Lucanor* valora «el tono caballeresco y cortesano, dentro del cual se desenvuelve totalmente la comedia» (Valbuena, 1969, I, 1958); afirma que «*Auristela y Lisidante* pertenece al ciclo de comedias caballerescas», pero poco después anota: «La intriga manifiesta todas las características de una trama de capa y espada» (Valbuena, 1969, I, 2003).

inspiradas en obras narrativas preexistentes de tono fabuloso (algunas de las cuales son de tema y tono caballeresco), sin duda el rótulo funciona para todas las comedias de este corpus³, menos para *Auristela y Lisidante*, que no tiene hipotexto conocido, y que sin embargo Valbuena adscribe al «ciclo» de comedias caballerescas⁴. Hay razones para ello, como veremos, pero quedan inexpresadas en la nota preliminar del estudioso⁵.

Lo borroso del deslinde genérico que planteaba Valbuena, por cierto sin una firme intención taxonómica, no ha sido óbice para que otros críticos tomaran como referencia el mismo corpus. Pedraza, en su perfil sobre Calderón, dedica un apartado a las comedias caballerescas, aclarando desde las primeras líneas que se trata de obras «escritas en su mayor parte para escenarios palaciegos»; aunque rehúye una definición precisa, ofrece una lista de los elementos que las caracterizan: los protagonistas y sus acciones están «relacionados casi siempre con el ciclo de Orlando»; las intrigas «recrean las largas peregrinaciones, hazañas absurdas, encantamientos, amores ideales, batallas y demás ingredientes de este tipo de obras»; la escenificación «es acorde con este mundo quimérico» en el que se mueven sus personajes, y los espacios dramáticos son de lo más exótico y fantástico (Pedraza, 2000, 253). Insiste asimismo en la importancia de «lo fantástico entendido como apelación a la maravilla» y en la «inspiración en los libros de caballerías o en los poemas caballerescos italianos» Ignacio Arellano (2006, 116), refiriéndose al corpus de comedias novelescas seleccionado por Valbuena. Fernando Rodrí-

³ *La puente de Mantible* reelabora textos caballerescos de la materia de Francia (ver Rodríguez-Gallego y Sáez, 2016, 28-51); *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa* reelaboran elementos de los poemas caballerescos de Boiardo y Ariosto, que a su vez reelaboran la materia de Francia (sobre *El jardín de Falerina* ver Demattè, 2005, 68-69; sobre *Hado y divisa* véase Becker, 2006 y Antonucci, 2014a); la trama de *El castillo de Lindabridis* deriva del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra, como esclarece Demattè (2005, 64-67); *El conde Lucanor* se inspira, entre otros textos, en el ejemplo XXV de la homónima colección de cuentos de don Juan Manuel; *Argenis y Poliarco* reelabora una novela bizantina, la *Argenis* (1621) de Barclay, a través de una adaptación española (Vara López, 2015, 27-51).

⁴ Valbuena considera en cambio un drama *Los hijos de la fortuna*, *Teágenes y Cariclea*, que adapta al teatro el prototipo del género bizantino, la *Historia etiópica* de Heliodoro.

⁵ Y abordadas de forma insatisfactoria en Arana (2012, 13-32), que –también incómoda con la vaguedad de Valbuena– al abordar la cuestión de la adscripción genérica de la comedia echa mano de elementos (el honor, el binomio amor-guerra, la metateatralidad, etc.) que de ningún modo son exclusivos de las comedias que Valbuena calificó de novelescas o caballerescas. La cuestión se discutirá más adelante.

guez-Gallego y Adrián Sáez, en su edición de *La puente de Mantible* (2016), tratan de precisar más los rasgos definitorios de lo que para ellos es todo un género dramático. Las comedias caballerescas de Calderón, en palabras de estos dos críticos,

se definen por la construcción de una intriga bélico-amorosa con hazañas, desafíos, duelos y guerras que se desarrollan en unas coordenadas espacio-temporales fantasiosas (alejadas del *hic et nunc*), con unos pocos elementos fantásticos y mágicos espigados aquí y allá [...] procedentes de un hipotexto que se presenta siempre tamizado por la adaptación al teatro y a las nuevas circunstancias de recepción. Por eso, se caracterizan igualmente por los alardes de espectacularidad de gran aparato, las escenas de gusto cortesano y las tiradas de sabor culto y gongorino (Rodríguez-Gallego y Sáez, 2016, 50).

El corpus que examinan se compone de los mismos títulos que Valbuena reúne bajo el rótulo de comedias novelescas, aunque Rodríguez-Gallego y Sáez avanzan alguna duda sobre la inclusión de *Argenis y Poliarco*, por remitir más bien a la novela bizantina⁶. Su propuesta de definición suscita sin embargo algunos reparos. Si uno de los rasgos del género es, como afirman, la presencia de elementos mágicos que proceden de un hipotexto caballeresco, tampoco *Auristela y Lisidante* debería formar parte del corpus, por no proceder de un hipotexto reconocible y no contener elementos mágicos. Tampoco *El conde Lucanor*, siendo así que su hipotexto más reconocible no es un libro de caballerías sino es el ejemplo XXV de la homónima colección de cuentos de don Juan Manuel. En realidad, no creo que pueda negarse que ambas comedias presentan muchos elementos que pertenecen al universo de lo caballeresco. Pero, para verlo, será necesario pasar del listado de rasgos definitorios a una comprensión más abarcadora de lo que constituye este universo, considerándolo como un conjunto de temas y motivos de libre combinación. Una vez adoptada esta perspectiva, nos daremos cuenta de que dichos temas y motivos están presentes en muchos otros títulos calderonianos, a menudo en conjunción con ecos intertextuales de otras

⁶ Por otra parte, se entiende que el estudioso califique de comedia de caballerías *Argenis y Poliarco*, aunque su hipotexto principal sea una novela bizantina; de hecho, hay cierta permeabilidad entre el género caballeresco y el bizantino, como recuerda Neri (2007, 18-19), y la *Argenis* está influida por el *Amadís de Gaula* (Lida de Malkiel, 1966, 227).

obras de teatro y de otros géneros narrativos y poéticos. En este sentido, la presencia de lo caballeresco se percibe en un corpus mucho más amplio que el de las comedias que hasta ahora se han venido considerando, siguiendo a Valbuena, como caballerescas. La apuesta metodológica que propongo consistirá, pues, en considerar lo caballeresco como un territorio con límites inciertos, difícil de acotar pero fascinante si se explora en sus paisajes multiformes. Dejaremos aparcada por tanto la cuestión de la definición del género para explorar sus componentes y sus puntos de contacto y superposición con otros universos genéricos, principalmente el palatino y el mitológico. Veremos así que la presencia de componentes caballerescos puede ayudar a entender mejor el significado y la función de un discreto número de comedias que encajan difícilmente en la rejilla taxonómica al uso o que en todo caso se caracterizan por una gran hibridación genérica.

2. Como apuntaba antes, si centramos la mirada en los motivos que componen la intriga veremos que tanto *Auristela y Lisidante* como *El conde Lucanor* participan del universo narrativo caballeresco. En *Auristela y Lisidante* encontramos al menos tres motivos característicos de este universo: el de los gemelos que llegan a enfrentarse por alguna razón (aquí, las dos hermanas Auristela y Clariana), el de la empresa a la que hay que dar cima para conquistar la mano de una dama, con su torneo correspondiente, y el del duelo de un campeón contra muchos contrincantes para dirimir una controversia. Estos motivos se incrustan en una intriga que podría confundirse con la de tantas comedias palatinas: competencias entre amor y amistad, rango elevadísimo de los personajes, desafíos, escrúpulos de honor y situaciones difíciles en las que hay que hacer alarde de ingenio y valor para salir de ellas. Por ello, quizás, Rocío Arana (2012, 17) llegó a compararla con *Afectos de odio y amor*, que a su parecer también sería caballerisca y novelesca⁷. Con todo, creo que el marco geográfico

⁷ Olvidando, entre otras cosas, que los rasgos que considera característicos de *Afectos de odio y amor* son comunes a otras comedias palatinas calderonianas como *Para vencer a amor querer vencerle* o *Lances de amor y fortuna*. Como veremos, los rasgos que pueden considerarse propiamente caballerescos son otros, y

ultraexótico de *Auristela y Lisidante* (una Atenas fuera del tiempo) y la total ausencia de referencias al mundo conocido por los espectadores la alejan de *Afectos de odio y amor*, que alude a la derrota de Gustavo Adolfo de Suecia en 1632 y en el personaje de Cristerna de Suevia presenta un trasunto idealizado de Cristina de Suecia⁸. En general, en todas sus comedias palatinas Calderón alude a algún personaje o a algún hecho históricamente reconocible, o ambienta la acción en lugares alejados de España, pero de un exotismo muy moderado (Francia, Italia, Suiza, Inglaterra, Sajonia). Nada parecido se da en cambio en *Auristela y Lisidante*, y lo mismo podríamos decir de *Argenis y Poliarco*, que comparte con *Auristela y Lisidante* el motivo caballeresco de la empresa necesaria para conquistar la mano de una dama; otro motivo que procede del universo narrativo caballeresco es, en *Argenis y Poliarco*, el del joven que desconoce el secreto de su nacimiento y lo descubre en el final, recuperando el rango que le pertenece.

También están claramente en deuda con el universo caballeresco muchos elementos de *El conde Lucanor*. El primero es el motivo del objeto mágico, que aquí es el espejo que la maga Irifela muestra al duque de Toscana Federico, prisionero del Soldán de Egipto, para que vea quiénes son y cómo actúan los tres pretendientes de su hija Rosimunda. Este espejo mágico tiene una clara vinculación con las apariciones propiciadas por Falerina (*El jardín de Falerina*) y Marfisa (*Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*) para mostrar a otro personaje qué está sucediendo muy lejos del espacio dramático donde se desarrolla la acción. El segundo elemento es la trayectoria de Lucanor, que coincide en muchos aspectos con el prototipo de intriga caballeresca que trazó Eisenberg y resume Neri (2007, 16-17)⁹:

tienen que ver con la presencia de algunos motivos de intriga y con un exotismo muy marcado y de carácter fabuloso.

⁸ Ver al respecto las consideraciones de Germain (2005). A pesar de la cantidad de material ficticio con el que se construye la comedia, y de las transformaciones de las circunstancias históricas requeridas por el género en el que se enmarca la comedia (que Germain clasifica como comedia palaciega, de acuerdo con la terminología propuesta por Vitse), el crítico reconoce que «Les ressemblances du personnage avec Christine sont manifestes, et conformement une figure dont le relief n'a rien à envier à celle que véhiculent chroniques et rumeurs» (Germain, 2005, 192).

⁹ Para indicaciones imprescindibles acerca de la estructura narrativa inaugurada por el *Amadís* y de su relación con el mito y el folklore, así como de las diferencias que se detectan en el amplísimo corpus

L'intreccio più tipico parte ovviamente dalla nascita dell'eroe [...] ben presto l'indole cavalleresca che contraddistingue il suo lignaggio lo spinge a partire segretamente per ricevere l'investitura, che coincide con (o prelude ad) un'avventura che gli fornirà armi magiche e destriero. Ne segue un frenetico andirivieni per terra e per mare, fra corti e avventure, segnato dall'innamoramento e dalle forzate separazioni dall'amata. [...] Quando il cavaliere si sarà guadagnato la fama ed il prestigio necessari, avrà luogo una pubblicissima agnizione in seno al proprio casato ed il matrimonio segreto con l'amata. Prima di ufficializzare, però, tale unione e l'eventuale riconoscimento dei figli, l'eroe dovrà mostrarsi prode condottiero ed abile stratega di guerra sbaragliando minacciosi eserciti (fra i quali non mancano mai le truppe di un re infedele).

De hecho, el protagonista pasa de ser un pobre escudero a casarse con la duquesa de Toscana Rosimunda, después de haber realizado una serie de empresas para conquistarla. Como señalé en otra circunstancia (Antonucci, 2020, 245-246), una de estas empresas, ahuyentar un león que amenaza a Rosimunda, es eco intertextual probable de una comedia temprana de Lope, *El príncipe inocente* (1590). Esta comedia, junto con otras muchas que pertenecen asimismo a la producción juvenil de Lope, dramatiza la trayectoria de un héroe que, aun habiendo vivido alejado de la corte y sumido en apariencias en un estado de simpleza semisalvaje, logra ascender a la cumbre del poder gracias a sus empresas y a su recto juicio. Es una de las actualizaciones posibles del paradigma del héroe y, por lo mismo, tiene resonancias caballerescas, algo que es patente en uno de los primeros ejemplos de este tipo de intriga, *El nacimiento de Ursón y Valentín, hijos del rey de Francia* (1588-1595), que se inspira en un libro de caballerías francés del siglo XV¹⁰. Valdrá la pena subrayar que el motivo de los gemelos separados al nacer, que sustenta la trama de las jornadas segunda y tercera de esta comedia de Lope, subyace asimismo a la pareja ariostesca Rugero-Marfisa que reelabora Calderón en *El jardín de Falerina* y *Hado y divisa*. Es un hecho que este tipo de intrigas lopescas dejaron honda huella en Calderón desde sus años juveniles, según demuestran

de textos narrativos del género caballeresco, ver al menos Curto Herrero (1976), Cacho Blecua (1979) y Lucía Megías (2002).

¹⁰ Para un análisis más detenido de estos textos de Lope, ver Antonucci (1995).

aspectos no secundarios de *La vida es sueño*, como la relación entre Rosaura y Segismundo y la trayectoria que ambos deben recorrer para recuperar su bien máspreciado: el honor y la libertad (Antonucci, 2008, 14-23). A nadie se le ocurriría clasificar *La vida es sueño* como una comedia – o, mejor dicho, drama– caballeresco, pero es imposible dejar de ver los componentes caballerescos que conforman su intriga: la mujer guerrera que acomete una empresa casi imposible (Rosaura), el joven que debe reconquistar su reino pasando por una serie de pruebas (fallidas primero, luego superadas)¹¹. El caso de *La vida es sueño* nos sirve, pues, para mostrar las posibilidades que se abren a la investigación si nos desprendemos de la etiqueta taxonómica (género caballeresco) en favor de una definición más amplia y laxa (lo caballeresco) que nos permita apreciar la presencia de elementos caballerescos aun en obras que no encajarían sino muy parcialmente en la rejilla definitoria que proponen Rodríguez-Gallego y Sáez.

3. Voy ahora al segundo punto de mi propuesta: ampliar la nómina de obras calderonianas que, de una forma u otra, están en deuda con el universo de los libros de caballerías. Todos los títulos que examinaré a continuación los edita Valbuena en el volumen de los dramas calderonianos, afirmando que cada uno «presenta una acción seria y trascendental y que a veces termina con un desenlace trágico» (1969, II, XI). Examinemos en primer lugar los casos de *El postrer duelo de España* y *En la vida todo es verdad y todo mentira*. La primera, ambientada entre Zaragoza y Valladolid en tiempos de Carlos V, reelabora un hecho histórico (un desafío de 1522) e incorpora al personaje del Emperador. Pero definirla como un drama historial (que es la etiqueta que le pusimos en *Calderón Digital*) no da cuenta de su hibridez intrínseca¹². De hecho, las dos prime-

¹¹ Algo análogo puede decirse para las comedias palatinas de Lope y de Guillén de Castro cuya intriga se centra en la trayectoria de un protagonista criado lejos de la Corte que recupera su identidad de noble de altísimo rango. En el caso de Guillén de Castro, además, la contigüidad con el acervo de textos caballerescos es patente en *El conde Dirlos* y *El nacimiento de Montesinos*. Para un análisis de estas cuestiones, vuelvo a remitir a Antonucci (1995 y 2006).

¹² Roncero (2023) la define como «comedia histórica» pero recuerda la importancia que cobran en su intriga el amor, la honra y la espectacularidad cortesana del duelo en la tercera jornada.

ras jornadas se articulan con resortes de comedia de capa y espada (rivalidades, celos, escondites, equívocos) que en la segunda jornada se trasladan al campo, con componentes de comedia villana. Al contrario, en el último cuadro de la tercera jornada toma la delantera la típica escenificación caballerescas de un desafío y un duelo extremadamente formalizados y espectaculares, que guardan muchos parecidos con el desafío y el duelo que ocupan la casi totalidad de la tercera jornada de *El castillo de Lindabridis*. Se trata de secuencias claramente deudoras de la producción narrativa caballerescas, de gran espectacularidad y aparato, que se explican por la destinación palaciega de la obra y remiten al gusto cortesano por festejos caballerescos como torneos, justas, juegos de cañas y de sortija.

También *En la vida todo es verdad y todo mentira* es una obra de difícil colocación: por un lado, algunos de sus protagonistas remiten a personajes y situaciones históricas (la rivalidad entre Focas y Mauricio por el trono de Constantinopla en el siglo VI, el destronamiento de Focas por Heraclio); por otro, la ambientación en una Trinacria fantástica y las magias que repetidamente opera el astrólogo Lisipo son incompatibles con el género historial. El palacio fingido que Lisipo crea para que Focas pueda ver cómo actúan Heraclio y Leonido, para tratar de entender quién de los dos es su hijo, recuerda muchísimo las magias análogas, ya mencionadas, de *El conde Lucanor*, *El jardín de Falerina*, *Hado y divisa de Leonido* y *de Marfisa*. La pareja formada por Heraclio y Leonido, cada uno de los cuales va en busca de su identidad verdadera ignorando si es hijo de Focas o de Mauricio, que por Focas fue asesinado, recuerda el tema de los gemelos diferentes, ya reelaborado por Lope en *Ursón y Valentín*; un tema mítico que la literatura caballerescas aprovecha a menudo, como ya he apuntado¹³. No faltan tampoco, en el último cuadro de la obra, las escenas de enfrentamiento bélico que culminan con la muerte de Focas a manos de Heraclio. Mucho más que *La vida es sueño*, con la que comparte muchos elementos según ya ha sido observado por la crítica (Cruick-

¹³ Como recuerda Cruickshank (1971, LXXII), Hartzenbusch había observado el parecido entre el Leonido de *En la vida* y el Leonido de *El hijo de los leones* de Lope (sobre el que remito una vez más a Antonucci, 1995). A su vez, muy acertadamente, Cruickshank (1971, LXXI) subraya el parecido entre los dos jóvenes salvajes de *En la vida* y los personajes de Irifile en *La fiera, el rayo y la piedra* y de Marfisa en *Hado y divisa*.

hank, 1971, CVIII-CXXIX), *En la vida todo es verdad y todo mentira* bebe del acervo de motivos de la literatura caballerescas, y esto hace que se aleje mucho de los modelos de drama historial o palatino, aunque no por ello me atrevería a clasificarla como drama caballeresco. Téngase en cuenta que también esta obra fue compuesta para una representación cortesana (Cotarelo, 1922, 640), lo que explicaría con creces la inserción en su intriga de elementos caballerescos con una carga de espectacularidad mágica.

También fueron compuestas para representaciones palaciegas un conjunto de obras cuya adscripción al género mitológico no acaba de satisfacerme, mientras considero que reconocerlas como parte de ese corpus híbrido que bebe de lo caballeresco nos ayudaría a entenderlas mejor: me refiero a *La fiera, el rayo y la piedra*; *Amado y aborrecido*¹⁴; *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*; *Fineza contra fineza*. De *La fiera, el rayo y la piedra* nunca se ha puesto en tela de juicio el carácter mitológico: es comprensible, pues en la acción participan divinidades del panteón pagano como Cupido y Anteros, Venus, las Parcas; además, los personajes de Anajarte y Pigmaleón son trasunto parcial de la Anaxárete y el Pigmalión ovidianos, la primera transformada en piedra por despreciar el amor de Ifis, el segundo enamorado de una estatua que Venus transformó en mujer conmovida por sus ruegos. Por otra parte, en la acción de la obra aparecen elementos ajenos al mito clásico: principalmente la historia de Irífle, la salvaje enamorada de Céfito y verdadera heredera del trono de Trinacria (algo ya observado por Cruickshank, 1971, LXXI). Además, Ifis aquí no es el muchacho pobre del mito, sino todo un príncipe de Epiro; y llama la atención el nombre de Pigmaleón, que, con esa mínima transformación con respecto a la dicción ovidiana, termina pareciéndose al de Primaleón, hijo de Palmerín de Oliva. De hecho, si excluimos las secuencias protagonizadas por los dioses, árbitros celestes de las acciones de los protagonistas, la intriga es más bien de tipo caballeresco, con desafíos, duelos y guerras, gran espectacularidad, mucha magia. No hay en ella ningún hipotexto caballeresco reconocible, pero la historia de Irífle no

¹⁴ A propósito de esta comedia, Carbajo Lago (2021, 33) afirma que «no parece encajar claramente en un género o subgénero acorde con los sistemas taxonómicos más aceptados», y examina detenidamente la presencia de elementos cómicos y la consistencia del elemento mitológico.

es sino una actualización más del paradigma del héroe reelaborado tantas veces por la literatura caballerescas: identidad oculta, valor y coraje que demuestran la sangre noble, enamoramiento, peripecias y matrimonio final con anagnórisis. Calderón entreteje en esta obra materiales míticos y materiales caballerescos, y este hibridismo hace que *La fiera, el rayo y la piedra* se asemeje en muchos aspectos a *En la vida todo es verdad y todo mentira*: la ambientación en una Trinacria fabulosa, el motivo de la usurpación del trono y la duda sobre quién es el verdadero heredero, los ejércitos que desembarcan en la isla para luchar contra el usurpador, el motivo del salvaje cuya identidad real solo se descubre en el desenlace... Con respecto a *En la vida*, sin embargo, en *La fiera, el rayo y la piedra* el componente amoroso es mucho más importante y articula, alrededor del dualismo amor/desamor, los comportamientos diferentes de tres parejas humanas; este dualismo se repite, o quizás sea más adecuado decir que encuentra su justificación, en el cielo, en la encarnizada pelea que mantienen Cupido y Anteros bajo la mirada maternal de Venus: siendo el primero expresión del carácter cruel del amor no correspondido (por lo que su protegida es Anajarte), y siendo el segundo el adalid de la correspondencia amorosa (por lo que su protegida es Irífle).

Este dualismo se expresa en otras obras de Calderón en la irreconciliable enemistad entre Venus y Diana¹⁵; antes que del mito clásico, este motivo bebe de la literatura pastoril, donde sirve para construir situaciones de tensión dramática entre los personajes, como se comprueba por ejemplo en *El pastor fido* de Guarini. No hay que desechar, por lo tanto, un eco de intertextualidad pastoril en esas piezas de Calderón que acoplan las dinámicas humanas de enamoramiento y rechazo a las leyes de Diana o de Venus, como sucede en *Amado y aborrecido*, *Los tres afectos de amor* y *Fineza contra fineza*, ambientadas las dos primeras en Chipre y la última en Tesalia. A pesar de introducir en *Fineza contra fineza* un personaje que es hijo de Acteón, famoso en el mito clásico como víctima de la ira de Diana, ninguna de estas tres obras puede definirse como mitológica, porque ninguna elabora episodios del mito clásico. Por otra parte, y no obstante los ecos pastoriles que he destacado, el rango de los protagonistas y las

¹⁵ Sobre este tema ver Trambaioli (2017).

modalidades con las que se enhebran sus dilemas sentimentales participan mucho más de lo caballeresco que de lo pastoril.

En *Amado y aborrecido*, por ejemplo, la intriga no es más que una sucesión de empresas de vario tipo que lleva a cabo Dante, caballero del rey de Chipre, para conquistar el amor de Irene, infanta de Gnido, guerrera devota de Diana e indiferente al amor. En cada una de estas empresas Dante se ve en la tesitura de salvar, junto con Irene, a Aminta, la hermana del rey de Chipre, que lo ama sin esperanza. Al final, ante la enésima situación de peligro que afecta a ambas mujeres, Dante es obligado por Venus y Diana a escoger a cuál de las dos salvar e, inesperadamente, decide salvar a Aminta otorgándole la victoria a Venus¹⁶. También en *Los tres afectos de amor* la intriga gira alrededor de la conquista de una dama, aquí Rosarda, princesa de Chipre, que debe escoger entre tres pretendientes. Cada uno trata de lucirse delante de la amada, organizando un sarao Celio, una academia Flavio, un torneo Libio¹⁷. A pesar de ser el festejo escogido por Libio el más caballeresco de los tres, cuando Rosarda padece una agresión Libio no consigue defenderla porque se desmaya. A pesar de la aparente vileza de su reacción, esta le granjea a Libio el amor de Rosarda, porque prueba lo profundo de su sentimiento. Paradójicamente, la empresa con la que Libio gana la mano de Rosarda es una no-acción, todo lo contrario de la pronta y agresiva reacción de sus dos rivales. Rasgo este muy interesante que, en un marco claramente condicionado por los modelos caballerescos, delata un cambio de actitud cultural, el paso del aprecio *a priori* por la fuerza guerrera a la preferencia por lo tierno y blando de los sentimientos.

¹⁶ Este dilema (un hombre debe decidir si tirar al agua, para salvarse, a la mujer que lo ama y que él desama o a la mujer a quien ama pero que lo rechaza) tiene una historia muy larga que exploró ampliamente Lara Garrido (1980), y que arranca –en la forma como lo plantea Calderón– de la llamada *Pregunta sobre dos doncellas* del poeta cancioneril Antón de Montoro, que a su vez hunde sus raíces en el gusto trovadoresco por los *dubbi* elaborados en forma de *joc partit*. Lara Garrido explora muchas manifestaciones de este dilema en los siglos XVI y XVII, hasta llegar a nuestra comedia. Aportan más ejemplos Lara Garrido (1984) y Alatorre (2003), que hace hincapié en sus orígenes clásicos. Ver asimismo Casariego (2021, 59-61) y Carbajo Lago (2021, 52-78).

¹⁷ Como argumenta Casariego (2021, 62-65), las cuestiones que se discuten en la academia, así como el dilema de Rosarda ante los tres galanes, son un eco dramático de la tercera cuestión amorosa del libro cuarto del *Filocolo* de Boccaccio. Sobre esta intertextualidad boccacciana y su elaboración en *Los tres afectos de amor*, ver también Casariego (2020, 80-83).

Algo parecido vemos en *Fineza contra fineza*, que, ya en el título, nos está diciendo que los duelos y desafíos con los que se teje la trama se componen de acciones generosas con las que los protagonistas tratan de superarse el uno al otro. El contexto es el de la guerra que Anfión mueve contra Tesalia para sustituir el culto de Diana con el de Venus, y la intriga se teje alrededor de amores y equívocos que involucran a Anfión, al general enemigo Celauro, y a dos sacerdotisas de Diana, una fiel, Ismenia, otra, Doris, infiel porque es amante de Celauro. Cuando Anfión suprime el culto de Diana, Ismenia se rebela y sustrae la estatua de la usurpadora Venus. Anfión acusa entonces del robo a Doris; para salvarla, Celauro toma sobre sí la culpa, y esto da pie a una noble lucha entre los dos amantes que es a todas luces una reescritura ‘pagana’ del episodio de Olindo y Sofronia en el canto II de la *Gerusalemme liberata*¹⁸. Huelga decir que, como en el poema de Tasso, Celauro y Doris se salvan, aunque por razones diferentes: su amor entenece a Ismenia, quien revela ser ella la autora del robo aceptando a su vez el amor de Anfión, con lo que Venus triunfa definitivamente de Diana. Esta intertextualidad es especialmente interesante porque nos muestra que, a la huella ya reconocida de Ariosto en la producción calderoniana de tema y tonos caballerescos, debemos añadir la de Tasso. Quizás también el nombre de Aminta utilizado en *Amado y aborrecido* sea otro indicio de intertextualidad tassiana, aunque Calderón lo utiliza como femenino, al contrario de Tasso en su fábula pastoril homónima¹⁹. De hecho, en *Amado y aborrecido*, *Los tres afectos de amor* y *Fineza contra fineza*, más que rasgos ariostescos como encantamientos, peripecias, identidades ocultas, que abundan en otros títulos que ya hemos examinado, se observan rasgos más bien tassianos como cierta morbidez sentimental que prevalece sobre lo reciamente guerrero, y la inserción de elementos pastoriles en un contexto que, por el rango de los personajes, sigue influido por las historias caballerescas.

¹⁸ Merece la pena recordar que este episodio tassiano ya había sido llevado a las tablas por Cervantes, en su comedia *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, descubierta y atribuida por Arata (1992), que hoy puede leerse en la edición digital de quien firma estas páginas. Allí, los dos enamorados se llaman Solinda y Eustaquio.

¹⁹ La misma hipótesis avanza Carbajo (2021, 383n.).

4. Quiero cerrar estas páginas con unas reflexiones que son más una sugerencia que una verdadera conclusión. Creo que puede ser de interés considerar conjuntamente y desde una perspectiva diacrónica el acervo de títulos que he venido desgranando a lo largo de estas páginas: por un lado, el corpus de comedias que Valbuena (1969, I) clasificó como «novelescas» y que beben del mundo de las caballerías (*La puente de Mantible*, *El jardín de Falerina*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela* y *Lisidante*, *El castillo de Lindabridis*, *Hado y divisa de Leonido* y *de Marfisa*); por otro, los títulos que el estudioso incluyó, sin más especificación genérica, en el volumen dedicado a los dramas (Valbuena, 1969, II), y que también –como he tratado de argumentar– presentan elementos caballerescos. Llama la atención la escasez de reescrituras puntuales de hipotextos claramente reconocibles (la tipología A de transtextualidad, según Demattè, 2005, 37): solo pueden adscribirse a esta categoría *La puente de Mantible* (1626-1630), *Argenis y Poliarco* (1626-1636), y, mucho más tarde, *El castillo de Lindabridis* (1661)²⁰. La tipología de transtextualidad que Calderón claramente prefiere es la que Demattè (2005, 39) define como libre utilización de elementos caballerescos, pues todos los demás títulos considerados practican más bien esta forma de intertextualidad compleja; una práctica esta que, por otra parte, ya se observaba en obras cumbre de la producción juvenil del dramaturgo como *La vida es sueño* y *El médico de su honra*²¹. En el ámbito de lo caballeresco dicha práctica empieza a observarse en 1636, con *El jardín de Falerina*; y luego caracteriza todos los títulos del corpus que hemos venido construyendo a lo largo de estas páginas y que listo a continuación:

El postrer duelo de España (1650-1653)

Amado y aborrecido (1651-1652)²²

La fiera, el rayo y la piedra (1652)

²⁰ Para datos sobre las fechas de estas tres comedias, así como de los títulos de la lista siguiente que carecen de nota explicativa, remito a la ficha «Fecha, cómputo de versos y estrofas» de las entradas correspondientes de *Calderón Digital*.

²¹ Sobre las estrategias intertextuales en estas dos obras, remito a Antonucci (2004 y 2014b).

²² Este intervalo cronológico, que se corresponde en parte al que indicara Hilborn (1938, 56 y 62), lo argumenta con datos muy puntuales Carbajo (2021, 21-32). La comedia se publicó en 1657 en la *Octava parte de Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*.

El conde Lucanor (1653)²³

Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor (1658)²⁴

Auristela y Lisidante (1653-1660)

En la vida todo es verdad y todo mentira (1659)

Fineza contra fineza (1671)²⁵

Hado y divisa de Leonido y de Marfisa (1680)

Es evidente que la concentración de estos títulos en las décadas posteriores a 1650 se debe a la nueva posición del dramaturgo, que, a medida que va dejando definitivamente de escribir para los corrales, se vuelca en la composición de obras de gran aparato para representaciones palaciegas. Esta dedicación propicia el tratamiento dramático de materias que, como la mitológica, la caballeresca y la pastoril —a menudo asociadas, como he tratado de mostrar—, vienen caracterizando el teatro cortesano desde sus inicios en el siglo XVI, como ya nos enseñaba en su estudio seminal Ferrer (1991).

Concluyo pues, insistiendo, una vez más, en el interés de la mirada diacrónica; esta, aun con todas las limitaciones que derivan de lo inseguro de muchas dataciones calderonianas, siempre será capaz de enriquecer la perspectiva sincrónica, atenta a la taxonomía y a la intertextualidad.

§

²³ «El 18 de diciembre de 1656, Pedro de la Rosa debería haber puesto en escena *El conde Lucanor* en uno de los teatros públicos, pero tuvo que cancelar la representación, pues “estuvo estudiando y ensayando la fiesta a los años de la reina”. [...] es casi seguro que *El conde Lucanor* no era una comedia nueva en esa fecha...» (Cruickshank, 2009, 431, con cita de Pérez Pastor). Considerando otros elementos, como el final y algunas acotaciones, el estudioso supone que «la comedia iba a representarse en el Salón Dorado del viejo Alcázar» (Cruickshank, 2009, 433) y, además, que pudo ser compuesta en enero de 1653, cuando Felipe IV otorgó un perdón general tras la conclusión de la guerra de Cataluña, debido a una alusión de la segunda jornada a que el monarca más venturoso es el «que vence y que perdona» (Cruickshank, 2009, 434).

²⁴ Se representó en 1658 para el primer cumpleaños del príncipe Felipe Próspero (Cotarelo, 1922, 638-639).

²⁵ Se representó en la corte de Viena el 22 de diciembre de 1671 para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, según afirma Valbuena (1969, II, 2099) refiriendo una noticia aportada por Vaclav Cerni (*sic*, por Cerny) en la nota 12 de su edición de *El gran duque de Gandía*.

Bibliografía citada

- Alatorre, Antonio, «Un tema fecundo: las “encontradas correspondencias”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51, 1 (2003), pp. 81-146.
- Antonucci, Fausta, «Calderón riscrittore: il caso de *La vida es sueño*», en *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazione tra ‘500 e ‘600*, ed. Valentina Nider, Trento, Editrice Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2004, pp. 45-57.
- , *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona-Toulouse, Anejos de RILCE-L.E.S.O., 1995. Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. URL: < <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/>> (cons. 21/04/2023).
- , «La materia caballeresca en el primer Lope de Vega», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro clásico de Almagro (Almagro, 12-14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- , «Hado y divisa de Leonido y Marfisa: obra última y compendio de la dramaturgia palatina de Calderón», *e-Spania*, 18 (2014a). URL: <<http://e-spania.revues.org/23577>> (cons. 21/04/2023).
- , «Para una relectura intertextual de *El médico de su honra* de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de estudios áureos*, 1 (2014b), pp. 16-39.
- , «*La vida es sueño*, una obra cumbre del teatro europeo», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, ed. Fausta Antonucci, Barcelona, Crítica, 2008, pp. 7-107.
- , *Calderón de la Barca*, Roma, Salerno editrice, 2020.
- Arana, Rocío, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Auristela y Lisidante*, ed. Rocío Arana, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 13-143.
- Arata, Stefano, «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), pp. 9-112.

- Arellano, Ignacio, «Lo maravilloso y lo fantástico en Calderón», en *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 93-121.
- Becker, Danièle, «Hado y divisa de Leonido y de Marfisa. Adiós a las tablas palaciegas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, PUM-Consejería de educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 53-63.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid, Cupsa, 1979. Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010. URL: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/amadis-heroismo-mitico-cortesano--0/>> (cons. 22/04/2023).
- Calderón Digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, dir. Fausta Antonucci. URL: <<http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>> (cons. 22/04/2023).
- Carbajo Lago, María, *Edición, anotación y estudio de «Amado y aborrecido» de Calderón de la Barca*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2021. URL: <<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do;jsessionid=FCD1D5D6DF452CEAC3DEB3BB798086A3>> (cons. 22/04/2023).
- Casariego, Paula, «Un breve recorrido por tres *questioni d'amore* en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 72, 2 (2020), pp. 73-91.
- , *Las academias en el teatro áureo. Un recorrido por las comedias de Calderón de la Barca*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2021.
- Cervantes, Miguel de, *La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón*, Fausta Antonucci (ed.), en *Gondomar Digital*, DOI: 10.5281/zenodo.7824655. URL: <<http://gondomar.tespasiglodeoro.it/reader/138>> (cons. 22/04/2023).
- Cotarelo y Mori, Emilio, «Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca», *Boletín de la Real Academia Española*, IX, 45 (1922), pp. 605-649.

- Cruickshank, Don W., «Introduction», en Pedro Calderón de la Barca, *En la vida todo es verdad y todo mentira*, Don W. Cruickshank (ed.), London, Tamesis, 1971, pp. XI-CXXXIII.
- , *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009; trad. esp. *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, Madrid, Gredos, 2011⁺.
- Curto Herrero, Federico Francisco, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Juan March, 1976.
- Demattè, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 2005.
- Ferrer, Teresa, *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- Germain, Yves, «Ressemblance et vraisemblance dans *Afectos de odio y amor*, de Calderón, ou les métamorphoses d'une reine de Suède», en *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E. A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*, ed. Isabel Ibáñez, Pamplona, EUNSA (Anejos de Rilce, 52), 2005, pp. 187-198.
- Hilborn, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, Toronto University Press, 1938.
- Lara Garrido, José, «Amado y aborrecido: trayectoria de un “dubbio” poético», *Analecta Malacitana*, 3, 1 (1980), pp. 113-148.
- , «Dos notas complementarias», *Analecta Malacitana*, 7, 1 (1984), pp. 139-148.
- 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.
- Lucía Megías, José Manuel, «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 9-60.
- Neri, Stefano, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, Pisa, ETS, 2007.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.

- Rodríguez-Gallego, Fernando; Sáez, Adrián J., «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2016, pp. 11-71.
- Roncero, Victoriano (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *El postrer duelo de España*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2023.
- Trambaioli, Marcella, «Dos figuraciones de la feminidad cultural en la España barroca. Venus y Diana frente a frente en las fiestas mitológicas de Calderón», en *Figuras del bien y del mal: la construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano. XVII Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Münster, 16-19 de julio de 2014)*, dirs. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt y Christoph Stroetzki, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017, pp. 585-610.
- Valbuena Briones, Ángel, 1969, I: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. I. Comedias*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, 5 ed. 1987⁺.
- , 1969, II: Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. II. Dramas*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969, 5 ed. 1987⁺.
- Vara López, Alicia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *Argenis y Poliarco*, Alicia Vara López (ed.), Pamplona/Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 15-107.