

## Las inverosimilitudes imaginativas de Calderón y su función dramática teatral: *El castillo de Lindabridis*<sup>1</sup>

Susana Hernández Araico

California State Polytechnic University, Pomona

[shernandezar@csupomona.edu](mailto:shernandezar@csupomona.edu)

*El castillo de Lindabridis* —fiesta montada en palacio para Carnestolendas, probablemente en 1661 (ed. Torres, 67)— permite constatar la permanencia en el teatro calderoniano del tema caballeresco, que es ya una fuente de inspiración desde su primera etapa y que durará hasta el final de la carrera dramática del autor. Considérense en este sentido *La puente de Mantible*, de antes de 1630 (Shergold y Varey, 1961, 284), o *El jardín de Falerina*, compuesta primeramente en colaboración con otros dos ingenios (Bacalski) y posteriormente como zarzuela en dos jornadas (Stein, 113-119), así como *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, la última de todas las comedias del autor, montada en 1680 (Shergold y Varey, 1982).

En el teatro calderoniano la temática caballeresca se mantiene pues como una constante a lo largo del conjunto de la obra. Ente 1630 y 1680, Calderón compone por lo menos siete comedias

---

<sup>1</sup>

Este artículo es un homenaje de la autora a Felipe B. Pedraza Jiménez.

Una versión primeriza de este ensayo se presentó en las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 2005). Esta versión final se presentó en el VI Congreso Internacional del Siglo de Oro, en la Universidad Nacional del Litoral, en Santa Fé, Argentina, el 30-11-2006.

novelescas (Valbuena Briones, 1960, 1849-2152)<sup>2</sup>, relegadas hoy por la crítica, probablemente a causa de la posición de Menéndez y Pelayo, que se muestra muy contrario a la inclusión de ese tipo de fantasía en el teatro. En su influyente *Calderón y su teatro* asevera Menéndez y Pelayo que las comedias caballerescas de Calderón son esencialmente defectuosas (tanto como las mitológicas) "con el pecado capital de estar tomadas de novelas, que rara vez son a propósito para las tablas". Y corrobora el gran erudito (286), sin otra justificación que el gusto realista de su propia época:

Una porción de recursos que son verosímiles en las novelas, no son tolerables en una representación escénica que se ve y no se lee, y en la cual, por consiguiente, no caben las inverosimilitudes que se admiten en la novela<sup>3</sup>.

Comentarios tales influyen suficientemente sobre académicos e investigadores para marginar las comedias caballerescas y desanimar su lectura incluso por parte de directores que en las últimas décadas suelen poner nuestro teatro clásico al alcance gustoso de un público general. Pero quizá ahora, tras la popularidad de bloqueitos para armar castillos y caballeros así como el gusto masivo por espectáculos de magia caballerescas y torneos medievales en Las Vegas, y tras el furor cinematográfico mundial de *El señor de los anillos*, todo lo cual ha coincidido con la celebración internacional del quinto centenario del *Quijote*, quizá pues las deliciosas comedias caballerescas de Calderón se empiecen a leer como teatro divertido en aulas y seminarios, e incluso logren volver a las tablas a entretener a un público deseoso de escapar de la horrorosa política de nuestro tiempo a un mundo de aventuras caballerescas donde los pasos dificultosos y obstáculos conducen a la victoria del bien.

Con esta mira se intenta elucidar cómo en *El castillo de Lindabridis* Calderón infunde fuerza dramática teatral a un género de fasto cortesano de abolengo medieval (Ferrer 19), con raíces innegables en la cultura pagana del imperio romano<sup>4</sup>, a saber, el torneo que ameniza

---

<sup>2</sup> Las que incluye Valbuena Briones en un apartado del v. I son *La puente de Mantible*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela* y *Lisidante*, *El jardín de Falerina*, *El castillo de Lindabridis*, y *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*.

<sup>3</sup> Véase además la p. 350.

<sup>4</sup> Considérese la pintura de Giovanni Lanfranco (1582-1645), *Gladiadores en un banquete*, que recrea la costumbre en Roma de introducir luchas de gladiadores para amenizar festines aristocráticos. La pintura

banquetes festivos. Calderón va a recoger este tipo de ceremonia cortesana que, compaginándose con libros de caballerías, incluye música y empieza a incorporar papeles recitados a través del siglo dieciséis, a la vez que se desarrolla escenográficamente, según explica Teresa Ferrer (22-24, 34). A principios del diecisiete, este género cortesano parateatral genera ya textos propiamente dramáticos como *El premio de la hermosura* de Lope, de 1614, y *El caballero del sol* de Vélez de Guevara, de 1617, ambas fiestas impresionantes celebradas en Lerma (Ferrer 178-195, Arellano, 66-72, Valbuena Briones 1983). Estos dos textos consisten en una serie de cuadros espectaculares pero estáticos donde el escenario de la representación se extiende al espacio de los espectadores, al aire libre, que a su vez se teatraliza y ficcionaliza (Ferrer 191). Con momentos sobresalientes de visualización, en este teatro cortesano de la segunda década del diecisiete impera lo que Ferrer (192) llama "inorganicidad de la acción y tendencia al espesor verbal". Probablemente más de cuarenta años después, en *El castillo de Lindabridis*, Calderón va a retomar el asunto de *El caballero del sol* que a su vez origina en el libro de caballerías de Diego Ortúñez de 1555 (Eisenberg 1975). El asunto novelesco del caballero de Febo se halla evidentemente muy difundido a principios del siglo diecisiete como se desprende de:

1. la definición de los libros de caballerías que Covarrubias (324) en su *Tesoro de la lengua* ejemplifica con tres héroes, entre ellos al caballero del Febo<sup>5</sup>;
2. la crítica en el Guzmán de Alfarache contra las mujeres que leen sobre héroes caballerescos, entre cuyos cuatro ejemplos incluye al caballero del Febo (Alemán 787);  
y
3. la edición en 1623 de la tercera parte del *Espejo de príncipes*, *El caballero del Febo* de Ortúñez junto con la reimpresión a partir de 1617 de sus otras dos partes de 1562 y 1580 (Eisenberg 1982, 51, Torres ed. 29, Valbuena Briones ed. 2055).

---

formaba parte de la exposición *El palacio del rey planeta: Felipe IV y el Buen Retiro* (Museo del Prado, 06-07-2005 a 27-11-2005).

<sup>5</sup> Bajo el vocablo 'cavallería', dice: Libros de cavallerías, los que tratan de hazañas de cavalleros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís, dedon Galaor, del cavallero del Febo y los demás.

Para esta difusión no puede haber sido vana la importancia con que el caballero del Febo figura en el *Quijote*. Cervantes incluye entre los sonetos preliminares de la primera parte uno sobre este caballero aludiendo a varios episodios de *El espejo de príncipes* que, según su editor de 1975, Daniel Eisenberg (1982, 135), demuestra la extensa familiaridad cervantina con este libro de caballerías. Además, en el *Quijote*, el primer diálogo —narrado curiosamente— entre el fanático lector y sus amigos el cura y el barbero, concluye rápidamente con la afirmación de éste sobre la superioridad del caballero del Febo por encima de Amadís de Gaula y Palmerín de Inglaterra<sup>6</sup>. Más significativamente aun, Eisenberg (1975, 88-92; 1982, 142), especialista en los libros de caballerías de los siglos de oro, afirma que el de mayor y aun acaso única influencia sobre el enigmático episodio de la cueva de Montesinos en la segunda parte del *Quijote*, es precisamente el *Espejo de príncipes* o *Caballero del Febo*. A principios de la segunda mitad del siglo diecisiete, Calderón va a reelaborar, pues, el asunto de este libro de caballerías que, como se ha visto, Vélez de Guevara teatraliza en 1617 en *El caballero del sol*. Calderón, sin embargo, dota el espectáculo de dinamismo dramático<sup>7</sup>. Desde su primera gran producción espectacular de 1635, *El mayor encanto amor*, en el escenario grandioso al aperto del estanque central del Buen Retiro, en su primera colaboración con el sensacional escenógrafo florentino Cosme Lotti, Calderón impone su dominio dramático-teatral sobre toda propuesta meramente espectacular, "por no ser representable", según dice el dramaturgo mismo, o sea, por carecer de sentido dramático. A partir de 1635, Calderón, pues, va a aprovechar todos los adelantos escenográficos al servicio de su creación dramática y nunca va a sacrificar ésta por el impacto meramente visual (Hernández Araico 1993).

En *El castillo de Lindabridis* todos los elementos espectaculares —el fauno horroroso con que principia la pieza, el castillo volador que después se abre para dar lugar a un jardín, el sarao y el torneo final— todos quedan reunidos dentro de una coherencia dramática. No casualmente, el encuentro final de caballeros, damas vestidas de hombre y fauno, todo se presenta narrado por el gracioso Malandrín en extenso parlamento que desafía y despliega el talento del actor representando este personaje cómico, mientras que, indica la acotación:

<sup>6</sup> "Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar [...] sobre cuál había sido mayor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo..." (I:1)

<sup>7</sup> Para el aspecto dramático del sarao en esta comedia, véase Hernández Araico (1996)

Descúbrese el Rey en un trono, sale Meridián de su tienda y hacen la entrada por el palenque Febo, Floriseo, el Fauno, Rosicler, Claridiana y Lindabridis, todos con armas, y delante criados con los escudos, como han dicho los versos [de Malandrín] y en llegando delante del Rey hacen reverencia y ocupan sus puestos (entre v. 3477 y 3478).<sup>8</sup>

Nótese que todo este espectáculo depende de los versos que el público escucha recitar al gracioso y que ese ceremonioso ascenso al escenario se contrapone con ironía al desplante humorístico del personaje bajo.

En la primera producción de *El castillo de Lindabridis*, según la edición de Vera Tassis, se trata de una "fiesta que se representó a sus majestades en el Salon Real de Palacio" (ed. Cruickshank y Varey 417; ed. Torres 85). Aunque no ha habido manera de comprobar si Vera Tassis se refiere al Buen Retiro o al Alcázar, definitivamente no se trata del Coliseo sino del salón dorado en el Alcázar o del Salón de los Reinos o alguna otra sala en el palacio del Buen Retiro. Pues, aunque la escasa crítica sobre *El castillo de Lindabridis* subraya el realce de sus aspectos visuales y, de hecho, llama la atención sobremanera el fauno, el castillo volador del título y el fausto del torneo (recuérdese narrado), no se da ninguna mutación sino descubrimientos y un ascenso al escenario por un palenque. Así que la llamada complejidad de la escenografía se reduce a recursos bastante elementales (incluso para el aparente descenso y ascenso del castillo y el vuelo del caballero Febo), tradicionalmente factibles en un teatro desmontable que reproduce el escenario del corral, tal como se hacía en salas o salones palaciegos (Shergold y Varey 1982, 14-16 y 192; Varey, 715-716). De cualquier manera, si es que *El castillo de Lindabridis* se monta en 1661, Calderón se halla entonces experimentando de nuevo, proponiendo al rey y a la corte, una vez más, otro tipo de diversión teatral novedosa, un espectáculo dramático musical muy distinto de las zarzuelas de dos jornadas y de las recientes operas, como *La púrpura de la rosa*, de un solo acto (Cruickshank ed.; Stein 1993, 213-257; Stein ed. 1999), o como su segunda y última ópera, *Celos aun del aire matan* (Bonastre ed., Stroud ed.), así como la versión burlesca de esta. En relación con *El castillo de Lindabridis*, Calderón mismo cuestiona humorísticamente su catalogación como comedia, asignando el siguiente parlamento a Malandrín al comenzar lo que Vera Tassis marcó como segunda jornada:

Si fuera comedia aquí

---

<sup>8</sup> Todas las citas provienen de la edición de Torres.

acabara mi jornada  
 mas puesto que no lo es,  
 y que prosiguiendo va,  
 la música suplirá  
 ausencia de entremés.  
 Por lo menos extrañeza  
 será de ingenio saber  
 que hoy todo cuanto hay que ver  
 es cortado de una pieza

(v. 1041-1050)

Con intervalos musicales —corales-coreográficos que suplen el entremés o sainete— Calderón agrega una prolongada sonoridad visual en vez de cambiar el tono para distanciar y distraer al público con breves y ágiles intermedios. Al contrario, Calderón asume el desafío de intensificar el tono lírico-erótico entre las llamadas segunda y tercera jornada. En otra ocasión he explicado ya (1998) cómo estos no-intermedios, si no más bien continuaciones insólitas entre jornadas con escenas musicales coreográficas, sobre todo el sarao, contribuyen a la coherencia dramática del todo "cortado de una pieza" (v. 1050). De hecho, esos divertimentos musicales, más que eslabonar los hilos del argumento entre las jornadas, sirven para intensificar la tensión dramática entre los personajes: en este caso, estilizando a manera de preludio engañosamente armonioso el torneo en que ha de culminar la acción.

En torno a la tradición parateatral medieval renacentista del torneo, Calderón contrarresta su inorganicidad estética muy eficazmente, inyectando tensión no sólo mediante el sarao (entre las supuestas segunda y tercera jornadas) sino también unos coros rivales (entre las supuestas primera y segunda jornadas), capitaneados por los dos caballeros, Rosicler y Floriseo, que compiten desde el principio por los favores de Lindabridis, enclaustrada en lo alto del castillo volador. Por medio de este elemento escenográfico, la comedia —y así nos permitimos llamarla a pesar de la llamada 'extrañeza' de explícitamente saltarse entremés y sainete— dinamiza un motivo novelesco básicamente estático que se combina con otro elemento novelesco igualmente dotado por Calderón de energía novedosa —el fauno 'endemoniado' (v.15), perseguido por los dos caballeros rivales Floriseo y Rosicler y que precede la entrada de Febo; es decir, un salvaje, indica la acotación, "vestido de pieles y con un bastón grande y nudoso lo más extraño y feroz que pueda" (antes del v. 1)—. Este, que se autodefine como "compuesto de hombre, de demonio y fiera" (v.17), reta a los dos caballeros a que se enfrenten con él dentro de su "cueva oscura" (v. 27), la cual, explica el Fauno, tiene otra salida. Pero el castillo volador luminoso que se descubre se posa sobre la boca de esa gruta por donde el Fauno se interna. Se establece así una tensión dinámica entre elementos novelescos espectaculares pero típicamente carentes de energía teatral.

Aparte del vaivén escénico entre el castillo luminoso móvil y la cueva oscura fija, Calderón va a aprovechar el primero para variar el espacio escénico con su verticalidad e interioridad. Desde el segundo nivel del castillo, Lindabridis explica (v. 157-164) su viaje por el mundo convocando caballeros a un torneo donde alguno pueda derrotar a su hermano para así ganar la herencia del imperio de Tartaria, "aquella provincia / que sobre las dos cervices / de África y Asia se sienta..." (v. 164). El castillo igualmente sirve para que Lindabridis y sus damas puedan representarse como espectadoras, desde lo alto, de los dos caballeros, así como Claridiana vestida de hombre, acompañada por Malandrín, y de Febo en otras partes del escenario. El castillo también se va a abrir en la segunda jornada para revelar un jardín y extender el espacio erótico, a la vez que revela la otra salida de la cueva del fauno. Así lo señala la acotación:

Ábrese el castillo y salen como a un jardín que estará fingido dentro del, Lindabridis y las damas, dejando abierta la cueva del Fauno (entre v. 1206 y 1207).

Los coros contrastantes de los caballeros rivales irónicamente despiertan la curiosidad del Fauno que sale para quedar fulminado por la belleza de la durmiente Lindabridis y así enamorado de ella. Los dos espacios y sus respectivos personajes novelescos —el castillo de la princesa y la cueva del salvaje— se contraponen, pues, dinámicamente en el escenario y, no obstante su inverosimilitud, nutren el plano de la fantasía, como vaivén, de energía visual-dramática.

En cuanto al héroe de la novela, el caballero del Febo, Calderón evita la lentitud espectacular del arribo de su nave insertándola en *off*, después del aparente aterrizaje del luminoso castillo volador, pero de manera comparablemente dinámica, en llamas. Calderón transmite al público el dinamismo de este incendio, mediante dos perspectivas contrastantes, la de la dama enamorada de Febo, Claridiana y la de su criado ridículo Malandrín. Claridiana, vestida de hombre, ha venido tras el caballero a hacerle competencia por los favores de Lindabridis, y se angustia en un lirismo gongorino al ver la nave arder (v. 841-844). Por otro lado, su criado Malandrín que le ha dado esa pauta retórica de "la guerra de dos elementos" en "el campo de Neptuno" (v. 837 y 840) pronto pone alto a la sublimidad de Claridiana con su característica nota realista, "Bajel es" (v. 845). Además da una orden escénica, a manera de director ridículo, para que el público vea a Febo en el escenario.

Al decir Malandrín "Norte vocal sean mis voces. A tierra" (v. 857-858), la acotación indica que "sale Febo cayendo". Así pues, el héroe novelesco se introduce en el escenario de manera antiheroica y humorística que sirve para aligerar un poco los inmediatos, sublimes y extensos parlamentos entre Febo y Claridiana, vestida de hombre. Malandrín resume éstos ridículamente, junto con la invisible llegada marítima ardiente de Febo como "salpicada" (v. 1039). De esta manera, el manejo calderoniano de los espacios que dicta la fuente novelesca con sus respectivos

personajes —fauno-cueva, Lindabridis-castillo y Febo-nave— los transforma de inverosimilitudes estáticas en fantasías de dinamismo escénico. Y si para Menéndez y Pelayo (286) en comedias como ésta se da "el pecado capital de estar tomadas de novelas que rara vez son a propósito para las tablas", considérese que Calderón logra dinámicamente la transformación escénica de elementos novelescos, explotando recursos lopescos de la comedia nueva tan inverosímiles, si no más, que aquéllos. Así pues, el salvaje horroroso y el castillo volador quedan estrechamente ligados a la mujer vestida de hombre y al papel irónico del gracioso, recursos que a su vez estrechan aun más el enlace inseparable de los dos argumentos que se encarrilan hacia la celebración final del torneo. Estos se desprenden de: 1) la necesidad de Lindabridis de un caballero que derrote a su hermano para que no la prive del gobierno de Tartaria; y 2) la necesidad de Claridiana de impedir que su amado Febo, que la ha abandonado, triunfe en ese torneo.

En la tercera jornada, el recurso de la mujer vestida de hombre desempeña una función de dinamismo escénico clave. Claridiana se cambia el disfraz de caballero y adopta su ropa de dama para terminar de recuperar el amor de Febo. Lindabridis, por otro lado, se disfraza de caballero y se tapa la cara con la banda que Claridiana había utilizado antes para encubrirse ante Febo. La confusión entre los tres personajes resulta de divertidísima eficacia dramática.

En cuanto al papel irónico del gracioso, las réplicas del criado Malandrín mantienen su ritmo y su relieve con un nuevo amo-interlocutor cuando Claridiana queda encerrada en el castillo volador, en la segunda jornada. De servir a esta dama vestida de hombre, Malandrín pasa a acompañar al Fauno que pretende el amor de Lindabridis. Ello permite además a Calderón anclar la fantasía de su comedia novelesca palaciega en el esquema bien establecido del teatro comercial de raigambre lopesca y unir de manera dramática más apretada elementos novelescos carentes en sí de energía escénica.

De todo este juego caballeresco sobre el tablado resulta así, no el "pecado capital" de las inverosimilitudes novelescas que Menéndez y Pelayo criticaba, sino más bien la fantasía de una fiesta teatral eficaz —adaptada a su público—, una gran diversión llena de fuerza dramática y de dinamismo escénico.

## Bibliografía citada

- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache en La novela picaresca española I*, ed. F. Rico. Barcelona: Planeta, 1967.
- ARELLANO, Ignacio. «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*. Cuadernos de Teatro Clásico 10, ed. J.M. Díez Borque. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1998, p. 56-73.
- BACALSKI, Robert R. «A Critical Edition of *El jardín de Falerina* by Francisco de Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Ochoa, and Pedro Calderón de la Barca» [con introducción y notas], Univ. of New Mexico, *Dissertation Abstracts Internacional*, 33, 1973 [5712A].
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La puente de Mantible* en *Comedias, A Facsimile Edition*, Vol. II, *Primera parte de comedias (Madrid 1636)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, f. 124-149a.
- Obras completas de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Ángel Valbuena Briones, vol. II *Comedias*. Madrid: Aguilar, 1960, p. 1853-1885.
- Primera parte de comedias*, ed. A. Valbuena Briones. Clásicos Hispánicos 22. Tomo II. Madrid: CSIC, 1981, p. 281-343.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Argenis y Poliarco* en *Comedias, A Facsimile Edition*, vol. V, *Segunda parte (Madrid 1637)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, f. 27b-53b.
- Obras completas*, ed. Valbuena Briones. II, p. 1915-1954.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El conde Lucanor* en *Comedias, A Facsimile Edition*, vol. X, *Quarta parte (Madrid 1672)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, p. 388-439.
- Obras completas*, ed. Valbuena Briones. II, p. 1955-2002.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El jardín de Falerina* en *Comedias, A Facsimile Edition*, Vol. XII, *Quinta parte ('Barcelona' 1677)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, f. 164-178.
- Comedias, A Facsimile Edition*, Vol. XIV *Verdadera quinta parte (Madrid 1682)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, p. 298-325.
- Obras completas*, ed. Valbuena Briones. II, p. 1887-1914.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. en *Comedias, A Facsimile Edition, Vol.XIV Verdadera quinta parte (Madrid 1682)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, p. 1-66.  
*Obras completas*, ed. Valbuena Briones. II, p. 2095-2152.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Auristela y Lisidante* en *Comedias, A Facsimile Edition, Vol.XVI, Séptima parte (Madrid 1683)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, p. 1-60.  
*Obras completas*, ed. Valbuena Briones. II, p. 2003-2052.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *El castillo de Lindabridis* en *Comedias, A Facsimile Edition, Vol. XVIII, Novena parte (Madrid 1691)*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey. Londres: Tamesis, 1973, p. 417-470.  
*Obras completas*, ed. Valbuena Briones. II, p. 2053-2093, ed. Victoria B. Torres. RILCE 3. Pamplona: Universidad de Navarra, 1987.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La púrpura de la rosa*  
Ed. Don Cruickshank. Teatro de Siglo de Oro Ediciones Críticas 9. Kassel: Edition Reichenberger, 1990.  
Ed. L. K. Stein. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Celos aun del aire matan*.  
*Obras completas*, ed. Valbuena Briones, I:  
Ed. Matthew Stroud. San Antonio: Trinity UP, 1981.  
Ed. Francesc Bonastre en Opera barroca en tres jornadas. Madrid: Fundación del Teatro Lírico, 2000.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* I y II.  
Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1992.  
Ed. J. García Soriano y J. García Morales. Madrid: Aguilar, 1966.
- COTARELO Y MORI, E. *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*. Madrid: Tip. de la Rev. de Arch, Bibl. y Museos, 1924.
- COVARRUBIAS, Sebastián de. *Tesoro de la lengua* [1610] Edición facsímil. Mexico, D. F.: Ediciones Turnermex, 1984.
- EISENBERG, Daniel, ed. *El cavallero del Febo, espejo de príncipes y cavalleros*. Clásicos castellanos 198. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.

- EISENBERG, Daniel, ed. *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1982.
- FERRER VALLS, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis, 1991.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana. «Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*» *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993) , p. 307-22.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana. «El sarao en *El castillo de Lindabridis*: imagen visual y eslabón dramático», *Texto e imagen en Calderón. Undécimo coloquio anglogermano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. M. Tietz. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1998, p. 123-31.
- LUNDELIUS, Ruth. «Vélez de Guevara's *El caballero del sol* and Calderón de la Barca's *El castillo de Lindabridis*» en *Antigüedad y actualidad de Vélez de Guevara, Estudios críticos*, ed. C. G. Peale. Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins Publ. Co., 1983, p. 52-57.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, M. *Calderón y su teatro* [1881] en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, III. Santander, 1941.
- SHERGOLD, N. D. *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- SHERGOLD y VAREY. «Some Early Calderón Dates», *Bulletin of Hispanic Studies* 38 (1961 b), p. 274-286.
- SHERGOLD y VAREY. *Representaciones palaciegas 1603-1609. Fuentes para la historia del teatro I*. London: Tamesis, 1982.
- STEIN, Louise K. *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- VALBUENA BRIONES, A. «Los libros de caballerías en el teatro de Calderón», *Hacia Calderón. Quinto Coloquio Anglogermano (Oxford 1978)*, ed. H. Flasche. Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1982, p. 1-8.
- VALBUENA BRIONES, A. «Una incursión en las comedias novelescas de Vélez de Guevara y su relación con Calderón» en *Antigüedad y actualidad de Vélez de Guevara, Estudios críticos*. Ed. C. G. Peale. Amsterdam /Philadelphia: John Benjamins Publ. Co., 1983, p. 39-51.
- VAREY, John. «El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedias» en *El teatro español a fines del siglo XVII; Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*. Diálogos Hispánicos de Amsterdam 8/III, ed. J. Huerta Calvo, H. den Boer y F. Sierra Martínez. Rodopi, Amsterdam / Atlanta, 1989, vol. 3, p. 715-729.