

El monstruo de los jardines

Pedro Calderón de la Barca

Edición de Juan Mayorga



Fundamentos

Clásicos RESAD

CALDERÓN DE LA BARCA

**EL MONSTRUO
DE LOS JARDINES**

Edición a cargo de Juan Mayorga

REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO
CLÁSICOS RESERVA

EDITORIAL FUNDAMENTOS
COLECCIÓN ARTE

REAL ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO

Director:
Juan José Granda

Consejo Editorial:
Luis Landero
Emeterio Diez
Eduardo Pérez-Rasilla

© RESAD, 2001. Avenida de Nazaret, 2. 28009 Madrid

© Editorial Fundamentos. En la lengua española para todos los países.
Caracas, 15. 28010 Tel. 91 319 96 19
correo electrónico: fundamentos@editorialfundamentos.es
<http://www.editorialfundamentos.es>

ISBN: 84-245-0894-7
Depósito Legal: M-33.364-2001

Impreso en España. Printed in Spain
Composición Francisco Arellano
Impreso por: Omagraf, S. L.

Cubierta: Paula Serraller sobre figurines de Elisa Sanz.

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Índice

ESTUDIOS.....	7
LA COMEDIA MITOLÓGICA DE CALDERÓN, Ignacio Arellano ...	9
CALDERÓN Y EL TALLADOR DE VERSOS, Emmanuelle Garnier	29
TRABAJO DRAMATÚRGICO Y PUESTA EN ESCENA	55
MISIÓN DEL ADAPTADOR, Juan Mayorga	61
UNA TRAICIÓN LEAL: LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN CALDERONIANA, Ernesto Caballero	67
EL MITO Y EL COLOR, Miguel Ángel Camacho	75
FIGURINES, Elisa Sanz.....	79
ESCENOGRAFÍA, Gerardo Trotti	79
LA CRÍTICA	89
ESPAÑA DESEMPOLVA A UN MAESTRO Y LE ENCUENTRA SU SEXY, Arthur Holmerg	91
EL TEXTO: <i>El monstruo de los jardines</i> , de Calderón de la Barca. Adaptación de Juan Mayorga	93

La comedia mitológica de Calderón*

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra

1. LA COMEDIA MITOLÓGICA EN EL TEATRO DE PALACIO: UNA DIMENSIÓN NUEVA DE LA PUESTA EN ESCENA

A fines del XVI la actividad profesional de los actores va aumentando de manera notable, mientras que el teatro de corte muestra un desarrollo más limitado¹, aunque se advierte en esta práctica escénica cortesana un panorama bastante complejo y una abundancia de medios y mecanismos escénicos del fasto que se remontan a orígenes medievales, y que encuentran una gran extensión en tiempos de Carlos V y posteriores, vinculados tempranamente a la producción teatral italiana.

Pero el auge del teatro de corte se sitúa en el XVII y tendrá en Calderón su máximo exponente.

* Adapto, actualizo bibliografía y reescribo parcialmente en este trabajo algunas páginas en las que me ocupé del teatro mitológico de Calderón en mi *Historia del teatro español del Siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

¹ Aunque no tan limitado como a veces se ha afirmado, según demuestra un libro excelente de Teresa Ferrer, *La práctica escénica cortesana. De la época del Emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis, 1991. Véase mi artículo «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1988, pp. 55-74, y para el reinado de Felipe IV el de F. Pedraza, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», *id.*, pp. 75-103.

A principios del XVII, la corte había desarrollado un modelo de teatro que integra algunos aspectos del corral y la influencia decisiva del modelo italiano. Importantes lugares de representación fueron en los primeros años del siglo los salones del Alcázar, las habitaciones privadas de los reyes, o los grandes salones donde se celebraban fiestas de variadas manifestaciones: banquetes, teatro, música, mascaradas...

La instalación de los escenarios debió de ser al principio muy parecida a la de los corrales, aunque con gran impacto espectacular en el despliegue de recursos escénicos. Según apunta Neumeister², «el traslado de los dioses paganos de la calle al teatro de corte» puede fecharse el 3 de noviembre de 1614, en que se estrenó en las fiestas de Lerma *El premio de la hermosura*, de Lope, en un teatro al aire libre, con varios escenarios simultáneos que incluían en su decorado senderos, montañas, cueva y templo movibles, un palacio, un castillo encantado... todo suntuosamente adornado. Parecidos medios dispuso el duque de Lerma para la representación en 1617 de *El caballero del sol*, de Luis Vélez de Guevara.

Con la llegada de los primeros ingenieros y escenógrafos italianos, se afirma cada vez más este camino hacia el gran espectáculo. Julio César Fontana (llegado en 1622) levanta en Aranjuez un teatro portátil de madera, con arcos, balaustradas, estatuas... cuyo tablado estaba ocupado por una máquina que simulaba una montaña con un sendero que subía a la cima. La montaña se abría dejando ver variadas sorpresas.

El teatro de Aranjuez estaba preparado para representar *La Gloria de Niquea*, fiesta escrita por Villamediana³ y actuada por las damas de palacio, inspirada en *Amadís de Grecia* y *Don Florisel de Niquea*, de Feliciano de Silva.

² «La mitología», en *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1998, pp. 233-243, cit. en p. 237.

³ Véase la edición facsímil de *La gloria de Niquea*, hecha por F. Pedraza, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

La nutrida participación de ferreteros, carpinteros, cordeleros, entalladores, albañiles, ensambladores, sastres, tintoreros, vidrieros, hojalateros, batihojas, destiladores de aceites aromáticos, músicos, escultores, pintores, doradores, ingenieros... apunta en su elaboración escénica a lo que será la gran comedia mitológica calderoniana, género que supone la culminación del teatro barroco como fusión de las artes (pintura, escultura, música, poesía).⁴

En esa culminación tiene un protagonismo importante el escenógrafo Cosme Lotti, (llegado a Madrid en 1626), el cual incorpora ya de manera sistemática las fórmulas italianas. El 18 de diciembre de 1627 ofrece su primer montaje: el de *La selva sin amor*, de Lope de Vega, en el salón de comedias de palacio, la primera ópera española, con fastuosa escenografía y sorprendentes efectos mecánicos.

Pero aún no existe un espacio apropiado para este tipo de teatro. Será el Conde Duque de Olivares, quien deseaba crear un centro palaciego digno de la monarquía española, el que propugne la construcción del Palacio del Buen Retiro, con su Coliseo, terminado totalmente en 1640. Es el espacio más importante para este tipo de teatro, además de otros salones palaciegos, y hasta el estanque del Buen Retiro, donde se representa en 1635 *El mayor encanto, amor* de Calderón, en la mágica noche de San Juan: los espectadores asistieron durante seis horas a las aventuras de Ulises en la isla de Circe (un escenario artificial montado en el lago) donde se suceden escuadrones de fieras que danzan un concertado ballet animal, árboles que se abren para dejar salir a encantadas ninfas, gigantes y animales, apariciones y desapariciones por el escotillón, metamorfosis, tormentas y volcanes que emergen a los conjuros de la maga... Calderón mismo se había quejado de semejante exceso, más atento «a la invención de

⁴ Ver M. A. Amadei Pulice, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam, J. Benjamins, 1990.

las tramoyas que al gusto de la representación». De la habilidad de Lotti da cuenta una anécdota que recoge Vicente Carducho según la cual Lotti «hizo una comedia en palacio adonde se veía un mar con tal movimiento y propiedad que los que la miraban salían mareados, como se vio en más de una señora que se hallaron en aquella fiesta» (cit. por Rodríguez G. de Cevallos; véase *infra*).

El escenario del Coliseo cuenta con un proscenio que proporciona escenario pintado, telón de boca, tramoya para efectos visuales, bastidores y telón de fondo... Tiene una considerable profundidad que le permite acomodar hasta once bastidores a cada lado, sobre raíles, que se utilizan para cambios de escenas y para fabricación de perspectivas.

A Lotti lo sustituye en 1651 Baccio del Bianco, que se estrena con una espléndida escenificación de *Andrómeda y Perseo*, de Calderón, en 1653. En las últimas décadas del siglo se producen montajes extraordinarios y de enorme suntuosidad: como apunta Oehrlein⁵, «las fiestas de 1679/1680, con *Siquis y Cupido*, *Faetón*, *La púrpura de la rosa*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, y otras piezas de Calderón fueron auténticas batallas de material con una enorme movilización de personal artístico, artesanos y ayudantes».

El mismo Baccio del Bianco⁶ en una carta al duque de Toscana en 1655 comenta los dos tipos de representaciones que se hacen en la corte española del XVII:

⁵ J. Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, p. 40.

⁶ Véase A. Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del Siglo XVII», en A. Egido, ed., *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 33-60. Véase el interesante trabajo de R. Maestre, «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en *El mito en el teatro clásico español*, coord. por F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81. Incluye grabados y dibujos de escenarios y máquinas. Y añádase J. M. Ruano de la Haza, «La escenografía del teatro cortesano», en *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1998, pp.137-167.

[...] de las comedias unas son simples, otras con tramoyas. Las simples son aquellas que sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes representan la comedia. En éstas es necesario que el oyente tenga más juicio e imaginación que en las otras, pues ahora se ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, ahora un jardín, ahora un infierno, etcétera, así como de día, noche, aurora, tarde, y finalmente que con un simple volverse de espaldas don Rodrigo se ha convertido en don Alfonso. [...] El otro género de comedias son con la escena pintada, mutaciones, tramoyas y con luces, al uso de las más nobles y reales.

Estas escenas con pinturas, tramoyas, luces y mutaciones, se alzan como protagonistas del espectáculo, y la fusión coherente de lo visual, lo sonoro musical y lo poético será la marca del teatro de corte de Calderón.

Esencial es en estas piezas la función de la perspectiva y de la música, que hay que relacionar con el desarrollo en Italia del teatro espectacular, desde los estudios de perspectiva de la pintura, a los elementos musicales, muy trabajados en la llamada Camerata florentina –grupo de intelectuales y artistas que intentaba reconstruir la puesta en escena del teatro griego–, que en su empeño por subrayar el papel emotivo de la voz humana en el teatro, acabarán inventando la ópera⁷.

Todo un asombroso despliegue, en suma, de un amplio repertorio de maravillas que van en pos de la *admiratio*, el objetivo fundamental del artista aurisecular.

⁷ Véase, Amadei Pulice, *Calderón y el Barroco*, cit.

2. CALDERÓN Y LA COMEDIA MITOLÓGICA: LAS DIMENSIONES DE UN GÉNERO

A partir de 1651, año de su ordenación sacerdotal, Calderón sólo escribe prácticamente fiestas de palacio y autos sacramentales. En su calidad de dramaturgo de corte, escribe numerosas piezas de inspiración mitológica (o caballeresca), acordes con el público áulico a que van destinadas.

Este complejo mundo de fábulas mitológicas despliega con fastuosidad su espléndida condición poética aliada a las partituras musicales y a las asombrosas invenciones de ingenieros escenógrafos.

Cerca de una veintena de comedias mitológicas se cuentan en el corpus de Calderón: escribe, pues, muchas más comedias y más elaboradas que sus compañeros de oficio Lope (con ocho comedias mitológicas) o Tirso (una). Es este, por otra parte, un género que sólo halla cabida adecuada en el teatro de corte, en el Coliseo, y es imposible de representar en los corrales, escenario habitual de las comedias de Lope y Tirso. El desarrollo de este tipo de comedias va asociado, por tanto, a la construcción del Palacio del Buen Retiro, con su teatro, y a las fastuosas puestas en escena de los ingenieros italianos.

Respecto a los objetivos y metas de la fiesta mitológica hay distintas opiniones. Para Menéndez Pelayo,⁸ por ejemplo, eran más bien divertimentos frívolos que dejaban al poeta en un segundo plano, y que privilegiaban al maquinista, construyendo espectáculos visuales para el solaz de los reyes y de la corte, y olvidando la lucha de los afectos y los caracteres y la verdad de la expresión. Pero es evidente que si reclamamos, en el sentido «realista» que le da Menéndez Pelayo, «verdad» a la expresión de estos dioses teatrales, no la hallaremos en ningún sitio. Porque precisamente estos per-

⁸ *Calderón y su teatro*, Madrid, 1844, pp. 365 y ss.

sonajes se sitúan en un mundo de fábula, que responde a otros modos de expresión: la diosa Palas, por ejemplo, habla cantando en *La estatua de Prometeo*, y esta diferencia de lenguaje permite distinguir los planos humano y divino: cuando la actriz —que hace dos papeles, el de la estatua y el de la diosa— es la estatua, habla, pero cuando es la diosa canta. Calderón no persigue efectos de verosimilitud cotidiana; lo que hace es aplicar una economía artística a sus medios de expresión vinculados al género de la fiesta mitológica, cuya valoración ha de hacerse observando su complejo mecanismo como obra de arte.

Por otro lado, es sabido que las fábulas mitológicas admiten una lectura moralizada. La moralización medieval de las historias ovidianas se acentúa en las interpretaciones renacentistas de los mitos, que continúan en el Barroco. Juan Pérez de Moya, en su arquetípica *Filosofía secreta*, señala, por ejemplo, cinco modos de interpretación mitográfica: «De cinco modos se puede declarar una fábula, conviene a saber: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico o natural» (Libro I, capítulo II «De los sentidos que se puede dar a una fábula»). El *Teatro de los dioses de la gentilidad*, del P. Baltasar de Vitoria, es otra de las obras de referencia clásicas (tiene aprobación de Lope de Vega). Como escribe Mckendrick⁹

[...] las obras mitológicas funcionan en varios planos: como espectáculo festivo e intento de síntesis entre poesía, pintura y música, como simbolismo filosófico y moral, incluso probablemente como alegoría política, aunque esté por determinar en qué medida y con cuánta exactitud. Como fenómeno teatral, eran una paradójica fusión de fantasía sobrenatural y de la alta tecnología que era imprescindible para crearla.

⁹ *El teatro en España (1490-1700)*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1994, p. 176. Una revisión de las principales vías de la exégesis de semejantes piezas la ofrece con pertinencia y sindéresis, otro reciente libro de Luciana Gentilli *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Roma, Bulzoni, 1991.

Un tipo de lectura es precisamente el alegórico cristianizado, que no debería exagerarse en el campo de la comedia, ya que se produce sobre todo en los autos sacramentales de tema mitológico, como *Los encantos de la culpa* o *El divino Jasón*. Interpretaciones de tipo moral más genérico pueden aceptarse en algunas comedias. El análisis de Cubillas Haro,¹⁰ por ejemplo, de *La estatua de Prometeo*, es ilustrativo, aunque las exageraciones en esta línea acaban difuminando los valores propiamente dramáticos de las piezas, asimiladas a una exposición de motivos morales, por otra parte bastante tópicos. Seguramente es excesivo pensar que «Calderón, al tratar el mito de Prometeo, siguió la forma moralizante y cristianizadora [...] Mirada bajo esta luz *La estatua de Prometeo* adquiere un tinte muy distinto al de una obra de tramoya y artificio para solaz en las fiestas palaciegas»: Pandora simbolizaría la Providencia, Apolo la encarnación de Cristo, etcétera.

Por su lado Sebastián Neumeister¹¹ reivindica la necesidad de recontextualizar estas comedias, insertándolas en la problemática coyuntura política y cortesana a la que pertenecen: habrá que tener en cuenta, pues, las dimensiones pagnégicas, celebrativas, de la realeza, y las alusiones a circunstancias del momento, que también puntualizan otros críticos.

En suma, según sintetiza Gentilli (*op. cit.*, 23-24), la comedia mitológica calderoniana es por naturaleza plurisignificativa, vehículo de un mensaje que se basa en un conjunto de códigos propios del poeta y de su tiempo, articulados de forma compleja; comparte Gentilli afirmaciones tempranas

¹⁰ «Aproximación a una comedia mitológica de Calderón», *Castilla*, 4, 1982, pp. 57-71. No habría que exagerar en estas interpretaciones, que corresponderían más bien a los autos sacramentales de argumento mitológico.

¹¹ Véase «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico», en H. Flasche, *Hacia Calderón*, III, Berlin-N. York, W. de Gruyter, 1976, pp. 156-170; y *Mythos und Repräsentation*, München, Wilhelm Fink, 1978.

de Chapman¹² sobre las claves (alegoría y moralidad) para una interpretación seria de estas obras, que no son simples divertimentos cortesanos.

Tal interpretación sería habría de concebirse, en todo caso, dentro de territorios humanos, no teológicos:¹³ «en las obras mitológicas cortesanas la mitología sirve a Calderón como material conveniente artística y políticamente sobre el que basar una exploración de las bases seculares de la sociedad humana» (escribe con buen sentido Greer, introducción, *Estatua de Prometeo*, 135).

3. ALGUNAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE CALDERÓN

3.1. *La púrpura de la rosa*

Un buen ejemplo de este tipo de obras es *La púrpura de la rosa*, sobre el mito de Venus y Adonis, ópera cantada en el Coliseo del Buen Retiro en 1661 ó 1662, cuya música original no se conserva, pero de la que sí hay una partitura de Torrejón y Velasco,¹⁴ de 1701.

Es una ópera, llamada por Calderón «representación música», es decir, un drama escenificado que se desarrolla totalmente cantado con acompañamiento musical. La loa de la pieza anuncia una intención innovadora por parte del poeta, a imitación de las óperas italianas:

¹² W. G. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, 9-10, 1954, pp. 35-67.

¹³ Cfr. M. Rich Greer, introducción a su ed. de *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986., y «The play of Power: Calderón's *Fieras afemina amor* and *La estatua de Prometeo*», *Hispanic Review*, 56, 1988, pp. 319-341.

¹⁴ Ver *La púrpura de la rosa*, ed. Á. Cardona, D. Cruickshank y M. Cunningham, Kassel, Reichenberger, 1990, que incluye las partituras en transcripción musical moderna y un completo estudio crítico de la obra. Para otros detalles de la música en estas piezas ver L. Stein, «Al seducir el oído... Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en *Cuadernos de teatro clásico*, 10, 1998, pp.169-189.

ha de ser
 toda música, que intenta
 introducir este estilo
 porque otras naciones vean
 competidos sus primores

En la primera escena aparece Adonis con Venus en los brazos, a la que ha salvado de un accidente de caza, mientras cantan las ninfas en «estilo recitativo»; Adonis, al enterarse de que ha salvado a la madre del dios Amor, la rechaza para mostrar el autodomínio de su pasión (aspecto moralizante):

¿Tú eres la madre de aquel
 desnudo vendado dios,
 que por más que dore el hierro
 nunca ha dorado el error,
 de aquel escándalo niño
 tan siempre niño, que no
 es mayor que el día que nace
 y crece a no ser mayor,
 de aquel tirano caudillo
 que en la lid de una pasión
 hizo sinrazón, haciendo
 prisionera a la razón,
 de aquel intruso poder
 que con el mismo dolor
 que en la prisión atormenta,
 la entretiene en la prisión?

Interviene en la acción Amor, que asaetea el corazón de Adonis provocando su enamoramiento. Los celos y sospechas de Marte, que visita la gruta alegórica del Desengaño, donde están el Temor, la Sospecha, el Rencor y otras pasiones, acabarán provocando el primer desenlace trágico. Esta dimensión alegórica es una característica definitoria del género y está relacionada con el valor moralizante de algunas

de estas piezas, que se conforman en determinados momentos como emblemas de valor didáctico.

El diálogo de Venus y Marte, rico de estructuras enumerativas y evocaciones gongorinas (Marte glosa un famoso romance de don Luis, «En un pastoral albergue») es un trozo de lucimiento antes de la apoteosis amorosa final:

VENUS.— Un Adonis ¡ay de mí!
 ¿Cómo, soberanos dioses,
 cielo, sol, luna y estrellas,
 riscos, selvas, prados, bosques,
 aves, brutos, fieras, peces,
 troncos, plantas, rosas, flores,
 fuentes, ríos, lagos, mares,
 ninfas, deidades y hombres,
 sufrís tal estrago?

MARTE.— Como
 la paz me dio más blasones
 en un pastoral albergue,
 que la guerra entre unos robles,
 a cuya causa, tirana,
 no hubo en todo este horizonte
 ni risco que no examine
 ni peñasco que no toque...

Este registro culto, refinado, compuesto de lo que llamaba Bances Candamo peregrinas locuciones, hay que interpretarlo en el marco de su público de corte, reyes y altos nobles. Pues, en efecto, para hablar «con las personas muy preeminentes en dignidad, se buscan exquisitas y peregrinas locuciones».¹⁵

Antes de caer el telón, ascienden al cielo Venus y Adonis, mientras el sol se oculta y sale una estrella: «Suben los dos

¹⁵ Asegura en el *Teatro de los teatros*, ed. D. Moir, London, Tamesis, 1975, p. 105.

hasta donde está el Amor y desaparecen los tres escondiéndose el sol y quedando la estrella».

Una acción cómica secundaria está a cargo de los rústicos villanos Celfa y Chato, pero la atmósfera dominante es la de las ninfas, dioses y figuras alegóricas que pueblan los escenarios de bosques, jardines y grutas a los sonos del canto y a los ritmos del estilo recitativo. En esta y otras fiestas mitológicas, la disposición escénica y la maquinaria es muy compleja, y explota todos los medios disponibles en el ámbito de la corte.

3.2. *La fiera, el rayo y la piedra*

*La fiera, el rayo y la piedra*¹⁶ es un hito importante en este desarrollo del teatro cortesano de Calderón y de los escenarios en perspectiva. Conservamos distintas versiones impresas ya en el XVII y otras manuscritas del XVIII, correspondientes a distintas representaciones, entre las que tiene particular interés la de Valencia de 1690, cuyo manuscrito incluye 25 dibujos sobre los escenarios preparados por Jusepe Gomar y Bautista Bayuca, discípulos de José Caudí, que trabajó para el Coliseo y que fue el escenógrafo de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*.

La representación madrileña, fastuosa, duró, al parecer, siete horas, a lo largo de las cuales el espectador asiste a tres mitos: Anajarte, Irífile y Pigmalión, sometidos todos al poder de Cupido, que hace piedras, rayos y fieras de amor.

En la primera jornada el escenario dominante es la naturaleza salvaje, peñascos y bosques, grutas rústicas y sotos in-

¹⁶ Escrita para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, en 1651 ó 1652, y estrenada en mayo de 1652. Ver *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egidio, Madrid, Cátedra, 1989.

trincados. La segunda se traslada al palacio y jardín, espacio donde la naturaleza ha sido sometida al artificio artístico. La tercera jornada transcurre en los ámbitos celestes, trasladados al palacio real.

Calderón mezcla materiales muy variados: personajes de inspiración ovidiana, alegorías del amor, con las vertientes del amor espiritual o platónico, y el carnal, la figura del salvaje...

Destaca la estructura tripartita en la trama, en la disposición escénica y hasta en las plurimembraciones estilísticas y en el uso de deícticos que organizan la mirada del espectador en medio del despliegue gongorino de imágenes y sonoridades poéticas:

En tan confusa guerra,
 árbitro yo del mar y de la tierra,
 tierra y mar señoreo,
 y, bien que a poca luz, desde aquí veo
 allí correr tormenta
 derrotado bajel, allí violenta
 tropa abrigarse al monte, y allí al llano
 número no menor. En vano, en vano,
 si a mí no me buscáis, ¡oh peregrinos!,
 que las huellas seguís de tres destinos
 solicitáis a tanto horror defensa,
 si causa este desorden lo que piensa
 el docto estudio de mi padre y mío (vv. 41 y ss.)

Esta pieza es sin duda una de las más ricas, en su tejido verbal y en su escenificación: decorados, efectos especiales, vestuario simbólico, *tableaux vivants* de intención alegórica... todo a los sonos de la música, bajo elaborados efectos de iluminación artificial.

Ya en la primera escena se obscurece el tablado mientras se descubre «perspectiva de mar con truenos y relámpagos»; asoma luego Irifile vestida de pieles, símbolo de la pasión

desenfrenada y el estado salvaje en que se halla; pasan bajelillos, se produce mutación de mar en bosque, con una gruta descrita en evocaciones gongorinas (*Fábula de Polifemo*, descripción de la gruta del cíclope):

Pues desquiciemos la puerta
deste risco que mordaza
es de su boca funesta.

Melancólico bostezo
ya del centro de la tierra
es la pavorosa gruta

Cuando la gruta se abre aparecen «las tres Parcas, como las pintan; la primera con una rueca, cuyo hilo va a dar a la tercera que le devana, dejando en medio a la segunda, con unas tijeras en la mano»...; súmense jardines, pavones voladores, cabalgaduras de los dioses, que otras veces se sustentan sobre nubes, etcétera. Nótese la referencia, repetida en otras ocasiones «como las pintan», que remite a modelos visuales, grabados y pintura.

3.3. *El mayor encanto amor*

Es otra interesante comedia que intensifica todos los efectos escénicos imaginables, ya que tiene por protagonista a una maga de la categoría de Circe, capaz de portentos y prodigios asombrosos: nada de extraño tiene, pues, su espléndido desarrollo escénico del mito.

Cuando Ulises y sus hombres llegan a la isla de Circe ven salirles al encuentro un escuadrón de fieras que bailan una elegante danza de disfraces al compás de la orquesta. Los marineros se admiran de tantos prodigios y caen en las redes de

la maga, que los convierte en animales. Iris, mensajera de Juno, trae a Ulises un ramo de flores mágicas que contrarrestan los hechizos de Circe: «Moja el ramillete y sale fuego del vaso». La misma maga declara sus poderes en un repaso sistemático de las disciplinas mágicas, e intenta engañar a Ulises:

Prima nací de Medea
 en Tesalia, donde fuimos
 sombro de sus estudios
 y de sus ciencias prodigio,
 [...]

 Por las rayas de la mano
 la quiromancia examino,
 [...]

 la geomancia
 en la tierra, cuando escribo
 mis caracteres en ella
 [...]

 Esta soy y con mirar
 el sol a mi voz rendido,
 la luna a mi acción atenta,
 obediente a mi suspiro,
 toda la caterva hermosa
 de los astros y los signos
 [...]

 hoy a tus plantas me postro.

Las exhibiciones escénicas se suceden: árboles que encierran a bellas ninfas, seres fabulosos y encantados, mesas con manjares que surgen del tablado directamente a la palabra de Circe, palacios que se hunden y volcanes que entran en erupción cuando lo ordena la maga... Las tramoyas de la comedia las hizo el famoso Cosme Lotti. Pondré algunos ejemplos de los efectos de esta comedia:¹⁷

¹⁷ Cito por Calderón, *Obras completas*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966, vol. II, Comedias; vol. I, Dramas.

CIRCE— Hola, la mesa.

*De debajo del tablado sale una mesa muy
compuesta y con luces*

Los aires cubiertos
de vapor caliginoso
segunda noche parezca.

Truenos y granizo. Oscurécese el tablado

Llamas las aguas arrojen.

Sale fuego del agua

Estos palacios
que mágico el arte finge
desvanecidos en polvo
sola una voz los derribe.

*Húndese el palacio de Circe y aparece un
volcán arrojando llamas.*

El duelo que se establece entre Ulises y Circe enfrenta al ingenio con la magia, en un conflicto distinto al que puede verse en otras comedias de mayor pretensión doctrinal en las que se enfrenta la magia a la religión¹⁸. En esta comedia principalmente de diversión con una leve moraleja sobre el poder del amor («el mayor encanto») no falta la vertiente

¹⁸ En la versión autosacramental de *Los encantos de la culpa*, Circe simboliza la culpa, que convierte a los hombres en animales por el pecado. Algunas escenas son cercanas a las de la comedia: en el auto, por ejemplo, Ulises-Hombre toca el vaso de tósigo que le da la Culpa, símbolo de la lascivia, con las flores del Entendimiento, y sale fuego del vaso. Ulises podrá al final abandonar la isla encantada en la nave de la Iglesia, salvado por la Penitencia y el Entendimiento, mientras los palacios de Circe-Culpa se hundan en un gran terremoto.

cómica y paródica de la magia: Circe convierte al gracioso Clarín en mona, y en su disfraz de mona actúa grotescamente, y profesa cómica animadversión a la hechicera a la que llama:

fiera,
 nigromante encantadora,
 energúmena, hechicera,
 súcuba, íncuba y en fin
 es, por acabar el tema,
 con los demonios demonia
 como con los duendes duenda.

3.4. *Fieras afemina amor*

Otro héroe mitológico, Hércules, es protagonista de *Fieras afemina amor*, compuesta antes de fines de 1669, y representada en celebración de los años de Mariana de Austria, en el Coliseo del Buen Retiro en 1670 por las compañías de Manuel Vallejo y Antonio de Escamilla.

En la acción se incluyen algunos de los trabajos de Hércules, pero sobre todo se centra en el afeminamiento provocado por la entrega del héroe al amor de Iole, degradación indigna de la fama¹⁹ (uno de los temas centrales de la obra) de Hércules, símbolo posible, según las interpretaciones mitológicas de Pérez de Moya, del hombre virtuoso capaz de vencer a sus pasiones (simbólicamente los trabajos que se le encomendaron).

La escenografía es, de nuevo, admirable: «Corrióse el foro del bosque y descubrióse la fachada de un palacio ricamente adornado de jaspes y bronces [...] coronada de un pensil cu-

¹⁹ Recuérdese la comedia de Mira de Amescua sobre Hércules, a la que tituló precisamente *El hombre de mayor fama*.

yas hojas eran doradas y sus frutas de oro» (p. 79); «aparecieron cantando en el aire, a un lado Cupido, y a otro Venus» (p. 96), «Venus y Cupido volando sobre dos blancos cisnes que moviendo las alas sustentaban en ellas dos pequeños tronos» (p. 108), aparece al principio de la segunda jornada una gran fortificación, con claraboyas, armas, torreones, frisos, almenas y dinteles, luego la diosa Cibeles en un trono de flores, en el aire, en un carro tirado de cuatro leones y acompañada de varios animales que no se especifican; en otro momento estalla un volcán echando tupidas humaredas «de olorosas gomas», de tal manera «que lo que pudiera ser fastidio de la vista se convirtió en lisonja del olfato» (p. 154).

4. LA FANTASÍA CABALLERESCA: UNA MITOLOGÍA MODERNA

Merece también la pena recordar por su cercanía con las comedias mitológicas, las caballerescas, que extraen sus argumentos de historias fantásticas como las de los libros de caballerías, las cuales comparten una atmósfera de magia y espectacularidad con las inspiradas estrictamente en la mitología grecolatina. Mencionaré sólo *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, comedia maravillosa inspirada en episodios del *Orlando furioso* de Ariosto. Los efectos mágicos corren a cargo sobre todo del mago Argante, que tiene en una cueva sujeta a Marfisa, y que puede convocar con sus conjuros a la furia Megera, criatura que procede de la mitología, y agente, a su vez, de otros extraordinarios acontecimientos, al ordenar las alteraciones de los elementos desde su cabalgadura encantada, la maravillosa sierpe mecánica capaz de enroscarse y aumentar de tamaño en los aires. Esta Megera ordena a la tierra temblar y a los aires soplar y a los rayos fulminar: «Habiendo cantado Megera estos versos se oscureció impensadamente el teatro, cuya novedad creció a susto con el ruido de los true-

nos, imitado tan al natural que parecía se desplomaba toda la máquina celeste. Viéronse los desórdenes de todos los elementos, y tocadas las cóleras de los terremotos... A este tiempo, bajando la sierpe con Megera, arrebató a Marfisa, y juntas en un vuelo cruzaron todo el teatro...».

En sucesivas escenas, Leonido y Polidoro desencajan un monte y aparece un gabinete real suntuosísimo: es el palacio del mago Argante donde ha llevado a Marfisa. Más tarde Megera vuelve a salir, esta vez en otro monstruo mecánico «una tan horrorosa hidra que se la juzgaba mensajera del daño a que incitaba al Etna», volcán que estalla a los conjuros de la furia, en un despliegue de fuegos y ruidos que constituyeron «un pensamiento admirablemente ejecutado, porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte junto en un instante fue un todo de maravillas que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración».

Muchas otras maravillas y casos prodigiosos suceden en la comedia, pero la palabra clave es la última que he citado: «admiración»; ése es, al fin y al cabo, según creo, el objetivo primordial de semejantes despliegues de maravillas de este maravilloso teatro calderoniano.

5. CONCLUSIÓN

Con la música sonando constantemente, la pintura y la escultura sabiamente cultivadas en la composición escenográfica, los juegos de perspectivas y maquinaria asombrosa, en un fabuloso espectáculo de luces y músicas, este teatro que apela a todos los sentidos difícilmente puede ir más allá de lo que va Calderón en estas composiciones.

Como en el auto sacramental, en la pieza de gran espectáculo de la fiesta mitológica, Calderón quedará en nuestra historia teatral como la cima insuperable del género.