



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 5 (2015), pp. 77-98. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón¹

ALEJANDRA ULLA LORENZO

University College Dublin
alejandra.ullalorenzo@ucd.ie

La variación y multiplicidad de espacios en los que se desarrolla la acción dramática constituye, tal y como ha indicado Rubiera², una de las características fundamentales de la Comedia nueva. En este sentido *El mayor encanto, amor* de Calderón, la primera comedia mitológica que escribe el dramaturgo para la corte madrileña, no será una excepción como a continuación se analizará, pues la pieza es ejemplo paradigmático del «despliegue de espacios ideales que acogen a la acción y que amplían extraordinariamente las dimensiones del espacio estrictamente escénico»³, una característica que, tal y como apunta Arellano, es propia de toda la obra calderoniana. A ello debe sumarse el género de la pieza, pues, como ha señalado el mismo autor, «los dramas mitológicos suponen una apertura a todos los efectos maravillosos –incluidos los espaciales– del gran espectáculo en el teatro de corte»⁴. En efecto, la flexibilidad del espacio⁵ y los distintos significados simbólicos que este adquiere en *El mayor encanto, amor*, probablemente bien conocidos por el receptor, son posibles únicamente por su condición de comedia cortesana de tipo mitológico.

La construcción del espacio dramático de la comedia, entendido este como «el espacio de la ficción, el espacio representado o significado en el texto escrito [...]»⁶, estará, pues,

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre *Patrimonio teatral clásico español* TECE-TEI, conocido como TC/12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder.

² Javier Rubiera, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/ Libros, 2005, p. 29.

³ Ignacio Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en Pedraza Jiménez, F. B., R. González Cañal y E. Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 2000, p. 79.

⁴ *Ivi*, p. 77.

⁵ Rubiera, *op. cit.*, p. 120.

⁶ Marc Vitse, «Sobre los espacios en “La dama duende”», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 8-9.

en gran medida supeditada al género al que se adscribe la pieza en su concepción original y, por tanto, parte de los lugares de la acción están concebidos en el texto de acuerdo con el ámbito escénico construido *ad hoc* para la representación de esta comedia, la isla artificial situada en el Estanque grande del Buen Retiro, así como con las indicaciones que Cosimo Lotti ofrece en su *Memoria de apariencias*⁷ compuesta con anterioridad a la comedia; además de condicionada por la propia historia mitológica que es fuente del texto⁸, en la que se ofrecía el espacio principal que servirá de marco para los distintos episodios del argumento: la isla de Circe, cuyo nombre, Tinacria, no conoceremos hasta bien avanzada la comedia. Este espacio presenta, en su interior, multiplicidad de lugares en los que se desarrollará la fábula. El objetivo del presente artículo consiste, precisamente, en estudiar los mecanismos que emplea Calderón para construir el espacio dramático de esta comedia a partir de las revelaciones que ofrece el texto.

La acotación que abre la primera jornada nos sitúa, a través de la música del clarín y un accesorio escénico (el navío), en el primer espacio de la acción: el mar, del que conocemos su estado tormentoso a través de las primeras intervenciones de los hombres que acompañan a Ulises. Según señala Ruano de la Haza, «el clarín sirve para anunciar la salida no solo de personajes reales o sobrenaturales sino también ordinarios, con tal de que se hallen en circunstancias extraordinarias o espectaculares, como, por ejemplo, subidos a una galera o montados a caballo»⁹. Así se cumple en esta escena inicial de *El mayor encanto*, en la que aparecen Ulises y los griegos en el barco que arriba a la isla de Circe:

Tocan un clarín, y descúbrese un navío y en él Ulises, Antistes, Arquelao, Lebel, Polidoro, Timantes, Floro y Clarín.

ANTISTES En vano forcejamos,
cuando rendidos a la suerte estamos
contra dos elementos.

ARQUELAO Homicidas los mares y los vientos,
hoy serán nuestra ruina¹⁰.

Este espacio marítimo se transmuta inmediatamente después, y sin cambio de cuadro, en la llegada a «tierra» y, más concretamente, a una «playa», en la que desembarcan los hombres de Ulises, según se indica en la acotación, y desde la cual caminan, a juzgar por las palabras de los personajes, hacia un monte poblado de árboles.

⁷ Fue publicada por primera vez por Casiano Pellicer, *Tratado histórico sobre el origen y progressos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804, pp. 146-166.

⁸ Calderón toma el mito de Ulises y Circe, motivo fundamental sobre el que se construye la comedia, de la tradición clásica: concretamente de la *Odisea* (Cantos X, XI y XII) y las *Metamorfosis* (Libro XIV) ovidianas.

⁹ José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 117.

¹⁰ Citaré siempre por la edición de la comedia preparada por Alejandra Ulla Lorenzo: P. Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Iberoamericana / Vervuert, Madrid / Frankfurt, 2013. Este fragmento corresponde a los versos 1-4.

POLIDORO Ya el espolón toca la playa.
ANTISTES Vaya toda la gente a tierra.
TODOS Vaya.
ANTISTES Del mar cesó la guerra.
ULISES Vencimos el naufragio.
TODOS ¡A tierra, a tierra!

Llega el bajel y desembarcan todos.

ULISES Saluda el peregrino
que en salado cristal abrió camino
la tierra donde llega,
[...]
POLIDORO Pues no nuestras desdichas han cesado,
que el monte donde agora has arribado
no parece habitable
en lo inculto, intrincado y formidable.
[...]
ULISES Pues ya que aquí llegamos
su centro piedra a piedra discurremos,
y para que volvamos a esta parte
a vernos juntos otra vez, con arte
divididos en tropas,
vamos descabellando verdes copas
a estos caducos troncos
que de quejarse al céfiro están roncoss¹¹.

Se trata, pues, de una escena de gran dinamismo espacial en la que quizás la playa pueda entenderse como espacio de transición entre el mar y el monte al que llegan a continuación. El empleo de este tipo de espacio, denominado espacio itinerante por Rubiera¹², «es el procedimiento dramático que mejor ilustra la extraordinaria capacidad de movilidad en la Comedia»¹³ y sirve, como en efecto sucede aquí entre la escena del mar y la posterior desarrollada en el monte, para «enlazar escenas cuya acción se desarrolla en espacios dramáticos distintos»¹⁴.

El monte será el espacio en el que tenga lugar el resto de la acción dramática durante toda la primera jornada, sin que la escena quede nunca vacía a pesar de las entradas y salidas de distintos personajes; con lo que la primera jornada consta de un solo cuadro y en ella sigue Calderón la conocida recomendación de Lope recogida en el *Arte nuevo*: «Quede muy pocas veces el teatro / sin persona que hable, porque el vulgo / en aquellas distancias se inquieta»¹⁵.

¹¹ vv. 35-90.

¹² Rubiera, *op. cit.*, p. 107.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, p. 109.

¹⁵ vv. 240-242. Cito por la edición preparada por Enrique García Santo-Tomás: Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias*, Madrid, Cátedra, 2006.

Tal y como ha explicado Arellano en la obra calderoniana el monte

constituye uno de los extremos de la polaridad que forma con el jardín [...], enfrentados en una oposición binaria básica para la estructuración del espacio dramático calderoniano. [...] Independientemente de su concreta realización escénica las intrincadas y salvajes áreas descritas en los textos constituyen frecuente espacio dramático como ámbito de la ceguera pasional, de la irracionalidad, la idolatría, el mal, la culpa o la violencia brutal¹⁶.

En efecto, en *El mayor encanto* se cumplirá, al menos en esta primera jornada, dicha premisa, por cuanto el bosque será el lugar en el que Circe ejerce el mal al convertir en árboles a los seres humanos a los que desea castigar, tal y como anuncia Ulises:

ULISES ¿Qué bosque es este, cielos soberanos,
 adonde son los árboles humanos?¹⁷

A este tercer espacio conviene añadir un cuarto introducido a través de un relato ticsópico puesto en boca de Arsidas, mediante el cual se narra un acontecimiento simultáneo que se desarrolla en el palacio de Circe. Cuando Ulises y sus hombres llegan al monte se separan en dos grupos: el primero, formado por Ulises y Clarín, permanece en este lugar; mientras que el segundo, capitaneado por Arsidas, se adentra en el bosque y descubre el palacio en el que Circe y sus damas convierten a los hombres de Ulises en fieras con la excepción de Arsidas, quien consigue escapar a estos encantos y relatar lo sucedido a Ulises.

Sale huyendo Antistes.

ULISES Dioses, ¿qué tierra es esta?
ANTISTES Atiende, escucha:
 entramos en ese monte,
 Ulises, tus compañeros
 a examinar sus entrañas,
 a solicitar su centro,
 [...]
 discurrimos ese monte
 hasta que, hallándonos dentro,
 vimos un rico palacio
 [...]
 Saludamos sus umbrales
 cortesanamente atentos,
 y apenas de nuestras voces
 la mitad nos hurtó el eco
 cuando de ninfas hermosas
 un tejido coro bello
 las puertas abrió, mostrando
 apacible y lisonjera,

¹⁶ Arellano, *op. cit.*, p. 86.

¹⁷ vv. 119-120.

que había de ser su agasajo
de nuestros males consuelo,
[...]
Detrás de todas venía,
[...]
una mujer tan hermosa
que nos persuadimos ciegos
[...]
Esta, pues, nos preguntó
quiénes éramos y, habiendo
informádose de paso
de los infortunios nuestros,
cautelosamente humana,
mandó servir al momento
a sus damas las bebidas
más generosas, haciendo
con urbanas ceremonias
político el cumplimiento.
Apenas de sus licores
el veneno admitió el pecho,
cuando corrió al corazón
y en un instante, un momento,
[...]
los proporcionados miembros,
fueron mudando las formas.
[...]
Esto en fin me ha sucedido
y vengo a avisarte desto
porque desta esfinge huyamos¹⁸.

No parece que, dada la riqueza de medios disponibles para la representación de la comedia, el uso del relato ticoscópico –un recurso que se repite más adelante– se deba a la dificultad de representar un nuevo espacio sino más bien, como explica Fernández Mosquera, al referirse al uso de esta estrategia en una fiesta palaciega calderoniana, este obedece a «los valores estéticos, dramáticos y literarios de dicho recurso»¹⁹. Interesa señalar, en este sentido, que el empleo de la ticoscopia constituye una novedad calderoniana con respecto al diseño del espacio dramático frente a la propuesta de Lotti quien, tras la escena que tiene lugar en el bosque, sitúa la acción en el palacio; de modo que en el texto de Lotti se detectan dos acciones y espacios sucesivos mientras que Calderón logra trazar dos acciones y espacios simultáneos. El espacio del palacio, en el que a partir de la segunda jornada se desarrollará parte de la acción, aparece anunciado en el relato ticoscópico pero, además, se reitera mediante distintas intervenciones de la música –unos versos siempre en romance que se repetirán, con variantes, a lo largo de la comedia– y de la intervención de la propia Circe.

¹⁸ vv. 162-283.

¹⁹ Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María y Jesús Pérez Magallón (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, p. 264.

MÚSICA En hora dichosa venga
 a los palacios de Circe
 el siempre invencible griego,
 el nunca vencible Ulises.
CIRCE En hora dichosa venga
 hoy a este palacio hermoso
 el griego más generoso
 [...] ²⁰

Por último, conviene mencionar un ejemplo de espacio divino²¹ ocasionado con motivo de la llegada de la ninfa enviada por Juno para ayudar a Ulises frente a los hechizos de Circe. Este nuevo espacio aparece señalado en el texto mediante la acotación en la que se indica la aparición del arco y el sonido de las chirimías. Al igual que sucedía en el ejemplo anterior, de nuevo se emplea este instrumento en un sentido tradicional, pues habitualmente en las comedias de corral el uso de las chirimías anunciaba la llegada de un mensajero:

Tocan chirimías, y sale en un arco Iris, ninfa, y canta la música.

MÚSICA Iris, ninfa de los aires,
 el arco despliega bello
 y, mensajera de Juno,
 rasga los azules velos.
IRIS Ya la obedezco,
 y batiendo las alas
 rompo los vientos²².

A estos cinco espacios, cuatro patentes (mar, playa, monte y espacio divino) y uno latente (palacio), en los que se desarrolla la acción dramática de la primera jornada, pueden, acaso, añadirse, como ejemplo precisamente de la multiplicidad de espacios y de la capacidad de Calderón por ampliar los límites del espacio escénico, varios espacios ausentes²³ relacionados en sendas intervenciones pronunciadas por Ulises y Circe en su primer encuentro. En este sentido vale la pena mencionar el nacimiento de Circe en Tesalia y paso de Ulises por Grecia, su participación en la guerra de Troya y su navegación sin rumbo por el mar en cuyo transcurso lucha contra Caribdis y Escila, arriba al golfo de las Sirenas y, más tarde, al monte Lilibeo.

El espacio de la acción con el que comienza la segunda jornada se anuncia en primera instancia, tal y como sucedía en la primera, mediante la acotación inicial.

Descúbrese un palacio muy suntuoso, y van saliendo todas las damas por diferentes partes y llegan a la puerta y sale Circe²⁴.

²⁰ vv. 377-383.

²¹ Arellano, *op. cit.*, p. 101.

²² vv. 315-321.

²³ Con respecto a la clasificación de espacios patentes, latentes y ausentes, cf. Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997, pp. 404-406.

²⁴ v. 995a.

Será el palacio el lugar en el que Circe conversa con sus damas y también donde la maga pide a Flérida que finja amor hacia Ulises durante el día para que, encubierta tras su nombre, sea Circe, sin embargo, quien acuda por la noche a enamorar a Ulises. Desconocemos si dicha plática se produce en el exterior o el interior del palacio, pues la única indicación con la que contamos es la de la acotación, que se refiere a la puerta del palacio. La conversación de Circe y Flérida se verá interrumpida por la aparición de los dos graciosos, Clarín y Lebrel, quienes, sin embargo, quedan solos en escena pues Circe y Flérida se esconden en un lugar impreciso o ambiguo para escuchar las palabras de los graciosos.

CIRCE Retírate, que no quiero
 que a todas horas me vean,
 y escuchemos desde aquí
 lo que tratan en mi ausencia.

*Retíranse y salen Lebrel y Clarín*²⁵.

De nuevo en este caso se trata de una escena muy dinámica en cuanto a los espacios: de la estancia del palacio pasan Circe y Flérida al escondite; de aquí la acción se traslada a la estancia del palacio, a continuación otra vez al escondite y, finalmente, a la estancia del palacio a donde regresan la maga y su dama. Una vez más se detecta en este lugar el recurso de los espacios futuros avanzados: si por una parte durante la conversación entre Clarín y Lebrel, que espían Circe y Flérida, se mencionan los jardines del palacio en los que más tarde se desarrollará la acción; por otra, cuando Circe sale de su escondite, con la firme decisión de castigar a Clarín y lo engaña prometiéndole que lo premiará cuando en realidad lo castigará, menciona el monte, al que deberá subir Clarín y llamar al gigante que guarda dicho espacio que, más adelante, cobrará protagonismo. Una vez que Clarín abandona la escena en ella quedan Circe y Flérida; entra entonces Astrea, quien indica a la maga la llegada de Ulises a su cuarto:

Sale Astrea.

ASTREA Ulises desde su cuarto
 al tuyo pasa²⁶.

Parece, pues, que la conversación entre Circe y Flérida se ha desarrollado en una estancia imprecisa del palacio; después ambas pasan al cuarto, o conjunto de habitaciones²⁷ –que funciona como espacio de transición solo mencionado–, movidas por la llegada de Ulises y sus compañeros e, inmediatamente después, todos deben trasladarse al jardín, invitados por Circe, en donde se sitúa la siguiente acción:

²⁵ vv. 1140-1143a.

²⁶ vv. 1128-1229.

²⁷ Fausta Antonucci, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en González, Christophe y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, p. 57.

CIRCE En este hermoso jardín,
 [...]
 con músicas y festines
 te espero, porque la ausencia
 y memorias de tu patria
 entretenido diviertas.

El jardín es uno de los espacios más recurrentes, y también mejor estudiados²⁸, en el teatro de Calderón. En *El mayor encanto, amor* se mencionan distintos jardines con funciones diferentes, aunque todos ellos pueden identificarse, como ha explicado Arellano, con «el ámbito del arte y la cultura, el lugar del amor y la música, de la armonía y al seguridad»²⁹.

El primero, al que acabamos de referirnos, funciona como *locus amoenus* en el que los personajes pasan el ardor de la siesta mientras inician, impulsados por Circe, un juego típicamente cortesano como es la academia de amores³⁰, en la que cada personaje plantea una cuestión relacionada con el amor que los restantes deben contestar.

CIRCE [...]
 En esta tejida alfombra
 que de colores diversas
 labró el abril, a quien sirve
 de dosel la copa amena
 de un laurel, al sol hagamos
 apacible resistencia;
 vayan tomando lugares
 [...]

Van tomando lugares las damas y los galanes, y Ulises se sienta en medio de Circe y Flérida.

[...]
CIRCE Pues habemos de pasar
 aquí el ardor de la siesta,

²⁸ Ver José Lara Garrido, «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954; Tatiana Alvarado Teodorika, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en Civil, Pierre y Françoise Crémoux (eds.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010; Noelia Iglesias Iglesias, «El jardín minado de “El galán fantasma” de Calderón», *Revista Atalanta*, 1/2 (2013), pp. 53-76. La funcionalidad de este espacio ha sido también tratada en la obra de otros dramaturgos. Ver al respecto Miguel Zugasti, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en González, Christophe y Marc Vitse (eds.), *op. cit.*, pp. 583-619 y María Luisa Lobato, «‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacio para el amor en el teatro barroco», en Serrano, Antonio (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería 16-19 marzo 2006)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses/Diputación de Almería, 2007, pp. 199-219.

²⁹ Arellano, *op. cit.*, p. 88. Ver también Lara Garrido, *op. cit.*, pp. 945-946.

³⁰ Cf. Lara Garrido, *op. cit.*, p. 949, quien menciona ejemplos de otras comedias calderonianas en las que se localizan este tipo de juegos cortesanos desarrollados en el espacio de un jardín.

porque una aguda cuestión
más a todos entretenga,
haz, Flérída, una pregunta
y cada uno la defienda³¹.

Se trata de un treta fingida por la propia Circe para determinar el amor que Ulises siente por ella que también tratará de probar pidiendo a Flérída que finja amor hacia él y lo cite en un segundo jardín, como antes avanzábamos, que de nuevo sería un espacio identificado con el amor aunque solo referido por las palabras de la dama de Circe, pues se trata de una acción que, sin embargo, nunca llega a producirse.

FLÉRIDA Estaré, como te digo,
de noche en ese jardín,
que cae sobre el mar,³².

Tras esta acción y la salida de Flérída, Lísidas y Circe, todos los personajes que habitaban la escena, se produce un cambio de cuadro, y solo después sale Clarín, a quien podemos situar en el monte anteriormente anunciado por Circe. Será en este espacio en el que se produzca la primera escena cómica que aparece en la obra protagonizada por Clarín y Lebrél. En este caso se trata de nuevo de un espacio identificado con el mal, por cuanto Clarín acude al monte mediante un castigo que Circe le proporciona.

CLARÍN Engañada Circe bella,
 [...]
 agradecida me dijo
 que a este monte me viniese
 y que en hallándome solo
 a Brutamonte le diese
 voces³³,
LEBREL [...]
 Huyendo vengo a este monte,
 donde a los dioses pluguiese
 que, al castigo que me espera,
 hallara donde esconderme³⁴.

La siguiente acción, protagonizada de nuevo por Ulises y Circe, tendrá lugar en un subespacio dentro del monte, en el que todavía se encuentra Clarín, poblado por «álamos verdes».

³¹ vv. 1284-1329.

³² vv. 1502-1504.

³³ vv. 1592-1600.

³⁴ vv. 1731-1736.

CIRCE Por ver si Ulises me sigue
 me he perdido de mi gente
 y, dejando a un tronco atado
 ese céfiro obediente
 que fatigué, he de esperar
 entre estos álamos verdes.
 ¿Quién está aquí?

CLARÍN Un mentecato,
 un sucio, un impertinente,
 un necio, un loco, un menguado,
 y un cuanto vusted quisiere³⁵.

Este lugar será, primero, espacio para los encantos de Circe, pues la maga aprovechará esta ocasión para alargar el castigo a Clarín convirtiéndolo en mona:

CIRCE Un punto no esperes.
 (Hasta mirarse a un espejo
 ya en su forma no ha de verse³⁶.)

Después, espacio de descanso para la maga y el griego.

ULISES Por más que te he seguido,
 corto el aliento dese bruto ha sido,
 si bien con harto rastro te seguía,
 pues llevabas por señas todo el día.

CIRCE De la caza cansada,
 a este apacible sitio retirada
 me vine. ¿Qué has volado?³⁷

A continuación, el lugar donde todos celebrarán una apacible cena:

ARSIDAS [...]
 Siguiéndote, señora, con tu gente
 por la florida margen desta fuente
 vine, que ella, pautada de colores,
 las señas de tu pie daba con flores.

CIRCE Hacia esta parte vine
 porque es donde la cena ahora previne³⁸.

Y, finalmente, el espacio que acogerá la batalla entre Arsidás y las fieras de un lado y Ulises y sus hombres de otro con la que finaliza la jornada:

³⁵ vv. 1862-1871.

³⁶ vv. 1883-1885.

³⁷ vv. 1892-1898.

³⁸ vv. 2020-2025.

*Húndese la mesa y los dos graciosos sobre ella, y con la batalla a oscuras se van todos*³⁹.

En esta segunda jornada encontramos una alternancia perfecta entre los espacios patentes (tres en este caso: el palacio, el jardín y el monte) y los latentes (dos: el cuarto de Circe y el segundo jardín), que contribuyen, sin duda, a ampliar los límites del espacio escénico que se muestra a los ojos del receptor.

La multiplicación de los espacios llega a su grado extremo en la tercera jornada, en la que se localizan hasta nueve espacios patentes que, en muchas ocasiones, se amplían gracias a los espacios latentes, hasta cuatro en esta jornada, y los ausentes, narrados por Aquiles.

El cuadro primero de la tercera jornada se inaugura con un espacio, que en un primer momento resulta ambiguo, en el que los hombres de Ulises planean la huida de la isla. Solo unos versos más adelante sabremos que se encuentran de nuevo en la playa o cerca de ella.

ANTISTES [...]
Siempre a la cólera expuestos,
[...]
después de fortunas varias
arrastrados del destino
dimos en aquesta playa
del Flegra⁴⁰,

Desde este lugar algunos prevén dirigirse a los jardines del palacio de Circe para rescatar a Ulises de los encantos de la maga, mientras que Arquelao permanecerá en el barco para hacer sonar la alarma que hará despertar a Ulises.

TIMANTES Pues agora
es tiempo, que Ulises anda
estos jardines que hermosos
narcisos son de esmeralda
[...]
ARQUELAO Yo seré el que desde el mar
haré que toquen al arma.
Antistes aquí se quede
para prevenir que es salva
que a Circe hace nuestra gente⁴¹.

Los hombres de Ulises parten hacia el jardín en el que duerme Ulises, un espacio avanzado por la intervención, en este caso, de los griegos; pero Lebrél se adentra de nuevo en el monte en busca de un animal para llevar a Grecia. Obsérvese que, una vez más, se produce

³⁹ v. 2226a.

⁴⁰ vv. 2234-2240.

⁴¹ vv. 2312-2317.

una transición entre un espacio y otro sin cambio de cuadro. Por segunda vez Calderón reserva el espacio del monte solo para una escena cómica, que podría tener plena autonomía con respecto a la comedia, protagonizada por Lebrel, Astrea, Libia y Clarín, quien todavía se encuentran bajo los encantos de Circe y, por tanto, bajo el mal y castigo que esta proporciona.

ARQUELAO Dejalde, no le creáis nada
 y vamos a nuestro intento.
TODOS Vamos.

Vanse todos y quédase Lebrel.

LEBREL Vuesarcedes vayan,
 que yo me quedo a tratar
 cosas de más importancia.
 De todos los animales
 que por estos campos andan
 quisiera coger alguno⁴²

Tras esta escena los graciosos abandonan el escenario y se produce un cambio de cuadro, que se inaugura con la aparición de Ulises y Circe en el espacio campestre, florido y propicio para el amor entre ambos.

CIRCE En esta florida margen
 desde cuya verde estancia
 se juzgan de tierra y mar
 las dos vistosas campañas
 [...]
 puedes descansar, Ulises,
 las fatigas de la caza
 en mis brazos⁴³.

Las características que hasta ahora predominan en este espacio comienzan a mudar repentinamente ante el sonido de la alarma que determina el comienzo de la guerra. Como antes se avanzaba, el espacio desde el cual los griegos tocan alarma será el mar, pero la acción no se mueve del jardín apacible en el que hasta ahora reposaban los amantes y el mar se convierte así en un lugar sugerido y latente aunque paralelo al del espacio campestre. Una acotación y las palabras de Ulises darán cuenta de la situación bélica, que ocasiona en el héroe griego un debate entre el amor y la guerra:

Dentro ¡Guerra, guerra!
Tocan cajas dentro a un lado.

CIRCE ¿Qué es esto? ¿Cuando pretendo

⁴² vv. 2335-2342.

⁴³ vv. 2422-2438.

ULISES silencio hay quien le interrompa?
Guerra publica esta trompa,
guerra publica este estruendo⁴⁴.

La decisión final de Ulises final será permanecer con Circe y, a continuación, la maga y sus damas salen de escena aunque el cuadro no parece cerrarse, pues enseguida vuelve a sonar alarma y Arsidas anuncia que la guerra no ha finalizado, probablemente desde el mar, ante cuya amenaza Circe y sus damas parecen regresar al lugar campestre anterior en el que han dejado a Ulises.

Vanse todos cantando y en otra parte suena arma y dice Arsidas.

ARSIDAS ¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!

Vuelve Circe y todas las damas⁴⁵.

Inmediatamente después, y de nuevo a través del, querido por Calderón, recurso de la ticoscopia, Flérída entra en escena y relata a Circe y sus damas cómo ha visto desde lo alto de un monte la llegada de la armada que Arsidas y Lísidas, aliados ahora, traen para enfrentar los desaires de Circe y Flérída atacando la isla de la maga.

FLÉRIDA [...] Yo lo sé, porque sentada
sobre esa punta, que hace
corona al mar y a la tierra,
árbitro de ondas y valles,
vi como entre oscuros lejos
de unos pintados celajes
suelen pintarnos las sombras
ya jardines, ya ciudades,
una confusa noticia
que era, al perspicaz examen
de la vista, neutral duda,
mezcla de nubes y naves,
cuando, al acercarse al puerto
la gruesa armada que traen,
a los sulcos de las proas
rizarse vi y encreparse
blanca espuma, que al azul
chamelote de aguas hace
bella guarnición de plata
que, sin que al dibujo guarde
el orden, es más hermoso
por ser dibujo sin arte.

⁴⁴ vv. 2507-2511.

⁴⁵ 2618a.-2619a.

Llegaron a nuestro puerto,
donde sin faenas baten
las blancas alas de lino,
[...]
Sin salva a tierra saltaron
y fueron en un instante
griegos caballos preñados
de aparatos militares,
pues abortaron sus vientres,
siendo del agua volcanes,
iras y rayos que luego
fueron poblando la margen⁴⁶.

Una vez más Calderón logra situar al espectador ante dos espacios paralelos, uno patente y otro latente: de un lado el campo en el que se encuentran Ulises durmiendo, Circe, sus damas y Flérida, quienes anuncian ya su participación en la guerra; y, de otro, el mar y el puerto al que arriba la flota de Arsidas y Lísidas.

CIRCE ¡Calla, calla, no prosigas
ni lleguen ecos marciales
a los oídos de Ulises!
Aquí tengo de dejarle
sepultado en blando sueño,
porque el belicoso alarde
no pueda de mi amor nunca
divertirle o olvidarle,
que yo con vosotras solas
saldré a vencer arrogante⁴⁷.

Circe y sus damas saldrán de escena y se produce, entonces, un nuevo cuadro cuya acción, situada en la cumbre del monte, estará protagonizada primero por Arsidas, Lísidas y sus soldados a los que más tarde, y concretamente en la sierra, se unirán Circe y sus damas.

Salen por otra puerta Arsidas y Lísidas y soldados.

ARSIDAS 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 coluna
de ese cóncavo alcázar de la luna,
entre celajes de rubí y topacio
de Circe se descubre el real palacio⁴⁸.
[...]

⁴⁶ vv. 2670-2705.

⁴⁷ vv. 2722-2731.

⁴⁸ vv. 2773a.-2781.

ARSIDAS Yo he de ser el primero
que ese pavor os quite; altivo y fiero,
penetraré la sierra.
LÍSIDAS Todos te seguiremos.
TODOS ¡Guerra, guerra!
ARSIDAS ¡Ah, cauteloso griego,
sal a apagar retórico este fuego!

Sale Circe y las mujeres con espadas.

CIRCE No saldré sino yo, que la memoria
no le ha de embarazar tan breve gloria.
ASTREA Ninguno quede vivo⁴⁹.

El siguiente cuadro, también con una acción y espacio único, está protagonizado de nuevo por los graciosos Clarín, todavía convertido en mona, y Lebrel, para los que Calderón reserva esta vez un espacio interior indeterminado dentro del palacio, lugar en el que se produce la tercera y última escena cómica de carácter entremesil.

Dase la batalla y retíranse los hombres, y luego sale Lebrel y Clarín de mona.

LEBREL Pues nos dejó Circe y pues
a puerta cerrada estamos
y tan solos nos hallamos,
tiempo, doña Marta, es
de tomar una lición⁵⁰.

A este mismo espacio llega Antistes pocos versos después y pregunta por Ulises, cuya localización –probablemente el espacio campestre retirado en el que Circe lo ha dejado anteriormente– le indicará Clarín a través del deíctico «allí». A dicho lugar llegarán los hombres del griego para dejar a sus pies las armas de Aquiles, que deberán recordarle sus glorias pasadas y ser acicate para que abandone la isla de Circe:

Sale Antistes y los demás con unas armas.

ANTISTES ¿Quién está aquí?
CLARÍN Los dos.
LEBREL ¡Que porque viniese
Clarín la mona se fuese!
Tiempo y trabajo perdí.
ANTISTES Dime, Lebrel, ¿dónde está...?
LEBREL ¿La mona? No sé, ¡ay de mí!
ANTISTES Ulises te digo.
CLARÍN Allí.

⁴⁹ vv. 2854-2862.

⁵⁰ vv. 2871a.-2876.

Sube un trono donde está durmiendo Ulises.

ANTISTES Entrar podéis todos ya,
que, pues aquí retirado
a Ulises Circe dejó
cuando al mar a ver salió
las naves que habían llegado,
este es el tiempo mejor
para vencer sus extremos,
y puesto que no podemos
avisarle con rumor
de armas, hoy de Aquiles sea
el arnés su trompa. Aquí
le dejemos, porque así
cuando despierte le vea.
[...]

*Hanle puesto a los pies las armas*⁵¹.

Tras haber abandonado la escena los hombres de Ulises, este cree despertar pero, como después él mismo reconoce, se encuentra todavía en un estado de duermevela, pues entre sus sueños aparece el cadáver de Aquiles, quien lo insta a retomar las armas y huir de la isla. Esta aparición produce un nuevo espacio, un espacio onírico o del sueño⁵² protagonizado por Aquiles, quien emerge, según anuncia la acotación y la música de cajas roncadas y una sordina, sobre un sepulcro y traslada al receptor a los espacios ausentes de los Campos Elíseos y el río Aqueronte.

Vanse y despierta Ulises.

ULISES Pesado letargo ha sido
este a que rendido estuve,
[...]
¡Qué mal tanta ausencia suple
tu memoria! Mas ¿qué veo?
El grabado arnés ilustre
de Aquiles a mis pies yace
torpe, olvidado y inútil.
[...]

Dentro Aquiles.

AQUILES ¡No le ofendas, no le injurieras!

⁵¹ vv. 2908-2935a.

⁵² Arellano, *op. cit.*, p. 102. Agustín de la Granja («Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *op. cit.*, pp. 259-311) se ha referido a este tipo de espacios como «espacio abstracto interior» (p. 259).

Tras este sueño Ulises despierta decidido a abandonar la isla con sus compañeros en el esquife por los acantilados de la isla no sin antes informarse sobre dónde está Circe, cuya situación en la ribera de la isla, espacio latente, relata Antistes:

Salen los griegos.

[...]
ULISES Nada tengo, mucho tuve.
¡Ay, amigos!, tiempo es ya
que a los engaños me usurpe
del mayor encanto; hoy
el valor del amor triunfe.
¿Dónde está, dónde se ha ido
Circe?
ANTISTES A esa ribera acude
después que aquí nos dejó
a ver qué bajeles surgen
a este golfo.
ULISES Pues en tanto
que descuidada presume
que los encantos de amor
firmes en mi pecho duren,
por esta parte que el mar
siempre repetido surte
altas montañas, de quien
turbante han sido las nubes,
salgamos y, por no hacer
ruido y que ella nos escuche,
no el bajel, sino el esquife
tomemos y en él...
ANTISTES No dudes.
ULISES ... huyamos de aquí,⁵⁴.

Con la salida de los griegos se produce un cambio de cuadro y la siguiente acción, que se inaugura a continuación con la entrada de Circe y sus damas, se localiza en el palacio de la maga:

Vanse y salen marchando todas las damas y traen presos a Arsidas y Lísidas.

CIRCE Hagan salva a mis palacios
los animados clarines⁵⁵,

Circe cree que Ulises la espera durmiendo en su jardín pero es entonces cuando suena la «trompeta» que indica la salida de un barco, concretamente el de Ulises y sus hombres que

⁵⁴ vv. 3057a.-3088.

⁵⁵ vv. 3099a.-3101.

huyen de la isla ante los lamentos de Circe. Una vez más Calderón logra crear dos espacios paralelos: de un lado el palacio de Circe, el espacio patente, al que asiste el espectador; de otro el mar por el que huye Ulises, quien interviene desde «Dentro», por lo que se trata de un espacio latente y escondido a los ojos del público que adivinamos gracias a la intervención de Ulises:

CIRCE Pues si preso estás por ella,
 también por ella estás libre.
 Ulises, invicto griego,
 sal desos ricos jardines,
 [...]

Suena una trompeta.

 ¿Qué bastarda trompa es esta,
 áspid de metal, que gime
 el aire?
FLÉRIDA En el mar, señora,
 sonó la voz.
LIBIA Y el esquiife
 dese griego bajel, hecho
 al mar, sus campanas mide.
ASTREA Ulises desde él te habla;
 escucha lo que te dice.

Dentro Ulises.

ULISES Ásperos montes del Flegra,
 cuya eminencia compite
 con el cielo, pues sus puntas
 con las estrellas se miden,
 yo fui de vuestros venenos
 triunfador, Teseo felice
 fui de vuestros laberintos
 y Edipo de vuestra esfinge.
 Del mayor encanto, amor,
 la razón me sacó libre,
 trasladando esos palacios
 a los campos de Anfitrite.
TODOS ¡Buen viaje!
FLÉRIDA Buen viaje
 todos los vientos repiten.

La maga, presa de la ira ante la huida de Ulises, decide incendiar las aguas por las que navega Ulises y solo la aparición de Galatea en un suntuoso carro logra apaciguar el mar que, en este momento, se convierte en espacio dramático patente paralelo al del palacio. De este modo la comedia tiene una estructura circular en lo que al espacio se refiere, pues con el mar se abre la comedia y con el mismo espacio se clausura; si bien el mar inicial, de acuerdo con el juego de oposiciones propio de Calderón y que caracteriza esta comedia,

era un mar tormentoso que tenía atrapado a Ulises y el mar calmado del final será un espacio de libertad para el griego.

CIRCE [...] Fuego las aguas espiren!
¡Arda el azul pavimento
y sus campañas turquíes
mieses de rayos parezcan
que cañas de fuego vibren,
a ver si hay deidad que tanta
tormenta le facilite!

*Serénese el mar y sale por él en un carro triunfal Galatea; tíranle dos sirenas
y alrededor muchos tritones con instrumentos.*

GALATEA Sí habrá y quien, sereno el mar,
manso, quieto y apacible,
le dé paso en sus esferas.

CIRCE ¿Quién eres tú que saliste
desas húmidas alcobas
en triunfal carro sublime
a serenar de mis iras
hoy la cólera, apacible?

GALATEA Yo, que en este hermoso carro
a quien tiran dos delfines
de sirenas y tritones
tan acompañada vine,
Galatea soy,
[...]

Circe Si deidad eres del mar,
cuando en él mis fuerzas quites,
no en la tierra; y, si no puedo
vengarme en quien huye libre,
en mí podré. Estos palacios,
que mágico el arte finge,
desvanecidos en polvo
sola una voz los derribe.
Su hermosa fábrica caiga
deshecha, rota y humilde,
y sean páramo de nieve
sus montes y sus jardines.
Un Mongibelo suceda
en su lugar que vomite
fuego, que a la luna abraza
entre humo que al sol eclipse.

*Húndese el palacio o como mejor pareciere*⁵⁶.

⁵⁶ vv. 3207-3275 *acot.*

No cabe duda de que *El mayor encanto, amor* se caracteriza, como al comienzo avanzábamos, por la proliferación y multiplicidad de espacios de la ficción –algunos de los cuales, como el divino o el onírico, solo posibles gracias al género mitológico–, que Calderón construye hábilmente mediante el uso de distintos recursos entre los que predomina el decorado verbal. Las intervenciones de los distintos personajes sitúan al receptor en el espacio patente donde se desarrolla la acción, avanzan espacios futuros y relatan, además, espacios latentes, que contribuyen a crear espacios simultáneos así como a ampliar significativamente el espacio escénico, y ausentes. En este sentido resulta especialmente significativo el uso del relato ticscópico que se repite hasta en dos ocasiones a lo largo de la comedia y que, tal y como se explicaba, responde al gusto de Calderón por dicho recurso literario. Parece, pues, que aun disponiendo de una extraordinaria maquinaria teatral Calderón se mantiene fiel al uso de la palabra y será este el recurso más empleado para trazar los distintos espacios al menos en sus primeras comedias mitológicas, como son la aquí analizada y la compuesta para la fiesta de san Juan de 1636: *Los tres mayores prodigios*.

Las acotaciones jugarán también un papel fundamental en la comedia analizada y, en muchos casos, aportarán datos muy precisos sobre los espacios de la acción. No obstante parece importante señalar también en lo que se refiere a este recurso que *El mayor encanto, amor* será la primera comedia escrita para la corte, por lo que Calderón no hace uso todavía en esta comedia de las extensísimas acotaciones explícitas en las que se precisan con todo detalle los espacios que, sin embargo, comienzan a aparecer a partir de *La fiera, el rayo y la piedra*, compuesta en 1652, y llegan a su punto álgido en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, escrita en 1680.

También la música, bien a través los distintos estribillos referidos al palacio de Circe, lugar central de la acción en la segunda y tercera jornada, bien mediante el empleo de distintos instrumentos simbólicamente identificados con distintos espacios, como sucede en el caso del clarín que suena al comienzo de la comedia, se convertirá en recurso fundamental para el trazado de los distintos espacios en los que se desarrolla la fábula.

A través de estos recursos Calderón crea los distintos espacios en los que se desarrolla la acción mitológica a los que, con frecuencia, dota de valores suplementarios que, como ha explicado Rubiera, «permiten su interpretación simbólica, sobre todo cuando son repetidos y confrontados en varias piezas distintas, normalmente pertenecientes a un mismo género⁵⁷». Se trata, en muchas ocasiones, de significados opuestos que consiguen agrupar los distintos espacios en estructuras binarias perfectas: así sucede con el escarpado monte frente al jardín. El primero identificado con el mal; el segundo, espacio propicio para el amor. Dos ejes temáticos sobre los que, en definitiva, se construye la comedia.

⁵⁷ Rubiera, *op. cit.*, p. 95.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Antonucci, Fausta, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- Alvarado Teodorika, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en Civil, Pierre – Crémoux, Françoise (eds.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Arellano, Ignacio, «Espacio dramáticos en los dramas de Calderón», en Pedraza Jiménez, Felipe B. – González Cañal, Rafael – Marcello, Elena (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, Festival de Almagro, 2000, pp. 77-106.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros, 1997.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Fernández Mosquera, Santiago, «Sobre la funcionalidad del relato ticoscópico en Calderón», en Ruano de la Haza, José María – Pérez Magallón, Jesús (eds.), *Ayer y hoy de Calderón*, Madrid, Castalia, 2002, pp. 259-275.
- Granja, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- Iglesias Iglesias, Noelia, «El jardín minado de “El galán fantasma” de Calderón», *Revista Atalanta*, 1/2 (2013), pp. 53-76.
- Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en García Lorenzo, Luciano (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954.
- Lobato, María Luisa, «‘Jardín cerrado, fuente sellada’: espacio para el amor en el teatro barroco», en Serrano, Antonio (ed.), *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro del Siglo de Oro (Almería 16-19 marzo 2006)*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses / Diputación de Almería, 2007, pp. 199-219.
- Pellicer, Casiano, *Tratado histórico sobre el origen y progressos de la comedia y del histrionismo en España: con las censuras teológicas Reales Resoluciones y Providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes y Comediantas así antiguos como modernos. Con algunos retratos*, Madrid, Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficiencia, 1804.
- Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- Rubiera, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- Vega Carpio, Lope Félix de, *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra, 2006.
- Vitse, Marc, «Sobre los espacios en “La dama duende”», *Notas y estudios filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32.
- Zugasti, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en González, Christophe – Vitse, Marc (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de oro español*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 583-619.