

# LA COMUNICACIÓN TEATRAL: CÓDIGOS GENÉRICOS Y PRÁCTICA ESCÉNICA EN *EL MAYOR ENCANTO*, AMOR DE CALDERÓN DE LA BARCA

José Manuel TRABADO CABADO  
Universidad de León

## I.-La puesta en escena como lectura subversiva

Dentro del estudio del género dramático hasta no hace mucho se ha primado la importancia del texto sobre cualquier otro elemento<sup>1</sup>. Se ignoraban así las virtualidades escénicas que cualquier obra teatral presupone desde el mismo momento de su escritura. La semiótica ha venido a solventar estas carencias y se ha preocupado por otros elementos que, insinuados por el texto literario, tienen su definitiva actualización en la puesta en escena. También se va teniendo más en cuenta las relaciones entre el público y la obra representada<sup>2</sup>. Existe una gran cantidad de elementos que actúan como intermediarios entre el autor de la obra teatral y el público que va a ver su representación<sup>3</sup>. Todo este proceso comunicativo en que un texto escrito adquiere una dimensión escénica, susceptible por tanto de sufrir una infinidad de actualizaciones, se puede englobar dentro de lo que Dolezel denominó "transducción"<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Carmen Bobes hace notar cómo el análisis que Aristóteles realiza en su *Poética* pasa por ver a la tragedia como un producto literario de base textual. Véase el ilustrativo capítulo "El teatro" incluido en AA.VV., *Curso de teoría de la literatura*, coord. Darío Villanueva, Madrid, Taurus, 1994, págs. 240-268.

<sup>2</sup> Un ejemplo de ello puede ser la base teórica que aporta Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1999<sup>3</sup>, págs. 389-395.

<sup>3</sup> Para todo esto puede verse el artículo de Ángel Abufñ, "Para una teoría de la puesta en escena. Hermenéutica y transformación de un texto literario", en *Tropelías*, 5 y 6 (1994-95), págs. 5-15 en donde se reflexiona sobre el complejo esquema comunicativo teatral en el que desempeña una función importante el director de escena en cuanto que responsable de la transformación textual que implica toda puesta en escena. Véase también Carmen Bobes, *Semiología... op. cit.*, págs. 101-112 y Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, trad. Elisa Briega Villarrubia, Madrid, Arco-Libros, 1999, págs. 514-586.

<sup>4</sup> *Historia breve de la poética*, trad. Luis Alburquerque, Madrid, Síntesis, 1997, págs. 229-243.

El objetivo de estas páginas no es otro que el estudiar el funcionamiento de la comunicación teatral atendiendo a las transformaciones textuales que ha sufrido el texto dramático de Calderón de la Barca *El mayor encanto, amor*.

En la comunicación dramática subyace, como no podía ser de otra manera, una serie de conocimientos compartidos por escritor y público, conocimientos que se estructuran a modo de códigos genéricos que son una ayuda eficaz a la hora de la producción del sentido. Hay que destacar, no obstante, que toda adaptación escénica ha de tener presente uno de los condicionamientos del teatro: la distancia en el tiempo. Esta distancia temporal entre los distintos momentos de producción textual —escritura del texto y su concreción escénica— comporta de forma inmediata una distinta finalidad entre el crítico literario y el director escénico. La crítica pretenderá explicar la obra en función de su contexto original. El destinatario de esta explicación será un receptor interesado por ver cuál ha sido o pudo haber sido la intencionalidad originaria del dramaturgo en su época y cómo seguía o rechazaba las convenciones genéricas de su época. El director de escena pretende no acercar el lector al contexto original de la obra sino todo lo contrario: acercar la obra a un nuevo contexto de recepción que puede ser muy diferente de aquél para el que la obra estaba pensada. En toda puesta en escena se puede ver un ejercicio de interpretación de un texto dramático pero su estrategia difiere sustancialmente con respecto a la interpretación de los textos literarios narrativos o líricos:

- En el teatro el texto deja de ser algo intocable: es posible, aunque no obligatorio, manipularlo para acercarlo al público.
- En el teatro se rompe la separación entre texto interpretado y texto interpretante ya que la puesta en escena se basa en una transformación del primero en el segundo. El primero desaparece en el segundo o, como diría Barthes, no se trata de hablar “del” texto dramático (eso sería función de la crítica literaria) sino de hablar “en” el texto dramático, o sea, hacer hablar el texto por otras bocas que quizás quieran decir cosas diferentes a las pensadas por el autor. El texto se convierte en representación mientras que en el análisis de otros tipos de textos existe siempre un texto objeto de análisis que se distingue de un texto que lo interpreta. Visto así quizás convenga apuntar como hipótesis de trabajo que la puesta en escena es un tipo de lectura muy cercana a la consecución del deleite que surge de la práctica de una lectura subversiva que “use” en el término que da Eco a este verbo, más que interprete el texto.

## II.— Espacios teatrales y códigos genéricos

Interesa ahora destacar la íntima unión que existe entre géneros dramáticos y espacios teatrales. La obra teatral se representa en un marco determinado y con unas convenciones que el público es capaz de reconocer.

Cuando se establece una división entre el teatro cortesano y el teatro popular se está aludiendo a diferencias en el espacio teatral—corral de comedias frente a otros escenarios mucho más variados que proporciona la Corte—diferencias genéricas—comedia de capa y espada frente a otro tipo de géneros como puedan ser las comedias mitológicas— que tendrán además repercusiones en la técnica dramática: la escenografía en el teatro cortesano es mucho más compleja que en los corrales de comedia. A todo ello se une que el público, tan diferente en uno y otro tipo de teatro, condiciona la escritura dramática y en consecuencia articula diferentes valores pragmáticos.

Así las cosas, conviene señalar la profunda relación que existe entre la comedia nueva y una concepción muy determinada del público que Lope de Vega vio muy bien en su *Arte Nuevo de hacer comedias*. El espacio teatral del corral de comedias también condicionará la escenografía y, por ende, la escritura teatral. La comedia de capa y espada pronto organizó una serie de rasgos distintivos que conllevan una cercanía al público: cercanía en el espacio (Madrid suele ser uno de los espacios más usados en este género) y también en el tiempo (la obra suele presentarse como coetánea del público) amén de una onomástica con la que el auditorio podía identificarse<sup>3</sup>. Todo ello, junto con otros elementos, se habían constituido en una serie de rasgos que tipificaban la puesta en escena y la recepción del espectáculo teatral. Sin embargo, si se tratara de parangonar los rasgos típicos de la comedia de capa y espada con la comedia mitológica se verían diferencias importantes.

En primer lugar cabe decir que el teatro mitológico parece preferir los escenarios áulicos. No existe desde un punto de vista temático esa cercanía al público: ni tiempo ni lugar son próximos al auditorio. Esta cercanía o lejanía, lejos de ser una cuestión baladí, se plantea como algo fundamental dentro de la vertiente más puramente pragmática que tendrá implicaciones hermenéuticas y acabará afectando a la intencionalidad del espectáculo teatral. Mientras que un género como el de la comedia de capa y espada acaba primando más el aspecto lúdico<sup>4</sup>—su fin era entretener a la masa abigarrada del pueblo que asistía al espectáculo— la comedia mitológica se puede decantar más fácilmente, aunque no tiene por qué, hacia el lado más puramente alegó-

---

<sup>3</sup> Para una caracterización de los rasgos genéricos de la comedia de capa y espada puede verse Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999, especialmente el capítulo “La comedia de capa y espada. Convenciones y rasgos genéricos”, págs. 37-69.

<sup>4</sup> Para un somero resumen de los distintos puntos de vista acerca de la seriedad o carácter lúdico de las comedias, Ignacio Arellano, *Ibid.*, págs. 58 y ss.

rico<sup>7</sup>. La inverosimilitud de lo mitológico propicia la inserción de varios niveles de significado<sup>8</sup>. Por otro lado, el auditorio cortesano acabará por aceptar o no los distintos estratos semánticos que entraña la obra. Esta tendencia nada tiene de extraño si se tiene en cuenta los tratados mitológicos que fomentaban las interpretaciones alegóricas de los mitos clásicos<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> El espectáculo cortesano posee además otra característica distintiva: la singular configuración de lo que se ha denominado "ámbito escénico", es decir, la relación entre escenario y público. En las obras cortesanas existe siempre un espectador de privilegio que posee un lugar central dentro del auditorio: el rey. Toda obra parece ir dirigida en primera instancia a él y, luego, al resto del auditorio. Véase Margaret Rich Geer, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991, págs. 82-87. Véanse también las consideraciones del interesante artículo de María Alicia Amadei-Pulice, "Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano", en *Calderón*, Madrid, CSIC, 1983, vol. III, págs. 1519-1531 en donde se pueden encontrar afirmaciones como las que siguen: "Este teatro cortesano, que nace a la vera de los Medici y luego pasa a España como espectáculo real, del rey y para el rey tiene una configuración espacial muy distinta a la del corral y que debemos tener en cuenta para la interpretación de ciertas obras calderonianas. Ante todo, la selección del mejor punto de vista para el rey indica que el espectáculo tenía un alto grado de interés visual, sin descontar tampoco el interés de ser visto" (pág. 1522). "En el teatro de Calderón el punto de vista más importante es el punto de vista real; las apariencias de la escena representan y duplican el mundo real mediante un sistema perfecto de perspectivas que crean un engaño total de los sentidos" (pág. 1523).

<sup>8</sup> Margaret Rich Geer recuerda cómo la recuperación de los dramas mitológicos, después de una etapa poco favorable dentro de la recepción crítica, está sometida a un proceso de alegorización por parte de los estudiosos que ven en esas obras sólo una muestra de la experiencia humana. Con ello se ignoran las innovaciones dramáticas y el discurso político subyacente: "the majority of the favorable critics read the plays as allegories of general human experience, divorced from the spectacular form in which they were presented and the political setting in which they took shape", *op. cit.*, pág. 4. Precisamente la posible relación entre *El mayor encanto amor* y la situación política del momento es un tema que ha venido ocupando los últimos trabajos que se centran en esta obra. La posibilidad de educación del rey a través de una estrategia de decir callando es estudiada por Luciana Gentili, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca*, Roma, Bulzoni Editore, 1991, págs. 36-43 quien en sus páginas iniciales realiza una buena síntesis de las diversas lecturas que se han llevado a cabo de las comedias mitológicas de Calderón. Véase el capítulo "Il teatro mitologico di Calderón: esame e raffronto tra i diversi approcci critici", págs. 11-26.

<sup>9</sup> No obstante, se hace necesario tener presentes las matizaciones que realiza Margaret Rich Geer a los asertos de Chales Aubrun cuando define la comedia mitológica como una especie de "autos seculares": "Calderón was, of course, a profoundly Catholic writer, and the ethical issues central to his mythological plays reflect that faith. His use of mythology to explicate or celebrate the Cristian faith is, however, li-

La comedia mitológica además tuvo una tendencia hacia la complicación de los elementos escénicos. El presupuesto con el que contaban los medios cortesanos era lógicamente superior al de cualquier corral<sup>10</sup>. Sin embargo, no todo son diferencias ya que existe en el fondo una fórmula teatral básica que cuenta con el beneplácito del público. Si se tiene en cuenta una obra como *El mayor encanto amor* de Calderón pronto se verá cómo la ordenación de fábula obedece a una secuencia que comparte con otros subgéneros como la comedia de capa y espada. Así mismo, la importancia del tema amoroso muestra también otro punto de encuentro entre ambos géneros. Desde otro ángulo, la presencia de la figura del donaire crea la posibilidad de parangonar los distintos géneros teatrales. A este respecto no deja de ser curioso la separación de una pareja de graciosos que en esta comedia mitológica de Calderón no son criados, sino parte integrante de la tripulación de Ulises. Este dato es de enorme interés puesto que la presencia de estos personajes no deja que el peso del drama mitológico recaiga enteramente sobre la categoría de la tragedia puesto que el elemento humorístico actúa como contrapunto constante que elimina la tensión del factor trágico<sup>11</sup>. Por otro lado, una pro-

---

mitted to the mythological *autos*. In the mythological court plays, on the contrary, the mythological tales serve Calderón as artistically and politically convenient material on which to base an exploration of secular basis o human society". introduccion a Pedro Calderón de la Barca, *La estatua de Prometo*, ed. Margaret R. Geer, Kassel, Reichenberger, 1986, pág. 135. El valor del mito dentro de la comedia palaciega posee una funcionalidad evidentemente especular al igual que poseía el teatro histórico. El rey se habría de observar a sí mismo dentro de lo que se estaba representando. En todo caso se narraban unos hechos de los que podía tomar lección. Para una panorámica sobre la funcionalidad del teatro histórico dentro de la poética del preceptista y dramaturgo de finales del XVII Bances Candamo pueden verse las páginas que a ello le dedica Ignacio Arellano, *Convención y recepción*. ...*op. cit.*, págs. 162-196.

<sup>10</sup> Fundamentales para el estudio de la escenografía dentro de los corrales de comedias son J. M. Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994 y también José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000. Con respecto a la escenografía basada en la proliferación de tramoyas ha habido una opinión negativa que relacionaba estas prácticas con el hedonismo y escapismo. No deja de ser interesante la inversión en su funcionalidad propuesta por Luciana Gentili: "L'elaborata scenografia di molte commedie calderoniane lungi dall'essere un'evasione edonistica, si presenta alla luce di questa lettura come un raffinato congegno per conquistare l'attenzione del Principe/spettatore, attraverso stimoli sensoriali capaci di sollecitare le sue riflessioni", *op. cit.*, pág. 31.

<sup>11</sup> No obstante, quizás convenga recordar el uso diferente de la comicidad que se presenta en la comedia de capa y espada y otro tipo de comedias: "Defecto básico en la mayoría de los estudiosos citados es observar al gracioso o los señores sin distin-

funda diferencia de esta comedia mitológica con respecto a lo que era más habitual en los corrales de comedias estriba en el final. En *El mayor encanto amor* no puede verse un final cerrado al que parece converger toda la fábula, sino que se trata más bien de un final abierto. No acaba en matrimonio; en parte porque toda obra mitológica supone en un principio una restricción ya que se trata siempre de la reescritura de una historia cuyo argumento se conoce de antemano. Ulises acaba venciendo los peligros de Circe no en un combate titánico sino a través de la huida. La obra teatral no deja de un ser un cuadro más dentro del enorme periplo vital del marino siempre ausente que es Ulises.

La escisión entre una práctica escénica y otra (corral de comedias frente a la Corte) tiene lugar en el XVII<sup>12</sup>. Hay que recordar que el teatro palaciego sufre un fuerte empuje bajo el reinado de Felipe IV. Relacionado con este auge del teatro cortesano estará la creación de un enorme palacio –Palacio del Retiro– que creará una variedad de marcos susceptibles de ser convertidos en escenarios teatrales. Tres pueden ser los escenarios teatrales principales que existe en el Retiro: El Salón del Reino y el Salón de Máscaras, el estanque grande y, a partir de 1640, el Coliseo: un teatro creado dentro del

---

quir géneros, como si la comedia nueva fuese un bloque monolítico, cuando en la realidad teatral aurisecular la estructura de la comicidad y el estatuto serio o cómico de los personajes responden a estructuras y convenciones genéricas. Dicho de otro modo (...) mientras que en la comedia seria lo cómico se aísla en secuencias definidas (...) en la comedia cómica se produce una implicación gradual de la mayoría de los personajes, de tal manera que el supuesto código riguroso y ultra ético se diluye en un nuevo decoro (ligado también a los géneros) que admite no sólo a los nobles ingeniosos y burladores, sino también, y con harta frecuencia, a los nobles ridículos”, Ignacio Arellano, “Generalización del agente cómico”, en *Critición*, 60 (1994), págs. 103-128 (pág. 105).

<sup>12</sup> Oton Arróniz da en concreto la fecha de 1622 para la escisión entre el teatro cortesano y el teatro comercial de los corrales. Véase su *Teatros y escenarios en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 193 y ss. Es también de interés John E. Varey, “El influjo de la puesta en escena del teatro palaciego en la de los corrales de comedia”, en *Diálogos Hispánicos de Amsterdam* 8 (1989), págs. 715-729, en donde se documenta las adaptaciones que sufrieron los corrales a finales del XVII y principios del XVIII para poder dar cabida a obras pensadas para otro tipo de escenarios como los cortesanos. Todo ello da buena muestra de las diferentes prácticas escénicas.

recinto del propio palacio que no puede sustraerse al influjo de la estética y ordenación de los corrales de comedias al uso<sup>13</sup>.

De estos posibles escenarios llama quizás la atención la utilización del estanque grande como escenario<sup>14</sup>. No deja de ser sorprendente que los dramaturgos e ingenieros pensasen en el medio acuático como fondo adecuado

---

<sup>13</sup> Para los escenarios cortesanos en el Palacio del Retiro, véase el importante libro de Jonathan Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Revista de Occidente y Alianza Editorial, 1988. Puede verse también Rafael Maestre, "Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del Palacio del Buen Retiro", en *Espacios teatrales del Barroco español*, ed. José M<sup>a</sup> Díez Borque, Kassel, Reichenberger, 1991, págs. 185-197 y también José M<sup>a</sup> Díez Borque, "Palacio del Buen Retiro: teatro, fiesta y otros espectáculos para el Rey", en *La década de oro en la comedia española 1630-1640*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha, 1997, págs. 167-189. Véase también Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, "Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII", en *Escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, págs. 33-60. Para el aprovechamiento de marcos naturales como parte integrante de la escenografía deberá tenerse en cuenta el documentado trabajo de José Lara Garrido, *Del Siglo de Oro (métodos y relecciones)*, Madrid, Universidad Europea, CEES Ediciones, 1997, más concretamente el capítulo "Construcción temática, códigos de género y escenografía (el jardín en la comedia: de Lope de Vega a Agustín Moreto)", págs. 515-590. La importancia de la relación entre el espacio natural y el escenográfico dentro del teatro mitológico escrito para la corte es subrayada también por José María Díez Borque: "hay una relación directa entre comedia mitológica y medios naturales para la representación, ya que solían escribirse para palacio o, aún más precisamente, se escribían utilizando los signos naturales que ofrecía", en "Aproximación semiológica a la «escena» del teatro del Siglo de Oro español", en *Lope de Vega. El teatro I*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, págs. 249-290 (pág. 282). No deja de plantear interés la constante en la confusión entre realidad y escena planteada en el teatro palaciego. Primero en el uso de escenario naturales y luego en el Coliseo que acabará por desplazar como escenario a otros lugares como el estanque. En el Coliseo la profundidad escénica se conseguía a través de varios bastidores y una serie de huecos en el fondo que podían mostrar como parte integrante del escenario los propios jardines del Retiro.

<sup>14</sup> La primera obra representada en el estanque fue precisamente *El mayor encanto amor* para conmemorar la finalización de las obras del Salón del Reino del Palacio del Buen Retiro. En 1639 también hubo una serie de espectáculos en el estanque a los que acudió en masa el pueblo. En 1640 es posible que se representase *La fingida Arcadia* de Tirso. Los años cuarenta aunque con intervalos fueron más propicios para el Coliseo y a partir de 1650 tendría también su auge La Zarzuela que verá nacer los nuevos experimentos teatrales de Calderón como son *El golfo de las sirenas* y *La rosa púrpura*. Véase J. Brown y Elliott, *op. cit.*, pág. 216.

para el espectáculo<sup>15</sup>. *El mayor encanto amor* tuvo su primera representación en 1635 y se escribió pensando en que iba a ser representada en una isla artificial creada en medio del estanque. La espectacularidad de estas representaciones las alejaban definitivamente de las que se podían contemplar en los urbanos corrales. Este marco escénico exigía además la superación de no pocos inconvenientes técnicos. En la resolución y espectacularidad de este tipo de obras cortesanas tuvieron mucho que ver la presencia de los ingenieros venidos de Italia. El primero de ellos fue Julio Cesar Fontana que construyó el decorado para las celebraciones que en 1622 se hicieron en Aranjuez. Entre los espectáculos estaba la representación de *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana. A este ingeniero le sucedió Cosme Lotti que tanta influencia tendrá para la renovación teatral del XVII<sup>16</sup>.

En 1629 se encarga de construir el decorado que dejó estupefacto al mismo Lope para representar una obra suya: *Selva sin amor* que, situándose dentro del marco genérico de la égloga, se piensa que podría ser la primera ópera española ya que todo el texto se cantaba. Además, se aparta de la *dispositio* habitual al ignorar la división en actos que servía como canon para la comedia nueva. Podría incluso llegar a aventurarse una hipótesis que trabajara con la idea de que estos nuevos espacios teatrales estaban reclamando nuevas formas de expresión que llevadas al campo la escritura amenazaban con la desestabilización de la estructura de la comedia nueva. Téngase en cuenta que al menos tanto *La gloria de Niquea* como *El vellocino de oro* presentaban una estructura en dos actos entre los cuales se intercalaba un inter-

<sup>15</sup> Las máscaras palaciegas dejaron paso a otros divertimentos teatrales que se representaban en festejos o en épocas de vacaciones en el campo. A este nuevo tipo de obras pertenecen *El premio de la hermosura* de Lope de Vega que se representó en la estancia de Felipe III en Lerma en 1614, *El caballero del sol* de Luis Vélez, representada durante otra estancia en Lerma de Felipe III en 1617 y, quizás, el evento más importante para el desarrollo y evolución del teatro cortesano los festejos que tuvieron lugar en Aranjuez en 1622 con obras de Lope, *El vellocino de oro*; el Conde de Villamediana, *La gloria de Niquea* y Antonio Hurtado de Mendoza, *Querer sólo por querer*. Este tipo de obras se convierten en un precedente de una obra como *El mayor encanto amor*, según Louise K. Stein en su introducción conjunta con Margaret Rich Geer a la obra de Calderón *La estatua de Prometeo*, ed. cit., pág. 166 y ss.

<sup>16</sup> Sobre Cosme Lotti, véase Shirley B. Whitaker, "Florentine Opera Comes to Spain: Lope de Vega's *La Selva sin Amor*", en *Journal of Hispanic Philology*, 9 (1984), págs. 43-66. Para una valoración de la influencia italiana dentro del teatro cortesano, Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, págs. 264-273.



ludio musical<sup>17</sup>. A ello hay que sumar que sólo un año después de que se representase *El mayor encanto amor* se puso en escena *Los tres mayores prodigios* que tenía como elemento característico la exigencia de tres escenarios, cada uno con su compañía, en el que se desarrollaban cada uno de los tres actos. Con ello la unidad de lugar sufría una dislocación que no dejaba de ser importante. El texto deja de ser el elemento más importante para compartir protagonismo con la música y la escenografía. El teatro está camino de convertirse en la síntesis de muchas artes que acabará cristalizando en la poética teatral de Calderón.

Comenzará incluso una polémica entre los partidarios del teatro de tramoyas que basan el efecto teatral en recursos espectaculares y quienes se resisten en concebir el teatro como un halago a los ojos y persiguen la medida de una historia bien construida que echa manos de los resortes escénicos<sup>18</sup>. Al fondo están distintas concepciones del teatro que podrían cifrarse en distinción emblemática entre el oído y la vista. No deja de ser curioso cómo Calderón escenifica esta polémica en su obra *El golfo de las sirenas* en la cual se dirime qué sentido de éstos es el más importante.

Esta misma polémica vista/oído puede trasladarse a la relación que existe entre Cosme Lotti y Calderón de la Barca con respecto a cómo debía ser *El mayor encanto amor*<sup>19</sup>. Lotti escribe una memoria en la que constan los ele-

---

<sup>17</sup> Para la escenografía de estas obras resulta básico el estudio de N. D. Shergold, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford at Clarendon Press, 1967, págs. 268 y ss. Ha de leerse el trabajo de Charles V. Aubrun, "Les débuts du drame lyrique en Espagne", en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. Jean Jacquot et al., Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1968<sup>2</sup>, págs. 423-444. Véase María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, págs. 1-42 para todo lo referente al nuevo tipo de obras dramáticas que se desmarcan de la fórmula de la comedia nueva de Lope.

<sup>18</sup> Véase Victor Dixon, "La comedia de corral de Lope como género visual", en *Edad de Oro*, v (1986), págs. 35-58 en donde se mantiene un equilibrio entre lo visto y lo oído en la concepción teatral de Lope.

<sup>19</sup> Véase sobre la polémica ojos/oído que canalizan las diferentes concepciones dramáticas Margaret Rich Greer, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1991, pág. 15 en donde se alude a la polémica entre Cosme Lotti y Lope. También alude a ello Ignacio Arellano, *op. cit.*, págs. 197 y ss. Para una valoración entre las relaciones conflictivas establecidas entre las tramoyas y el texto literario es imprescindible el artículo de Eugenio Asensio, "Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)", en *Lope de Vega: el teatro I*, ed., Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, Taurus, 1989, págs. 229-247. Esta polémica que puede apreciarse desde un punto de vista artístico en la lucha texto contra tramoya también puede verse concretada desde un

mentos con los que Calderón debe escribir la comedia. Tal propuesta, de haber sido aceptada por Calderón, supondría la victoria de la tramoya, del efecto escénico, sobre la escritura teatral. Por supuesto, Calderón no aceptó todas las indicaciones que había hecho el ingeniero florentino y escribió otra memoria en la que ya se producen unos cambios con respecto al plan primitivo. Aquí tiene lugar una adaptación con respecto al plan del italiano. Calderón se adueña de su obra desechando así la abundancia de tramoyas para darle mayor importancia a su propio arte: la escritura.

Los cambios que esencialmente introduce Calderón pasan por reducir la espectacularidad propuesta por el italiano. Con ello pretende una mesura escénica en la que primase la construcción fabulística por encima del oropel de la espectacularidad. Además reformula la ideología de la obra. Lotti pretende establecer un binomio en la obra en torno al cual gire toda la trama: se trata de la relación entre vicio y virtud. El Palacio del Buen Retiro constituye el emblema visual, según esta propuesta, del apartamento que sigue el sabio (guiño hecho al rey). Calderón introducirá otros elementos que no estaban presentes en la memoria de Lotti como es la relación entre los placeres mundanos encarnados por Circe y también por el Buen Retiro y las obligaciones militares. El mensaje, como se puede apreciar, es muy diferente en una y otra propuesta. Mientras que Lotti pretende la glorificación del Rey y su palacio y

---

punto de vista temático dentro de la obra de Calderón; no extraña, en consecuencia, que Ulises se vea combatido entre contrarios a través del oído: frente a los gritos de guerra, guerra, se oyen la música apacible de los jardines de Circe que reflejan de modo simbólico los jardines cortesanos.: "Circe: Para templar el furor / cantad de amor, cantad pues. (*Dice esto a la Música, que está al otro lado*). (Dentro). Mús. ¿Dónde vas, Ulises, si es / el mayor encanto amor? / Ulis. ¿Qué blandas voces süaves, / repetidas en los vientos, / son con sonoros acentos / dulce envidia de las aves? / ¡Qué bien el amor me suena! / ¡Cómo tu amor me ha podido, / Circe hermosa, haber vencido / aquella pasada pena? / Ya me vuelvo a tu favor". Cito por *Obras completas*, ed. A. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966<sup>1</sup>, vol. I, pág. 1537a. También será la voz de Aquiles la que despierte el sentido de Ulises. Temáticamente se establece también una profunda dialéctica entre la vista y el oído: las trompas de guerra y la voz de Aquiles frente a la música acordada de instrumentos y aves de los jardines de Circe. Todo ello apoyado en un sólido andamiaje visual que refuerza los elementos acústicos. No deja de ser significativo que incluso la huida de Ulises se conozca a través del sonido: "Qué bastarda trompa es esta, /áspid de metal, que gime / al aire? / Fle. En el mar, señora, / sonó la voz. / Libia. Y el esquife / de ese griego bajel, hecho / al mar, sus campañas mide" (pág. 1543a). El alejamiento de Ulises es, luego, descrito de una forma visual por Libia y Astrea cuando afirman que es "un átomo invisible" o "entre el agua y las nubes /un pájaro apenas finge". Puede verse también María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco*, op. cit. especialmente el capítulo "Efectos sonoros del *stile rappresentativo*", págs. 43-108.

en consecuencia una alabanza indirecta a la acción de Olivares, la escritura teatral de Calderón puede interpretarse de forma justamente contraria. La distinta concepción escenográfica camufla en sí una obra distinta no sólo en lo accesorio sino la radical diferencia de los mensajes que lanza.

### **III. Transducción teatral**

#### **III.1. Primera transducción: la escritura calderoniana**

Las transformaciones que Calderón lleva a cabo con respecto a la memoria de Lotti pueden agruparse en dos direcciones:

- a) En el plano ideológico Calderón diluye en cierta manera el contenido alegórico que Lotti proponía en su memoria. En la propuesta del italiano Ulises es el paradigma del hombre sabio que, abrazado a la Virtud (que adquiere estatus de personaje en la memoria de Lotti), sigue al Gigante que simboliza El palacio del Buen Retiro y ha de huir de Circe, emblema de los placeres mundanos. Así, Ulises ha de seguir el retiro horaciano y su escondida senda cobra vida en la figura del gigante/Palacio. No cabe duda de que la unión de un elemento escénico con otro de la realidad propicia una alegoría que puede tener unas profundas implicaciones políticas ya que el Buen Retiro se asociaba al poder del Conde Duque de Olivares. De alguna manera, con esta propuesta se magnifica el poder real idealizado en la construcción tras la cual se podía ver la mano del valido de Felipe IV. Calderón, por contra, propone otro haz de relaciones. No aparece la figura alegórica de la "Virtud" y el gigante aparece con el nombre de Brutamante pero se adscribe a la esfera del mal en el entorno de Circe. El carácter especular del texto dramático con la realidad que lo rodea también puede verse en Calderón pero de una forma mucho más sutil, insinuada a través de indicios textuales sabiamente diseminados a lo largo de la obra. En Calderón se sugiere la conexión entre los jardines del palacio de Circe que hechizan la voluntad de Ulises con el Retiro. De esta manera la intención es radicalmente diferente y las implicaciones políticas son de otra índole: podría atisbarse así una crítica a ese retiro de Felipe IV, más inclinado a la degustación de ciertos placeres que al deber militar que debería centrar su atención después de la reanudación por las fechas de las guerras con Francia<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> La transformación en los planes de Lotti por parte de Calderón y las consecuencias hermenéuticas que conlleva como la crítica política son analizadas con perspicacia por Susana Hernández Araico, "Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto amor*", en *Romanistisches Jahrbuch*, 44 (1993), págs. 307-322.

b) En el plano puramente artístico Calderón también efectúa una serie de modificaciones. Argumenta en una carta que es la contestación a la memoria de Lotti<sup>21</sup> que la disposición ofrecida por el italiano "no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación" (pp. 197-198). Existe aquí una reivindicación de la figura del escritor que corría el peligro de someterse a la dictadura de los ingenieros. No obstante, Calderón se sirve de algunos de los elementos que Lotti había ideado. Se adueña así de la idea para elaborarla dramáticamente desde su propia poética. Introduce elementos nuevos que tienen sus repercusiones argumentales como la existencia de un oponente amoroso que compite por los favores de Circe: Arsidas. Precisamente entre Arsidas y Ulises se crea una disputa muy del gusto de las academias amorosas que tanto habían encumbrado los tratados filográficos y también la égloga pastoril. El tema es dirimir cuál es pena mayor: disimular el amor que se siente o fingir un amor que no se siente. Con ello Calderón entabla un punto de unión con la tradición. Al mismo tiempo echa mano de unos divertimentos donde la retórica y el ingenio aluden directamente a la figura del cortesano establecida en el XVI. La reflexión sobre el hecho amoroso trae consigo varias consecuencias:

- i) El uso del tema amoroso sirve en cierta manera para crear una distensión sobre la vertiente política que se puede observar bajo las apariencias mitológicas.
- ii) El tema amoroso sería muy del agrado del público que demanda ver en la obras de seres superiores las mismas pasiones que afectaban a otros personajes como eran los de las comedias de capa y espada.
- iii) Además, la distribución de esta reflexión en forma de disputa propicia el refuerzo del carácter dramático basado en el intercambio dialéctico. No hay que olvidar que determinadas églogas en donde tenían cabida este tipo de discusiones poseían una fuerza dramática importante.
- iv) Indudablemente esta discusión entre Arsidas y Ulises tendrá una función estructurante ya que cada uno se verá obligado a mantener la postura que defiende pero asumiéndola vitalmente. Así, Ulises deberá fingir un amor que supuestamente no siente y Arsidas se verá obligado, por mandato de Circe, a disimular su pasión. Con ello se complica el enredo amoroso y

<sup>21</sup> Esta carta fue publicada por Léo Rouanet en "Un autographe inédit de Calderón", en *Revue Hispanique*, IV (1899), págs. 196-200.

se ofrece la posibilidad del teatro dentro del teatro: los personajes han de actuar asumiendo un papel dentro de esa comedia amorosa inserta dentro del argumento mitológico<sup>21</sup>. De esta manera, retórica y experiencia vital se funden dentro de la obra dramática. Hay que decir, no obstante, que este desarrollo del enredo amoroso no se produce conforme a lo habitual dentro de otros géneros dramáticos. Se trata de un triángulo amoroso y no de dos parejas. No existe posibilidad de una reordenación final que siembre armonía, tal y como sucede en la comedia de capa y espada. El molde cómico se ve resquebrajado porque aparece inserto en otro género que se decanta hacia la resolución trágica.

Otra transformación que lleva a cabo Calderón es la supresión o al menos la disminución de los elementos espectaculares que no son relevantes desde un prisma argumental. Frente al intento de primar la vista en la propuesta de Lotti<sup>22</sup>, Calderón teje una acción dramática que se define sobre todo a partir de una tensión ausente en la memoria del escenógrafo italiano<sup>23</sup>. No renunciando al poder de la vista, el dramaturgo insistirá más en el halago del oído o

---

<sup>21</sup> De una manera parecida se puede ver cómo los personajes de Tirso de *La fingida Arcadia* también fingen asumir una serie de papeles amorosos: es el teatro dentro del teatro.

<sup>22</sup> Sirvan a modo de ejemplo estos dos fragmentos de la memoria de Lotti: "Y Ulises cobrado el aliento, y asegurado del suceso, con nuevo ánimo llegará a dar vista al admirable palacio, en el cual se verán nuevos prodigios, pues al desaparecer el trono en que Circe estaba sentada debajo del arco de en medio de las lonjas y corredores, se descubrirá una hermosísima portada por la cual se representarán a la vista unos lejos opacos que causen notable admiración"; "hará Circe que por el estanque venga un gracioso escuadrón de Sirenas y tritones, los cuales harán en el agua un extravagante, admirable y jamás visto ni oído baile" Cito por Pedro Calderón de la Barca, *Obras*, vol. I, Madrid, 1944, B.A.E. Vol 7 (pp. 388 y 389 respectivamente)

<sup>23</sup> Conviene recordar las palabras de Antonio Hurtado de Mendoza en las que se establece una diferenciación entre comedia e "invención". Ésta, frente a aquélla, carecería de un argumento que hilvane las distintas acciones y sustenta su poder dramático en el aspecto visual. Refiriéndose a las obras *La gloria de Niquea* del Conde de Villamediana y *el vellocino de oro* de Lope de Vega, ambas representadas en Aranjuez en 1622 escribía lo siguiente: "Estas representaciones que no admiten el nombre vulgar de comedia y se le da de invención (...) Ya advertí al principio, que esto que extrañara el pueblo por comedia, y se llama en Palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es una fabula unida, esta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleua mejor parte que el oido, y la ostentación consiste mas en lo que se ve, que en lo que se oye". Tomo la cita de N.D. Shergold, *A History*

el poder visual de la palabra<sup>25</sup>. El halago del oído se pondrá de manifiesto en los abundantes fragmentos musicales que actúan a modo de ritornello que recuerdan la importancia dentro de la comedia de determinados temas. El poder visual de la palabra servirá para la descripción de los escenarios a través del propio parlamento de los personajes. Podría verse aquí alguna influencia del lenguaje gongorino tan verbalmente pictórico<sup>26</sup>.

Tampoco ha ignorarse el contexto en que fue representada la obra de Calderón. Parece ser que hubo varias representaciones. La diferencia entre ellas estriba en el diferente público que tuvieron. En la primera representación el destinatario fue lógicamente el rey; el último día entró el pueblo pagando su entrada. Lo que podría deducirse de esta puesta en escena es que la obra podría haber tenido diferentes interpretaciones según el público que tuviese. Para el rey sería más fácil examinar las insinuaciones políticas que pudiera albergar la pieza dramática de Calderón; para el pueblo, a buen seguro, primarían más los posibles efectos escénicos que el dramaturgo había conservado. De esta manera cabría decir que posturas encontradas con respecto a los dramas mitológicos de Calderón que se basan bien en ver un mensaje político o bien examinar temas intemporales que hablan de la naturaleza humana tienen un punto de encuentro en la práctica de varias representaciones<sup>27</sup>.

---

*of the Sánish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford at the Clarendon Press, 1967, pág. 268, nota 3. Este aparente triunfo de los ojos sobre los oídos es referido por Lope de Vega en el texto en que habla de la puesta en escena de *La selva sin amor*: "El bajar los dioses y las demás transformaciones requería más discurso que la égloga, que, aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos". *Obras selectas*, ed. Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar, 1991, vol III, pág. 539<sup>a</sup>.

<sup>25</sup> José María Díez Borque afirma respecto a la comedia mitológica: "A la acción de este mundo mítico corresponde un lugar ideal, un paisaje estilizado de extrema belleza en que confluyen todos los encantos de la naturaleza por una misma tendencia de significar lo sobrenatural mediante la perfección máxima de lo natural. Pero ocurre que esta naturaleza ideal (...) no puede ser en general, indicada mediante signos escénicos y por ello se recurre a la decoración verbal mediante signos del *texto a*, común a los restantes géneros dramáticos", art. cit., pág. 284. A esto podría precisarse que en una obra como la de Calderón sí era posible reproducir escénicamente las maravillas descritas; de hecho, Lotti así lo pedía en su memoria. Será Calderón el que incline la balanza del lado del texto literario pero, a mi juicio, por convicción personal y no por carencias escénicas. La tradición metafórica gongorina podría ser un espléndido marco en el que instalar su imaginería verbal.

<sup>26</sup> Para la relación de la música con el jardín, no hay que olvidar que la simetría jardín natural/fondo escenográfico → corte que tiene lugar incluso en *El mayor encanto amor*, véase José Lara Garrido, "Construcción temática, ...", *loc. cit.*, págs. 528-529.

<sup>27</sup> Véase N. D. Shergold, "The First Performance of Calderón's *El mayor encanto amor*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXV (1958), págs. 24-27.

La obra mitológica de Calderón se caracteriza así por poseer un entramado polifónico<sup>28</sup> que surge de la confrontación de distintos moldes genéricos sustentados por una vigorosa y efectista puesta en escena que aparte de suscitar la admiración serviría seguramente para atemperar la posible dimensión moralizadora. Es un ejemplo más de lo que Eco ha llamado obra abierta en donde cada espectador tomará aquello que más le interesa. Las interpretaciones encontradas pueden ser válidas desde el momento en que cada una de ellas aísla y analiza uno de los múltiples elementos que componen el entramado polifónico.

La conclusión que se puede obtener de la primera transducción que ha llevado a cabo Calderón sobre la memoria de Lotti es que existe reelaboración del sustrato ideológico: el mensaje alegórico de Lotti se atenúa para entrar de lleno en la insinuación. Por otro lado, Calderón asumiendo algunos de los rasgos básicos de la escenografía del italiano crea un producto totalmente nuevo en el que la acción dramática prima sobre el efecto óptico de las tramoyas. En su protesta, sólo se dan razones literarias pero tras el cambio escénico se ocultan otras posibles intenciones que no serían del agrado de Olivares. Por otro lado, la reducción de la espectacularidad tiene una explicación artística; no obstante, el marco privilegiado del teatro cortesano en el que la naturaleza se convierte en escenario propio de la obra dramática poseía ya de por sí suficiente encanto como para suscitar la admiración de todo aquel que asistiese a la fiesta teatral.

### III.2. La segunda transducción. La puesta en escena actual

La escenificación actual de los clásicos del Siglo de Oro implica una serie de cambios necesarios. En primer lugar el tiempo de la representación es muy diferente. Si en el XVII la obra iba precedida de una loa, y en los entreactos había entremeses y bailes ya se puede concluir que la obra de teatro estaba integrada dentro de una fiesta que duraba varias horas. La obras en los corrales se representaban habitualmente de día— caso diferente será el del teatro palaciego que pronto comenzará a utilizar la luz artificial. La obra del *Mayor encanto amor* de Calderón duraba cuatro horas, según algunos testimonios, seis según otros, y como se ha visto su escritura estaba condicionada por una práctica escénica determinada (las tramoyas) y un destinatario principal que era el rey.

---

<sup>28</sup> Así lo afirma Luciana Gentili: "La commedia mitologica è per sua natura plurisegnica, in quanto latrice di un messaggio che si basa su un insieme di sottocodici propri dell'autore e del suo tempo, rimescolati però in forme arcane o simbolicamente pregnanti" *op. cit.*, pág. 23.

Los cambios observables a primera vista son ya importantes. La puesta en escena de la compañía El Corsario maneja otra puesta en escena. Ha de trasladar a un escenario a la italiana aquello que fue pensado para representarse en una isla. Esto posee ya una clara consecuencia. Algo típico dentro de la producción dramática cortesana de Calderón se ha de diluir necesariamente: la ósmosis entre espacio teatral y espacio natural que anula las fronteras entre realidad y ficción da paso a una separación tajante entre escenario y público, separación incluso reforzada por la presencia de la luz (escenario) frente a su ausencia (patio de butacas). La puesta en escena actual tampoco posee un superdestinatario (el Rey) sino que éste está conformado por un público en el que no existe una perspectiva privilegiada. Fruto de esto es que esa intención política que se ha visto en la obra de Calderón ha de desaparecer necesariamente porque alude a un contexto muy puntual que ya no existe. La adaptación ha de encargarse de crear una lectura nueva; no se trata de adoctrinar sino de divertir o, en todo caso, no lanzar un mensaje singularizado sino que éste ha de ser de tipo universal. Convertir a esta obra en un clásico supone deshacerse de determinados valores puntuales que remiten a una circunstancia histórica. Lo particular se hace universal y para ello la obra se descontextualiza. También el tiempo de la representación es muy diferente. El teatro se ha emancipado; no forma ya parte de una fiesta. Su duración será mucho menor. Frente a esas seis horas, la versión de Fernando Urdiales dura unas dos horas y aparece estructurado de forma diferente siguiendo la práctica actual de dividir la obra en dos partes: la 1ª con una duración de una hora y cuarenta minutos y una segunda con veinte minutos. Este fenómeno tiene una raigambre extraliteraria. Las causas de estos cambio obedecen a factores sociales y económicos. Los calendarios de diversión y el ritmo de vida no permiten la existencia de espectáculos tan extensos que, por otra parte, serían demasiado caros.

Las ideas con que parte Fernando Urdiales, director de la compañía El Corsario y autor de la versión escenificada, se desmarcan de la polivalencia del discurso dramático de Calderón. El propio director aclara las intenciones de su versión: *Nuestra versión, atiende menos al carácter aleccionador del original y profundiza más en la fascinación que nos produce a los contemporáneos la isla repleta de sorpresas, horrores y peligros, en medio de las cuales reina el encanto morboso de la hechicera.*

*Ulises es, pues, la alegoría del hombre sujeto a los avatares de su destino, un destino que al igual que el resto de los héroes de la constelación helénica, debe cumplir inexorablemente.*<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Cito por *El mayor hechizo, amor*, versión de Fernando Urdiales, Ciudad Real, Naque, 2000, pág 8-9.



Se puede colegir a partir de estas palabras que en la moderna puesta en escena se pretenden reflejar una serie de valores universales. Coincide, así, la lectura que resulta de esta puesta en escena con las realizadas no hace mucho por la crítica especializada en Calderón: la de ver en el mito un mensaje universal y permanente. Desde este valor universalizante que adquiere la fábula dramática en esta propuesta escénica se entiende también la preeminencia que se le otorga al tema amoroso<sup>30</sup> y que en la obra de Calderón constituye uno de los polos sobre los que se cimenta la lucha interna de Ulises : amor frente al deber guerrero.

Existe, en consecuencia, una reformulación de las fuerzas que luchan en el interior de Ulises, una transformación que proviene de la distinta cosmovisión presente en la obra de Calderón y en una puesta en escena en el 2000. En Calderón la dialéctica, como se ha visto, se da entre deber militar y encantos de Circe y sus jardines que podía tener su traducción en una lucha entre los deberes militares de Felipe IV y sus divertimentos en el Palacio del Retiro. Al pasar de lo particular e histórico a lo universal y permanente la dicotomía pasa a ser una relación entre el deber y la pasión, el embrujo. En cierta manera subyace la interpretación estoica del mito de Ulises que propiciaron los tratadistas del Siglo de Oro y que el mismo Fray Luis utiliza: razón frente a pasión pero invirtiendo el orden de prioridades. Si antes se incidía más en la necesidad de huir esas pasiones, la versión teatral propone una búsqueda en el misterio, huir del imperio de la razón y las reglas para sumergirse en lo mágico de la existencia humana. Ulises es también una moderna metáfora que nos propone adentrar más en el bosque de los placeres, la magia y la pasión sin medida. Será precisamente este cambio en los valores y la inversión en las prioridades en el binomio pasión-razón lo que cristalizará en el cambio del título: *El mayor encanto, amor* da paso a *El mayor hechizo, amor*<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Lo hace explícito el director y adaptador Fernando Urdiales: "Circe es la pasión, el sexo, el amor desmedido. La magia de sus encantos atrapa al héroe, sordo a las reclamaciones de sus compañeros, olvidado de su patria, perdida en la memoria de su papel de héroe (...) El adúltero Ulises y la lasciva Circe son contemplados con simpatía no exenta de complicidad por el autor. Sólo la huida, en contra de su voluntad, salva a Ulises de los encantos del amor prohibido. El héroe tocado por los dardos de un amor fatal, desdichado, loco, no acepta su deber, aunque éste termina por imponerse", "«El mayor hechizo, amor», En Valladolid. La tentación de Ulises", en *El Semanal*, 26.4.2000, pág. 45.

<sup>31</sup> A ello también hace referencia F. Urdiales cuando afirma: "le cambié el título por el de *El mayor hechizo, amor*, pensando que la palabra «hechizo» podía orientar mejor a los espectadores sobre el carácter de la obra". "La tentación de Ulises...", art. cit., pág. 45. Bajo este cambio está presente también el desplazamiento en el significado de la palabra encanto. Como no puede ser de otra manera, la puesta en escena ha de tener también en cuenta la conciencia lingüística y su sistema de valores asociado para la representación.

Por lo que se refiere a la escenografía también hay que notar que son importantes los cambios exigidos, cómo no, por las necesidades escénicas actuales: la obra ha de representarse en salas comerciales que unifican de alguna manera las distintas puestas en escena. La complicada tramoya que caracteriza estas obras palaciegas se elimina<sup>32</sup>. Esto tendrá su repercusión escénica en los distintos modos de hacer aparecer y desaparecer a los personajes de escena. Por citar sólo algunos ejemplos que se encuentran en el acto III:

- a) Cuando los compañeros de Ulises dejan las armas de Aquiles para despertar la conciencia guerrera de su jefe en la obra de Calderón aparece la siguiente indicación: “sube un trono, donde está durmiendo Ulises”; en la versión de F. Urdiales aparece tan sólo “Sale Ulises”.
- b) En la versión de F. Urdiales también se elimina algunos trucos escénicos que comportarían un gran efectividad visual en la época de Calderón. Así el “ábrese un boca y sale fuego” que luego tendrá su repercusión simbólica en cuanto que está relacionado con la aparición de Aquiles se omite por completo.
- c) La aparición de Aquiles en escena es muy diferente en uno y otro: en Calderón tanto la entrada como la salida de escena de este héroe se efectuaría por medio de escotillas y mecanismos que hicieran aparecer y desaparecer del escenario al personaje. Así lo indican las anotaciones: “Sube un sepulcro con Aquiles cubierto por un velo” y su salida referida mediante un “húndese”. En la versión de Urdiales sólo figura un “Sale Aquiles” y un “vase”<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Así se hace notar por la misma compañía: “La tramoya, a diferencia de lo que se hizo en el estreno en 1635, en que fue recreada por el inmenso talento de Cosme Lotti, será sencilla y funcional. La escenografía se sustentará sobre todo en abundante «atrezzo escenográfico» que logre el carácter simbólico que se requiere”. Tomo estas palabras del programa general del XXIII Festival de teatro clásico Almagro. *Calderón 2000*, Ciudad Real, COPE, 2000, pág. 114. También en sintonía con esto y en ese mismo lugar se dice: “El vestuario y la caracterización, en definitiva, la época, será anacrónica e intemporal, lejos de la significación arqueológica y más próxima a una significación contemporánea” *Ibid.*, pág. 114. Todo ello se basa en la misma estrategia: aprovechar el valor intemporal del mito para recrear un historia cuyos valores sean válidos permanentemente. De ahí, esa intemporalidad que pone de manifiesto la escenificación de *El Corsario*. Por otro lado, la modernización en las comedias de Calderón se pudo ver también en el montaje de *La Vida es sueño* con una escenografía un tanto arriesgada.

<sup>33</sup> Las mutaciones exigidas por el texto calderoniano en su representación de 1635 son solucionadas por la compañía *Corsario* a través de un cambio en la configuración del telón de fondo, que tan pronto puede simular un bosque como, una vez recogida la parte central de éste, un cortinaje palaciego. Al recoger, por contra, los laterales se si-

Como se puede ver estos tres hechos referidos al misma secuencia en el acto III indican una serie de cambios exigidos por las restricciones técnicas y, claro está, económicas. Posee además una serie de implicaciones. La puesta en escena de Lotti es más espectacular pero paradójicamente más verosímil en cuanto que una aparición fantástica se hace a través de recursos que susciten la admiración. Mientras en el montaje actual el espectador ha de suplir con su colaboración esa merma en la espectacularidad escénica.

## **Manipulaciones textuales**

### **Supresión textual**

El director de escena en tanto que agente activo en la producción textual dramática puede tener poder sobre el texto no sólo en la creación de un escenario y una multitud de signos, ausentes en el texto literario pero presentes en el texto espectacular, sino que en ocasiones también puede retocar el texto para adaptarse a una nueva intencionalidad más acorde con una nueva época. Ya se han visto los cambios en la ideología y en la escenografía de la obra de Calderón. Dentro de las manipulaciones textuales que conlleva el nuevo montaje algunos intentan ajustarse a la nueva ideología que asume la obra. En la lucha que Ulises mantiene consigo mismo durante el tercer acto, los contrarios que pugnan dentro de sí son diferentes: valor-amor en Calderón y razón-amor en la versión de Urdiales<sup>34</sup>.

*Ulises: Nada tengo, mucho tuve.  
¡Ay amigos!, tiempo es ya  
que a los engaños me usurpe  
del mayor encanto, y hoy  
el valor, del amor triunfe.  
(Encanto, p. 1542)*

*Ulises: Nada tengo, mucho tuve.  
¡Circe, Circe, mi señora!  
¡Qué mal tanta ausencia suple*

---

mula un árbol: de ésta manera se crea el fondo para el jardín del palacio. A ello ayuda, cómo no podía ser de otra manera, el cambio de luz que crea otra atmósfera. También sería interesante señalar la inclusión de un efecto sonoro de enorme rendimiento como el de sacar parte del parlamento de los personajes —esto sobre todo afecta a Circe— a través de la megafonía. Con ello se indica perfectamente la doble naturaleza mujer/plano natural frente a hechicera/plano sobrenatural.

<sup>34</sup> En adelante me referiré a la versión de Urdiales con la palabra *Hechizo*, frente al original de Calderón: *Encanto*

tu memoria! Mas es tiempo  
que con los engaños luce  
del mayor encanto, y hoy  
la razón del amor triunfe.  
(Hechizo, p. 88)

Los cambios textuales también pueden obedecer a otras razones como la supresión de los valores más puramente poéticos en los largos parlamentos. Se eliminan así aquellos elementos que son prescindibles dentro de una lógica argumental. Dejando a un lado el valor pictórico tan característico de la *elocutio* calderoniana en su rastreo de las *Soledades* gongorinas, los parlamentos como el de Flérida en el acto III al referirle a Circe que el ruido que despierta a Ulises no son los griegos sino los ejércitos conducidos por Arsidas, enamorado de Circe, y Lisidas, enamorado de la propia Flérida, se empeñan en una reducción de la lírica que parece ser considerada como algo accesorio en la producción dramática: más centrada en la acción y tensión dramática. Esto origina que, frente a los 94 versos en la obra de Calderón, Urdiales en su versión coloque 34<sup>15</sup>. También la supresión de versos del ori-

---

<sup>15</sup> Algunos de los versos en los que figuran elementos visuales del lenguaje dramático calderoniano son: "amenazando estos montes / viene, infestando esos mares; / y con razón, pues las ondas, / gimiendo del peso grave, / con ambición de peñascos / blasonan, cuando arrogantes / ven por la campaña azul / de sus salobres cristales / vagar un volcán deshecho, / mover un Flegra portátil, / correr un Etna movible, / e ir una Trinacria errante" Otros versos omitidos en donde se alcanza una notable hondura poética al tiempo que se puede ver una reflexión sobre la naturaleza del propio arte y, por extensión, del teatro son los que tienen lugar cuando Flérida, sentada en un acantilado, ve llegar las naves enemigas y en un momento se confunden naves y mar. Esta confusión también tiene lugar en la escenografía palaciega del teatro calderoniano. Por ello es fácil ver en esos versos una reflexión metapoética: "árbitro de ondas y valles, / vi (como entre oscuros lejos / de unos pintados celajes, / suelen pintarnos las sombras / ya jardines, ya ciudades) / una confusa apariencia, / que era, al perspicaz examen / de la vista, neutral duda / mezcla de nubes y naves. / Luego, al acercarse al puerto / la gruesa armada que traen, / a los sulcos de las proas / rizarse vi y encrespase / blanca espuma, que al azul / camelote de aguas hace / bella guarnición de plata, / que sin que al dibujo guarde / el orden, es más hermoso / por ser dibujo sin arte. / Llegaron a nuestro puerto, donde sin faenas baten / las blancas alas de lino; / negándose al mar o al aire / esos peces, si son peces, / o esas aves, si son aves." (*Encanto*, p. 1538). Todos estos versos son omitidos, y aun algunos más, en la versión de Urdiales. También las causas de que han movido a los amantes de Circe y Flérida a entablar batalla, ambos celosos de Ulises, son recortadas en el montaje de El Corsario. Una causa posible para todo ello es que estas razones no son otra cosa que un resumen argumental de lo que ha acontecido antes y que el espectador conoce. Quizás, y esto es sólo una hipótesis, Calderón tuviese mayor necesidad de actualizar

ginal de Calderón puede deberse a una lógica escénica. En Calderón es posible ver una redundancia del elemento literario que se muestra como *ekphrasis* del decorado presente: con ello se suscitaba la admiración tanto en el texto como en escena o, dicho de otro modo, se regalaba tanto la vista como el oído. La supresión del decorado tan espectacular podría conllevar también la supresión de esas descripciones que lo referían desde el texto literario. Tal es el caso de la reducción del parlamento de Arsidas que va precedido de la aco- tación de índole escénica (Monte)<sup>36</sup>:

Desde esta excelsa cumbre  
que del sol se atrevió a tocar la lumbre,  
y altiva y eminente,  
coronada de rayos la alta frente,  
es inmensa columna  
de ese cóncavo alcázar de la luna,

---

el conflicto presentado en la obra pues el espectáculo palaciego tuvo un duración mucho mayor. No será tan necesario en la puesta en escena de *El Corsario* pues los antecedentes al espectador le son más cercanos y no ha habido otros espectáculos por el medio que hayan desviado su atención.

<sup>36</sup> Hay que tener en cuenta que la escena anterior se desarrollaba en el Palacio de Circe. Es posible que entre una y otra se produjese un cambio de decorado casi instantáneo, lo que en la época se denominaba "mutación". De este mismo tipo son las reducciones que lleva a cabo Urdiales que acarrearán una disminución del aspecto pictórico del lenguaje calderoniano. Cuando Antistes en el inicio de la tercera jornada idea la treta de fingir guerras para despertar a Ulises de sus embelecos palaciegos en brazos de Circe, Timantes contesta con una referencia que alude al propio decorado en tanto que despliega la efectividad colorista del dramaturgo madrileño: "Pues ahora / es tiempo; que Ulises anda / estos jardines, que hermosos / narcisos son de esmeralda, / y enamorados de sí, / se están mirando en las aguas" (*Encanto*, p. 1534). En la versión de Urdiales figura lo siguiente: "Pues ahora / es tiempo, que Ulises anda / esas selvas, y al palacio / vuelve después de la caza". Esto se puede ver de una forma clara en las palabras con las que Circe describe a Ulises el lugar de descanso: "En esta florida margen, / desde cuya verde estancia / se juzgan de tierra y mar / las dos vistosas campañas / tan contrariamente hermosas, / y hermosamente contrarias, / que neutral la vista duda / cuál es la yerba o el agua, / porque aquí en golfos de flores, / y allí en selvas de esmeraldas, / unas mismas ondas hacen / las espumas y las matas, / a los suspiros del Noto, / y los alientos del aura, / puedes descansar, Ulises, / las fatigas de la caza / en mis brazos" (*Encanto*, p. 1535). Así aparece el mismo fragmento en la versión de Urdiales: "En esta estrellada margen, / desde cuya verde estancia, / se observan de tierra y mar / las dos vistosas campañas, / puedes descansar, Ulises, / las fatigas de la caza / en mis brazos" (*Hechizo*, p. 72). Esta eliminación de elementos pictóricos funciona de forma semejante a la que tuvo lugar con el parlamento de Flérida en su descripción de la armada enemiga que venía contra Circe.

entre celajes de rubí y topacio  
de Circe se descubre el real palacio  
(*Encanto*, p. 1539)<sup>17</sup>

Otro cambio destinado a buscar una mayor concentración y síntesis reside en la disminución de personajes en las tablas en momentos escénicos corales. Ante la arenga de Circe para luchar contra Arsidas y Lisidas contestan en la obra de Calderón los personajes Casimira, Clori, Sirene, Tisbe y Astrea (*Encanto*, p. 1538). Además lo hacen en dos ocasiones siguiendo el mismo orden en la segunda que en la primera. En la versión de *El Corsario* estos personajes sólo contestan una vez, y se elimina, además, la figura de Tisbe. En este caso la poda viene exigida también por la eliminación de elementos que podrían resultar redundantes pero que poseen una clara funcionalidad en cuanto que en la obra de Calderón aportan un carácter coral en el que las distintas voces se confrontan unas con otras en ejercicio armónico de simetría.

Este mismo procedimiento se puede observar en el final diferente de la segunda jornada. Existe un intercambio dialéctico entre Arsidas y Ulises que pasa a mayores. Mientras Ulises y Arsidas pelean se producen las quejas de Casimira, Arquelao y Clori y al mismo tiempo se da un contrapunto humorístico propiciado por el miedo de los dos graciosos: Lebrél y Clarín. Toda esta secuencia se ve omitida. La adecuación al tiempo de representación obliga a estos cortes. Puede decirse en consecuencia que existe una tendencia a eliminar estas secuencias corales pues apenas provocan variación en la fábula narrativa que en este caso, además, viene motivada por una exigencia en la trama: el final de la segunda jornada es espectacular ya que Circe ordena el hundimiento de todo para que resurja de nuevo la paz:

Húndase este suelo todo,  
y ponga paz la distancia.  
Todo se hunde con nosotros (*Encanto*, p. 1523)<sup>18</sup>

<sup>17</sup> No hay que omitir la posible referencia de este fragmento al discurso político presenta en la obra de Calderón: llamar a ese palacio "alcázar de la luna" puede ser una referencia al Conde Duque de Olivares. No hay que olvidar que Felipe IV era parangonado al sol y que, desde esa iconología emblemática, Olivares era asociado a la luna ya que del sol recibía la luz: el poder real. En todo caso, bien sea por razones escénico-argumentales, bien por la disolución del texto político en la versión de Urdiales el fragmento se ha omitido.

<sup>18</sup> También se puede ver cómo se eliminan otros parlamentos que tienen una profunda finalidad retórica como la pregunta de Antistes refiriéndose a la actuación de Circe sobre Ulises: "¿Quién creará, que no bastando / tantos encantos, ni tantas / ciencias a vender sus hados / una hermosura bastara! (*Encanto*, p. 1534). Este tipo de parlamentos contribuye, a mi juicio, a la intensificación de determinados conflictos que

## Contaminación intertextual

Otro de los cambios que afectan a la entidad textual de la obra de Calderón y que vienen de la mano de su adaptador podría definirse como "contaminación intertextual". A través de este procedimiento Urdiales establece un punto de unión no sólo temática sino también textual entre *El mayor encanto, amor* y otra obra *El golfo de las sirenas*, obra ésta que junto con *La rosa púrpura* y el *Laurel de Apolo* suponen la continuación del experimento dramático iniciado por Lope con su *Selva sin amor*. Aquí todo el texto era cantado siguiendo el modelo de la ópera florentina<sup>39</sup> Con esta contaminación textual se refuerza una lectura universalizante del mito en que Ulises se convierte en un ejemplo para la reflexión de cualquier espectador y no sólo del rey. Se aleja así definitivamente la obra de su momento histórico para convertirlo en un mensaje intemporal.

El proceso de integración textual de *El golfo de las sirenas* experimenta las mismas estrategias que se basan en una condensación textual mediante la supresión de elementos que no interesan para el discurrir de la acción dramática<sup>40</sup>.

---

se hacen explícitos a los espectadores: forman parte de un ideología soterrada que a veces emerge en los juicios de los personajes. Quizás el trasvase a una época contemporánea permita diluir estos efectos con la mira de que el público ha de saber entresacar los elementos relevantes sin que se vean urgidos por determinados personajes.

<sup>39</sup> La intención de este cambio textual la aclara el propio director: "Como ya he hecho en otras ocasiones he retocado el final de la obra a partir de otro texto del mismo autor. La huida de Ulises de la isla está mejor recreada en una obra de tema similar, *El golfo de las sirenas*. Aquí, Ulises, huyendo de los encantos de Escila y Caribdis, pide a voces que le tapen los ojos y los oídos, para poder vencer sus sentimientos y no escuchar las voces que le incitan a quedarse", "La tentación de Ulises...", art. cit., pág. 45.

<sup>40</sup> Una buena prueba de ello se puede ver en este ejemplo. En *El golfo de las sirenas* dice así: "Ulís.- ¡Ay infeliz! / Anteo.- ¿Qué suspiras? / Dante.- ¿Qué tienes? / Ulís.- ¿Qué he de tener, / si una hermosura que vi / y si una voz que escuché, / por dar dos muertes han dado / una vida al conocer?... Dicen dentro Caribdis y Escila. Carib y Es. (dentro).- Que entre vista y oído / la ventaja es, / que hay siempre que oír, / pero no que ver. / Dante.- ¿No dices que los sentidos / tú sólo sabes vencer? / Ulís.- ¡Ay!, que es fácil de decir, / pero no fácil de hacer. / Y siendo así que me dan / dos muertes en que escoger, / muera a las mejores armas. / Tras de Escila hermosa iré; / que morir de una hermosura / es achaque más cortés. / Mas no; vaya tras Caribdis; / que más noble elección es / morir a manos del alma. / Dante.- Mira... / Anteo.- Adiverte... / Ulís.- ¿Qué he de hacer? / Dante.- Huir de aquí, que estos contrarios / huyendo se vencen" cito por *Obras completas. Dramas*. vol 1, ed. cit., pág. 1733. Este fragmento es reproducido con los cortes convenientes en la escena VII de la jornada III: "Ulises- ¡Ay de mí! / Antistes- ¿Qué suspiras? / Timantes- ¿Qué tienes? / Ulises- ¿Qué he de

Esta conexión intertextual viene propiciada no sólo porque el protagonista sea el mismo sino también por referencias internas dentro de la obra del propio Calderón:

Ulises- Bien  
me aconsejáis; no se diga  
de Ulises que envilecer  
una voz a una hermosura  
su valor pudo después  
que en Circe hermosura y voz  
vencer supo. Vamos, pues;  
salgamos presto de aquí.  
(*El golfo de las sirenas*, p. 1733)

Calderón mismo analiza los parentescos temáticos entre una obra y otra. Aparte de que se hace difícil una interpretación política para *El golfo*, éste supone la disolución analítica voz/oído de los encantos de Circe para someterlos en las personas de Escila y Caribdis a una disputa<sup>41</sup>. No hay que olvidar que la disputa también estaba presente en la obra de *El mayor encanto, amor*. Sucede que allí entaban en colisión el fingir amor contra el amar ocultando. No obstante, la disputa oído/vista se puede mantener en *El mayor encanto, amor* pero de una forma más soterrada y estaría vinculada a las memorias de Lotti y Calderón y tendría una repercusión no sólo temática sino metapoética.

Todavía se pueden entresacar más ejemplos de contaminación intertextual entre *el golfo* y la versión de Urdiales pero esta muestra basta ya para sacar algunas conclusiones sobre el proceso de adaptación y transducción teatral como uno de los rasgos característicos de la comunicación teatral.

---

tener? / Arquelao- ¿No dices que sus engaños / estás dispuesto a vencer? / Ulises- Eso es fácil de decir, / ¡ay amigos! ¿qué he de hacer? / Antistes- ¡Huir de aquí!, que estos hechizos / huyendo se vencen" (*Hechizo*, p. 89). Como se puede ver Urdiales elimina toda referencia a la disputa que articula toda la obra de Calderón de *El golfo de las sirenas* entre oído y vista en cuanto que sentidos superiores. Si en la remodelación textual de *El mayor encanto amor* se eliminaban sobre todo referencias pictóricas aquí se elimina todo lo referente al *dubium* que sirve como motor estructurante en esta obra.

<sup>41</sup> La contaminación intertextual también deja rastros entre el ver y el oír que son el fundamento de *El Golfo*. En la versión de Urdiales también se hace referencia a ello en otro fragmento tomado de *El golfo*: "Ulises- Llevadme, llevadme a mí, / que aunque voy forzado iré, / tanto, que licencia os doy / por si me vierais volver / el rostro, que los oídos / y los ojos me vendéis / atado al mástil, que quiero / no más oír ni más ver" (*Hechizo*, p. 89). Este parlamento reproduce prácticamente el de Ulises en el *Golfo*, ed. cit., pág. 1734.



Por lo que respecta a la primera transducción teatral: la modificación de Calderón de la propuesta de Lotti se puede entrever, aparte de una distinta ideología, una idea diferente en la concepción del hecho teatral que se puede situar entre la polémica relación vista/oído o, traducido a otros términos, texto/representación. Calderón no desdeñará el aparato escénico pero éste debe estar en función de la tensión dramática y no al revés tal y como proponía Lotti en su memoria.

La segunda transducción tiene que ver con las atribuciones del director teatral que puede alterar el texto para adaptarlo a una nuevas necesidades escénicas. Existe una transformación ideológica tendente a universalizar el mito pero invirtiendo los valores: frente a la prudencia de Ulises ensalzada por los estoicos, se propugna aquí la valentía del héroe que supo rondar la locura del placer y que tuvo que abandonarlo para cumplir un destino. También se puede apreciar una distinta concepción escenográfica que se inclina por reducir la espectacularidad. Esto, lejos de ser sólo un elemento que afecte a la representación, provocará una serie de cambios textuales que propugnan una condensación de la obra para adaptarla a un nuevo tiempo de representación. Provoca también la desaparición de abundantes elementos pictóricos (elemento clave en la poética calderoniana frente a la acción de Lotti: traducir lo visual al lenguaje literario) no relevantes desde un punto de vista argumental pero sí necesarios desde la estrategia de Calderón de unir palabra, música e imagen en un teatro que no olvidaba los avances en la tramoya pero que se mantenía al lado de una fórmula teatral basada en la acción dramática y la poesía. Al cambio ideológico, escenográfico y textual (condensación) se le suma otro cambio textual que es el de la contaminación con *El golfo de las sirenas* que provoca además un refuerzo en esta interpretación intemporal del mito.

Como conclusión se puede decir que del espectáculo visual de Lotti, pasando por la fórmula ideada por Calderón de justo equilibrio escenografía/texto, se llega a la propuesta de Urdiales que fomenta una lectura intemporal y donde la escenografía en ningún momento difumina la acción dramática. Frente a la invención palaciega propuesta en el inicio por Lotti, se ha llegado a una obra que, no dejando a un lado la magia de Circe sobre los sentidos, se esfuerza más en contar una historia que en rescatar la poesía que Calderón ofreció como respuesta al ingeniero italiano.