

El poder del sonido: *El jardín de Falerina*, comedia caballeresca de Calderón¹

The Power of Sound: *El jardín de Falerina*, Calderón's chivalric comedy

Simon Kroll
(Universidad de Viena)

RESUMEN

En este artículo se analiza la presencia del concepto pitagórico de la armonía universal en la época premoderna. Se investiga cómo Calderón adapta el motivo de la maga y de su jardín de las novelas caballerescas al teatro y cómo crea en el lenguaje de las comedias caballerescas una imagen fulminante del poder del sonido sobre el hombre. Si bien el concepto pitagórico de la armonía universal ya parece obsoleto, hay en la actualidad numerosos estudios que demuestran la influencia del sonido sobre el ser humano. Por lo cual puede decirse que Calderón nos proporciona una puesta en escena de esta influencia en el lenguaje de las comedias caballerescas.

PALABRAS CLAVE

Calderón, comedia caballeresca, romance, armonía universal.

ABSTRACT

This article analyses the presence of the Pythagorean concept of universal harmony in the pre-modern era, investigates how Calderón adapts the motif of the magician and her garden of chivalric novels to the theatre and how he creates in the language of chivalric comedies a fulminating image of the power of sound over man. Although the Pythagorean concept of universal harmony seems obsolete, there are now numerous studies that demonstrate the influence of sound on man. Therefore, it can be said that Calderón provides us with a staging of this influence in the language of chivalric comedies.

KEYWORDS

Calderón, chivalry, *romance*, universal harmony.

Recibido: 20/05/2020

Aceptado: 18/07/2020

1. Este artículo forma parte del proyecto «Sound and Meaning in Spanish Golden Age Literature» financiado por el Austrian Science Fund (FWF, P32563-G). Le agradezco sus correcciones y comentarios a Carmela Fischer, Juan Pablo Mauricio García Álvarez y Andrea Toman-Kroll.

En un mundo principalmente organizado por la armonía universal, el sentido de la audición es crucial y se verá en este artículo que es precisamente la temática caballeresca la que ofrece posibilidades de expresar dicho concepto en poderosas imágenes o escenificaciones². Esta idea pitagórica y platónica es una parte esencial del pensamiento premoderno, ya que organiza la teología, la filosofía, la medicina, la politología y, también, la poesía y la música. Cuando Rafael pinta la *Escuela de Atenas* en los aposentos del papa, posiciona a Aristóteles y Platón en el centro del cuadro. Ambos llevan un libro en el brazo, Aristóteles la *Ética nicomáquea* y Platón el *Timeo*. Este segundo texto, que hoy apenas se lee, fue uno de los tratados platónicos más influyentes en la época premoderna (Leinkauf, 2005)³. Explora en una larga narración mitológica el concepto de la armonía universal, la idea de que todo está organizado proporcionalmente. Gracias a la divulgación de esa obra y a los comentarios que se generaron en ese contexto, la armonía universal se convierte en una idea axial⁴.

En este proceso, Marcelo Ficino se transformará en una suerte de bisagra muy importante, pues traslada el pensamiento platónico al Renacimiento y con esto la idea de la *concordia mundi*. Sus traducciones de Platón y textos pitagóricos, así como sus comentarios a Platón y sus propias obras divulgaron este concepto por la Europa renacentista. Susan Byrne ha podido demostrar que Ficino estuvo tan presente en España como en el resto de Europa; su *De vita* tuvo una enorme influencia sobre la medicina española, por ejemplo (Byrne, 2015: 55-60). En su comentario del *Timeo* explica en detalle la idea de la *concordia mundi*: «Thus, seeing that the spheres of the world are composed of, arranged, and moved by these proportions, he deduced that its soul was tempered by exactly the same harmonic proportions;» (Ficino, 2010: 68). Así las cosas, resonancias armoniosas pueden tener efectos considerables sobre el alma y también el cuerpo:

Now harmony moves the body through the purified airy nature which has been set in motion; through the purified air it strikes the airy spirit which knits soul and body together; through its influence it affects the sense at the same time as the soul; through its meaning it acts upon the mind; finally, through the very movement of the subtle air it strongly penetrates; through its tempering power it sweetly soothes; through a similar quality it pervades with a wonderful pleasure; through its nature, animate as well as material, it simultaneously seizes and draws to itself the whole man (Ficino, 2010: 52).

El cosmos, la música y el alma son, en última instancia, número y se ordenan, por tanto, según las mismas leyes.

Si bien las teorías neoplatónicas del amor son un concepto bien conocido al que se suele enviar en las anotaciones de muchas ediciones críticas de comedias, creo que podríamos prestarle mayor atención a las teorías de armonía cuando leemos comedias de Calderón. En su obra se menciona muchas veces la importancia de la audición, especialmente cuando de temas religiosos se trata. Mucho se ha escrito sobre cómo en el arte calderoniano convergen todos los sentidos: «En la vieja disputa entre vista y oído, Calderón, sobre todo en los autos, opta por una sabia neutralidad,

2. Para un acercamiento al género ver Londero (1996), así como la espléndida edición de *Argenis y Poliarco*, de Alicia Vara López (Calderón, 2015).

3. También el filósofo Sebastián Fox Morcillo dedicó un comentario detallado al *Timeo*, junto a sus comentarios al *Fedón* y a la *República* (Cantarero de Salazar, 2018: 582-585).

4. «The pythagorean concept of world harmony was revived in modern civilization whenever Platonism was revived» (Spitzer, 1963: 3).

repartiendo sus elogios y su atención, de forma casi paritaria, entre las artes visuales (Pintura, sobre todo) y las artes auditivas (Música, Ritmo, Poesía)», comenta Fausta Antonucci al respecto (2006: 34). Enrique Rull había escrito un poco antes que «se ha dicho infinitas veces que el arte de Calderón en los autos (y en las zarzuelas y óperas) persigue la ambición de un arte total. Y ¿qué es el arte total sino una forma de encerrar en los límites estrechos de la palabra, la pintura, la música, la escultura y la arquitectura, una representación absoluta del universo?» (Rull, 2001: 217)⁵. A pesar del impresionante proyecto de un arte total que, sin lugar a duda, es el teatro de Calderón, se ha visto que un énfasis mayor en aspectos auditivos todavía puede arrojar nueva luz sobre su obra. Eso se evidencia especialmente en su teatro religioso, pero también en el mitológico y caballeresco nos encontramos con usos muy interesantes de la sonoridad. En *El verdadero Dios Pan*, por ejemplo, se comenta *ex negativo* la importancia de la audición para una conversión. El diablo dice en esta obra, viendo los avances del pastor (Cristo) hacia la Luna (Humanidad): «que, más que por la vista, / temo que entre su amor por el oído» (vv. 1259-1260). A su vez, en *El gran príncipe de Fez* se comenta de manera explícita el poder persuasivo de un texto leído, si este entra, con la ayuda del Buen Genio, por los oídos, imprimiéndose en el corazón:

Que tienen alma los libros
ya lo oí, mas no tan viva
que en el corazón sus letras,
más que en el papel, se impriman,
sonándose en los oído
calladas a un tiempo y dichas (Calderón, 2010: 616).

Es la música callada de la armonía del cosmos, es decir dios, a quien el príncipe está a punto de descubrir.

El teatro calderoniano es una majestuosa composición polifónica que trata precisamente de conseguir tales efectos. Sus versos crean una sonoridad que, debido al concepto de la armonía universal, suena en los oídos y conmueve los corazones y almas de los oyentes. Según Leo Spitzer, esta idea también puede afectar a la materialidad de los textos: «Is it, then, too bold to assume, along with the introduction of a music joined with words and expanding beyond the range of words, the introduction also of a second music within the words, i.e. rhyme, used as a device in unison with the idea of world harmony and possessed of all the emotional, unintellectual impact of this idea?» (Spitzer, 1963: 46). El teatro calderoniano es en todas sus facetas una materialización del concepto de la armonía universal. Es, por tanto, esencialmente musical, aunque no sea cantado. La polifonía métrica, el hábil uso de rimas y ritmos, o sea, la musicalidad de sus palabras tiene un fin muy concreto: conmover, inclinar el alma de los oyentes, «like a touch from inside» (Morrison, *Beloved*: 137)⁶.

En lo que aquí atañe, en tres momentos de su carrera Calderón se ocupó de la maga Falerina y de su jardín: en una comedia escrita en colaboración (Rojas, Coello y Calderón), en un auto sacramental y en una comedia cantada de dos jornadas (Pedraza Jiménez, 2013: 179). Como evidenció Folke Gernert, esta maga «cumple en el teatro calderoniano una función comparable

5. El teatro de Calderón no es «sino un afán de creación unitaria global que encierre en sí las múltiples posibilidades de la realidad humana para intentar transmitir la verdadera Unidad originaria en un mensaje metafísicamente religioso» (Rull, 2001: 217).

6. Sobre esto también escribe Espíndola Mata: «En el teatro áureo, particularmente en la comedia calderoniana, la palabra poética contiene, per se, una esencia musical; justamente notoria en los efectos rítmicos de 'rima y eco'» (2019: 46).

a la desempeñada por las magas mitológicas» (Gernert, 2017: 236) que posee todo tipo de conocimiento mágico, en realidad ya vedado por las autoridades. La maga Falerina procede de las novelas caballerescas, por lo cual se ha clasificado esta zarzuela como parte de las comedias de temática caballerescas, imaginario tan caro al temprano Lope (Pedraza Jiménez, 2013: 194) y al que Calderón también recurrió repetidas veces (*La puente de Mantible*, *Argenis y Poliarco*, *El conde Lucanor*, *Auristela* y *Lisidante*, *El castillo Lindabridis* y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*).

Según Felipe Pedraza, la zarzuela *El jardín de Falerina* tiene una «única línea argumental que se desarrolla en dos espacios dramáticos» (2013: 209), a saber: el jardín fantástico y la corte de Carlomagno. Conviene recordar que en el Renacimiento el jardín se convirtió en un espacio de poder simbólico y adquirió así un papel muy importante en la vida cortesana, «ya fuera como entorno idílico, como puente para el Más Allá, o como una suerte de infierno sensualista del que difícilmente se quería y se podía escapar» (Aguilar Perdomo, 2010). Esto también afectó a los jardines de los libros de caballería: «Tanto en el plano de la ficción caballerescas como en el de la realidad, reyes y nobles utilizan este espacio para agasajos, banquetes, fiestas, torneos, conversaciones, mascaradas y todo tipo de deleites» (Aguilar Perdomo, 2012: 436). Y mientras que para los jardines reales se inventaron artificios cada vez más elaborados⁷, en los de la literatura no falta, aparte de los aspectos eróticos, amorosos y paradisíacos, el elemento mágico, siendo *La Huerta Deleitosa* de Celacunda un ejemplo paradigmático (Aguilar Perdomo, 2010).

Felipe Pedraza describe el jardín fantástico de la zarzuela calderoniana con estas palabras que bien nos pueden servir de resumen de la parte que nos interesa para el propósito de este artículo:

Aquí se trata de un vergel subterráneo, creado por Falerina [...]. Para consultar sus desdichas amorosas, acuden a ella Marfisa y Lisidante, enamorados de Rugero y Bradamante. Falerina también se enamora de Rugero, hace que lo rapten los dos graciosos, a los que ha transformado en leones, y como el galán rechaza sus proposiciones, lo convierte en estatua. Así permanecerá, con otros caballeros igualmente petrificados, hasta que Roldán [...], que está protegido por el anillo de Malgesí contra todo encantamiento, rompe el hechizo. Falerina pierde sus poderes mágicos y el amor de Rugero. Desesperada, se suicida (2013: 209).

Falerina, maga del ámbito caballeresco, dispone también en el *Orlando furioso* de un jardín especial:

Falerina, per dar morte ad Orlando,
Fe' nel giardin d'Orgagna il crudel brando.

(Que por dar muerte al conde, Falerina
en el jardín d'Organa forjó fina) (Urrea, 1549: 130).

Hacia el final de la primera jornada de la zarzuela calderoniana son los dos graciosos los que dan con el jardín mágico en el que yace el cadáver del propio Merlín:

Sobre aquella oscura cueva
que oculta el yerto cadáver
de Merlín, llega esta noche

7. Ver al respecto Aguilar Perdomo (2012: 431-432).

el encanto a fabricarse
del jardín de Falerina (Calderón, 2010b: 797).

Los dos prenderán poco después, convertidos en leones, a Rugero para llevarlo delante de la maga. Esta le ofrece una vida hermosa, cómoda y eterna, cual Circe con Ulises⁸, en un bello pasaje en el que se entremezclan versos recitados y versos cantados: «Salen todas las músicas que puedan, vestidas de ninfas, con cendales en los rostros; y mientras ella representa y ellas cantan, él está suspenso», reza la acotación correspondiente (Calderón 2010b: 819). Me parece importante subrayar que en esta escena se cante y se represente, lo cual demuestra que, para el encanto, Calderón también considera la musicalidad de los versos.

En este pasaje cantado y representado, Falerina le propone a Rugero dejar a sus amores anteriores para juntarse con ella⁹:

Falerina Hasta entonces, conmigo
goza deste país,
donde dichoso vivas
sin llegarte a afligir
de Bradamante ausencias
que ella no ha de sentir,
ni de Marfisa celos
que sabrá echar de sí;
y cuando no los eche...

Ella y Música ...el que en mejor confín
tiene que merecer,
¿qué tiene que sentir? (Calderón, 2010b: 811-812).

El jardín de Falerina es una obra sobre un jardín mágico¹⁰ y una maga, pero sobre todo es un texto dramático sobre el poder del sonido, ya fuese cantado o fuese producido por el encanto del verso calderoniano recitado. Así dice un personaje al principio de la segunda jornada:

Porque
solo con la voz te espante
y, antes que con el acero,
con el sonido te mate,
Flor de Lis soy yo (Calderón, 2010b: 801).

Lo que Felipe Pedraza no dice en su resumen es el medio de encantamiento del que se sirve Falerina. Calderón deja a casi todos los personajes de esta obra hechizados por la voz, los versos y la música, demostrando así el poder del canto y de la musicalidad del verso sobre el alma humana. A pesar de todo el encanto que Falerina puede ofrecer, Rugero no piensa aceptar la oferta por

8. Calderón elabora este asunto mitológico en una comedia, *El mayor encanto, amor*, y en un auto, *Los encantos de la culpa*.

9. El motivo de la maga lasciva que utiliza sus conocimientos para enamorar al caballero ya se encuentra en las novelas caballerescas (Lucía Megías y Sales Dasí, 2005: 1007-1008). Ver también Mérida, 2015.

10. Ver sobre este jardín también Aszyk 2007a, Aszyk 2007b y Aszyk 2017.

haberse prometido ya a otra. Los celos de Falerina son grandes y adormece al caballero con un tono especial¹¹:

Falerina	¿En eso te resuelves?	
Rugero	No está mi arbitrio en mí.	
Falerina	Pues pasen a otro extremo mis iras.	
Rugero	¿Cómo?	
Falerina	Así.	
	El tono que adormece los sentidos, decid. <i>A los músicos</i>	
Música	¡Ay, mísero de ti, que lo feliz desdeñas y eliges lo infeliz!	
	¡Ay, mísero de ti!	
Rugero	¡Cielos!, ¿qué confusión es la que ha entrado en mí que no me deja, ¡ay, triste!, ni hablar ni discurrir? (Calderón, 2010b: 816-817).	

Al cabo de la escena Rugero se ve petrificado:

Rugero	¿Qué es esto, cielos?	
Falerina		Esto
	es que, pues yo por ti pasé de estatua a viva, pases tú ahora por mí de vivo a estatua siendo mármol deste jardín, para que en mi venganza mejor pueda decir...	
Rugero	También lo diré yo, por si descanso así: ¡Ay, mísero de mí!...	
Ella y Música	¡Ay, mísero de ti!	
Rugero	...que lo feliz desdeño y elijo lo infeliz (Calderón, 2010b: 817).	

Es preciso mencionar que toda esta escena asuena en –í, lo cual tiene su importancia, como veremos más abajo. Louise Stein señala que «en este episodio del enfrentamiento del caballero cristiano con la maga, el poder del canto refuerza no a la voz divina, sino al nefasto poder sobrenatural de las fuerzas ocultas del jardín» (2006: 102).

A continuación, Roldán, Durandarte, Marfisa, Lisidante, Oliveros y Reinaldo buscan a Rugero. Roldán, por tener el anillo de Malgesí, entra primero y sirve de guía a los demás caballeros que en breve serán afectados por el hechizo de Falerina que dice:

11. Ver sobre los celos el trabajo de Cacho Blecua, 2012.

Ya dentro de mis jardines
 todos nuestros enemigos
 están; pues con Bradamante
 y Marfisa, que han tenido
 la culpa de mis desprecios,
 vienen cuantos destruirnos
 tratan. Y pues a Roldán
 –en virtud de aquel anillo
 que entre Malgesí y Merlín
 pacto contra pacto hizo–
 no le alcanzan mis rencores,
 los demás, a ellos rendidos,
 sientan las dos venenosa
 fuerzas de los dos hechizos
 de la yerba y de la voz,
 mientras que yo me retiro
 al sepulcro de Merlín (Calderón, 2010b: 826).

Dentro del jardín los caballeros y damas empiezan a oír voces:

Todos	¿Qué es esto, cielos divinos?
Carlos	Esperad, que quizá quieren sonoras voces decirlo.
Música	En esta galería que Amor para sí hizo y que tirano dueño se la entregó al olvido, todos han de sentir tan sin sentido que a ser vengan estatuas de sí mismos (Calderón, 2010b: 828).

Tan solo Roldán está protegido del hechizo y nos comenta lo que pasa aquí a causa de estos versos:

Ajenos de sí, elevados,
 atónitos y rendidos
 a profundo embargo yacen
 cuantos la voz han oído (Calderón, 2010b: 829).

Louise Stein opina que esta obra es «un buen ejemplo de la asociación entre el canto y la peligrosa persuasión sensual» (2006: 101). Esta interpretación nos parece muy convincente; no obstante, creemos que se podría dar un paso más. Si bien es cierto lo que dice Stein, también creemos que esta zarzuela nos muestra en el lenguaje del género caballeresco el efecto y poder que verso, música y musicalidad del verso pueden tener. Estamos delante de una poderosa y bella imagen del impacto de la poesía sobre el alma, expresada en el lenguaje del género correspondiente. Y si bien Folke Gernert señala qué artes mágicas, en realidad ya prohibidas, profesa esta maga, conviene reflexionar un poco más sobre este hechizo causado por un canto. Semejante concepto parece mucho más plausible y lo vamos a entender con mayor profundidad si atendemos a la armonía

universal como idea que organiza todo el cosmos. Es la suposición de relaciones proporcionales entre el alma, la música y el cosmos la que permite pensar efectos muy contundentes de la música sobre el alma, puesto que esta es música y todo es, en efecto, armonía. Si una maga como Falerina es, por sus conocimientos ocultos, capaz de manipular esta armonía, su poder puede afectar cuerpos y almas, causando incluso una petrificación que no es otra cosa que una imagen de una pérdida radical de consonancia.

Tampoco es baladí la elección del metro, aparte de los aspectos musicales magistralmente estudiados por Louise Stein en su libro (1993) y en el artículo ya citado (2006). Las partes clave del pasaje comentado están en romance, rimando la primera parte en *-í* y la segunda en *-í-o*. El romance permite, gracias a su monorima en asonancia, la creación de diferentes tonos, puesto que un romance en *-í* repite constantemente la /i/ por lo cual suena muy diferente a otro en *-ú-a*, por ejemplo. En un trabajo reciente se defendió que Calderón usa las asonancias *-ú-a*, *-ú-e* y *-ú-o* para crear escenas de horror y miedo, mientras que las rimas basadas en /i/ muchas veces aparecen en escenas violentas, pasiones de amor (Kroll, 2020).

Este uso de la asonancia también se debería relacionar con la retórica y las metáforas fonéticas de la época, la adecuación de diferentes sonidos lingüísticos a distintos asuntos que se discutían en los tratados. María José Vega analizó cómo, en la tratadística del Renacimiento, empieza a forjarse, en diálogo con las obras de Virgilio y Homero, la idea de que el sonido de las letras no solo debería resultar agradable, sino que ayudaría a expresar o representar las cosas que describe (Vega Ramos, 1992: 22-25). Esta segunda función de la sonoridad sería la de «poner la cosa ante los ojos, ser ‘semejante’ a la cosa» (Vega Ramos, 1992: 21)¹², aspecto que desde los textos de Dionisio de Halicarnaso llega al Renacimiento europeo, entre otros, a través de los *Rhetoricum Libri Quinque* de Trapezuntius (Vega Ramos, 1992: 21-22). En este sentido, Weinberg resume la idea de Girolamo Vida (*De arte poetica*, 1527) como sigue: «The words used must always be adapted to the subject and the sound must be an echo of the sense» (Weinberg, 1974: 719). En esa tradición es frecuente encontrarse con descripciones metafóricas de los sonidos lingüísticos (como, por ejemplo, que la /i/ suena pequeña o dulce) que incluso empiezan a adaptarse a asuntos concretos. De esta manera relaciona Julio César Escalígero la /i/ con aspectos religiosos: «*I multum potest ad animi suspensionem, quae in voto, in religione, praesertium cum producitur, ut dii, etiam cum corripitur, pii*» (Scaliger, 1995: 208a, 23-25).

En Calderón, como dije, aparece esta sonoridad de los romances cuando los personajes pasan por los momentos más pasionales de su amor (Kroll, 2020: 313-319), lo cual en *El jardín de Falerina* también se confirma. Falerina se desespera de amor por Rugero y trata de captarlo precisamente con la sonoridad amorosa calderoniana por excelencia. El teatro calderoniano es, pues, una materialización majestuosa del concepto de la armonía universal, que despliega, como en *El jardín de Falerina*, poderosas imágenes del poder del sonido y entona sonoridades específicas para afectar el alma humana. Calderón recoge elementos de los libros de caballerías, pero potencia sus motivos en su tratamiento específico de la sonoridad por medio de los versos. Si bien este uso del sonido poético se debe a la antigua idea de la armonía universal, conviene mencionar que, tanto formalistas como Jakobson o Fónagy, cuanto la neurociencia actual están poniendo nuevamente de relieve el enorme impacto que sonido, música y versos tienen sobre la psique humana (Kroll, 2020). El traslado de un elemento caballeresco a las tablas del teatro aurisecular bajo las condi-

12. Georgius Trapezuntius: atribuye «a la sonoridad verbal la función precisa de inducir una representación de las cosas ‘como si se vieran’ o como si estuvieran ‘ante los ojos’» (Vega Ramos, 1992: 41).

ciones de la armonía universal ha generado, por tanto, una puesta en escena de algo sobre lo que nuevamente estamos cobrando consciencia: la importancia del sonido.

Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario (2010), «Espesuras y teximientos de jazmines. Los jardines en los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista», *eHumanista*, 16, pp. 195-220.
- ____ (2012), «Jardín, fiesta y literatura caballeresca», en *De Cavaleiros e Cavalarias. Por terras de Europa e Américas*, ed. Lênia Márcia Mongelli, São Paulo, Humanitas, pp. 425-440.
- ARIOSTO, Ludovico (1549), *Orlando furioso*, trad. Jerónimo de Urrea, Amberes, Martín Nucio.
- ASZYK, Urszula (2007a), «El jardín mágico y la magia del teatro: notas sobre la fiesta teatral palaciega *El jardín de Falerina*», en *Teatro español e hispanismo polaco*, ed. T. Eminowicz, U. Aszyk, J. G. Maestro, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 107-122.
- ____ (2007b), «La técnica de reescritura e intertextualidad en el auto *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca» en *Reescritura e intertextualidad*, ed. Urszula Aszyk, Varsovia, Biblioteka Iberyjska, pp. 31-52.
- ____ (2017), «Las alegóricas y simbólicas transformaciones de la representación del jardín paradisiaco en la del jardín muerto y la de la muerte, en las obras dramáticas de los siglos XVII y XX», en *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, ed. Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilar Zuzankiewicz, Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares, pp. 261-284.
- BYRNE, Susan (2015), *Ficino in Spain*, Toronto, University of Toronto Press.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (2010), «La saña en el Amadís de Gaula (II): la ira del rey y los celos de Oriana», en «*De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía*». *Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, coord. David Paolini, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, vol. 2, pp. 45-65.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2005), *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger.
- ____ (2010a), *El gran príncipe de Fez, don Baltasar de Loyola*, en *Cuarta parte de comedias, IV*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 549-674.
- ____ (2010b), *El jardín de Falerina*, en *Verdadera quinta parte de comedias, V*, ed. José María Ruano de la Haza, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 768-833.
- ____ (2015), *Argenis y Poliarco*, ed. Alicia Vara López, Madrid-Frankfurt, Vervuert-Iberoamericana.
- CANTARERO DE SALAZAR, Alejandro (2018), «Sobre el filósofo hispalense Sebastián Fox Morcillo: de comentarista (*Timeo, Fedón y República*) a imitador de Platón», en *Ecos y Resplandores helenos en la literatura hispana. Siglos XVI-XXI*, ed. Tatiana Alvarado Teodorika, Theodora Grigoriadou, Fernando García Romedi, La Paz, Madrid, Sociedad Boliviana de Estudios Clásicos / Sociedad Española de Estudios Clásicos, pp. 575-604.
- ESPÍNDOLA MATA, Mónica (2019), *De la comedia al tono y del tono a la comedia: Tipología y función de la música cantada en cinco comedias calderonianas*, Tesis doctoral (inédita), Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FICINO, Marsilio (2010), *All things natural. Ficino on Plato's Timaeus*, trad. Arthur Farndell, Londres, Shephard-Walwyn.

- GERNERT, Folke (2017), «Los saberes de la mala mujer entre auto sacramental y comedia mitológica», en *Figuras del bien y del mal. La construcción cultural de la masculinidad y de la feminidad en el teatro calderoniano*, ed. Manfred Tietz, Gero Arnscheidt, Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 225-246.
- KROLL, Simon (2020), «Voces del horror y del amor: el sentido de las asonancias calderonianas», *Arte nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 7, pp. 300-326.
- LEINKAUF, Thomas (ed.) (2005), *Platons Timaios als Grundtext der Kosmologie in Spätantike, Mittelalter und Renaissance*, Leuven, Leuven Univ. Press.
- LONDERO, Renata (1996), «La puente de Mantible de Calderón y la Historia del emperador Carlo Magno: comedia caballeresca y libros de caballerías», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, vol. 2, pp. 899-908.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel; Emilio J. SALES DASÍ (2005), «La otra realidad social en los libros de caballerías (II): damas y doncellas lascivas», en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*, ed. Rafael Alemany, Josep Lluís Martos, Josep Miquel Manzanaro, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2, pp. 1007-1022.
- MÉRIDA, Rafael M. (2015), «Magia, hechicería y sexualidad en la narrativa caballeresca temprana: tres identidades perversas y domesticadas», en *Perverse identities*, ed. Flocel Sabaté, Bern, Peter Lang, pp. 147-169.
- MORRISON, Toni (2004), *Beloved*, Londres, Random House.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2013), *Porfiar con el olvido. Rojas Zorrilla ante la crítica y el público*, Frankfurt am Main / Madrid, Vervuert / Iberoamericana.
- SCALIGER, Julius Caesar (1995), *Poetices libri septem/ Sieben Bücher über die Dichtkunst*, ed. Luc Deitz y Gregor Vogt-Spira, Stuttgart-Bad Cannstatt, Frommann-Holzboog.
- STEIN, Louise K. (1993), *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon.
- ____ (2006), «La música en la comedia cortesana caballeresca y el poder del canto», en *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 99-120.
- VEGA RAMOS, María José (1992), *El secreto artificio. Qualitas sonorum, maronolatría y tradición pontaniana en la poética del renacimiento*, Madrid, CSIC.
- WEINBERG, Bernard (1974), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press.
- WILLIAMSEN, Vern G. (1977), «La función estructural del verso en la comedia del Siglo de Oro», en *Actas del V Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, Université de Bordeaux – Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos, pp. 883-891.
- ____ (1978), «The structural function of Polymetry in the Spanish *Comedia*», en *Perspectivas de la comedia*, ed. A. V. Ebersole, Chapel Hill, 1978, pp. 33-47.
- ____ (1984), «Rhyme as a Form of Audible Sign in two Calderonian Plays», *Neophilologus*, 68, 4, pp. 546-556.