

UN CALDERÓN DE LEYENDA:  
OTRA VUELTA A *LA PUENTE DE MANTIBLE*  
Y LA *HISTORIA DE CARLOMAGNO*<sup>1</sup>

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel

Institut de langue et littérature hispaniques

Espace Louis-Agassiz 1

CH - 2000 Neuchâtel (Suisse)

adrian.saez@unine.ch

El alcance de la materia caballeresca en Calderón es una de las deudas que la crítica todavía no ha acabado de pagar, a pesar de las calas ya realizadas en este sentido<sup>2</sup>. En efecto, parece que sus comedias inspiradas en asuntos de caballerías permanecen en el rincón del olvido dentro de la producción dramática del poeta: desde luego, la sombra de otros géneros mejor considerados se ha cernido sobre ellas y una capa de desprecio ha orientado la lupa en otras direcciones. Sin embargo, el recurso a este mundo literario en la producción calderoniana constituye una tentativa con nuevas fórmulas dramáticas y su examen resulta de máximo interés tanto para conocer el taller de Calderón como para entender las razones que movieron al poeta a recrear ciertos temas caballerescos.

<sup>1</sup> Una primera y reducida versión de este trabajo fue presentada en *Tiempo e historia en el teatro español del Siglo de Oro. XVI Congreso de la AITENSO 2013 (Aix-en-Provence, 25-27 de septiembre de 2013)*. Quiero mostrar mi agradecimiento a Alicia Vara López (GIC-Universidad de Santiago de Compostela), por sus valiosos comentarios.

<sup>2</sup> Ver Valbuena Briones, 1981 y 1982; Londero, 1998; Cruz Casado, 2002; Díez Borque, 2000; Demattè, 2005; Vara López, 2010, 2012 y 2013.

Es por ello que, en lo que sigue, trato de revisar un botón de muestra de la afición calderoniana a la reescritura a caballo entre dos géneros.

#### *LA PUENTE DE MANTIBLE: DEL RELATO AL TEATRO*

Un buen ejemplo para esta empresa es *La puente de Mantible*: comedia representada en palacio el 7 de julio de 1630 por la compañía de Roque de Figueroa aunque puede ser algo anterior, es una de las piezas escogidas por Calderón para su debut en la *Primera parte* (1636)<sup>3</sup>, tal vez porque «sienta las bases del género [...] e integra la mayoría de los rasgos de las comedias caballerescas», según aprecia Vara López<sup>4</sup>. No en vano, es la primera cala del dramaturgo por este camino, por el que no volvería hasta una veintena de años después (*El jardín de Falerina*, h. 1649), por las razones que fuesen<sup>5</sup>.

Marginada de las aproximaciones generales, la comedia ha sido blanco de dardos bastante despectivos dentro del manojito de trabajos consagrados a ella: para Márquez Villanueva es «tal vez la peor de sus comedias», mientras Londero la tiene por «una obra menor», «mediocre, pero sin duda agradable *divertissement*» y «quizá la menos feliz» de las incursiones calderonianas en el asunto caballeresco; solamente Cruickshank concede que «[e]l verso es excepcionalmente sonoro, y las imágenes especialmente llamativas»<sup>6</sup>.

Es posible que los juicios de valor y las pasiones entren demasiadas veces en el terreno de la crítica, pero, en cualquier caso, *La puente de Mantible* reúne muchos argumentos que justifican su estudio: más allá de perfilar el conocimiento general del universo dramático calderonia-

<sup>3</sup> Iglesias Feijoo, 2006, p. xxxix, advierte: «nada indica que se tratase del estreno, y la obra puede ser varios años anterior», pero Cruickshank, 2011, p. 195, la cree escrita «a comienzos del verano de 1630». Su panorama textual se completa con dos sueltas atribuidas a Lope y sin pie de imprenta (Sevilla, Simón Fajardo, h. 1632; Sevilla, Francisco de Lyra, h. 1632-1635, que se custodian en: British Library, 11728.h.21(2) y Österreichische Nationalbibliothek, 38.V.4(7)) y dos manuscritos (BNE: Mss/17201, con censuras de 1659, y Ms/17215).

<sup>4</sup> Vara López, 2012, p. 121.

<sup>5</sup> Cruickshank, 2011, pp. 194-196, señala que entonces «Calderón se sintió lo bastante seguro como para experimentar con otro subgénero del que sabía que no sería bien visto por los críticos exigentes», pero no se conoce la reacción del público ni el pensamiento de los actores sobre la obra.

<sup>6</sup> Márquez Villanueva, 1977, p. 105; Londero, 1996, pp. 900 y 908; Cruickshank, 2011, p. 195.

no, resulta muy relevante que formase parte de la primera docena de comedias que Calderón daba a la imprenta. Sin duda, es signo de un especial aprecio y, quizás, de un sentido trascendente: puede que por ser su primera pieza de esta especie o porque le deparase un éxito especial en palacio, donde ya se habían representado *Amor, honor y poder*, *Judas Macabeo*, etc.

Como fuere, el argumento no era original sino —podría decirse— de rancio abolengo. Es decir: una vez más, la gracia de la comedia se sitúa en la dramatización novedosa de una historia conocida de antemano, que tiende la mano al público.

El punto de partida de *La puente de Mantible* es la *Historia del emperador Carlomagno y de los doce pares de Francia* (Sevilla, Jacobo Cromberger, 1521, con sucesivas impresiones), una traducción realizada por Nicolás (Gazini) de Piamonte. No se trata de una novela de caballerías *stricto sensu* sino de un relato caballeresco breve, que castellaniza y resume una narración previa, a saber<sup>7</sup>: *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*. Y, por mucho que Piamonte presuma de fidelidad al original («propongo de trasladar la tal escritura de lengua francesa en romance castellano sin añadir ni quitar cosa alguna de la escritura francesa»; «en la sentencia me guardaré de salir un solo punto de la escritura francesa»<sup>8</sup>), su *Historia* es un jalón posterior que romancea libremente las hazañas de Carlomagno.

Esta libertad también va a guiar la reescritura de Calderón, quien junto a la *Historia* de Piamonte introduce algunos detalles ajenos cuya procedencia explica Londero:

<sup>7</sup> 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-Tiurpin*, 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). Muchos más detalles en Grinberg, 2008 y 2013.

<sup>8</sup> Piamonte, 1995, pp. 6-7.

los textos a los que directa u oblicuamente remite pertenecen en su mayoría al ámbito carolingio, pero en la comedia no faltan elementos de derivación más bien artúrica, tales como la estrecha relación entre aventura y amor, y la presencia de lo maravilloso. Una rápida reseña no puede dejar de lado obras tan diferentes como la *Historia de Maynete*, los romances sobre Roldán, el *Orlando Innamorato* y el *Orlando Furioso*<sup>9</sup>.

Otra serie de elementos de este mosaico proceden del romance-morisco: así, el tópico de los diálogos y parlamentos de desafío es el modelo constructivo para las bravuconadas de Fierabrás, del mismo modo que una «relación autobiográfica» de Floripes «puede calificarse de romance morisco con muy acusados perfiles barrocos», a decir de Carrasco Urgoiti<sup>10</sup>. Con todo, estos ingredientes que sazonan la comedia no pasan de ser destellos propios del sincretismo de Calderón y seguramente constituyan restos de lecturas del dramaturgo, recuerdos que acompañan al manejo directo de la *Historia de Carlomagno*.

Más en detalle, *La puente de Mantible* dramatiza los sucesos contenidos en el segundo libro de la *Historia* (concretamente los caps. 11-57), que narra las hazañas del rey y los doce pares de Francia contra Fierabrás y Balaán, y prescinde del antes y el después de este núcleo narrativo: los orígenes de Francia y su primer rey cristiano hasta Carlomagno (primera sección, caps. 1-10), más otras peripecias del monarca hasta su muerte (tercera parte, caps. 58-79, con la aparición del apóstol Santiago, por ejemplo). Con buen tino, Calderón se aleja del carácter enciclopédico y un tanto digresivo de su hipotexto para concentrarse en los episodios bélicos y de mayor potencial dramático.

Ciertamente, la comedia «aspira a representar de cualquier manera los momentos más sobresalientes de la historia», y «Calderón se limita a complacer a un público puerilmente deseoso de escuchar una vez más el cuento mil veces repetido», como opina Márquez Villanueva<sup>11</sup>. Pero no a cualquier precio, sino guiado por una serie de ideas que trataré de desbrozar. No puedo demorarme en todos los cambios y mecanismos

<sup>9</sup> Londero, 1996, p. 900, en un trabajo muy valioso que discuto en lo que sigue. Ver también Valbuena Briones, 1982, pp. 2-3.

<sup>10</sup> Ver Carrasco Urgoiti, 1983, especialmente pp. 860-862.

<sup>11</sup> Márquez Villanueva, 1977, p. 105, n. 15. Para Valbuena Briones, 1982, p. 3, Calderón hace gala de libertad y da otro tono a la obra: prescinde de toda declaración de moralidad y «presenta la materia novelesca con un espíritu de entretenimiento y ejercicio intelectual», aunque también «subraya actitudes didácticas».

que entran en juego, así que me limitaré a presentar un catálogo que me parece significativo y a completar los acercamientos previos de Valbuena Briones y sobre todo del demorado trabajo de Londero<sup>12</sup>.

Antes de nada, una serie de rasgos de la reescritura calderoniana derivan de la transformación de una pieza narrativa en la modalidad teatral. En este ejercicio de economía dramática destacan primeramente las supresiones que Calderón realiza en la historia, porque sus silencios revelan «las pretensiones del nuevo producto artístico» e informan «de la concepción que tiene el dramaturgo de la comedia cortesana»<sup>13</sup>. Por de pronto, se corta «la cruel batalla que ovo el conde Oliveros con Fierabrás» (prólogo, p. 7), con la victoria del paladín y la conversión de su enemigo, que constituía el centro del texto de Piamonte, aunque este duelo singular no desaparece sin más, según trataré luego<sup>14</sup>.

La tendencia a simplificar el hipotexto de Calderón es más sutil: la itinerancia espacial se reduce (los campamentos francés y moro, el puente de Mantible, la torre de Fierabrás y sus alrededores), episodios y pormenores que interrumpen el fluir de la acción y complicarían la representación de la pieza se eliminan de un plumazo, etc.

Quizá brillen especialmente las variaciones en el elenco de *dramatis personae*, porque caen muchos personajes secundarios y Calderón solo saca a escena a cinco de los doce pares de Francia. Se trata de una reducción muy coherente que, de un lado, evita posibles excesos para las compañías de comediantes —aunque en palacio podían darse casos similares con numerosos actores—; y, de otro, permite a Calderón construir una acción menos recargada y bosquejar mejor la caracterización de sus figuras, que si es necesario asumen funciones de otros ausentes. Por ejemplo, Fierabrás cubre la ausencia de su padre, el almirante Balán que lidera las fuerzas turcas, muerto en la prehistoria de la comedia (v. 305), y asume en exclusiva la función de símbolo del mal<sup>15</sup>. El resultado es un tanto maniqueo, porque, a la par, Guido de Borgoña (Guy en la novelita) se convierte en el modelo del perfecto caballero, autor de todas

<sup>12</sup> Valbuena Briones, 1982; Londero, 1998. Más adelante, Tietz, 2006, p. 215, n. 38, asevera que es un trabajo «por hacer», señal de que no parece conocer estos estudios.

<sup>13</sup> Vara López, 2010, p. 1069.

<sup>14</sup> Como dicen Valbuena Briones, 1982, pp. 3–4, en su resumen de los cambios; y Londero, 1998, p. 902.

<sup>15</sup> Únicamente le resta un primer deje de galantería en los primeros compases de la comedia, durante su desafío ante el campo francés. Cito siempre por la edición de Rodríguez-Gallego y Sáez, en preparación.

las hazañas de la comedia y galán de Floripes. Precisamente, el nuevo retrato de la dama ha perdido la ambigüedad que tenía con Piamonte: si antes era una mujer «taimada, temeraria y propensa a violencias», de sensualidad tan extrema que «está siempre abrazando y besando caballeros franceses», en palabras de Márquez Villanueva, ahora es el paradigma de la princesa de los libros de caballerías, y solo le resta su «varonil / espíritu» (vv. 162-163), muy cercano «al tipo de mujer guerrera de cariz italiano»<sup>16</sup>.

Conjuntamente, es central la creación de Guarán, porque el gracioso no podía faltar en ninguna comedia que se precie. En las reescrituras desde novelas puede surgir *ex nihilo* (*El purgatorio de san Patricio*) o, como aquí, por medio del desplazamiento de la comicidad general a un único personaje: Guarán, que Calderón diseña a partir del escudero Guerín de Oliveros (16, p. 460) apenas mencionado en la *Historia piamontesa*<sup>17</sup>. Pero voy por orden.

La primera jornada es la que contiene una mayor dosis de imaginación calderoniana. Ya el comienzo *in medias res* de la comedia resulta significativo, porque deja ver que el horizonte de recepción también tiene que ver —y mucho— en el diseño dramático<sup>18</sup>: la acción se abre con una fiesta en el campo moro por el cumpleaños de Floripes, a la que acuden Guido y Oliveros «con bandas en los rostros» (acot. inicial) con la intención de «ganar fama y honor» (v. 444), y la disputa derivada es pura invención de Calderón, que remeda de este modo las celebraciones cortesanas tan próximas a sus receptores inmediatos. En otras palabras: la primera nota de la comedia advierte ya de la dinámica que Calderón va a seguir de adaptar su hipotexto a las convenciones de la comedia

<sup>16</sup> Márquez Villanueva, 1977, pp. 101 y 105, n. 15. Añade, sobre la dama en la novela: «Su proceder no es trigo del todo limpio y puede ser considerado, desde la acera de enfrente, como servidumbre de lujuria y traición contra su propia sangre» (p. 123).

<sup>17</sup> Londero, 1998, p. 906. No se sustenta, por tanto, la teoría de Valbuena Briones, 1982, p. 6, n. 20, para quien su nombre «podría haber sido sugerido por el de Garín —recuérdese el poema *Garín de Monglane*—, al que se le ha dado una deformación epentética de intención cómica, quizá incluso escatológica». Añade, con más razón, que se parece a Persio, gracioso de *La gran Cenobia*. Ver Vara López, 2013, para un caso similar.

<sup>18</sup> Esta apertura, repetida en *Argenis* y *Poliarco*, es más propia de la novela bizantina y de origen griego —que son dos cosas distintas— que de los libros de caballerías. Podría, pues, deberse a la influencia de estos géneros narrativos o simplemente a la inserción de la historia en la fórmula dramática. En cualquier caso, busca crear sorpresa y admiración en el público.

cortesana, adecuada al gusto del senado de palacio. Y es que, ciertamente, adelanto ya que este ejercicio de reescritura calderoniana se puede denominar como «cortesianización», esto es, el proceso de acercamiento consciente de la historia hipotextual (aquí el relato caballeresco) a los parámetros (convenciones, rasgos, etc.) más adecuados para el auditorio de la corte, que constituye *a priori* el receptor ideal (o primero) de la comedia<sup>19</sup>.

También la declaración amorosa de Floripes y el enojo de Carlomagno con sus paladines, que se han atrevido a quebrantar su prohibición de que nadie saliera del campamento, son invención del dramaturgo. Calderón vuelve a seguir la novela cuando Fierabrás llega a las puertas del campamento francés para lanzar su reto. Y todavía entonces cambia buena parte de los detalles: el desafío no se destina contra el emperador y sus caballeros sino directamente contra Guido de Borgoña, y no busca el combate porque hayan tenido «osadía de acometer la morisma y de ganar reinos y provincias» (12, p. 456) sino porque quiere recuperar «una banda de Floripes» (v. 571), su hermana, que el paladín se había llevado de su incursión. Esto es más efectivo desde la perspectiva dramática, porque la concentración en un solo personaje facilita la construcción de dualidades y oposiciones, al tiempo que el incremento del componente amoroso en detrimento del ingrediente político se repite en otras reescrituras teatrales de novelas (como *Argenis* y *Poliarco*).

Como digo, el contraste entre las dos versiones del parlamento es notable:

¡Oh, emperador Carlomagno, hombre covarde y sin ninguna virtud!, embía a un hombre solo que espera la batalla dos o tres o quatro de los mejores de tus varones, sea Roldán y Oliveros, Tierri y Oger de Danois, que te juro a mis dioses de no les bolver la cara aunque sean seis. Cata que estoy en el campo solo y muy alexado de los míos. Y, si esto no fazes, por todo el mundo publicaré tu covardía y de los tuyos, no dignos de ser nombrados cavalleros (12, p. 456).

<sup>19</sup> Este neologismo ya lo empleaba Arata, 2002, pp. 226–227, como una constante de «la comedia urbana de ambiente madrileño». Trambaioli, 2013, p. 240, aprecia una tendencia similar en el desarrollo de la fiesta mitológica que, recuerdo, tenía lugar en palacio, como la comedia caballeresca que vengo comentando. Se trata, igualmente, de una tendencia ya cultivada en las adaptaciones de la materia carolingia, pues el juglar que compuso el romance de Caláinos «se preocupó por desarrollar el potencial cortesano que tenía el relato» (Mariscal, 2000, p. 180).

El tono de estas atrevidas palabras se atempera en *La puente de Mantible*:

Guido de Borgoña es  
 a quien sigo y a quien nombro  
 por adalid de este duelo;  
 salga, pues, y los dos solos  
 cuerpo a cuerpo desmintamos  
 tantos cobardes estorbos.  
 Emperador soberano  
 eres; de tus leyes oigo  
 que no sabes negar campo  
 a quien le pide animoso.  
 [...]
   
 Pues si esto, Carlos, no ignoro,  
 no puedes negar a Guido  
 el campo que le dispongo,  
 la batalla a que le incito,  
 el duelo a que le provocho  
 y la empresa a que le llamo. (vv. 579-588, 594-599)

No es que Calderón pretenda mejorar el retrato de Fierabrás —se comprobará después—, pero el decoro dramático marcaba que un rey (Fierabrás, que gobernaba Alejandría), por malvado que fuera, no podía ser responsable de un discurso tan agresivo, y menos contra otro monarca (Carlomagno)<sup>20</sup>. Nada más lógico en Calderón, un dramaturgo que para Bances Candamo (*Teatro de los teatros*, 1690) «dio decoro a las tablas y puso norma a la comedia española» (p. 28). También se aprecia la importancia de este concepto en la respuesta de Carlomagno: en *La puente de Mantible* no duda en dirigirse al «[g]rande rey de Alejandría» (v. 619) y parece conocer su valía, mientras en la novelita hay todo un capítulo dedicado a la pregunta del emperador sobre la identidad de su enemigo, ignorancia que no casaba bien con su estatuto sociodramático.

La «cortesanización» prosigue en la reacción de los caballeros a la bravuconada de Fierabrás. En la *Historia* ninguno responde con pres-teza y provocan así tanto las burlas del moro como los lamentos de Carlomagno:

<sup>20</sup> Sobre el decoro y sus vertientes (dramática y moral), ver Arellano, 1995, p. 125.

¡Oh, Roldán y Oliveros y tú, Oger de Danois, y los que vos llamáis doze pares, de quien tantas hazañas he oído!, ¿cómo no osáis parecer delante un solo cavallero? ¿Avéis por ventura olvidado el pelear o vos faze miedo mi lança?» [...] E viendo [el emperador] que ninguno de los doze no se movía para la batalla, ovo algún enojo entre sí. [...] Estaba Carlo Magno triste y enojado, assí de don Roldán como porque ninguno de los suyos no se ofrecía a responder a la demanda de Fierabrás (12, p. 456; 13, p. 457; 16, p. 460).

Es más: Roldán se niega a salir a la batalla cuando se lo pide su tío Carlomagno porque —dice— en una lid pasada no se le reconocieron debidamente sus méritos. Esta respuesta hace que se destape la caja de los truenos: Carlomagno le lanza «una manopla de azero y le dio en las narizes», Roldán saca la espada para herir a su señor y otros caballeros acuden a prenderle y matarle, aunque este momento de locura se cierra con el arrepentimiento de Roldán (14, pp. 457–458).

Por su parte, Calderón evita esta infame muestra de cobardía e irreverencia al rey junto a las disputas posteriores y los altibajos pasionales. Así, parte de que el reto es singular y Guido de Borgoña no puede combatir porque ha sido encarcelado por su salida a la aventura durante las paces y, con ello, haber iniciado las peripecias de la comedia. Carlomagno lo explica en un parlamento que refleja asimismo las claves de la transformación calderoniana: si el desafío fuese «en común a todos», se pelearían por luchar, pero si, «soberbio y loco» (v. 668), nombra a uno, «no es razón / quitalle a aquel el famoso / vencimiento» (vv. 669–671), puesto que entre ellos guardan «este respeto y decoro» (v. 674).

Según adelantaba, en el hipotexto finalmente se ofrecía Oliveros a pesar de sus muchas heridas, y su combate singular con Fierabrás se desarrollaba por extenso (18–24), con unos preliminares muy corteses en los que el caballero ayuda a armarse a su enemigo, el ofrecimiento del moro del bálsamo milagroso para curar las heridas de Oliveros, etc., y el triunfo final del caballero franco, que empuja a Fierabrás a reconocer la falsedad de su idolatría y a pedir el bautismo. Simbólicamente, es la victoria del cristianismo, que solo se ve empañada porque Oliveros acaba en manos de los turcos.

Calderón pinta las cosas de forma muy distinta: ya que no puede batirse contra Guido, preso en su tienda, Fierabrás propone que sea su rival el caballero que lo acompañaba, Guarrín. Este es el nombre del gracioso de la comedia, pero Oliveros se hizo pasar por el escudero de Guido, y esta opción, avalada por el emperador, deja «envidioso» (v. 674)

a Roldán, que preferiría para sí este lance. Esta simulación, procedente del hipotexto (18, p. 465), permite a Oliveros salir a luchar<sup>21</sup>, pero antes de que puedan cruzar las espadas sale Guido, que ha roto su encierro, y pelea con Fierabrás entre bastidores mientras, según cuentan Floripes y su dama en ticoscopia, les acompaña el fragor de la lucha entre franceses. Al volver a escena, el desenlace ha dado la vuelta a la *Historia* de Piamonte: la derrota corresponde al paladín cristiano y, desarmado y lastimado, queda bajo la custodia de la bella Floripes<sup>22</sup>. Hasta aquí la primera jornada, que ya ha variado sustancialmente el tejido de su modelo narrativo.

A partir de la segunda, Calderón sigue más fielmente el desarrollo del hipotexto, limitándose a suprimir episodios pero sin añadir ya tanto de su cosecha. Durante el intermedio tanto acción como tiempo han avanzado de acuerdo con la historia conocida: más caballeros franceses (Ricarte de Normandía, el infante Guarinos, Oliveros de Castilla) han sido apresados y confinados en la torre para cuando Floripes entra allí; sin apenas variaciones, mata al guardián Brutamonte y promete ayudar a Guido y sus compañeros, les sana con sus «mágicas unturas» y les da las armas de su hermano Fierabrás (vv. 1229-1270), pero sin entrar en descripciones prolijas. No se dice, así, cuáles eran las terribles condiciones de la prisión (con «animalias ponçoñosas» y el agua de mar que atormentaba y amenazaba con ahogar a los heridos, 29, pp. 488-489) y se aprovecha la tramoya para respetar la salida de los cautivos en el original, ya que ascienden por el escotillón central del tablado. Más notable es que los paladines no escapan de la torre en ningún momento para ir a la cámara de Floripes, señal de la concentración espacial —y simbólica— de la comedia.

A su vez, Carlomagno no designa a los siete pares de Francia restantes como sus embajadores, sino únicamente a Roldán y Guarín, ahora su escudero (vv. 1453-1456), y estos tampoco tienen que luchar contra quince reyes enviados por los turcos (32, pp. 500-504). Esta reducción de figuras ya comentada, permite aquí reproducir el esquema de galán

<sup>21</sup> Calderón solamente quita la confesión posterior del caballero durante el combate (16, p. 466), para potenciar la dinámica de engaños y equívocos. Persio en *La gran Cenobia* se hace pasar por Andrenio, y en *Argenis* y *Poliarco* también se recurre a la polionomasia.

<sup>22</sup> De esta forma, Floripes ya no tiene que solicitar cuidar de los prisioneros, sino que su hermano ya se lo encomienda.

y criado en la embajada, que da pie a momentos de comicidad. Por ejemplo, cuando intentan cruzar el puente custodiado por un gigante, Roldán y Guarín se valen de la misma treta que en la *Historia* para no pagar el tributo (menor en la comedia, por cierto): fingiéndose mercaderes, piden pasar antes que sus mercancías y que luego se cobre el peaje en ellas. Galafre lo permite, pero retiene a Guarín como rehén.

Ya está servido un lance cómico, en el momento en que el gigante amenaza con comerse al gracioso si no recibe su pago:

GUARÍN	Aunque andes conmigo franco, no seré tu manjar blanco, pero conviene saber si es que los gigantes son moros.
GALAFRE	Sí
GUARÍN	Pues no podré ser yo tu manjar.
GALAFRE	¿Por qué?
GUARÍN	Porque soy un lechón. (vv. 1568-1574)

En un arrebató de inspiración, el gigante libera a Guarín para quedarse con todo el tributo y el gracioso se ríe en aparte: «Mamóla el señor gigante / de la puente de Mantible» (vv. 1617-1618), cierre de un paso de corte entremesil —próximo a un entremés empotrado— muy del gusto del espectador de palacio<sup>23</sup>.

La embajada con Fierabrás, que en la *Historia* acaba con el encarcelamiento de los siete caballeros, se junta en la comedia con un episodio posterior: no hay lugar para las diversas acometidas de los dos bandos, así

<sup>23</sup> Ver Trambaioli, 1998; y Fernández Mosquera, 2013, que escribe: «Especialmente llamativa es su inclusión en comedias de temática alejada de las escenas supuestamente realistas y cotidianas del entremés, lejos, por asunto, del ambiente carnavalesco del teatro menor. [...] juegan un papel estructural inequívoco dentro del drama, pero al tiempo serían susceptibles de configurar una pieza exenta. [...] Tienen valor en sí mismos porque están perfectamente delimitados, son en ocasiones hasta reutilizables, pero cobran su verdadero significado dentro de la comedia en la cual se integran. Paralelamente sucede así con los entremeses o las escenas entremesiles embebidas en sus comedias: pudieran ser disfrutados como pequeñas piezas independientes, pero solo alcanzan su valor total cuando se integran en el contexto para el que fueron compuestas» (pp. 665 y 667).

que Calderón conjuga la salida de Guido y los suyos con el auxilio que Roldán les presta desde el campo enemigo. Este ataque cristiano responde al hambre que sufren, circunstancia de la que se vale el poeta para orquestar una nota espectacular, ya que en lugar de informar de que los caballeros tomaron provisiones de los turcos (38, pp. 522-523; 41, pp. 532-534), Calderón hace que Fierabrás disponga un banquete pantagruélico («siendo mesa todo el valle, / aparador todo el monte», vv. 1652-1653, etc.) a la vista de la torre, para «que me envidien / estos sitiados amantes» (vv. 1661-1662). Y es que, si es cierto que la comida aparece de muchos modos y con diversas funciones en el drama áureo, por de pronto este despliegue de aparatos (mesas, como poco) y especialmente de viandas («manjares / más costosos», vv. 1678-1679) se entiende bien en el marco palaciego, amén de caracterizar al moro como cruel y de baja condición<sup>24</sup>.

El resultado siempre es que Guido de Borgoña acaba preso y se suceden los preparativos para ajusticiarle, ya en la tercera jornada. Por supuesto, sus compañeros acuden en su ayuda, pero en la comedia el rescate de Guido es simbólicamente obra de Floripes, nueva marca de que el amor es una de las piedras angulares del texto. Entonces, deciden salir a informar a Carlomagno de sus apuros y siguen dos innovaciones más con las que Calderón otorga mayor relieve a su protagonista<sup>25</sup>: primero, es Guido y no Ricarte quien sale a informar a Carlomagno de sus apuros, y no porque convenza al resto con buenos argumentos (43, pp. 537-538) sino porque su destino se decide a suertes; y, segundo, no cruza el río «sin peligro alguno» (46, p. 544) gracias a un ciervo blanco enviado por Dios que le servía de guía, pues en cambio tiene que hacerlo con mucho esfuerzo y a pique de morir. Esto es: frente a la visión providencial se sitúa el tan calderoniano peligro del destino humano.

De aquí al final, en la *Historia* se gana el puente de Mantible (49, pp. 551-553), se conjura la traición de un pariente de Ganalón (50, pp. 554-557), hay un gran combate en torno a la torre (52, pp. 560-565), una embajada mendaz de Ganalón (53, pp. 565-569) y diversas batallas hasta la victoria cristiana (54-56, pp. 569-577)... Un torrente de acontecimientos que en la comedia se reducen a un último encuentro sobre el puente, que se convierte en teatro de la batalla decisiva: simbólicamente, Fierabrás defiende el paso en el centro y, cada uno por su lado, atacan primero Carlomagno y luego Roldán y los otros sitiados.

<sup>24</sup> Ver Arellano, 2011, pp. 19-23, de modo general.

<sup>25</sup> Valbuena Briones, 1982, p. 5, n. 19.

La comedia, en fin, se cierra con las injurias de palabra y obra del vencido Fierabrás a su hermana, el perdón de Carlomagno a su enemigo («diferencia ha de haber / de la prisión rigurosa / de un rey bárbaro a la mía», vv. 3062-3064) —acorde con la victoria justa que defiende Calderón— y su orden de quemar «aquesa fábrica altiva / que el paso al África estorba» (vv. 3076-3077). La destrucción del puente se enmarca en la supresión sistemática de las referencias a la fe, los ídolos y las santas reliquias, porque en la novelita de Piamonte después se llevaba a cabo una labor de evangelización en Marmihonda («fueron todos bautizados», etc., 57, p. 580). Y lo mismo ocurre con Floripes, que no ayuda por ningún anhelo religioso sino ante todo por amor a un caballero cristiano<sup>26</sup>. La religión no importa en la comedia más allá de la lucha entre moros y cristianos presente en tantas comedias históricas y de hazañas.

Solamente un chiste de Guarín rescata en clave cómica la devoción caballeresca a las reliquias y al bálsamo. Al poco de comenzar a simular ser un gran soldado, el emperador se maravilla de que tenga los dos brazos si alega haber perdido uno en el memorial, a lo que el gracioso responde que lo recogió y pudo sanar prodigiosamente: «A una imagen me consagro / y pegóse por milagro» (vv. 422-423). Y en esta misma figura creo que se puede ver un recuerdo de las cortesanas que pueblan el combate singular entre Oliveros y Fierabrás, ya que Guarín presume de haber luchado veinte veces con el moro y haber vencido en diez de ellas; Carlomagno inquiere «¿cómo, de tantos, un día / vencido no le prendistes / y a mi campo le trujistes?» (vv. 433-435, a lo que el gracioso responde: «Vencíale en cortesía» (v. 436).

Salvo este apunte, Calderón se desentiende de las cuestiones religiosas<sup>27</sup> para potenciar la coherencia de una historia de aventuras que, aun con su simbolismo, persigue otros fines, de acuerdo con los nuevos parámetros dramáticos.

Y con sus gustos propios porque, si bien quita el enfrentamiento paterno-filial del hipotexto, Calderón añade el tema del incesto, del

<sup>26</sup> Ver Márquez Villanueva, 1977, p. 115, n. 23. Tampoco el amor parece ser el centro de la comedia, pues no se celebra el matrimonio de Guido y Floripes pese a la relevancia que tenía en la *Historia*.

<sup>27</sup> Lo apunta al paso Gumpert Melgosa, 1988, p. 75. Según Márquez Villanueva, 1977, p. 107, este texto es «un primer estrato de manipulación moralizadora que puede considerarse habitual para la acogida en España de toda la materia caballeresca».

que he tratado en otro lugar<sup>28</sup>. En su parlamento ante las huestes de Carlomagno, Fierabrás anuncia que Floripes es «beldad que bárbaro adoro, / sol que sacrílego sigo / y luz que sola conozco» (vv. 576-578). Más claro todavía es el siguiente diálogo:

FIERABRÁS	Yo no estoy solo jamás, pues dondequiera que estoy tu hermano y tu amante soy, y soy después Fierabrás. ¡Mira si tuviera en vano hoy que vencer en mí más que aun no solo en Fierabrás, en tu amante y en tu hermano!
FLORIPES	Si presumes arrogante que con finezas te obligo, como a mi hermano te sigo, pero no como a mi amante. Ya sabes que no has de hablarme en eso, porque es perderme y es, en efeto, ofenderme lo que pudiera obligarme. (vv. 827-842)

Esto, junto a algunos lamentos por celos (vv. 1371-1372, 1671-1672, 2137), sirve para pintar a Fierabrás como un amante incestuoso, acen-  
tuando su carácter monstruoso mediante la adición de un grave pecado  
a su ya larga nómina de vicios<sup>29</sup>. Ahora bien, por muy grande que sea el  
atractivo del incesto (aquí lateral), se halla limitado porque no suele cul-  
minarse ni, mucho menos, representarse sobre las tablas, como muestra  
*La puente de Mantible*.

#### REFLEXIONES FINALES

En suma, se confirman los patrones esbozados por Demattè y Vara  
López sobre la transformación en teatro de la prosa caballeresca<sup>30</sup>: 1)  
conservación de episodios con potencia espectacular, 2) recorte de pa-

<sup>28</sup> Sáez, 2013a. Valbuena Briones, 1982, p. 5 señala que es un tema «de naturaleza sumamente poética y es importante en el teatro calderoniano».

<sup>29</sup> Ya lo aprecia Valbuena Briones, 1982, p. 5, n. 17.

<sup>30</sup> Demattè, 2005, pp. 35-36, para la primera; el resto corresponden a Vara López, 2010, pp. 1070-1074.

sajes que pueden ser indecorosos, 3) resumen o eliminación de descripciones prolijas, 4) simplificación de elementos mágicos y simbólicos propios de la narrativa de caballerías y 5) supresión de anécdotas, digresiones didácticas e historias menores entrelazadas en el seno del relato. De estas constantes, en *La puente de Mantible* se revela el decoro como guía esencial de la reescritura, toda vez que se enmarca en la órbita cortesana y Calderón amolda el argumento a una lógica coherente marcada por sus rasgos y convenciones.

Un par de reflexiones más para acabar. Resta preguntarse por las razones que empujaron a Calderón a este argumento a caballo entre la historia y la leyenda. Otras veces el éxito editorial de algunas novelas explica que el poeta eche mano de ellas para su labor (*Argenis* y *Poliarco*, *El purgatorio de san Patricio*), pero no vale para *La puente de Mantible*, ya que la *Historia* hacía tiempo que había dejado de ser un *best seller*, si bien el renombre pasado siempre juega en su favor. Márquez Villanueva defiende que la *Historia* de Piamonte constituye una «glorificación de Carlomagno en una época de continuo enfrentamiento francoespañol» y entra en las relaciones coetáneas entre España y Francia<sup>31</sup>. Si se da por bueno esto, el sentido de esta elección calderoniana puede esconder algún guiño a la situación histórico-política previo a la guerra hispano-francesa de 1635<sup>32</sup>.

La otra cuestión —con la que cierro— es el género de la pieza. Desde Menéndez Pelayo y Valbuena Briones se viene empleando el marbete «comedia novelesca» o «caballeresca»<sup>33</sup>, pero ninguno es del todo satisfactorio: su esencia no está en su común origen en relatos en prosa, ya que se dan otros casos de reescritura intergenérica integrados en el género religioso (*El purgatorio de san Patricio*, que parte de una

<sup>31</sup> Márquez Villanueva, 1977, p. 130. Ver también Cacho Bleuca y Marín Pina, 2009, pp. 165–168.

<sup>32</sup> Ver Sáez, en prensa.

<sup>33</sup> Menéndez Pelayo, 1941, p. 286; Valbuena Briones, 1956, p. 1916. Esta etiqueta ha hecho fortuna en Cruz Casado, 2002. Lida de Malkiel, 1966, p. 233, comenta una serie de «obras inspiradas en novelas y poemas en boga». Entran dentro de las comedias fantásticas que comenta Neumeister, 2003, aunque no nombre más que algunos títulos. Ver también Siliunas, 2006, para quien las comedias caballerescas de Calderón representan la resurrección del héroe medieval, que parecía haber muerto con don Quijote. Vara López, 2012, pp. 115–142, hace un repaso de la cuestión genérica de *Argenis* y *Poliarco*. En ningún caso se trata de «una pieza a medio camino entre la comedia de capa y espada [...] y la tragedia», como dice Gumpert Melgosa, 1988, p. 75.

novelita de Pérez de Montalbán) o de capa y espada (*No hay cosa como callar*, que dramatiza *La fuerza de la sangre* cervantina)<sup>34</sup>; y conviene evitar la habitual confusión entre lo bizantino y lo caballeresco porque hay una marcada diferencia que separa dos tradiciones narrativas y su reflejo dramático en *Argenis* y *Poliarco* frente a *La puente de Mantible*<sup>35</sup>. La clave la da —como tantas veces— Antonucci, quien advierte que «el tema caballeresco, de por sí, no conforma un género» en Lope, pero «ofrece en cambio algunos motivos importantes para la definición de géneros que van a ser centrales en la formación de la Comedia Nueva: drama y comedias palatinas y drama de hechos famosos», porque precisamente «la teatralización de la materia caballeresca nace en ámbito cortesano»<sup>36</sup>. Y así parece proseguir en Calderón, o al menos en *La puente de Mantible* y su cortesana versión de los hechos de Carlomagno, de modo que conviene meditar sobre si las comedias de estampa caballeresca constituyen un género *per se* o más bien son una modalidad más del teatro palaciego. Pero este es cantar para otra jornada.

<sup>34</sup> Ver Sáez, 2013b, para el segundo ejemplo y mayores precisiones sobre cuestiones de reescritura e intertextualidad.

<sup>35</sup> Cruz Casado, 2002, p. 358, señala esta doble tendencia. González Barrera, 2005 y 2006, estudia las comedias basadas en novelas bizantinas como un «subgénero dramático».

<sup>36</sup> Antonucci, 2006, p. 74; y ver Pedraza Jiménez, 2003. También al igual que su predecesor, Calderón prefiere argumentos y temas sacados del ciclo carolingio o de la épica italiana, aunque una vez cae en la tentación de recrear una novela de origen español (*El castillo de Lindabridis*, inspirado en *El caballero del Febo* de Diego Ortúñez de Calahorra). No puedo explicar ahora las razones de esta curiosa elección. Recuérdese, en este sentido, que a Calderón también se debe la comedia perdida *Don Quijote de la Mancha*, por otro nombre *Los disparates de don Quijote*. Más sobre novelas de caballerías y teatro en Demattè, 2005.

## 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 (12, 13 y 14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 59-77.
- ARATA, Stefano, «Proyección escenográfica de la huerta del duque de Lerma en Madrid», en *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, ed. Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda, Pisa, ETS, 2002, pp. 211-229. [También en: *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, coord. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. 1, pp. 33-52.]
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- ARELLANO, Ignacio, *El arte de hacer comedias: estudios sobre teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2011.
- BANCES CANDAMO, Francisco A. de, *Teatro de los teatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1970.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel y María Carmen MARÍN PINA, «Carlomagno en la literatura caballaresca y en la épica culta: una proyección ambivalente», en *La Historia de Francia en la Literatura española. Amenaza o modelo*, coord. Mercedes Boixareu y Robin Lefere, Madrid, Castalia, 2009, pp. 159-194.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El castillo de Lindabridis*, ed. Victoria B. Torres, Pamplona, Euns, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran Cenobia*, en *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 307-396.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La puente de Mantible*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego y Adrián J. Sáez, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, en preparación.
- CARRASCO URGOTI, María Sagrario, «Presencia y eco del romance morisco en comedias de Calderón (1629-1639)», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, vol. 2, pp. 855-867.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca. Su carrera secular*, trad. José Luis Gil Aristu, Madrid, Gredos, 2011. [Original: *Don Pedro Calderón*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.]
- CRUZ CASADO, Antonio, «Argenis y Poliarco: de la novela al teatro», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional cuarto centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra,*

- septiembre 2000), ed. Ignacio Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2002, vol. 1, pp. 356-368.
- DEMATTÈ, Claudia, *Repertorio bibliografico e studio interpretativo del teatro cavalleresco spagnolo del sec. XVII*, Trento, Università di Trento, 2005.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón de la Barca y la novela de caballerías (breve nota)», *Bulletin of Spanish Studies*, 77.1, 2000, pp. 255-264.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Entremeses empotrados en comedias: un ejemplo en *La señora y la criada* de Calderón», en *Varia lección de teatro áureo*, ed. Álvaro Baraibar y Mariela Insúa, *Rilce*, 29.3, 2013, pp. 654-668.
- GEISLER, Eberhard, «Espacio en Calderón», en *La representación del espacio en la literatura española del Siglo de Oro*, ed. Eberhard Geisler, Barcelona, Anthropos, en prensa.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, «La novela bizantina española y la comedia *La doncella Teodor* de Lope de Vega. Primera aproximación hacia un nuevo subgénero dramático», *Quaderni Ibero-americani*, 97, 2005, pp. 76-93.
- GONZÁLEZ BARRERA, Julián, «La influencia de la novela griega en el teatro de Lope de Vega. Paradigmas para la configuración de un nuevo subgénero dramático», *Anuario Lope de Vega*, 12, 2006, pp. 141-152.
- GRINBERG, Ana, «The Lady, the Giant, and the Land: The Monstruous in *Fierabras*», *eHumanista*, 18, 2011, pp. 186-192.
- GRINBERG, Ana, *(Un)stable Identities: Impersonation, Conversion, and Relocation in «Historia del emperador Carlo Magno y los doce pares»*, San Diego, University of California, 2013, Tesis doctoral, <<http://escholarship.org/uc/item/92c4d4vk>>[11/10/2013].
- GUMPert MELGOSA, Carlos, «La Historia del emperador Carlomagno como fuente de Cervantes», *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, 1988, pp. 73-82.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, «*Argenis*, o la caducidad en el arte», en *Estudios de literatura española y comparada*, ed. María Rosa Lida, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 221-237.
- LONDERO, Renata, «La puente de Mantible de Calderón y la Historia del emperador Carlo Magno», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. María Carmen García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 2, pp. 899-908.
- MARISCAL, Beatriz, «Los campeones de Carlomagno en España: el arte del jugar», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio de 1998)*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol. 1, pp. 175-181.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «El sondable misterio de Nicolás de Piamonte (Problemas del *Fierabrás* español)», en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1977, pp. 95-134.
- MARTINS, Mário, «Ecos da gesta carolingia y do poema *Fierabrás* até a *Historia dos doze pares de França*», en *Estudos de cultura medieval*, Lisboa, Brotéria, 1983, vol. 3, pp. 357-364 y 377-399.
- 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 Anglogermánico sobre Calderón (Florenia, 10-14 de julio de 2002)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner, 2003, pp. 343-357.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «El Jardín de Falerina y la recreación escénica de las caballerías», en *Giornate Calderoniane. Atti del Convegno Internazionale*, ed. Enrica Cancelliere, Palermo, Flaccovio, 2003, pp. 171-185.
- PIAMONTE, Nicolás de, *Historia del emperador Carlomagno*, en *Historias caballerescas de siglo XVI*, ed. Nieves Baranda, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, vol. 2, pp. 431-617.
- SÁEZ, Adrián J., «Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.2, 2013a, pp. 605-628.
- SÁEZ, Adrián J., «Reescritura e intertextualidad en Calderón: *No hay cosa como callar*», *Críticón*, 117, 2013b, pp. 159-176.
- SÁEZ, Adrián J., «Guerra y paz entre España y Francia: la clave histórica de *La puente de Mantible* de Calderón», en prensa.
- SILIUNAS, Vidmantas, «Hado y divisa en las comedias caballerescas de Calderón», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 121-135.
- TIETZ, Manfred, «El breve entusiasmo por *La puente de Mantible* de Calderón de la Barca en el Romanticismo alemán», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro (12, 13 y 14 de julio de 2005)*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, pp. 205-228.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze, 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea, 1998, pp. 287-303.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «A vueltas con la fiesta teatral del Barroco español: modelos, normas y rasgos», en *Fiestas calderonianas*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1, 2013, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 235-252.

- VALBUENA BRIONES, Ángel, «La influencia de un libro de caballerías en *El castillo de Lindabridis*», en *Homenaje a Pedro Calderón de la Barca*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5.3, 1981, pp. 373-383.
- VALBUENA BRIONES, Ángel «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», en *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano (Oxford, 1978)*, ed. Hans Flasche y Robert D. F. Pring-Mill, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 1-8.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «La reescritura de la *Argenis* de Barclay por Calderón en *Argenis y Poliarco*: algunas notas sobre los criterios de omisión», en *Cuatrocientos años del «Arte nuevo de hacer comedias» de Lope de Vega*, ed. Germán Vega García Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid / Olmedo, Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2010, pp. 1067-1074. [CD-Rom.]
- VARA LÓPEZ, Alicia, *Edición crítica y estudio literario de «Argenis y Poliarco» de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012. [Tesis doctoral inédita]
- VARA LÓPEZ, Alicia, «Desde Barclay hasta Calderón: la construcción de la figura del gracioso en *Argenis y Poliarco*», *Atalanta: revista de las letras barrocas*, 1.1, 2013, pp. 5-24, <<http://revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/2>> [12/09/2013]