

Enredos y fantasía: los géneros en la comedia *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca

Ana Lorena LEIJA
Universidad de Laval

Usualmente, la palabra “género” clasifica, agrupa y permite distinguir ciertas características que pueden llegar a compartir objetos, animales, creaciones, conceptos... Nuestra necesidad humana de clasificar el mundo percibido nos ha llevado desde hace mucho tiempo a ordenar estas características, pero las exigencias de discriminación han variado mucho de una época histórica a otra. En esta ocasión, haremos un sobrevuelo de las distintas clasificaciones a las que ha pertenecido la obra de don Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*. Si tomamos en cuenta la clasificación que nos parece más pertinente, a saber, la de “teatro de espectáculo”, haremos una breve reflexión sobre el rol de los géneros dentro de la obra y sobre cómo la creación virtual abre nuevas posibilidades de interpretación de dichos géneros.

Antes que nada, dado el título de este trabajo, es necesario hacer la aclaración de un término: la palabra *comedia* designaba, en el siglo XVII, toda representación teatral, es decir, que no se restringía a una comedia que provoca exclusivamente efecto irrisorio o burlesco, como podríamos entenderlo hoy en día. Así, existían comedias que causaban risa, comedias que causaban admiración o comedias que podían provocar incluso horror.

Si recurrimos a los recientes estudios sobre el Siglo de Oro, encontraremos que durante las últimas décadas del siglo XX, los hispanistas dedicados a este periodo subrayaron el resultado negativo que tuvo la tendencia de sus predecesores a emplear clasificaciones contemporáneas en los estudios de las obras que constituyen el corpus del teatro áureo. Los trabajos posteriores, dedicados a esclarecer las características propias de este periodo y sus autores, han sido copiosos.

Así, encontramos trabajos como la investigación de Ignacio Arellano sobre la Convención y recepción del teatro barroco (1999), en que trata de acercarnos a la idea y definición de comedia. Tomando en cuenta el efecto creado en el espectador, ha dividido al teatro áureo en dos grandes áreas: *Obras dramáticas serias* y *Obras dramáticas cómicas*. A las primeras las subdivide a su vez en tragedias, comedias serias (que incluyen a las comedias heroicas y a las hagiografías) y autos sacramentales; a las segundas, en comedias de capa y espada, comedias de figurón, comedias palatinas, comedias burlescas y los géneros breves (como el entremés). Arellano argumenta que muchas piezas cómicas han sido leídas e interpretadas desde el punto de vista trágico

por algunos estudiosos del pasado, y que esto ha adjudicado una fama al teatro áureo de irreal y trágicamente poco consolidado.

Del mismo modo, como complemento a esta investigación, encontramos el estudio de Francisco Ruíz Ramón que apunta hacia una caracterización de lo que podría ser considerado como modelo de tragedia española o, por lo menos, calderoniana. El destacado investigador procura, en esta exploración, desentrañar el código de ese otro teatro serio que coexistía en las tablas del XVII.

No debemos olvidar las aportaciones de José María Díez Borque, quien fue el primero en señalar la estrecha relación que había con el evento teatral y todas las representaciones parateatrales —liturgia y fiesta— de la época. En su artículo “Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación”, rechaza la existencia de “géneros puros” en el teatro barroco desde sus inicios, pues aplicar dichos términos no le parece “...el procedimiento más pertinente para estudiar una época de teatralidad envolvente y difusa”.¹ De modo que, ya entrando en materia, iniciamos el estudio aceptando la idea de que la clasificación genérica no puede ser aplicada al pie de la letra al teatro aurisecular.

El investigador apunta, además, una diferencia entre el teatro del siglo XVI, cuando la comedia nueva estaba conformándose, y el teatro del XVII que consolidó sus estamentos llegando a la cumbre de su expresión. Esta diferencia se debe, en parte, a la evolución en la estructura de la comedia nueva, que había establecido sus bases en el *Arte nuevo de hacer comedias...* de Lope (1609); los códigos de expresión se ajustaron y enriquecieron. Una de las razones fue la institucionalización de la empresa teatral entre el siglo XVI y el XVII. Lo que empezó como una manifestación itinerante, fue tomando lugar —fundamental— en la vida de la sociedad española. La primer noticia de un teatro permanente se tiene inscrita en 1568. La estructura dramática de las obras surge de las posibilidades de escenificación del corral de comedias; expresión artística que se mantendrá hasta principios del siglo XVIII.

Paralelamente, a partir de 1622 se instaura en España una nueva manera de hacer teatro; ésta es la fecha de la primera presentación de teatro “a la italiana” en Madrid, ejecutada todavía en un teatro portátil. No sólo en España, sino en toda Europa, la introducción de la maquinaria italiana revolucionó la cara del teatro definitivamente. El Coliseo del Buen Retiro, teatro completamente equipado para presentar los nuevos espectáculos, fue construido bajo órdenes del conde-duque de Olivares y diseñado por Cósimo Lotti. Esta efigie del reinado de Felipe IV fue erigida en Madrid entre 1632 y 1640, para descanso y recreación del rey, como su nombre lo indica. En este recinto se promovieron toda clase de artilugios teatrales; grandes festividades y representaciones tuvieron lugar en los lagos del palacio. Esta parafernalia dio lugar a un nuevo estilo de escritura, a un nuevo “género” de comedia: el teatro de espectáculo.

¹ José María Díez Borque, “Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación”, en *El mundo del teatro español en su Siglo de Oro: ensayos dedicados a John E. Varey*. Ed. de J. M. Ruano de la Haza. Ottawa, Dovehouse, 1989, p. 102.

En esta ocasión traemos un ejemplo de esta mezcla barroca de géneros y subgéneros dramáticos con la obra de Calderón de la Barca: *El castillo de Lindabridis*. Establezcamos primero que se trata de una obra dramática cómica. Esta pieza se encuentra clasificada en la edición de Valbuena Briones entre las obras *caballescacas* o *novelescacas* de Calderón.² Esta denominación surge de la fuente de inspiración de las piezas, pues se trataba, en esos casos, de adaptaciones de novelas famosas o leyendas medievales. También la podríamos encontrar clasificada como comedia *cortesana* o *palatina*, siguiendo la investigación de Ignacio Arellano, pues se trataba de representaciones para la corte o el palacio.³ Este subgénero de comedia comparte, además, características de la comedia de capa y espada o de enredo, como explicaremos más adelante.

La investigadora italiana Elide Pittarello hace notar la posibilidad de que *El castillo...* no fuera considerada una comedia aun por el mismo autor, sino una fábula. Citando al preceptista barroco José Pellicer de Tovar, transcribe el siguiente párrafo del documento *Idea de la comedia de Castilla* (1635): "...las comedias donde introducen apariencias o tramoyas son fábulas y no comedias, porque naturalmente no pueden volar cuerpos humanos, ni montes, ni peñas, que es sacar de su centro los compuestos y están violentos en otro elemento".

La disertación de Pittarello hace un breve repaso de las nomenclaturas genéricas de la época, en las cuales los preceptistas empezaban a distinguir la estructura de la comedia de otras expresiones escénicas y elaboradas bajo los nuevos criterios tecnológicos. Así también, la investigadora menciona las primeras definiciones del género naciente de la "zarzuela" como contraparte española de la "ópera" italiana, y la inquietud del mismo Calderón por definir algunas de sus obras propiamente como comedias.⁴

De este modo, siguiendo la definición de fábula anteriormente citada, podemos equiparar dos términos. Es decir, que si fábula es toda obra que contiene apariencias y tramoyas supranaturales, designaría también a todas las obras que son reconocidas bajo el rubro de *comedias de espectáculo* (que incluye, por supuesto, las comedias mitológicas y los autos sacramentales del último periodo dramático de nuestro autor, aspecto que no detallaremos en este artículo).

El adjetivo "espectacular" ha servido de incentivo para llevar a cabo nuestra investigación sobre este discurso escénico en particular, a saber, un discurso provocado por la introducción a la escena teatral de elementos y maquinarias tecnológicas específicas. En el análisis estructural de nuestra obra se puede observar que el objetivo (y motor) primordial de la comedia es la máquina escénica. Más arriba mencionábamos que la introducción de la maquinaria italiana a la escena teatral provocó una nueva

² Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*. Ed. de Ángel Valbuena Briones. Madrid, Aguilar, 1959. Tomos I y II (Tomo III, editado por Ángel Valbuena Pratt).

³ Ignacio Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid, Cátedra, 1995. (Crítica y estudios literarios)

⁴ Véanse las notas al respecto en Elide Pittarello, "La messa in scena della magia ne 'El castillo de Lindabridis' di Calderón", en Ermanno Caldera, ed., *Teatro di magia*. Perugia, Bulzoni, 1983, pp. 45-77.

manera de ejecutar el teatro, y también, por consecuencia lógica, una adaptación en la manera de escribir los textos dramáticos. La cabeza del dramaturgo, en cualquier época, concibe e imagina la representación en función de los elementos con que cuenta. Don Pedro, como el gran hombre de teatro que era, adaptó su discurso escénico a las nuevas exigencias.

Ciertamente, cuando uno empieza a navegar sobre los documentos que han ayudado a construir la biografía de Calderón, la imagen del autor/director de teatro se conforma con cierta rapidez (aun si el término director implica un anacronismo). Calderón fue un dramaturgo que conocía bien el lenguaje dramático de su tiempo. En varios textos podemos constatar su pensamiento escénico. Famosa es, por ejemplo, la carta de don Pedro Calderón (30-IV-1635) sobre representaciones en la fiesta de don Juan del Buen Retiro, donde el propio don Pedro arguye sobre la irrealización de una obra coherente, si se seguía ciegamente una serie de efectos especiales que proponía Lotti, el escenógrafo italiano, para una de las primeras representaciones en el Buen Retiro. En la carta, el dramaturgo deja clara su autoridad sobre la estructura de la pieza, no cede ante la tentación efectista del artista florentino, y antepone su criterio escénico para mantener la armonía, el balance y “el buen gusto de la representación”.⁵

Más adelante en su vida, Calderón colaboró con otros escenógrafos italianos para sus montajes en la corte. Se ha estudiado la estrecha relación con el segundo escenógrafo italiano que llegó a Madrid en época de Felipe IV: Baccio del Bianco. Rafael Maestre escribió varios ensayos al respecto, nombrando dicha relación como un “binomio escénico” de gran éxito, donde los dos talentos convivían y creaban conjuntamente.⁶ Es muy probable que Calderón haya gozado vivir ese periodo de la historia en que tuvo lugar esta transformación teatral, pues le daba la oportunidad de generar lo que hemos nombrado tiempo después como *teatro total*; ese anhelo grial de la historia de las tablas y sus ejecutantes consiste en concebir al teatro como la integración de todas las artes en una expresión plurisensorial.

Regresemos ahora a la obra-caso de este artículo. Primero, se puede atender efectivamente su procedencia novelesca. Según el estudio introductorio de Victoria Torres en su edición de *El castillo...*,⁷ y otros estudiosos como Valbuena Briones,⁸ la novela que inspira la adaptación calderoniana es *El caballero del Febo* (o espejo de príncipes

⁵ Carta de don Pedro Calderón (30-IV-1635) sobre representaciones en la fiesta de don Juan del Buen Retiro. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de la edición de A. Morel Fatio, *Revue Hispanique*, 1899. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45707395433492762865679/index.htm>.

⁶ Rafael Maestre, “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, en Francisco Ruiz Ramón y César Oliva, eds., *El mito en el teatro clásico español: ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*. Madrid, Taurus, 1988, p. 68.

⁷ Pedro Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*. Ed. de Victoria Torres. Pamplona, Eunsa, 1987.

⁸ A. Valbuena Briones, “Los libros de caballerías en el teatro de Calderón” [Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano, Oxford, 1978], ed. H. Flasche. Wiesbaden, F. Steiner Verlag, 1982, pp. 1-8.

y caballeros) de Diego Ortúñez de Calahorra (1555). Una sección del estudio de Torres está dedicada a confrontar ambos textos para ver las similitudes y diferencias entre ellos: “Sólo una parte pequeña de los episodios de la novela se reflejará en la comedia, donde, aunque tomándose bastantes libertades, se presenta el problema central de la obra, el hallar marido para Lindabridis y heredero para el imperio de Tartaria”.⁹ Es decir, que en el traslado de la narrativa a la dramática, se mantienen los nombres de los protagonistas, el triángulo amoroso, el carácter belicoso y atrevido de Claridiana y los torneos, pero la manera en que ocurren los sucesos y algunos elementos estructurales cambian radicalmente. Una posible fuente intermedia ha sido señalada por Valbuena Briones; la obra dramática *El caballero del sol*, de Vélez de Guevara (1617), habría podido servir también de inspiración para Calderón. De una u otra forma, el origen novelesco de la obra es evidente y por tanto podemos coincidir en la sub-clasificación de comedia caballeresca o novelesca, subgénero que comparte con otras obras del autor: *El conde Lucanor*, *La puente de Mantibile*, *El jardín de Falerina*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, etcétera.

Se le ha clasificado también como comedia cortesana o palatina, dado que se considera una pieza que fue representada para la corte de Felipe IV. Aunque no tenemos la fecha exacta de su composición, varios estudiosos apoyan la teoría de que la más apropiada, dado el estilo de escritura, parece ser entre 1661 y 1665; de modo que sigue perteneciendo al mundo cortesano de Felipe IV, aunque ya en sus últimos años.

La música y el baile eran un rasgo frecuente del teatro y muy especialmente del teatro de corte; en dichas representaciones convivían —o co-bailaban— los cortesanos con los actores. Por medio del baile se rompía la convención de verosimilitud en la escena. La música fue siempre un elemento importante en las obras calderonianas. *El castillo de Lindabridis* incluye un sarao entre la segunda y tercera jornadas, indispensable para la estructura de la obra, pues ésta se nos ofrece como “cortada de una pieza”, según lo indicado por uno de los personajes. La acción no descansa entre primera y segunda jornadas, ni entre segunda y tercera, constituyendo una obra en un solo acto.

Sin duda, éste es un aspecto novedoso; Pitarello reflexiona al respecto comentando la transición entre las influencias italianas y la comedia española. De cualquier forma, la intención de Calderón queda explícita pues en dos personajes aclara el suceso. Primero, los versos iniciales de la segunda jornada pertenecen al gracioso Malandrín y dicen:

Después de la salpicada,
 mil instrumentos oí.
*Si fuera comedia, aquí
 acabara mi jornada.*
 Mas, puesto que no lo es,
 y que prosiguiendo va,
la música suplirá

⁹ P. Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, p. 29.

ausencias del entremés.

Por lo menos extrañeza

será de ingenio saber

que hoy todo cuanto hay que ver

es cortado de una pieza. (vv. 1039-1050)

Más adelante, cuando parece que la segunda jornada se ha alargado un poco, Calderón cierra la escena haciendo que un personaje solicite música y con el parlamento siguiente:

SIRENE: ¡Atención, que desde aquí
empieza la otra jornada! (vv. 2422-2423)

Al diálogo le sigue una aclaración del editor: “Puso el autor aquí este sarao, para que, *dilatándose en las mudanzas lo que pareciere, sirva de sainete*, en lugar del que se estila hacer entre las dos jornadas”.

De este modo, la comedia nos llega hasta el día de hoy impresa en tres jornadas, como la tradición lo fomentaba, pero su estructura interior propone un *continuum* de acción bastante innovador.

Aquí quisiera dejar apuntado brevemente el juego de masculino y femenino en la obra. Es bien conocida la tradición teatral barroca de poner en escena la confusión de sexos y los travestismos; sabemos también que Calderón usó este recurso en diversas obras. *El castillo...* contiene una secuencia de travestismo y enredo, típica de la comedia de capa y espada. El juego de palabras, los códigos sociales de comportamiento, las ideas preestablecidas sobre uno y otro sexo hacen de esta secuencia un momento delicioso y sumamente interesante que requeriría un estudio detallado. Quede dicho que la confusión de géneros, la ambigüedad constante, las diferentes reacciones y las posibles puestas en escena de la secuencia dejan mucha tela de dónde cortar para otros trabajos.

Pasemos ahora a la tercera clasificación de la obra, su pertenencia al subgénero comedia de espectáculo. Desde el título encontramos ya la pauta para tal categoría, pues también se refiere a la tramoya más importante de la obra: el castillo volador de Lindabridis (que en teoría despega y aterriza dos veces durante la representación).

Según la investigadora María Alicia Amadei-Pulice, uno de los principales objetivos de este nuevo teatro a la italiana del XVII era provocar en el espectador la sensación de asombro ante la ilusión creada en el escenario por medio de máquinas maravillosas.¹⁰ Ha llegado hasta nuestros días un documento de básica relevancia para los investigadores de teatro barroco, nos referimos aquí a la *Prattica de fabricar scene e machine*

¹⁰ María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*. Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins Publishing, 1990. (Purdue University Monographs in Romance Languages, 31)

nè teatri de Nicola Sabbattini (1638).¹¹ Si bien quedaron esquemas y dibujos de varios escenógrafos, este documento constituye un manual escenográfico y tecnológico único. A través de sus páginas descubrimos una serie de indicaciones para lograr los efectos más asombrosos; las dimensiones, los mecanismos y hasta los trucos de experto que cualquiera podría necesitar en una puesta de teatro dentro de esos códigos. Desde la aparición de un monstruo marino, hasta la destrucción de una ciudad por el fuego, este escrito es una prueba de lo ingenioso y espectacular que pudo llegar a ser este teatro.

Así, pensar en la gran tramoya del castillo volador es sin duda el primer desafío de la puesta en escena y el rasgo más evidente de espectacularidad. Hemos mencionado ya la presencia constante de la música y el baile cortesano entre la segunda y tercera jornadas. Además, un aparatoso desfile de caballeros tiene lugar poco antes del torneo de corte medieval, el cual podría erigirse como otro elemento de espectáculo importante. Mencionemos también que el antagonismo en esta obra está representado por medio del personaje Fauno, una criatura fantástica, uno de esos “salvajes” calderonianos que asombran por su elocuencia después de haber causado horror a la vista. Generalmente, estas criaturas se auto-describen como extrañas combinaciones de hombre y fiera. En este caso, el Fauno es hijo de espíritu y pitonisa, es nombrado semidiós de la montaña y acecha a cuanto ser osa posar la planta en su isla. Asesina sin inmutarse y lo percibimos más como un animal que como un ser racional, pero por la exquisitez de sus palabras e incluso por la incipiente sensibilidad que muestra al estar enamorado, nos damos cuenta de que el personaje contiene una complejidad especial. Sin embargo, esta criatura no es humana.

Éstos son los principales elementos que hacen de esta obra una comedia de espectáculo. Ahora bien, el hecho de que se trate de una obra concebida a partir del lenguaje tecnológico de la época, nos ha ofrecido la circunstancia para convertirla en el objeto de estudio de nuestra investigación. Hemos dividido nuestro proyecto en dos grandes instancias: primero, el análisis de los elementos y el discurso espectacular del teatro barroco en su contexto de emergencia, particularmente con el ejemplo de esta obra calderoniana; segundo, el estudio teatrológico de la misma para hacer una propuesta dramática, es decir, un proyecto de puesta en escena, con las herramientas neotecnológicas de la escena actual.

Tomando en cuenta dichas posibilidades actuales, la lectura que hemos hecho de la obra nos ha llevado a experimentar, primero, con los distintos dispositivos escénicos para la creación del espacio, la atmósfera y los ambientes de la obra; esto incluye, claro está, el castillo volador y sus posibilidades tanto visuales como sonoras. En relación con la sonoridad de la obra, se abren nuevas vías de experimentación escénica para la musicalidad y resonancia barrocas (alternancia de canto y recitación, apartes, música de fondo, diálogos fragmentados, etcétera). Así también, uno de los principales experimentos tiene relación con la creación del personaje fantástico. Hemos querido empujar

¹¹ Nicola Sabbattini, *Pratique pour fabriquer scenes et machines de theatre* [1638]. Trad. de María Melles, Renée Canavaglia y M. Louis Juvet. Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942.

la experiencia al extremo. Dado que se trata de una criatura sobrehumana, decidimos hacer dialogar el lenguaje del teatro tradicional con el lenguaje del diseño tridimensional, aplicado éste último hoy en día y con gran éxito al lenguaje cinematográfico. Así pues, apuntamos a la concepción de un personaje escénico completamente virtual. Entre los desafíos concretos están el diseño mismo de la criatura y su esquema de proyección, pues se busca la posibilidad de interactuar en tiempo real con los actores y provocar la percepción de un “cuerpo” escénico por parte del público; lo cual constituye a su vez un desafío actoral, pues resulta ciertamente algo abstracto y difícil actuar con una luz o una imagen como compañero de escena.

El proceso para diseñar cualquier criatura, ya sea para modelizarlo tridimensionalmente o simplemente proyectarlo en dos dimensiones (en el caso de una película animada, por ejemplo), incluye una reflexión profunda sobre sus características. En el caso del Fauno, el proceso nos ha llevado a una serie de cuestionamientos sobre lo que hemos denominado “géneros virtuales”. Dentro de la obra, es evidente que la intención de Calderón era poner en escena una criatura de sexualidad masculina, por su comportamiento, sus palabras y las convenciones de la época; no creemos que hubiera podido ser diferente; recordemos, no obstante, que las confusiones y ambigüedades genéricas, y los travestismos eran juegos escénicos frecuentes en las tablas del Siglo de Oro. Así, aunque el Fauno se define como un personaje masculino, en un momento dado se asombra de la belleza del caballero Claridiano y se descontrola ante el caballero de la banda (que es Lindabridis disfrazada).

Entonces, regresando a la problemática del diseño virtual, se abren varias preguntas creativas y estéticas. Dado el grado de veracidad que puede alcanzar el diseño debemos preguntarnos sobre la desnudez del Fauno en escena (o su posible traje), por tanto también, sobre su fisonomía sexual. Entre las imágenes que hemos utilizado como inspiración para el diseño hemos estudiado los cuerpos de la anatomía de físico-culturistas de género femenino, ya que este deporte suele transformar artificialmente la anatomía humana, provocando así imágenes andróginas ajenas a la realidad cotidiana; esto nos ha ayudado a construir este personaje in-humano, que puede llegar a compartir, sin embargo, ciertas características con nuestro cuerpo. De esta manera, lo que se vive en el proceso creativo es una constante reflexión sobre la fisonomía humana y sus transformaciones artificiales, transformaciones que se alejan de lo “real”, transformaciones deshumanizadas con las que convivimos cada vez más frecuentemente.

El mundo virtual es por excelencia un mundo deshumanizado. Es también un reflejo y un evento, en teoría, controlado. Y en esos eventos los seres virtuales pueden obtener o no características muy alejadas de las nuestras; por eso, los “géneros virtuales” se diversifican y las posibilidades creativas, como siempre, se multiplican. La exploración artística cuestiona los fenómenos a los que se enfrenta sin esperar realmente una respuesta; el arte vive del movimiento, no de la definición estática. Y partimos de esta premisa para llevar a cabo nuestro trabajo.

Conclusión

La inmensidad del corpus barroco ha hecho muy difícil, como sabemos, la tarea de una clasificación única; cada estudioso abarca un número limitado de obras en una vida de estudio; las subsecuentes investigaciones suelen cambiar nomenclaturas, o añadir, o mejorar las anteriores, de modo que solemos encontrarnos en una eterna incertidumbre al respecto. Pero la vida misma es un fluir constante y si atendemos a la naturaleza misma del fenómeno teatral, siempre cambiante y siempre adaptativa, podremos entender que no es una urgencia o requisito definir estas clasificaciones, sino explorarlas y ponerlas en acción: decirlas, actuarlas y experimentarlas en escena.