



PROGETTO  
MAMBRINO

## HISTORIAS FINGIDAS



### Adaptación y reconfiguración de motivos caballerescos en *El castillo de Lindabridis*

Axayácatl Campos García Rojas  
(Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras)\*

Abstract

La presencia de la literatura caballerescas en la historia de la literatura española es manifiesta a través de la trascendencia de sus temas, tópicos y géneros. Desde sus orígenes medievales, hasta su amplio desarrollo durante los siglos XVI y XVII, es posible advertir cómo la narrativa caballerescas tuvo un proceso de adaptación y refuncionalización de los motivos caballerescos que la constituyen. Así, el teatro caballeresco español echó mano de los libros de caballerías que le precedieron y cuyo éxito ya había sido probado en el público de los siglos áureos. Este artículo analiza los motivos caballerescos presentes en *El caballero del Febo* de Ortúñez de Calahorra y cómo fueron adaptados por Calderón de la Barca en *El castillo de Lindabridis*. Se hace énfasis en aquellos motivos que el autor conservó del hipotexto y aquellos que modificó confiriéndoles una nueva función en el texto tardío.

Palabras clave: *El castillo de Lindabridis*, teatro caballeresco, Calderón de la Barca, *Caballero del Febo*, *Espejo de príncipes y caballeros*, libros de caballerías.

The importance of chivalric literature in the History of Spanish Literature is manifested through out its subjects, topics, and how they were adapted and re-functioning in other genres of the Spanish Golden Age. This article analyzes the presence of chivalric motifs in *El Caballero del Febo* by Ortúñez de Calahorra, and how they were adapted by Calderón de la Barca in *El castillo de Lindabridis*.

Keywords: chivalric theatre, romances of chivalry, chivalric motifs, *El castillo de Lindabridis*, Calderón de la Barca, *Caballero del Febo*, *Espejo de príncipes y caballeros*.

§

En *El Cavallero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), la princesa Lindabrides había sido encantada en la llamada Torre Desamorada y sus lectores tuvieron que esperar más de tres décadas y dos libros de caballerías más para conocer el formidable desenlace de aquella aventura, que estuvo guardada para que el príncipe Claramante, ya joven caballero en la tercera parte del ciclo, pudiera deshacer el

---

\* Este trabajo se realizó en el marco y con el financiamiento del Proyecto PAPIIT (núm. IN403614) «Teoría y análisis de los textos breves en la Literatura caballerescas hispánica» de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Asimismo, es parte de las actividades del Seminario de Estudios sobre Narrativa Caballerescas (PIFFyL-2006-017).

encantamiento<sup>1</sup>.

Este ciclo caballeresco, sus episodios, personajes y aventuras trascendieron en el tiempo y, como sucedió con otros libros de caballerías, fueron reelaborados por Pedro Calderón de la Barca en su *El castillo de Lindabridis*<sup>2</sup>. Para la escritura de esta comedia, Calderón empleó las tres dinámicas de «traducción transtextual» que Claudia Demattè establece para el estudio general de las comedias caballerescas del Siglo de Oro (2005, 35-36; 2006, 12-14): selección, condensación e invención; donde los episodios, personajes y aventuras procedentes de las tres partes del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* conforman el desarrollo escénico<sup>3</sup>.

En este artículo, el análisis se centrará en cómo los motivos caballerescos, que nutren los libros de caballerías, son adaptados y reconfigurados en cuanto a su forma y función en *El castillo de Lindabridis*. Me centraré específicamente en personajes y aspectos de carácter argumental con los siguientes apartados:

- 1) El encantamiento de Lindabrides
- 2) El endemoniado fauno y el cortés fauno

La trascendencia que tuvo *El Cavallero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra (1555), así como su *Segunda parte* de Pedro de la Sierra (1580), la *Tercera parte* de Marcos Martínez (1587) y la *Quinta* manuscrita ponen de manifiesto el éxito que tuvo este ciclo caballeresco durante los siglos áureos; aspectos que ya han sido señalados por la crítica, pero que sirven de contexto a *El castillo de Lindabridis* para entender ese halo inspirador que le dio origen bajo la pluma de Calderón de la Barca<sup>4</sup>.

En este caso, al dramaturgo mantuvo un estrecho vínculo con el hipotexto caballeresco, aunque también podemos suponer el empleo parcial de las subsiguientes partes del ciclo. «[Calderón] reescribe el triángulo amoroso de Febo, Lindabridis y Claridiana, trazado por Diego Ortúñez de Calahorra [...]» (Demattè,

---

<sup>1</sup> Conservo las dos ortografías del nombre de los personajes Lindabrides y Lindabridis, para distinguirlos de su uso y presencia en las obras analizadas. El primero se refiere a la infanta de los libros de caballerías y el segundo a la infanta de la comedia.

<sup>2</sup> «[*El castillo de Lindabridis*] se estrenó en el Salón de Palacio (mención imprecisa que puede referirse al salón de comedias y saraos del Alcázar, así como a los dos salones del Buen Retiro), en las fiestas de Carnaval. El año no lo conocemos con seguridad, pero parece ser 1661. Parece lógico pensar que esta comedia escrita para la Corte se representara inmediatamente después de ser escrita. Podría ser pues de 1660. No hay datos internos que nos permitan fijarla» (Torres, 1987, 67).

<sup>3</sup> Las comedias caballerescas del Siglo de Oro y los libros de caballerías, que les sirven de hipotexto, son una materia que ampliamente ha estudiado Demattè (2005, 2006, 2012); sus aportaciones han abierto significativos caminos de investigación y también han sentado las bases fundamentales para continuar el análisis de este subgénero teatral. También debe considerarse los trabajos que al respecto ha dedicado Río Nogueras (2004, 2008, 2012).

<sup>4</sup> El ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* está conformado por cuatro libros de caballerías de trama consecutiva. La primera parte, *El Cavallero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra, la *Segunda parte*, la *Tercera parte* y, posterior a 1623, Pedro Cobarte en Zaragoza publicó una tercera edición impresa de la *Tercera parte*, donde los cuatro libros de la obra fueron separados para su venta. Los libros 1 y 2 se encuadernaron como tercera parte y los libros 3 y 4 como una supuesta *Cuarta parte*, lo que dio lugar a que, en fecha posterior, apareciera una *Quinta parte* del ciclo, manuscrita y de autor anónimo (Eisenberg y Marín Pina, 2000, 323-333).

2005, 12) y condensa dos episodios y aventuras emblemáticas: el *encantamiento de Lindabrides* y la presencia del *endemoniado fauno*.

En este proceso de reescritura y traducción transtextual, los motivos y tópicos caballerescos son adaptados y transformados. Las variantes en que éstos suelen derivar o multiplicarse en los textos en prosa son justamente aquellos elementos narrativos que se traducen y reelaboran para las comedias caballerescas:

In particolare [...] interessa la drammatizzazione del testo narrativo, dunque la transmodalizzazione dei libri di cavalleria in testi teatrali, ma anche la trasmissione delle tematiche cavalleresche a livello intramodale, cioè tra *pièces* che instaurano un dialogo testuale tra loro ma al tempo stesso con l'ipotesto primo, il genere narrativo cavalleresco. La scelta di utilizzare il termine «transtestualità» evidenzia, a nostro avviso, non solo l'esistenza di un cambiamento transmodale ma anche una più generica pratica letteraria comune che riconosce nel genere cavalleresco un fondo folclorico prossimo a cui attingere liberamente senza stabilire un rapporto esclusivo con un ipotesto identificabile esplicitamente, dunque un libro di cavalleria in concreto (Demattè, 2005, 33-34).

## 1. El encantamiento de Lindabrides

Lo que primero llama la atención en *El castillo de Lindabrides* es que, para la comedia, Calderón seleccionó el episodio del encantamiento de Lindabrides, que justamente es una de las aventuras maravillosas que mayor impacto tuvo, incluso a lo largo del mismo ciclo caballeresco. Tal es su trascendencia, que aquella princesa de Tartaria la Mayor es encantada en la Torre Desamorada al final de *El Cavallero del Febo*, la primera parte del ciclo, y permanece así durante la *Segunda parte*; no es sino hasta el final de la *Tercera parte* cuando Claramante logra desencantarla (*El cavallero del Febo*, VI, 225-238). Llevada por los aires en un carro tirado por dragones, la infanta Lindabrides había sido raptada y depositada en aquella arquitectura maravillosa:

[aquellos altos príncipes] vieron hecho un edificio en medio de la gran plaza, el más maravilloso y de mirar que jamás fue visto, porque era una torre quadrada, que tenía hasta veinte passos de anchura por cada parte, y era toda de una piedra tan clara y transparente que toda parecía ser de diamantes. De más desto, era rasa y tajada, y en lo alto della tenía un remate que assí resplandecía como el limpio azero en que rebervera el sol. [...] Y mirando por el carro en que iba la preciada infanta [...] vista de todos, los dragones se baxaron a poner sobre la torre, y juntamente con el carro se sumieron dentro; que no pudieron más ser vistos (*El cavallero del Febo*, VI, 229-230).

Ésta es la Torre Desamorada, en la qual ninguno sea osado de entrar que el corazón de amor no traiga libre [...]. Aquí está la muy preciada infanta de los scitas, que sobre todas las donzellas de su tiempo meresce ser señora desta hermosa torre. Y no saldrá della hasta que venga tal cavallero que con su gran valor y fortaleza conquiste la subida, y pueda dar fin a la aventura (*El cavallero del Febo*, VI, 231).

Este motivo de la princesa encantada en una torre experimenta una reelaboración innovadora en la comedia calderoniana, pues si bien en los libros de caballerías del ciclo Lindabrides permanece en una torre de cristal donde no pasa el

tiempo y se mantiene joven y bella, en la comedia de Calderón la torre ha sido sustituida por un castillo que, además, es un vehículo volador<sup>5</sup>:

Lindabridis:  
«[...] Este castillo en que asistes,  
alcázar portátil sea,  
sea palacio movable,  
que a obediencia de tus voces  
ya se eleve, o ya se incline.  
Parte en él, porque en él lleves  
las grandezas con que vives,  
las galas que te hermocean,  
y las damas que te sirven».  
Pronunció [el mago Antistes] el acento apenas  
último, cuando ya gime  
la torre, ya tiembla, y ya  
de la tierra se divide:  
y elevados en el viento  
muros, campos y jardines,  
de tan nueva Babilonia  
todos éramos pensiles  
(100, vv. 328-344)<sup>6</sup>.

En la creación de este elemento teatral es posible identificar las dinámicas transtextuales que establece Demattè. Tras la selección del episodio, Calderón condensa los aspectos originales de éste como el «encantamiento de la dama» y los funde con el vehículo en que viaja la princesa. En el libro de caballerías, Lindabridis se transporta, antes de ser encantada y junto con su hermano Meridián, en un maravilloso carro tirado por unicornios y, efectivamente, ambos príncipes viajan por el mundo para resolver el problema sucesorio que aqueja su reino:

[...] venía un grande y muy triunfante carro, el qual andava sobre doze ruedas muy grandes de marfil, y tiravan dél doze unicornios blancos assí como la nieve, y las correas con que venían juntados eran todas de hilo de oro, [...]. Era el caro muy largo, de hasta cien pies, y hasta quinze de ancho. Y encima dél venía armada una tienda, labrada estrañamente de oro y seda, la qual era tan grande que cubría todo el carro, y avía debaxo dellas algunas cámaras y retraimientos. [...] venían dos sillas, todas de oro y pedrería, en la una de las quales venía sentada una donzella [Lindabridis], que según la magestad y hermosura que traía, del cielo parecía ser caída (*El caballero del Febo*, III, 177-178).

Calderón conserva el problema sucesorio en que están inmersos Lindabridis y su hermano, pero lo modifica en un detalle. En el libro de caballerías, el emperador

---

<sup>5</sup> Stith Thompson (*Motif-Index*, 1955-58) registra el motivo como: R41. *Captivity in Tower (castle, prison)* y, como una variante de *Abduction*, R.10.1. *Princess (maiden) abducted*. Específicamente para la ficción caballeresca breve, Xiomara Luna Mariscal (*Índice*, 2013) lo registra así: F772. *Extraordinary Tower* en *Canamor*: 70, 111, *Flores*: 165, *Tablante*: 204; y R41 *Captivity in Tower (castle, prison)* en *Flores*: 172, *París*: 703, *Vespaciano*: 599.

<sup>6</sup> Todas las citas de *El Castillo de Lindabridis* proceden de la edición de Victoria B. Torres (1987); indicaré únicamente y entre paréntesis el número de las páginas, seguido de los versos correspondientes.

Alicandro, padre de ellos, no sabe a quién de los dos elegir para que le suceda en el trono, ya que ambos son bien amados y virtuosos; para resolver el dilema, el viejo monarca consulta a sabios y astrólogos que advierten sobre el destino de los jóvenes. El emperador, entonces, los manda a recorrer el mundo para que algún caballero se enfrente con Meridián y, si lo vence, se convierta en esposo de Lindabrides, sucesor del emperador; si es derrotado, entonces gobernará Meridián (*El caballero del Febo*, III, 182-186). En la comedia, el conflicto es similar, pero el emperador, que aquí se llama Brutamonte, muere dejando el trono sin sucesor:

Lindabrides:  
[...] Y pasando entonces  
a mejor vida (pues vive  
al lado del sol, adonde  
lucero añadido asiste),  
dejó en duda la elección  
y en bandos parcial y libre  
la plebe, que alborotada  
por las calles se divide,  
diciendo otros: «Meridián  
viva»; y otros: «Lindabrides»  
(96, vv. 213-222).

Este conflicto, desencadena las acciones dramáticas para el desarrollo completo de la comedia y Lindabrides pasa de ser una princesa pasiva y encerrada por años en una torre encantada, a ser una princesa peregrina y activa que viaja por el mundo en busca del caballero que enfrente a su hermano:

Meridián:  
Halle mi hermana un esposo,  
que si me excede o compite  
en valor, ingenio y gala,  
desde aquí quiero rendirme  
a sus plantas, y que él ciña  
la corona que me quiten:  
con calidad, que si ella  
en el tiempo que describe  
el sol un círculo entero,  
plateando de perfiles  
los vellones del Ariete,  
y las escamas del Piscis,  
no le hallare, quede yo  
quieto, pacífico y libre  
en la posesión  
(98-99, vv. 279-293).

Este es el mismo motivo caballeresco de la princesa menesterosa que busca y pide ayuda en los libros de caballerías y donde constituye un significativo detonador argumental. Lo que hace Calderón en *El castillo* es justamente seleccionar el motivo, condensarlo e innovarlo.

La torre, que en el ciclo representa la pasividad de Lindabrides, en la comedia es transformada, como una innovación, en un castillo portátil donde la princesa se desplaza para buscar un caballero enamorado que se enfrente por ella. El motivo no pierde sus aspectos maravillosos con el cambio, pues el castillo, como la torre, sigue siendo un portentoso producto de la magia. Mientras que en *El Cavallero del Febo* el encantamiento es obra de los magos Artemidoro, Lirgandeo y la Reina Julia, en la comedia el «castillo volador» es también un encantamiento que el mago Antistes ejecuta como ayuda maravillosa para la joven princesa:

Lindabrides:  
Aquí pues, contando el caso  
al docto, al mágico Antistes  
ayo mío, y de los cielos  
el prodigio más sublime:  
aquel, cuya voz el sol  
respeto, y en los viriles  
de once cuadernos azules  
leyó letras de rubíes,  
me dijo: «Si has de buscar  
un príncipe que te libre  
dese empeño, que discurras  
el orbe es fuerza, y que animes  
con tu hermosura el valor  
que no hay cosa que te incite  
tanto. Y porque más segura  
todo el mundo peregrines  
hoy quiero lograr en ti  
los más admirables fines  
de mis mágicos estudios  
(99-100, vv. 309-327).

En el motivo caballeresco del mago protector es posible advertir el empleo de la condensación al conservar el uso del motivo, pero transformado de tres: Artemidoro-Lirgandeo-Reina Julia a uno: Antistes; asimismo, es innovador en el sentido de que Calderón sustituye los viejos magos del ciclo por uno nuevo, que además funge como ayo de Lindabrides.

La igualmente innovadora situación de Lindabrides en su castillo volador la conduce a ser una dama que no solamente viaja para buscar marido, sino que abre las opciones a todo aquel que pueda y quiera amarla; varios son, por tanto, los caballeros que desean amarla y, con ello, hacerse de un reino: Rosicler, Floriseo, Febo, incluso el Fauno y el falso Claridiano. La oferta de una prueba para desposar a una princesa y así con ella ascender a un trono, efectivamente es un motivo que remite al cuento folclórico, pero también tiene una significativa presencia en el género de los libros de caballerías<sup>7</sup>. Calderón modifica el motivo y ya que Lindabrides no es una princesa que espera pasivamente en su castillo, ella misma sale a buscarlos y con ahínco invita a todo aquel que desee aceptar el reto. El motivo se transforma y evoluciona con otro

---

<sup>7</sup> *Q110. Material rewards, Q112.0.1.3. Kingdom as reward for finding abducted princess, Q112. 0.5. Kingdom and hand of princess as reward for virtuous life* (Thomson, 1955-58).

sentido, pues la conducta de Lindabrides permite incluso que Malandrín, el gracioso escudero de la obra, se refiera a ella como una «buscona»:

Malandrín:  
 Lindabridis se llama,  
 que anda buscando al hombre de más fama,  
 al más valiente y de mejor persona;  
 que aunque es infanta ha dado en ser buscona;  
 pero esto a nadie espanta  
 porque ya ¿qué buscona no es infanta?  
 (155, vv. 1531-1536).

Esta valoración no sólo resulta humorística por estar en boca del gracioso, sino porque es también una forma de rebajamiento degradante que ridiculiza a la dama y resulta gracioso (Cándano, 2000, 148-160, Bajtín, 1974). Si bien esta perspectiva y manejo degradantes no son ajenos a los libros de caballerías, sobre todo en algunas de las obras de Feliciano de Silva y en otras más tardías (Río Nogueras, 2013, 122), no son un discurso frecuente, ni un tono presente en *El Cavallero del Febo* de Ortúñez de Calahorra, lo que constituye una ruptura de Calderón con el hipotexto. Sí hay, sin embargo, indicios de este tipo de degradación en algunos momentos o episodios puntuales de la *Segunda* y la *Tercera* partes, donde los motivos caballerescos, que habitualmente caracterizan o definen al género, son colocados en una situación narrativa de menor importancia, de personajes menores en términos de estamento, donde hay un tono de burla y jocoso. Es posible, entonces, advertir que en *El castillo*, los motivos caballerescos son empleados por Calderón con un sentido degradante para conseguir una lectura en clave humorística requerida en la comedia<sup>8</sup>.

También la eliminación de Claramante como el príncipe que en la *Tercera parte* desencanta a Lindabrides (550-556) resulta innovadora, ya que es sustituido por un falso Claridiano, que no es hijo de Febo y Claridiana, como ocurre en los libros de caballerías del ciclo, sino que es la misma Claridiana en hábito de caballero y que anda en busca de su marido Febo. En la obra de Ortúñez de Calahorra, sin embargo, estos dos personajes aún no han contraído matrimonio, lo que acentúa lo ridículo de Febo intentando amores y un reino con Lindabridis estando ya casado con Claridiana que, por su parte, lo anda buscando por el mundo. El triángulo amoroso Febo-Claridiana-Lindabrides, ya añejo desde las obras del ciclo, permanece en la comedia

---

<sup>8</sup> Ejemplos de lo que considero degradación de los motivos caballerescos están ya presentes en otros libros de caballerías. En la *Segunda parte* de Pedro de la Sierra, aquí ya mencionada, abundan comparaciones del caballero en batalla con la tenacidad de un mosquito o las moscas que martirizan a un perro (*Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)*, 150-156, 215-219, 225-231). En otro episodio de la misma obra, el caballero Claridiano es burlado y ridiculizado por el sabio Galtenor, que se le presenta como un falso viejo menesteroso (275-284). Luego en la *Tercera parte* del mismo ciclo, unas princesas son encantadas y transformadas en pajes-escudero, lo que desencadena sucesos de equívoco amoroso y donde ellas lamentan su rebajado estado (*Espejo de príncipes y caballeros (Tercera parte)*, 164, 203). Estos elementos pueden considerarse bajo lo que Cacho Blecua considera como indicios y «técnicas precervantinas» que ya anuncian ciertos momentos de *El Quijote* (Cacho Blecua, 1995, 126) y donde la degradación de las estructuras caballerescas provoca risa.

(Torres, 1987, 30), aunque reducido a la confusión y a un desliz extramatrimonial del caballero.

Calderón se vale del motivo de la doncella guerrera, tan frecuente en los libros de caballerías y que en *El castillo* está representado por Claridiana, para incorporar a la comedia un elemento que propicia enredo y engaños. En una dinámica de condensación, el dramaturgo fusiona este motivo con el personaje Claridiano: por un lado es la misma Claridiana vestida de varón y por otro se alude al Claridiano de las tres partes del ciclo; además, en la comedia se omite al personaje Claramante, cuya participación clave en el desencantamiento de Lindabrides se remonta a la *Tercera parte* del ciclo. Las confusiones y los enredos que esta sustitución provoca en Lindabridis y los demás personajes de la comedia, detonan, como se espera, el sentido humorístico de la obra, sin dejar de aludir a los sucesos del ciclo, ya conocidos por el público. Termina la aventura del desencantamiento con el inesperado e innovador triunfo caballeresco del Fauno y el casamiento absurdo, pero innovador, de Lindabrides con Rosicler, quien en *El Cavallero del Febo* se había casado con la princesa Olivia y a quien definitivamente se elimina en la comedia.

## 2. El Endemoniado Fauno y el Cortés Fauno

Uno de los motivos caballerescos más emblemáticos de los libros de caballerías y que constituyen un elemento caracterizador del héroe es el que Marín Pina (1998, 891-893) señala como el «enfrentamiento con la bestia fiera», y justamente el Endemoniado Fauno de *El Cavallero del Febo* es un claro eco del Endriago amadisiano (*Amadís de Gaula*, 1132-1134). De modo paralelo y en la obra de Ortúñez de Calahorra, el fauno representa la empresa singular y definitiva para El Cavallero del Febo; es efectivamente el monstruo que debe destruir el héroe y, con él, eliminar la mala costumbre que le dio origen: como el Endriago, el Endemoniado Fauno es fruto de una relación diabólica y del pecado:

[...] El más monstruoso de todos los animales; porque de natura humana de hombres, de razón por abominaciones de los padres, que hazían con bestias fieras, vino a corromperse la naturaleza y a engendrar aquel animal tan monstruoso, que según tengo por relación dizen era desta manera: tenía el cuerpo muy mayor que un grande toro, y la forma del parecer era de león, con los braços muy vellosos, y las uñas en los dedos más gruessas que dos dedos, y largas más que un palmo, y un pecho muy ancho como de cavallo, y el pescueço como de elefante. Y de allí arriba toda la cabeça tenía en figura de hombre, con la barba larga de un vello muy áspero y espesso, salvo que la cabeça era muy grande. Y de en medio de la frente le salía un cuerno tan largo y gruesso como un brazo; que con la fuerça que tiene en aquel cuerno y en los braços, no ay animal por ferocíssimo que sea que pueda parársele delante. E hizo Dios muy gran merced a los hombres que de aquellos animales ay muy pocos, y no se hallan sino en lo más alto del monte Atlas, que es todo desiertos y despoblado (*El cavallero del Febo*, III, 174-192).

Al retomar el motivo de esta bestia para *El castillo*, Calderón lo transforma y prácticamente elimina todo su aspecto monstruoso y épico, al servicio de la lectura humorística que demanda la comedia. El nuevo Fauno que nos presenta es un personaje cercano al salvaje tradicional, pero lo lleva más allá e incluso hace de él un



salvaje caballeresco; sin dejar de ser un fauno, se comporta de modo cortés y pretende enamorar a Lindabrides. En la primera escena de la primera jornada, vemos al Fauno seguido por Rosicler; el enfrentamiento caballero-bestia pervive, pero a modo de simple persecución:

Rosicler:

Yo, solamente, bárbaro, te sigo  
porque tengo tu vida  
a mi fama ofrecida,  
y he de quitar deste Gitano Imperio  
la esclavitud que todo su hemisferio  
padece, a tus rigores enseñado.

Fauno:

¿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 maro y de la esfera  
vivo horror desta lóbrega montaña,  
y escollo vivo de esa azul campaña?  
(87, vv. 8-20).

Del hipotexto, el personaje del Fauno conserva la caracterización como endemoniado y ser un fruto del pecado; aunque, en la novela, la madre que lo concibe se llama Artimaga y en la comedia es Fitonisa, sacerdotisa del templo de Apolo, que «Tómase hoy regularmente [...] por hechicera» (Aut. *apud* Torres, 1987, 87n16). Su aspecto fiero, queda realmente manifiesto en didascalía a través del vestuario: «vestido de pieles y con un bastón grande y nudoso lo más extraño y feroz que pueda» (86). Fauno, a pesar de ser salvaje y fiero, al salir de su cueva encuentra a Lindabridis dormida en un lecho de flores y ahí, al observar su belleza, sucumbe al poder del amor; así ocurre su transformación hacia lo cortés-caballeresco:

Fauno:

¡Bárbaros dioses de un fauno,  
que a las sangrientas y duras  
aras vuestras consagró  
cuantos mortales la inculta  
playa desta isla tocaron!  
Dame favor, dadme ayuda:  
que una admiración me ciega,  
que una deidad me deslumbra,  
una beldad me sorprende  
y todo un Cielo me turba  
(142-143, vv. 1289-1299).

¿Atreveréme a tocar  
la blanca mano, que injuria  
la nieve? Sí. Mas, ¡ay cielos  
que me abrasa su blancura!  
Mujer, deidad, o quien eres

¿qué veneno es el que oculta  
éste áspid de jazmín?  
(144, vv. 1325-1331).

Fauno es presa del amor y la belleza de Lindabridis a través de un socorrido y exitoso tópico caballeresco y cortesano: el *amor ex visu*, donde el enamoramiento surge a partir de la vista. La vía visual, de cierto modo, pone de manifiesto el simbolismo del salvaje, que tradicionalmente está asociado a las pulsiones y específicamente a la pasión sexual (Ynduráin, 1983)<sup>9</sup>. El fauno de *El castillo*, por lo tanto, es una bestia fiera que, contrariamente a su función habitual (y presente en los libros de caballerías), tiene una conducta cortés y emprende acciones caballerescas, incluso llega a tener a Malandrín por escudero, quien se refiere a él como un «salvaje andante» (1556, v. 1561). Con este Fauno, nuevamente estamos ante un motivo caballeresco de raíces también tradicionales, donde una bestia fiera se amansa ante la presencia y contemplación de la belleza femenina. Sólo como ejemplo de los libros de caballerías, hay que recordar el caso del monstruo Patagón, que en el *Primaléon* se torna manso al mirar la belleza de la infanta Gridonia: «Patagón, que vio tanta fermosura, [...] tornó muy pagado y tanto se le omilló que le quiso besar los pies, mostrando a la infanta grande alegría. Ella tomó el ramal de la cadena en sus manos y rogóle que fuese con ella y él se levantó y lo fizo de grado y ansí salieron a la cubierta de la nao» (*Primaléon*, 336). La conducta cortés de Fauno rompe y es contrastante con las habituales bestias fieras y salvajes de la narrativa caballeresca; su transformación lo lleva a retar a los caballeros y, de cierto modo, vencerlos en cuanto al uso de las armas y también, si se toma en cuenta, en el uso poético de un discurso como amante cortés:

Fauno:  
¿De qué te espantas?  
Mira, mira a tus plantas,  
flor, arroyo, cristal, jardín y fuente,  
salpicados de púrpura caliente.  
Y si fiero y sangriento no te obligo,  
cortés amante quiero ser contigo.  
Cuanto metal se encierra  
en las pardas entrañas de la tierra,  
y cuantas piedras cría  
ese luciente aparador del día,  
pondré a tu pie de nieve;  
que hidrópica esa cueva se las bebe,  
porque registro fue del peregrino,  
que hallando puerto aquí, perdió camino.  
Un breve instante espera.  
Y en tanto, ese cadáver considera,  
porque admires, teniéndole delante,

---

<sup>9</sup> La figura del salvaje ha sido ampliamente atendida por la crítica, valga aquí sólo mencionar, para un punto de partida y para los aspectos del salvaje y las pulsiones, los trabajos de Bartra (1997, 1998), Bernheimer (1952) y para aspectos específicamente literarios y caballerescos Campos García Rojas (2000), Deyermond (1993), López-Ríos Moreno (1995, 1999).

valiente y rico a este tu nuevo amante  
(151-152, vv. 1461-1478).

Fauno:  
Ya, Lindabridis bella,  
que eres del cielo flor, del campo estrella  
podrás llenar las manos y los ojos  
en estos..., ¡ay de mí!, ricos despojos,  
iba a decir; y mundo,  
con ser desdichas, las desdichas dudo  
(153, vv. 1507-1512).

Como parte de su caracterización cortesana y en consecuencia de su enamoramiento de Lindabridis, Fauno también toma las armas como caballero para ganar su derecho a la dama cortés; así, formula un reto del que prácticamente sale vencedor. Sin embargo, su proceder belicoso es más bien una conducta bárbara alejada de la normativa caballerisca.

Fauno:  
Yo no entiendo, yo no sé  
las políticas del duelo;  
sólo sé manchar el suelo  
de humana sangre, porque  
sedienta no haya una flor.  
Sígueme el que verlo quiere  
(208, vv. 2777-2783).

La transformación de Fauno hacia lo civilizado solamente pasa por el sentirse enamorado, pero desde la pasión sexual que él mismo representa. La aparición del Rey, entonces, resuelve el conflicto y señala la brutalidad del Fauno, que finalmente lo deja al margen de la práctica y participación en mundo caballeresco y cortés.

Rey:  
Bárbaro, la mayor muestra  
es de constancia y valor  
la estimación con que debe  
tratarse al competidor.  
¿Qué más nobleza, qué más  
grandeza, qué más blasón  
que darse muerte mañana  
los que se festejan hoy?  
A tu política ruda  
esta respuesta le doy;  
y en cuanto a la lid que aplazas,  
no ha lugar tu pretensión;  
que éste no es circo de fieras,  
ni aquesas campañas son  
anfiteatros que muestran  
espectáculos de horror,  
haciendo duelo los brutos  
y los hombres

(199, vv. 2601-2618).

La transformación de Fauno es parcial y como efectivamente indica Ángel Valbuena Briones, se trata de una alegoría donde contrastan el amor puro y el amor sexual. Las palabras de Fauno, su discurso y su enamoramiento, que emula lo cortesano, apenas lo «dulcifican», apenas le confieren esas «tonalidades caballerescas» que el público advertía como referentes a la literatura caballeresca y concretamente al ciclo de libros de caballerías subyacente:

Esta es la transformación de bruto en galán caballeresco. Sin embargo, la obra tiene una alegoría indudable. Los caballeros que luchan por la dama simbolizan el amor puro y el fauno la pasión. Este es el hermoso motivo. Los versos anteriormente citados [142-143, vv. 1289-1299] dulcifican la actitud del sátiro, que adquiere tonalidades caballerescas (Valbuena Briones, 1987, 2055).

Con la presencia y participación de Fauno, con su atrevimiento cortés y sus intentos caballerescos, se logra subrayar también, y de cierto modo, una crítica a ciertos caballeros que resultan inadecuados al mundo que les dio origen; caballeros como los que vemos en *El castillo*, que a veces resultan temerosos, cobardes y desleales en el amor.

En conclusión, debemos insistir en el poderoso influjo que tuvieron los libros de caballerías en la conformación de las diversas manifestaciones literarias de los siglos áureos, incluso mucho más allá de la huella e intenciones de la obra cervantina. Es revelador advertir cómo los dramaturgos del siglo XVII llevaron a cabo un proceso de traducción transtextual que se hace evidente en varios aspectos de la composición dramática. El análisis específico de este proceso, aplicado a los motivos caballerescos y sus variantes, permite la construcción de sólidos puentes intragenéricos; pues recurrir al uso del motivo e innovarlo al servicio de la dramaturgia aseguraba, por un lado, la identificación por parte de un público habituado a ellos, y por otro, el éxito que esos mismos motivos garantizaban por su añeja y variada presencia en las manifestaciones literarias. El cuadro que se presenta al final de este artículo, muestra de manera esquemática en una columna los motivos caballerescos que estaban presentes en los libros de caballerías del ciclo de *Espejo de príncipes y caballeros* y en la otra columna, a modo de contraste, cómo esos mismos motivos fueron adaptados y reconfigurados en *El castillo de Lindabridis*.

Así, el diálogo que el estudio de los motivos permite establecer entre los libros de caballerías y la comedia caballeresca barroca arroja valiosos elementos para seguir consolidando una descripción rica y específica del panorama que ofrece lo que se denomina literatura caballeresca.

<i>Espejo de príncipes y caballeros (Partes I, II, II)</i>	<i>El castillo de Lindabridis</i>
Torre Desamorada	Castillo volador
Carro unicornios	Castillo volador
Lindabridis (Dama pasiva)	Lindabridis (Dama activa)
Reina Julia, Artemidoro, Lirgandeo (Magos)	Antistes (Mago)
Espera caballero	Busca caballero
Problema sucesorio (Dilema del Emperador)	Problema sucesorio (El rey muere sin designar sucesor)
Claramante	Claridiano/Claridiana
Desencantamiento (Parte III)	Enfrentamiento caballeresco (No hay desencantamiento)
Triángulo amoroso (Lindabridis-Febo-Claridiana)	Triángulo amoroso (Lindabridis-Febo-Claridiana)
Endemoniado fauno (Bestia fiera)	Fauno (Salvaje cortés)
Lindabridis casa con Claramante	Lindabridis casa con Rosicler
Olivia (Esposa de Rosicler)	Olivia (Omitida)

§

### Bibliografía citada

- Amadís de Gaula* = Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Bleuca, Madrid, Cátedra, 1991.
- Aut. = *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1963, 3 tomos.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- Bartra, Roger, *El salvaje artificial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México & Era, 1997.
- , *El salvaje en el espejo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México & Era, 1998.
- Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment, and Demonology*, Cambridge, Harvard UP, 1952.
- Cacho Bleuca, Juan Manuel, «La cueva en los libros de caballerías: la experiencia de los límites», en *Descensus ad inferos: la aventura de ultratumba de los héroes (de Homero a Goethe)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad, 1995, pp. 99-127.
- Campos García Rojas, Axayácatl, «La infanta Melia: un caso de vida salvaje, intelectualidad y magia en *Las sergas de Esplandián*», en *Proceedings of the Ninth Colloquium*, ed. Andrew M. Beresford y Alan Deyermond, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 26, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 2000, pp. 135-44.
- Cándano, Graciela, *La seriedad y la risa: la comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*, Bitácora de retórica, 7, México, Seminario de Poética, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Demattè, Claudia, «Introducción» a Juan Pérez de Montalbán, *Palmerín de Olivia*, ed. Claudia Demattè, Viareggio-Lucca, Mauro Baroni Editore, 2006.
- , *Repertorio bibliográfico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 2005.
- Demattè, Claudia y Río Nogueras, Alberto del, *Parodia de la materia caballeresca y teatro áureo. Edición de «Las aventuras de Grecia» y su modelo serio, el «Don Florisel de Niquea» de Montalbán*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2012 (BIADIG, Biblioteca Áurea Digital-Publicaciones digitales del GRISO).
- Deyermond, Alan, «El hombre salvaje en la ficción sentimental», en su *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, pp. 9-42.
- Eisenberg, Daniel y Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.
- El castillo de Lindabridis* = Calderón de la Barca, Pedro, *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Números Anejos de RILCE, 3, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1987.
- El Cavallero del Febo* = Ortúñez de Calahorra, Diego, *Espejo de príncipes y caballeros [El Cavallero del Febo]*, ed. Daniel Eisenberg, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, 6 vols.

- Espejo de príncipes y caballeros (Segunda parte)* = Sierra, Pedro de la, *Espejo de príncipes y caballeros (segunda parte)*, ed. José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2003 (*Los libros de Rocinante*, 15).
- Espejo de príncipes y caballeros (Tercera parte)* = Martínez, Marcos, *Espejo de príncipes y caballeros (Tercera parte)*, ed. Axayácatl Campos García Rojas, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2012 (*Los libros de Rocinante*, 30).
- López-Ríos Moreno, Santiago, «Los “desafíos” del caballero salvaje: notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43 (1995), pp. 145-59.
- , *Salvajes y razas monstruosas en la literatura castellana medieval*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1999.
- Luna Mariscal, Karla Xiomara, *Índice de motivos de las Historias caballerescas breves*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2013.
- Marín Pina, M.<sup>a</sup> Carmen, «Motivos y tópicos caballerescos», en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha: Volumen complementario*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998, pp. 857-902.
- Primaleón* = [Vázquez, Francisco,] *Primaleón*, ed. M.<sup>a</sup> Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- Río Noguerras, Alberto del, «Libros de caballerías y burlas cortesanas: sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanís*», en *Letteratura cavalleresca tra Italia e Spagna (da «Orlando» al «Quijote»). Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)», Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004, pp. 53-65.*
- , «Libros de caballerías y fiesta nobiliaria», en *Amadís de Gaula, 1508: 500 años de libros de caballerías*, ed. José Manuel Lucía Megías, Madrid, Biblioteca Nacional de España/Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, 2008, pp. 383-402.
- , «La parodia de la materia caballeresca en ámbito cortesano (a propósito de Feliciano de Silva, la comedia *Las aventuras de Grecia* y su modelo serio, el *Don Florisel de Niquea* de Montalbán)», en *Comedia burlesca y teatro breve del Siglo de Oro*, ed. A. Bègue, C. Mata y P. Taravacci, Pamplona, EUNSA, 2013, pp. 118-128.
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, 2nd ed., 6 vols. Copenhagen, Rosenkilde and Bagger; Bloomington, Indiana UP, 1955-58.
- Torres, Victoria B., «Estudio de *El castillo de Lindabridis*», en Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 1987.
- Valbuena Briones, Ángel, «Nota preliminar» en Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, en *Obras completas I: Comedias*, ed. pról. y notas de Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, pp. 2053-2055.
- Ynduráin, Domingo, «Enamorarse de oídas», en *Serta philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, II: *Estudios de literatura y crítica textual*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 589-603.