Notas sobre la escenografía de *Polifemo y Circe* (de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca)

Álvaro Ibáñez Chacón

1. INTRODUCCIÓN

Polifemo y Circe es una comedia heroica de tema mitológico escrita en colaboración entre Antonio Mira de Amescua (primera jornada), Juan Pérez de Montalbán (segunda jornada) y Pedro Calderón de la Barca (tercera jornada)[1]. Conservada en un manuscrito «casi original y autógrafo»[2] de la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura Res. 83, no ha sido editada desde que lo hiciera J. E. Hartzenbusch en la Biblioteca de Autores Españoles[3], si bien su texto presenta numerosos errores y carencias textuales que precisan de una nueva revisión y edición del texto original, fechado, al final de la segunda jornada, en 1630.

El presente estudio sobre la escenografía en *Polifemo y Circe* se basa en el manuscrito original y en la edición que hemos preparado junto con

[1] La bibliografía sobre esta comedia es realmente escasa y la mayoría de las veces se la cita de pasada; véanse, no obstante, B. Paetz, *Kirke und Odysseus: Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlin, W. de Gruyter, 1970, pp. 90-102; S. L. Nielsen, «Editing *Polifemo y Circe*. A preliminary Report», en B. Mújica & Sh. D. Voros (eds.), *Looking at the Comedia in the Year of the Quincentennial*, El Paso, University Press of America 1993, pp. 255-261; A. Madroñal Durán, «Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua», en A. de la Granja & J. A. Martínez Berbel, *Mira de Amescua en candelero*, Universidad de Granada, 1996, vol. I, pp. 329-346, sobre *Polifemo y Circe* en concreto pp. 343-344; S. Calle González, «Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula» y R. González Cañal, «Calderón y sus colaboradores», ambos estudios en I. Arellano (ed.), *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 263-276 y 541-554 respectivamente. Resulta llamativo que ni siquiera sea citada en A. L. Mackenzie, *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, Liverpool University Press, 1993, especialmente en el cap. 3: «La técnica de componer comedias en colaboración», pp. 31-67.

[2] Cf. E. Cotarelo y Mori, «Mira de Amescua y su teatro», *BRAE* 18, 1931, pp. 7-90, esp. pp. 50-52.

[3] *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, vol. IV, *BAE*-14, Madrid, 1850, pp. 413-328.

F. J. Sánchez para el *Teatro completo* de Mira de Amescua[4]. En este sentido muchas de las conclusiones y apreciaciones sobre la obra son totalmente inéditas en tanto que la comedia, como decíamos, no ha sido editada con la atención suficiente ni teniendo a la vista el *mss*. autógrafo. Debemos tener en cuenta, para la incomprensible ausencia de estudios monográficos sobre esta comedia, que tanto Montalbán como Calderón publicaron versiones propias del argumento tripartito: el primero en su auto sacramental *El Polifemo*[5]; el segundo en tres obras de índole bien distinta: en la comedia *El mayor encanto, amor* (1635), en el auto *Los encantos de la Culpa* (*ca.* 1645) y en la zarzuela *El golfo de las Sirenas. Egloga piscatoria* (1657)[6].

Nos centraremos exclusivamente en los aspectos de escenografía, dejando a un lado los elementos de tradición clásica, estudio literario o mitológico y sobre el simbolismo de la comedia que no están directamente relacionados con su posible puesta en escena, en cuyo caso solamente serán señalados y no analizados[7].

2. EL ESPACIO ESCÉNICO

[4] En curso de publicación. Aparecerá en el vol. VI, junto con las restantes obras amescuanas escritas en colaboración.

[5] Vid. G. W. Bacon, «The Life and Dramatic Works of Doctor Juan Pérez de Montalbán (1602-1638)», *RHi* 26, 1912, pp. 1-474; M. G. Profeti, *Montalbán: un commediografo dell'età di Lope*, Università di Pisa, 1970, pp. 107-110; A. Cruz Casado, «Secuelas de la *Fábula de Polifemo y Galatea*: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino», *Criticón*, 49, 1990, pp. 51-59 (pp. 55-57); A. Soler Merenciano, «Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)», *CFC-Elat* 15, 1998, pp. 573-583.

[6] Véanse, entre otros, W. G. Chapman, «Las comedias mitológicas de Calderón», *RLit* 5, 1954, pp. 35-67; A. Egido, *La fábrica de un auto sacramental: Los encantos de la Culpa*, Universidad de Salamanca, 1982; D. Martínez Torrón, «El mito de Circe y *Los encantos de la Culpa*», en L. García Lorenzo (dir.), *Calderón*. (Actas del *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*), CSIC, Madrid, 1983, t. 2, pp. 701-712; Th. O'Connor, «Formula thinking/formula writing in Calderon's El golfo de las Sirenas», *BCom* 38, 1986, 25-38; S. L. Nielsen, *Pedro Calderón de la Barca. El golfo de las Sirenas*, Kassel, Reichenberger, 1989; J. L. Calvo Martínez, «La figura de Ulises en la literatura española», en J. A. López Férez (ed.), *La épica griega y su influencia en la literatura española*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994, pp. 333-358; S. Neumeister, *Mito y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000; J. A. López Férez, «El mito de Ulises en tres obras de Calderón», *Elvira* 5, 2002, 7-30; T. Ferrer Valls, «*El golfo de las Sirenas* de Calderón: égloga y mojiganga», en E. Cancelliere (ed.), *Giornate Calderoniane, Calderón 2000* (Atti del Convegno Internazionale Palermo 14-17 de Dicembre 2000), Palermo, Flaccovio Editore, 2003, pp. 293-308.

[7] A estos menesteres vamos a dedicar una serie de trabajos de los cuales el primero ya se ha publicado: «Tradición y mitología clásicas en *Polifemo y Circe*, I: primera jornada, de Antonio Mira de Amescua», *Elvira* 9, 2004, pp. 37-104.

2. 1. *El exterior*

Hay que señalar, de entrada, que la acción no se desarrolla en el interior de una casa o palacio como en otras muchas comedias de la época, sino que, a excepción de algunas escenas aisladas y por lo tanto muy significativas, la trama tiene lugar en plena naturaleza, salvaje y no cultivada (de hecho el término «inculto» es muy recurrente), lo cual simboliza el lugar no tópico para los griegos pero tópico y típico para el Cíclope y la alteridad que representa Circe. De este modo, la acción transcurre siempre en la costa de Trinacria, en plena naturaleza salvaje o en un jardín en las inmediaciones del palacio de Circe.

La ubicación costera de la obra implica un decorado marino que sinecdóticamente evoque el mar que rodea una isla a la que llegan los personajes en un barco (cf. *infra* 3. 6), de manera que el decorado incluiría todo tipo de elementos marinos tal y como hizo posteriormente Calderón en *El mayor encanto, amor*[8]. Sin embargo, la ambientación costera sólo debía de estar figurada en lugares concretos del tablado ya que el espacio rústico del decorado prima en toda la obra. Así pues, aunque no todo lo que se describe en los diálogos debe de estar necesariamente materializado[9], es evidente, según el ulterior desarrollo de la obra, que el resto del decorado era un ambiente forestal y campestre, en determinadas ocasiones bucólico, siendo la percepción del personaje en cada momento lo que determina la concepción positiva o negativa del paisaje figurado. En este sentido, las descripciones del decorado son determinantes para resaltar los estados de *armonía*/*disonancia* u *orden*/*desorden* tan relevantes en el Barroco[10].

Compárese la primera percepción que los griegos tienen al arribar en Trinacria:

ACIS Horror dan estas selvas,
no coronadas, no de madreselvas;
no vestidos sus riscos
de madroños hermosos ni lentiscos,

[8] Vid. R. Maestre, «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en F. Ruiz Ramón & C. Oliva (coords.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 55-81.

[9] J. M. Ruano de la Haza & J. J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Madrid, Castalia, 1996, p. 410.

[10] Vid. J. Varey, «El campo en el teatro español del siglo XVII», en *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 37-69.

en quien besan las olas
que el mar desata, bellas amapolas,
con callados requiebros;
antes las ciñen pálidos enebros,
cuyas hojas remedan
al funesto ciprés y entre ellos ruedan
sus fuentes cristalinas
tropezando en purpúreas clavellinas.
No corren linfas puras,
antes las ondas pálidas y obscuras,
en curso tardo y feo
pedazos me parecen del Leteo.
(vv. 51-66)

El espacio está connotado negativamente en el medio forestal con «pálidos enebros» y «funestos cipreses», pero también en el medio acuático a través de la oposición linfas/Leteo[11]. Todo lo contrario a la descripción que el propio Acis hará cuando ronde a Galatea, de manera que su estado emocional condiciona en cierta medida la percepción del lugar:

ACIS Ni es razón que eso pretenda
un amor que ha de ser firme
como puro: y yo seré
dichoso si me permites
vivir en aquestos valles,
y como pastor humilde
apacentar tu ganado,
trocando el blasón y timbre
de mis armas, por las fuentes
que entre esas peñas se ríen,
por esos campos que alegres
producen blancos jazmines
para que tus manos corten,
para que tus plantas pisen.
Acis me llamo, y seré
en este amor tan insigne,
que las historias del mundo
le celebren y eternicen.
(vv. 715-732)

La concepción del espacio ha cambiado sin duda y los elementos siniestros

[11] Vid. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 58-59.

del lugar se han tornado en alegres y luminosos, al igual que Polifemo describe su hábitat con los tópicos de la Edad de Oro:

POLIFEMO Aquí se mira un monte desgreñado,
cuyos cabellos son verdes pinares
que se rizan con fúnebres labores;
allí se ofrece guarnecido un prado
de jazmines, mosquetas y de azahares,
que el ámbar son de las hidalgas flores.
Cantan los ruiseñores,
despéñase el Aurora,
la Filomena llora,
lame una abeja de la flor la nieve,
cruza el cristal, el pastorcillo bebe,
aféitase el clavel, el sol le dora,
solloza el alba, quéjase el rocío,
y va de todo murmurando el río.
En un árbol copado aunque sin hojas,
larga de cuelo y de cola breve,
da calor la cigüeña a cuatro huevos,
y en frente un cuervo obscuro se congoja
de ver los hijos como blanca nieve,
aunque detintaron a veinte febos.
(vv. 1059-1078)

En este sentido, la naturaleza es utilizada en *Polifemo y Circe* con dos principales funciones: una *negativa*, marcando la alteridad de lo salvaje en oposición al ámbito civilizado y conocido de los griegos, y otra *hiperpositiva*, pues remonta a la naturaleza exuberante y armoniosa por excelencia que es la Edad de Oro de los clásicos[12]: nos ofrece la imagen de una primavera eterna[13].

2.2. *El monte*

[12] Vid. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1976, pp. 263-289; H. F. Bauzá, *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*, Santiago de Compostela, 1993; J. Lens Tuero, «La representación de la Edad de Oro desde Hesíodo hasta Pedro Mártir de Anglería», en J. Mª. García González & A. Pociña Pérez (eds.), *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*, Universidad de Granada, 1996, pp. 173-209.

[13] Sobre el valor sociológico de las evocaciones del paisaje ideal en la comedia aurisecular vid. J. Mª. Díez Borque, *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976, pp. 323-328.

El monte era una rampa decorada que permitía a los actores bajar al tablado desde el primer corredor y viceversa[14]. Su uso en *Polifemo y Circe* es muy significativo y determinante en algunas escenas, como en la aparición en escena de Galatea:

ACIS Por ese monte desciende
una ninfa soberana,
que si acaso no es Diana,
parecérnoslo pretende.
Triste viene y es pastora
según el traje lo enseña,
que al llorar y estar risueña,
pensara yo que es la Aurora.
El Céfiro y aura pura
las sueltas hebras ondean,
porque caracteres sean
que nos digan su hermosura.
Ya el pradillo ufano toca
respirando luz y enojos:
las lágrimas de los ojos
suplen quejas a la boca.
(vv. 587-602)

Así pues, no sólo se nos informa de que «es pastora» (sobre lo que volveremos más adelante en 3. 1), sino que está «triste», llora o ha llorado («las lágrimas de los ojos»), y además lleva el pelo suelto («las sueltas hebras ondean»). Pero especialmente destacamos que, como versa la acotación (h. 13) «baje Galatea de pastora», de modo que la actriz tiene 16 versos para descender del primer corredor por la rampa hasta el tablado donde la esperan el resto de personajes. Después de la escena de cortejo y de la conversión de Acis en pastor (cf. *infra* 3. 1), éste y Galatea deciden marcharse, pero como versa la acotación aparece «en lo alto Polifemo» (h. 15), es decir, en el primer corredor, y allí, sin descender (pues dice v. 762: «¡oh, quiera Amor que desde *aquí* la vea!») el Ciclope habla por primera vez en la obra. En su discurso, Polifemo se describe a sí mismo y en este sentido Mira de Amescua aprovecha la elevada ubicación del monstruo con respecto a los personajes de tablado para magnificar el efecto de la descomunal fisionomía del Ciclope, de igual modo que en otros casos la presencia

[14] Vid. Varey, «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Cosmovisión... op. cit.* pp. 227-247; Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 419-426.

de un personaje en un nivel superior al tablado indica otros tipos de superioridad y/o dominio[15]:

POLIFEMO Por estos montes ásperos y amenos
huyendo se ha venido Galatea,
dejándolos de luz y flores llenos.
¡Oh, quiera Amor que desde aquí la vea!
Cuanto circunda el mar con hondos senos
y cuanto el rosicler del sol rodea,
tiembla de verme; y esta ninfa ingrata
flechando su beldad, de amor me mata.
Olimpo humano soy, monte eminente
y parezco una intrépida coluna
del cielo; que en el orbe de mi frente
émulo soy del Sol: mi luz es una.
Viendo que soy asombro de su gente
me dijo un poeta que en la luna,
desde la cumbre deste monte, puedo
escribir mis desdichas con el dedo.
(vv. 759-774)

La monstruosidad de Polifemo se establece, entre otros elementos (cf. *infra* 3. 1), a partir del único ojo que posee el Ciclope y Mira plantea una comparación de importante tradición[16] como *locus classicus* entre ojo = sol. También la grandeza de Polifemo es hiperbólicamente señalada por Mira de Amescua haciendo referencia directa a la *Fábula de Polifemo* de Góngora[17], pero esta escena parece que pasa inadvertida a los demás personajes que no se percatan de la presencia de Polifemo (pues él está en un nivel físico superior: la montaña) hasta que van subiendo ellos mismos por el monte en compañía del gracioso Chitón:

[15] Sobre lo cual vid. Varey, «Cosmovisión y niveles de acción», en *Cosmovisión... op. cit.* pp. 23-36.

[16] A partir sobre todo de Virgilio, *Eneida* 3, 635-37 y Ovidio, *Metamorfosis* 13, 851-53; Cf. F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Metamorphoses*, buch XII-XIII, Heidelberg, 1977, pp. 439-440.

[17] Vid. A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del* Polifemo *de Góngora*, Madrid, CSIC, 1957, vol. II, pp. 580-81; D. Alonso, *Góngora y Polifemo*, Madrid, Gredos, 1974, vol. III, pp. 255-259; J. Mª. Micó, *El* Polifemo *de Luis de Góngora. Ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, pp. 87-88; cf. Góngora, *Fábula de Polifemo* vv. 409-416 (el subrayado es nuestro): «Sentado, a la alta palma no perdona / su dulce fruto mi robusta mano; / en pie, sombra capaz es mi persona / de innumerables cabras el verano. / ¿Qué mucho, si de nubes se corona / por igualarme la montaña en vano, / y en los cielos, desde esta roca, *puedo / escribir mis desdichas con el dedo*?»

ACIS Chitón, pues eres mi amigo,
ven haciendo compañía
también a la luz del día.
CHITÓN No temas, yo voy contigo.
A Galatea llevemos
a su valle...
ACIS en quien pastor
desde hoy seré por su amor;
que el amor todo es extremos.
CHITÓN Delante voy, porque igual
otro en el amor no sea.

Va[*n*] *subiendo el monte*
(vv. 799-808)

En este sentido la escena (probablemente parodia de la célebre *anábasis* de Orfeo)[18] se materializa de la siguiente manera: por la rampa ascienden primero Chitón y tras él Acis y Galatea.

Un poco después, la rampa del monte es también utilizada para una escena de interesante comicidad lingüística y situacional:

POLIFEMO ¿Adónde estás, Galatea,
que no te duele mi mal?
GALATEA No nos ha visto. Cumplió
Circe su palabra aquí.
CHITÓN Él me está mirando a mí:
a mí sin duda me vio.
GALATEA No nos ha visto. Volvamos
por diferente camino.
ACIS Baja, Chitón.

Vanse

CHITÓN Imagino
que a las peñas y a los ramos
estoy asido. No puedo
dar paso atrás ni adelante.
Si él es a todos gigante,
¿qué será a quien tiene miedo?
POLIFEMO ¡Oh Galatea divina!
Sube a ver quien te desea.
CHITÓN ¡Yo divina Galatea!

[18] Cf. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. p. 86.

POLIFEMO Tu belleza peregrina
suba ya: ¿qué teme y duda?
CHITÓN ¡Oh miserable Chitón!
Enredos de Circe son
que todas las formas muda.
Con estas barbas y talle,
¡soy Galatea divina!
No quiero subir.
POLIFEMO ¡Camina!
CHITÓN Váyase el Ciclope y calle.
POLIFEMO Por no causarte temor,
me voy, señora, delante.
CHITÓN Hágalo así, buen gigante,
si me tiene mucho amor.

Vase [*Polifemo*]

Gracias a Dios que se ha ido,
y Galatea no soy.
¡Oh Circe bruja!
(vv. 849-881)

Tenemos, pues, al Ciclope en el primer corredor preguntando por Galatea que está en la rampa, si bien, por sortilegio de Circe, Polifemo no los ve así que dan la vuelta, excepto Chitón que se queda en la rampa (esta debía de estar decorada como es usual en los ambientes rústicos con «peñas» y «ramas», cf. *infra* 3. 4). El espanto que sufre Chitón es el efecto inmediato al terror que causa Polifemo, si bien lo que va a ocurrir es todavía peor: por «enredos de Circe», el Ciclope cree que Chitón es Galatea, y en este sentido creemos que Mira está retomando otros medios de comicidad más complejos como el *travestismo* que veremos más adelante[19], pero lo que ahora nos interesa es el uso amescuano de la rampa y del primer corredor como monte.

Otra escena que sitúa a un personaje «en lo alto» es aquella en la que Circe provoca desde las alturas un terremoto durante la escena de ronda a la reja (cf. *infra* 2. 5; 3. 2), pero sin duda el monte es lugar tópico para Polifemo y así comienza Calderón su jornada «sale Polifemo solo por un monte» (h. 38) y aunque no tenemos indicación expresa de su descenso, es evidente que durante el diálogo entre Ulises y los griegos (vv. 1981-2024) el Ciclope ha ido descendiendo ya que al final de su parlamento

[19] Vid. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 88-91.

dice: «Quiero esconderme en el valle / y saber lo que pretenden» (vv. 1979-80); de manera que su aparición en escena es casi por sorpresa:

CHITÓN ¡Nada teme! Muy dichoso
debo de ser desa suerte,
porque yo lo temo todo.
Y para que esto se pruebe,
éste es Polifemo.
GRIEGO 1º ¡Monstruo
horrible!
ULISES ¡Prodigio fuerte!
(vv. 2025-2030)

La acción de Ulises está determinada por el honor en función de la venganza, sin embargo, la intervención de Chitón revela una vez más su naturaleza cobarde mediante un juego con las palabras de Ulises.

Por último, después de la escena de la cueva (cf. *infra* 2. 6), Ulises debe de haber ascendido por el interior al primer corredor[20], pues en la escena ya comentada de su reencuentro con Circe la acotación decía «bajando de lo alto» (h. 46), de manera que el actor tiene sólo seis versos para llegar al tablado y abrazar a Circe: «dame los brazos, señora» (v. 2245).

2. 3. *El arco iris*

La aparición de la diosa Iris en la jornada amescuana se encuentra indicada con la siguiente acotación «tocan y sale Iris en un arco» (h. 4); sobre el «tocan» hablaremos más adelante (cf. *infra* 4. 2) pero detengámonos un momento en la aparición divina.

Como ya hemos señalado[21], la aparición de Iris en el mito odiseico es una innovación amescuana basándose en la *Eneida* de Virgilio donde Iris es la mensajera de Juno y por lo tanto va contra la voluntad de Eneas[22], de modo que Mira de Amescua retoma este personaje por influencia directa del poeta mantuano, aunque su función en la comedia sea contraria, pues, a su homóloga épica: Iris es ayudante de Ulises y le ofrenda el necesario ramo de *môly*. En este sentido, la innovación amescuana opera en otros aspectos más profundos, aparte de la *imitatio* del modelo. En efecto, en el

[20] Una de las tres formas de acceder a lo alto, cf. Varey, *Cosmovisión... op. cit.* pp. 231-233.
[21] Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 60-62.
[22] Vid. F. della Corte, «Giunone», *EV* 2, 1985, pp. 752-759; S. Fasce, «Iride», *EV* 3, 1987, pp. 22-24.

capítulo dedicado a Juno, Juan Pérez de Moya interpreta a Iris como símbolo de serenidad[23] en tanto que el fenómeno atmosférico al que representa tiene lugar después de la turbulencia de la tempestad, y no en vano la comedia empieza con una impetuosa tempestad que zozobra el navío:

TURSELINO Ya con fuerza más grave,
soplan los vientos, que batió la nave.
GRIEGO 1º Naufragios nos promete.
Amaina la mayor, caza el trinquete.
GRIEGO 2º ¡Al cielo casi sube!
¡Estrella es el farol, el bajel nube!
(vv. 9-14)

De este modo, la aparición de Iris es la del arco iris y por esto es también colocada «en un arco», es decir, Mira de Amescua va engarzando los personajes y los conceptos por su simbología, a lo que hay que añadir que su ubicación en lo alto implica, según la relación entre ideología y niveles de actuación que estableció Varey, la superioridad de lo divino, si bien por su condición de mensajera de los dioses la Iris amescuana está en un punto intermedio entre lo terrenal y lo divino, tal y como simboliza el arco iris en la tradición cristiana[24]. Ahora bien, en cuanto a la aparición de la diosa, es posible que se utilizara una tramoya de movimiento descendente como la canal[25], aunque no tenemos indicaciones expresas sobre un efecto de aparición del arco iris tan complejo como el que describe Rodríguez G. de Ceballos[26], y detalladamente estudiado por Ruano de la Haza[27], consistente en el movimiento horizontal de la tramoya representado nubes y que se van «deshaciendo» hasta dejar ver la aurora o el arco iris. No obstante, aunque no tengamos indicaciones explícitas sobre este efecto espectacular, tampoco tenemos su negación, de modo que al sobrevenir la aparición divina justo después de una tormenta su utilización es también posible. Esta innovación amescuana ha sido trascendente a través de su colaborador Calderón en *El mayor encanto, amor*, donde «la voz de Iris lleva acentos de aviso premonitorio al advertir al héroe de que no debe

[23] Pérez de Moya, *Philosofia Secreta* 2, 7.
[24] Cf. J. C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, GG, 2000, *s. u. arco iris*.
[25] Sobre la cual véase Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 472 ss.
[26] Cf. A. Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en A. Egido (coord.), *La escenografía del Teatro barroco*, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 33-60, en concreto p. 57.
[27] Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 480-481.

dejar que el amor le venza»[28], pero es obvio que Calderón introduce el personaje de Iris siguiendo a su predecesor.

2.4. *La fuente en el jardín*

Tres cuadros de la obra tienen lugar en las inmediaciones del palacio de Circe, si bien ninguna escena se desarrolla directamente en su interior. Sobre la escena de la reja cf. *infra* 2.5 y 3.2, pero ahora detengámonos en las dos escenas de la fuente ubicadas al parecer en un jardín. La primera se encuentra en la jornada amescuana y con ella termina el accitano su colaboración; la segunda está en la tercera jornada de Calderón y es determinante para la finalización de la historia.

Es probable que el espacio imaginado en *Polifemo y Circe* como jardín no se corresponda con la descripción del jardín que Ruano de la Haza hace para otras comedias en tanto que no tenemos mención directa del decorado habitual del mismo ni de los elementos que lo adornan (mesas, sillas, emparrados, etc.)[29], sino que más bien da la idea de un espacio abierto (y que estaría no obstante adornado con elementos florales) en el que Ulises y Circe se sientan –como dice la acotación «siéntense» (h. 19)–. Sin embargo, no creemos que se sienten en los muebles habituales a tal efecto, sino que simulan aposentarse en el suelo florido del prado y en concreto Ulises apoyado en el regazo de Circe:

CIRCE Ulises,
hoy estás muy lisonjero.
En las flores destos prados,
que son tapetes amenos
que tejió Naturaleza,
será bien que cobre aliento
nuestro amor con su fragancia.
Siéntate, valiente griego,
y regalen tus oídos
mis Sirenas con su acento.
Siéntense
ULISES En los regazos del alba
podré decir que me he puesto.
¿Qué amante fue más dichoso?

[28] Cf. Egido, *La fabrica de un auto sacramental*, *op. cit.* p. 39.
[29] Cf. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 404-409.

CIRCE Eso escucho y no lo creo.
(vv. 901-914)

En una escena posterior (vv. 1004-1006) se vuelve a señalar que Ulises descansa en los brazos de Circe, y así son sorprendidos por los griegos que, quizá escondidos de los amantes entre las ramas y arbustos del decorado (cf. vv. 915-924), ejecutan el plan que se desarrollará en una curioso certamen musical (cf. *infra* 3. 2) para despertar a Ulises de su encanto, si bien vencen Circe y el amor.

Llegamos, pues, a la escena de la fuente. La materialización física de la fuente y no su mera representación pintada en un lienzo se justifica por las dos acotaciones que hacen referencia a su utilización directa: «pónese en la fuente» y «sale el agua» (h. 20). Ruano de la Haza constata para otras obras el uso de fuentes que podrían estar fabricadas con un bastidor que formara parte del mismo jardín, otras que tuvieran un escotillón (como la que nosotros necesitamos) e incluso posibles referencias a fuentes que manaban agua real[30], tal y como demostraría también nuestra acotación. La utilización de la fuente por parte de Circe forma parte del siguiente plan:

CIRCE Aquí tengo de saber
si su amor es verdadero;
si de mi muerte o ausencia
tendrá Ulises sentimiento.
Pónese en la fuente
Ya entre sus ojos asiste
la potestad Morfeo,
el que del tiempo preciso
tiraniza siempre el medio.
Que los dioses me convierten
en estatua, fingir quiero,
que está Minerva envidiosa,
y que está celosa Venus.
A las voces que daré
le he de examinar despierto,
si tiene amor o si finge.
¡Dioses, piedad! ¡Piedad, cielos!
(vv. 989-1004)

Así pues, Circe aprovecha que ha dormido a Ulises, de manera que tiene

[30] Vid. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 445-446.

el tiempo necesario para urdir su trama, tal y como ella misma explica aludiendo a Morfeo[31]. La intención de Circe es hacerse pasar por una estatua encaramada en la fuente y así alude a los mitos de Anaxárete y Pigmalión con una inversión mitológica muy del gusto culterano: si en el mito Venus da vida a la estatua por compasión, en nuestro caso petrifica al que está vivo por celos[32]. Compárese, pues, la reacción de Ulises, recién despierto:

ULISES ¿Qué es esto? ¿Dormido estaba?
¿Tus brazos eran mi lecho?
¿Dónde estás, hermosa Circe?
Sale el agua
¡Ay de mí! Mármol la han vuelto
los dioses quizá envidiosos
de su beldad y su ingenio.
Estatua, dame esos brazos;
que aún el alma estará dentro,
que es la que estimaba yo
más que el rostro, más que el cuerpo.
Martinetes de cristal,
cuando a darle abrazos llego,
le puso el cielo. Ya es fuente:
como mis ojos la han hecho
los dioses. Dos fuentes somos:
ella en perlas se ha resuelto,
y yo en coral; porque es sangre
la que de mis ojos vierto.
Adiós, palacio de Circe,
porque estar sin vuestro dueño
en vosotros no podré.
¡A embarcar, mis compañeros!
¡A embarcar! ¡Al mar, al mar!
Vase
CIRCE ¡Viva estoy, mi forma tengo!
¡Oye Ulises! Él me adora,
si no lo mudan los tiempos. *Vase*
(vv. 1005-1030)

Como decíamos, la actuación de Ulises evoca sin duda la agalmatofilia de

[31] Cf. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 98-99.
[32] Cf. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 100 y ss.

Pigmalión[33], es decir, los inquietantes deseos amorosos de un vivo por un ser inerte, retomando Mira el juego que subyace entre *realidad/ficción* en la historia ya en los modelos clásicos[34], pero que se instala de lleno en la mentalidad barroca de los contrastes. Resulta también interesante que el aprovechamiento del jardín como espacio simbólico ambivalente y mágico, entre el engaño y el desengaño, el amor y el desamor, entre la ilusión y la realidad, por parte de Mira de Amescua sea tan similar al que los críticos señalan para Calderón[35]. De hecho, en *El mayor encanto, amor* el jardín ocioso y ameno de Circe también es el divertimento de las fatigas del maltratado héroe[36].

En *Polifemo y Circe*, el jardín y la fuente vuelven a ser recurridos por Calderón en una trascendente escena: después de cegar a Polifemo y de reconciliarse con Circe, Ulises despacha a sus compañeros y se dispone a descansar «a la margen lisonjera / desta apacible fuente» (vv. 2611-12) y en el momento en que va a beber agua (otra prueba de que salía agua de la fuente) se oye a Acis «dentro»: «¡No has de beber!» (v. 2630); y tras mostrar el asombro de Ulises, dice la acotación: «ábrese un peñasco y sale Acis ensangrentado» (h. 51). En este sentido, la aparición de Acis tendría lugar por medio de un escotillón situado bajo la fuente:

ACIS Vive a tu fama y opinión atento,
cuando tú con tu dama
de tu opinión te olvidas y tu fama.
¡Tú, Ulises valeroso,

[33] Es probable, por otra parte, como hemos puesto de relieve en nuestro art. cit. pp. 102-103 que Mira de Amescua esté inspirado en la obra poética y dramática de Lope de Vega, muy caro al mito de Pigmalión, vid. D. A. Colombí-Monguió, «La mujer de mármol: Enrique Branchs – Marino – Lope de Vega», *Revista Iberoamericana* 51, 1985, pp. 177-184; Ch. Andrés, «Grandes mitos clásicos y utilización dramática en el teatro de Lope de Vega», *BCom*, 34.1, 1991, pp. 31-49, en concreto pp. 38-42.

[34] Puede verse sobre todo, por su trascendencia en los estudios posteriores, el trabajo de P. Vidal-Naquet, «Valores religiosos y míticos de la tierra y el sacrificio en la *Odisea*», en *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego. El cazador negro*, trad. esp. Barcelona, Península, 1983, pp. 33-61.

[35] Vid., entre otros, J. Lara Garrido, «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón), en García Lorenzo, *Calderón...*, *op. cit.*, t. 2, pp. 939-954; J. Blasco, «El jardín mágico», en F. J. Blasco, E. Caldera, J. Álvarez Barrientos & R. de la Fuente (eds.), *La Comedia de Magia y de Santos*, Madrid, Júcar, 1992, pp. 223-243; I. Arellano, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal & E. Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Almagro (Ciudad Real), 2001, pp. 77-106.

[36] Cf. Lara Garrido, «Texto y espacio escénico...», art. cit. p. 948.

a quien ampara Juno en esta ausencia,
Júpiter generoso
da su sangre, Mercurio su elocuencia
y sus armas Aquiles,
así te vences de lisonjas viles!
¡Tú, que al Ciclope fiero
matar osaste por venganzas mías,
amante lisonjero
de una vil hechicera, desconfías
poder librarte della,
por ser injusta más que por ser bella!
Pues no bebas cristales
que oprimido mi noble pecho vierte;
venenos sí mortales
con que el cristal púrpura convierte.
Pues cuando tú me vengas yo te mato;
mas esto es ser amigo:
darte la muerte por mirarte honrado.
Y porque seas testigo
cuánto un amor lascivo me ha costado;
mira como esta roca
mi urna es mucha, pirámide no poca.
Ciérrase
(vv. 2642-2667)

La escena, retomada por el propio Calderón en *El mayor encanto, amor*, pero con Aquiles como espectro[37], nos ofrece el efecto escénico del muerto ensangrentado que surge de los abismos infernales (instalados simbólicamente en el nivel inferior del tablado) y es un ejemplo más a añadir al gusto por los elementos grotescos en la literatura del Siglo del Oro en general, y del drama en particular[38].

2.5. *La reja*

Una de las escenas que tiene lugar en torno al palacio de Circe es también la ronda a la reja que incluye Montalbán en su jornada. Ya hemos se-

[37] Cf. *El mayor encanto, amor*, edición de E. Hartzenbusch, *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, BAE, 1850, pp. 408*c*-409*a*.

[38] Pasa por alto esta obra H. Ziomek, *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1983. Numerosos efectos sanguinolentos se pueden ver en A. de la Granja, «El actor y la elocuencia de lo espectacular», en J. Mª. Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 99-120, especialmente pp. 110 ss.

ñalado cómo las palabras de Irene indicaban la presencia (a ojos vista del público) de una reja en el decorado de la palaciega fachada:

IRENE Pues a esta reja te aguardo,
que por valiente y gallardo
debo servirte y amarte.
(vv. 1604-1606)

En este sentido, la reja, tan transcendental para la última escena de la jornada de Montalbán, se encuentra ya ubicada a la vista del público para que Irene la pueda señalar como «esta reja». Así pues, en la escena de ronda a la reja, por celos Circe hace con su magia que la tierra tiemble y, aunque no es indicado mediante acotaciones hasta el final del suceso, los actores anticipan el espectáculo final:

ULISES Parece, Irene hermosa,
que la tierra turbada o revoltosa
se altera y se enfurece.
TURSELINO
Todo junto el palacio se estremece.
IRENE Algún daño recelo.
TISBE Sin duda el sitio se nos viene al suelo.
IRENE Arrímate a esa reja.
ULISES Bien tu amor me aconseja.
CIRCE *Aparte*
¡Amor dijo el traidor! Agora, agora
importa mi poder.
ULISES Adiós, señora.
IRENE ¡Valedme, santos cielos!
CIRCE Esto es vengarse una mujer con celos.
(vv. 1935-1946)

Evidentemente están escenificando un seísmo que quizá fuese acompañado con ruido o tambaleando las cortinas y los decorados o algún tipo de señal que indicara que la tierra tiembla, si bien es la acotación final la que da los efectos visuales del terremoto (sobre cuya realización material en el tablado hablaremos más adelante en 3. 5; 4. 2): «Vuela la reja con Ulises y Turselino y húndense Irene y Tisbe en el tablado y éntrase Circe, con que se da fin a la segunda jornada» (h. 37).

Es sin duda una ventana con reja que se encontraba en el espacio del vestuario, aunque Montalbán no lo especifique, pues varios son los ele-

mentos que la sitúan en el nivel inferior[39]: en primer lugar la presencia de Circe «en lo alto», esto es en el primer corredor, de manera que la funesta actuación de la maga se escenifica independientemente de lo que ocurre a nivel del tablado, marcando la superioridad y el dominio sobre lo terrenal; en segundo lugar la escena termina espectacularmente con el hundimiento de Irene y Tisbe bajo el tablado por medio de un escotillón y de hecho no es infrecuente la utilización de éste en el «vestuario»[40]. En este sentido, el hundimiento en el nivel inferior simboliza la apertura de la tierra producida por el terremoto que ha provocado Circe.

Además de las indicaciones textuales sobre el seísmo y del posible efecto sonoro, cabe detenerse en las dos acotaciones que encabezan y finalizan la escena:

> a) «Éntrase Circe y salen Ulises y Turselino de noche». La escenificación durante la noche es tópica de las escenas de galanteo en la reja y en nuestro caso sería mostrada con la utilización de velas y antorchas para señalar mediante este código visual a los espectadores el tiempo de la acción[41].
>
> b) «Vuela la reja con Ulises y Turselino y húndense Irene y Tisbe en el tablado y éntrase Circe, con que se da fin a la segunda jornada». Sobre la segunda parte de la acotación ya hemos hablado, si bien la espectacular desaparición de Ulises y Turselino merece nuestra atención. En este sentido, el hecho de que la reja vuele con los personajes encima indica que ésta estaba montada sobre una tramoya que permitiría elevarla con los actores, de manera que al no tener más indicaciones que ésta y puesto que la escena concluye aquí, es de suponer que la tramoya tendría su funcionamiento simple en vertical[42].

En definitiva, el efecto buscado y conseguido es claro: la tierra se abre y desaparecen las damas, mientras que el palacio se derrumba y vuelan los galanteadores en el fenómeno natural provocado por la irracionalidad de Circe; y tal es la percepción posterior de Calderón en boca del propio

[39] Sobre la ubicación y funcionalidad de balcones y ventanas vid. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 371-381.

[40] Cf. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 462-463.

[41] Sobre las escenas de ronda, sociología, tipos y representación, véanse los trabajos incluidos en R. Castilla Pérez (ed.), *Ronda, cortejo y galanteo en el teatro español del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, 2003.

[42] Un elevado número de efectos tramoyísticos en Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 467-486.

Ulises:

Celosa Circe de ver que
yo quiero adorar a Irene
porque en hermosura y voz
a Penélope parece,
de delante de mis ojos,
monte, palacio y mujeres
robó; que en su confusión
como exhalación se vencen,
como sombra se deshacen,
como humo se desvanecen,
como llama se consumen,
y como todo se pierde.
(vv. 1991-2002)

2. 6. *La cueva*

En la tercera jornada tenemos a cargo de Calderón un recurso escénico muy frecuente en el teatro aurisecular y especialmente en la obra de este dramaturgo: la cueva[43]. Ésta se representaba en una de las apariencias, tras correr una cortina, y en ella tienen lugar, por lo general, escenas cruentas y fantásticas, místicas y maravillosas irrepresentables directamente en el tablado[44]; de este modo Calderón reserva para la cueva la célebre mutilación de Polifemo.

Así pues, la tercera jornada comienza con el Ciclope «solo por un monte» (h. 38) y viendo cómo se acerca la hueste griega:

POLIFEMO ¿Qué derrotado bajel,
pájaro de espuma breve,
pez de los vientos veloz,
monstruo de sus dos especies
es aquél, que zozobrando
entre soplos y vaivenes,
gota parece del aire,
átomo del mar parece?
¿Aquél que paladïon
de las ondas inclementes,
hombres a la tierra aborta
desde su preñado vientre?
Mas, ¿qué fuera que Neptuno,

[43] Vid. Varey, «Calderón y sus trogloditas», en *Cosmovisión...*, *op. cit.* pp. 249-261.
[44] Vid. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 449-451.

ese dios cuyo tridente
es cetro con que se rigen
imperios de espuma y nieve,
en venganza de los hijos
de Doris que le obedecen
desangrándose en cristal
uno ninfa y otro fuente,
quisiera tomar venganza,
y de su temprana muerte
satisfacerse en mi vida?
(vv. 1947-1969)

Calderón distribuye el relato homérico (*Odisea*, 9, 193-542) en dos escenas de muy diferente factura: una dramática a ojos vista del público (vv. 1947-2375) y otra parte dialógica y narrativa en la que Ulises cuenta lo ocurrido dentro de la cueva y lo que los espectadores no han visto (vv. 2446-2552). Aquí nos interesa ahora la utilización de un recurso escénico tan calderoniano como la cueva, de manera que sólo analizaremos esta escena que empieza con la invitación de Polifemo y la actuación del rezagado gracioso (en vv. 2139-57): «vanse todos. Salen Circe, Irene y Tisbe» (h. 42). La salida de los unos y la entrada de las otras es sumamente importante para la utilización del recurso escénico en tanto que es Circe la autora del ilusorio artificio:

CIRCE Sólo disculparse puede
lo que saber yo pretendo,
que es lo que está sucediendo,
porque el tiempo no se excede
en ver hoy lo que hoy sucede:
y así pues cobarde temo
una desdicha, un extremo
que el alma enciende y abrasa,
tengo de ver lo que pasa
a Ulises con Polifemo.
No quiso de mis encantos
ayudarse, aunque pudiera,
porque de su esfuerzo espera,
entre asombros y entre espantos,
vencer imposibles tantos;
y yo que lo dudo todo,
para saberlo acomodo
voz, carácter y conjuro:
con cuya fuerza procuro

informarme.
TISBE ¿De qué modo?
CIRCE ¿No está sucediendo, di,
en el opuesto horizonte,
de quien es cárcel un monte
o valla una sierra?
TISBE Sí.
CIRCE Pues yo haré que desde aquí,
con prodigio sin segundo,
se penetre lo profundo
que contiene la ribera
de esotra parte, si fuera
de esotra parte del mundo.
Abra pues su vientre el centro
desas rústicas montañas,
despedace sus entrañas
a mi voz, a cuyo encuentro
manifieste cuánto dentro
de sus abismos encierra
y cuantos muertos entierra
en calabozos obscuros
asistan a mis conjuros.
[cielo y mar, infierno y tierra][45]

Da vuelta el monte y en él se ve la boca de la cueva

(vv. 2200-2239)

Como puede observarse, las mágicas palabras de Circe son las que provocan que el público pueda ver lo que ocurre en el interior de la montaña donde se encuentra «el lóbrego e infelice / palacio de Polifemo» (vv. 2262-2263).

La cueva del Ciclope debería de estar situada en la apariencia central del vestuario, adornada quizá con elementos que maticen la realidad de una gruta y a nivel del tablado para poder representar las entradas y salidas de los personajes. Tal lugar, «ámbito del horror, la violencia y la ceguera de los instintos»[46], es así descrito por el propio Polifemo que destaca toda la negatividad del lugar:

Pónense a un lado las tres mujeres y sale Polifemo

[45] Verso añadido por Hartzenbusch en su edición y ausente en el autógrafo.
[46] En palabras de Arellano, «Espacios dramáticos... », art. cit. p. 87.

por la boca de la cueva que se descubrió Polifemo

POLIFEMO Esta *bóveda oscura*,
de griegos marineros *sepultura*,
pues en *hados esquivos*,
cautivos ya *cadáveres* servidos.
En *fúnebres desiertos*
esta *cárcel cruel* en que habitan *muertos*,
siendo en dos *abismos*,
vivientes que aún ignoran de sí mismos,
asegurar quisiera
en tanto que a la *sombra* lisonjera
de la caduca palma
le doy al *sueño* la mitad del alma.
Mas no sé cómo puedo;
que al valor de Ninguno tengo miedo.
Si les cierro la boca
con la dura mordaza desta roca,
no podrán mis ganados
salir, desvaneciendo los collados
desa montaña cana,
redil de nieve, océano de lana;
y si la dejo abierta,
para su libertad abro la puerta.
Pero en ella alojado,
mi recelo aseguro y mi ganado;
pues cuando salgan o entren,
todos es fuerza que conmigo encuentren,
y despierto del sueño,
seré otra vez de mis acciones dueño.

Éntrase a dormir. Salen Ulises, Chitón y soldados

(vv. 2270-2297)

Las distintas entradas y salidas de la cueva por parte del Ciclope homérico son eliminadas en la versión de Calderón y por lo tanto el juego odiseico de *abrir*/*cerrar* la entrada de la gruta con una enorme roca está totalmente ausente en la comedia; ahora bien, para Calderón es Polifemo mismo el medio para taponar la entrada, aprovechando así todas las caracterizaciones que a lo largo de la obra atribuían los ingenios al Ciclope en relación con su corpulencia.

Por lo tanto, el monstruo se instala y duerme a la entrada de la cueva, pero si tenemos en cuenta que lo que el público ve es el interior de la gruta, en este sentido se explica la acotación específica «éntrase a dormir», es decir, que la boca de la cueva daría a la parte opuesta al vestuario y así

se entiende que Chitón entre a la cueva y retorne al ver a Polifemo durmiendo en la entrada. Nótese, pues, el juego de oposiciones ilusorias en el *entrar/salir*: lo que para la ilusión dramática sería salir, para la percepción real del espectador es entrar, y viceversa, aprovechando hasta el último extremo Calderón la magia de Circe y los efectos escénicos[47].

En cuanto al sueño de Polifemo, en la *Odisea* acontece cuando el Ciclope ha devorado a varios griegos y queda embriagado por los efluvios del vino puro que le ha ofrecido Odiseo: la funcionalidad de este episodio es destacar la posición incivilizada del monstruo frente al griego, pero al parecer esta consideración carece de interés para Calderón al eliminar la embriaguez de Polifemo en pos de un profundo sueño que será tan análogo a la muerte, como en el pensamiento antiguo[48], que la primera pretensión de Ulises es eliminar al Ciclope:

ULISES Y la ocasión presente
arrebate mi espíritu valiente
y ya que el sueño ha sido
imagen de la muerte y del olvido,
seré medio homicida,
pues el sueño le quita media vida,
que para tanto empeño
aún parecemos poco yo y el sueño.
(vv. 2320-2327)

Pero al final el Ciclope es cegado como en la tradición con una antorcha ensartada en el único ojo del monstruo. En este sentido, debemos plantearnos la escenificación en concreto de esta difícil escena: si como decíamos la inversión espacial provocada por la ilusión dramática hacía que los espectadores vieran el interior pero no la boca de la cueva y Polifemo es cegado por Ulises mientras duerme recostado, es posible que los siguientes versos tengan lugar «dentro» (vv. 2347-2349):

POLIFEMO ¡Infiernos, que me abraso, que me quemo!

[47] Sobre la complejidad escénica de las comedias de magia vid. J. Caro Baroja, «Magia y escenografía», en Blasco *et alii*, *La Comedia de Magia y de Santos*, *op. cit.*, pp. 83-95; I. Arellano, «Magos y prodigios en el escenario de Siglo de Oro», en J. Berbel, H. Castellón, A. Orejudo & A. Serrano (eds.), *En torno al teatro del siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses – Diputación de Almería, 1996, pp. 15-35.

[48] Vid. L. Gil, «Sueño y muerte», *Veleia* 10, 1993, pp. 227-236; también A. de la Granja, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias», en F. Cazal, Ch. González & M. Vitse (eds.), *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta*, Madrid, Iberoamericana, 2002, pp. 259-311.

ULISES Esta, vestiglo fiero, hazaña es mía.
POLIFEMO ¿Cómo tan presto me ha dejado el día?

Entonces Ulises vuelve al interior de la cueva y después sale Polifemo que expone sus quejas ante la mutilación y recuerda someramente las palabras que el Ciclope homérico dirigió a sus congéneres (*Odisea*, 9, 403-406), para pasarse después a amenazar a los griegos, de manera que la ilusión de Circe se deshace como se creó al intervenir ella temerosa:

CIRCE ¡No le mates! ¡Detente, espera, aguarda!
Mas ¡ay triste! que burlada
de mí misma en dolor tanto,
y de mi afecto llevada,
hablé, y fue todo el encanto
sombra, ilusión, sueño y nada.
IRENE En aquel instante breve
que se articuló tu voz,
todo el peñasco se mueve,
para que el viento veloz
a otro horizonte le lleve.
(vv. 2375-2385)

Así pues, se oculta de nuevo la cueva como indican las palabras de Irene. A partir de aquí la escena cambia de tono y de realización pues si antes presenciábamos la dramática ceguera del Ciclope, a partir de ahora todo acontece como parodia dialogada de la épica clásica (vv. 2446-2552).

2.7. *El despeño*

La obra termina a la vez que la vida de Circe y en esta secuencia es posible encontrar también algún tipo de escenificación espectacular que simule el suicidio de Circe.

La última escena de la tercera jornada escenifica la huida de Ulises tras el aviso de Acis muerto (cf. *supra* 2. 4) y las quejas de la maga abandonada que culmina con el despeño de ésta y aquí tenemos una de las más relevantes innovaciones de la obra: la Circe aurisecular de Mira de Amescua, Pérez de Montalbán y Calderón de la Barca es una «triste Circe» émula de la *infelix Dido* de Virgilio y como tal, entregada y abandonada, se quita la vida, convirtiéndose en paradigma de mujer enamorada/despechada[49]. Así pues, las coincidencias con el libro cuarto de la *Eneida* son realmente

[49] Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 53-56.

abundantes: la descripción del embarco de los marineros, la mención de los servicios prestados y especialmente las lágrimas de amante abandonada:

CIRCE Escucha, ingrato Ulises,
mis lágrimas y voces. Mas, ¡ay triste!
que antes doy para hacer mejor camino
agua en mis ojos, viento en mis suspiros.
(vv. 2759-2762)

En efecto, Circe aventurado su final e Irene lo especifica:

CIRCE ¡El viento que agora sopla
en tu favor apacible
furioso despierte el mar,
y entre sus ondas horribles
la tierra te ponga escollos
adonde te precipites,
y chocando desbocada
se vaya la nave a pique!
Mas, ¿de qué sirven rigores,
maldiciones de qué sirven,
si conocidos agravios
mayores venganzas piden?
Y pues no puedo causar
contra ti un mortal eclipse,
ni desasir con mis brazos
montes que a tu nave tire,
yo me vengaré en mí misma.
No dirás que me venciste,
porque no se alabe el cielo,
porque el mundo no publique
que hubo, sino es ella misma,
quien pudo triunfar de Circe.
¡No huyas, ingrato Ulises,
mis lágrimas y voces, porque triste
no he de dar para hacer mejor camino
agua en mis ojos, viento en mis suspiros!
Vase

IRENE Al mar se arroja.
TISBE Y en él
nace un escollo sublime,
que entre nácares y perlas
de monumento le sirve,
para que con los sucesos
de «Polifemo y Circe»

la comedia acabe. Y tres
poetas perdón os piden,
porque lo que dos merecen
el uno consiga humilde.
(vv. 2818-2853)

Circe se dispone a morir y planea su suicidio, un motivo recurrente desde el teatro antiguo[50] pero introducido en el teatro del Siglo de Oro probablemente a partir de los elegíacos latinos[51]. A pesar de las restricciones religiosas sobre la autoprivación de una vida que ha sido dada por el Dios de los cristianos, el suicidio se admitía en escena dentro de la realización de un férreo código de honor[52], y en este sentido Circe acaba con su vida no sólo por verse burlada amorosamente, sino que su actuación encaja en el código de honor de su varonil condición. Así pues, el hecho de arrojarse al mar podría ser representado con un despeño vertical desde el primer corredor hacia el interior del vestuario, de modo que el público simplemente viera la súbita desaparición de la actriz[53].

3. OTROS ELEMENTOS Y UTENSILIOS EN LA REPRESENTACIÓN

Una vez expuesta la utilización del corral para la escenificación de *Polifemo y Circe*, es preciso concluir con algunos accesorios y complementos que cuadran la representación.

3. 1. *La indumentaria*

La caracterización de los personajes en el Siglo de Oro es tanto o más importante para la ilusión dramática que muchos de los recursos escénicos antes comentados, pues, en palabras de Ruano de la Haza, «el vestuario teatral llegó a ser una especie de decorado ambulante, que podría servir para situar el lugar y tiempo de la acción, además de cumplir con todas sus

[50] Vid. A. G. Hatsouris, «The suicide motif in Ancient Drama», *Dioniso* 47, 1976, pp. 5-36.
[51] Vid. F. Navarro Antolín, «El suicidio como motivo literario en los elegíacos latinos», *Emerita* 65, 1997, pp. 41-55.
[52] Vid. J. Fernández S. J., «Reflexiones sobre el suicidio en el teatro de Lope de Vega» y R. Walthaus, «Mujer, honor y violencia: el tema de Virginia en el drama español del Siglo de Oro», ambos en I. Arellano *et alii* (eds.), *Studia Aurea*, Universidad de Navarra, 1996, t. 2, pp. 51-57 y 423-428 respectivamente.
[53] Sobre este efecto, vid. Ruano de la Haza, *op. cit.* p. 431.

otras variadas funciones escénicas»[54]. En este sentido hay que señalar el escaso valor que el anacronismo de la vestimenta tenía para los dramaturgos a excepción de que fuera intencionadamente buscado, y por lo tanto debemos partir de la idea de que al ser personajes mitológicos, los actores de *Polifemo y Circe* deberían ir con atuendo de griegos, aunque no podamos imaginar con exactitud en que consistiría. Es más, en una «evemerización» del vestuario incluso podrían ir a la manera de las representaciones artísticas de los personajes mitológicos figurados como de época[55].

El más atractivo de todos los personajes es sin duda el Ciclope Polifemo (y los tres Ciclopes «extras» que debían acompañarlo al comenzar la tercera jornada): ¿cómo fue caracterizado el monstruo? Ninguna de las acotaciones nos da información sobre ello, pero sí las descripciones que hacen los personajes. Así era Polifemo para Galatea:

GALATEA Un ojo ilustra su frente,
porque el infierno ha querido
ser al cielo parecido
teniendo un sol solamente.
En él un monte se ve,
a quien un bosque acompaña:
su estatura es la montaña
y su barba el bosque fue.
Su cabello largo y feo
ovas son de la laguna
Estigia, y sin duda alguna
que son ondas del Leteo.
En los árboles mayores
muestra fuerzas peregrinas,
porque troncha las encinas
como pámpanos y flores.
(vv. 615-630)

Tenemos, en efecto, la tópica descripción de Polifemo[56], pero a esta descripción se debería añadir la siguiente caracterización por boca de Ulises: «alguna fiera / vestida de vellones» (vv. 2318-19), de modo que Calderón

[54] Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 293-325; p. 299. Del mismo autor, ampliado y modificado, «El vestuario en el teatro de corral», en M. de los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Cuadernos de Teatro Clásico, 2000, pp. 43-62.

[55] Sobre el evemerismo postclásico véase J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. esp. Madrid, Taurus, 1983, pp. 127-156.

[56] Cf. Ovidio, *Metamorfosis* 13, 842-855; Góngora, *Fábula de Polifemo*, vv. 57-64.

está situando a Polifemo en un estadio salvaje semejante al de Segismundo o Semíramis en las comedias que éstos protagonizan[57]; de hecho, creemos posible una inversión de los términos en relación con el salvajismo del monstruo ya que a partir de la Edad Media el salvaje era considerado y visto como un monstruo[58], de manera que se podría hablar, quizá, de la monstruosidad del salvaje, es decir, que la alteridad de Polifemo sea doblemente marcada en tanto que monstruo y salvaje. Pero quizá el problema con Polifemo se encuentra en cómo figuraron el rasgo más distintivo del monstruo: el «oxanco»[59]. En el teatro griego, el uso de máscaras resuelve los problemas de caracterización de muchos personajes monstruosos[60], y de hecho el propio dios del teatro es una figura de la máscara en Grecia junto con otras entidades más o menos monstruosas[61]; pero en nuestro caso es difícil precisar la figuración de un Ciclope. Ahora bien, en otro lugar[62] hemos estudiado la «demonización» que Montalbán hace del monstruo en el auto *El Polifemo*[63] y allí señalamos cómo se especifica que el Ciclope-Diablo debería figurar con un único ojo (según la acotación inicial: «tocan una trompeta, y descúbrese por las quatro partes todo el medio carro, y parece en lo alto una isla, y en ella Polifemo con un ojo en la frente, y quatro Ciclopes con el Gigante de la misma manera»), si bien en ningún momento hallamos una indicación explícita, sino que hay que extraerla del propio

[57] Vid. Varey, «La indumentaria en el teatro de Calderón», en *Cosmovisión... op. cit.* p. 263-272. Véanse también A. Egido, «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón», en *Serta Philologica in honorem F. Lázaro Carreter*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. 2, pp. 171-186; E. Rodríguez Cuadros, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en de los Reyes Peña, *El vestuario en el teatro..., op. cit.* pp. 134-137, especialmente la tabla del apéndice final y las características recogidas cobre el atuendo, maquillaje, accesorios y complementos del tipo salvaje.

[58] Vid. C. Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. esp. Madrid, Akal, 1986, pp. 178-191.

[59] «Ojanco» es un equivalente de Ciclope utilizado por Vélez de Guevara en su *El caballero del sol*, cf. J. I. García Armendáriz, «Cíclopes y Ojancos», *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 45, 1985, 95-110.

[60] Vid. T. B. L. Webster, *Greek Theatre Production*, London, Fletcher & Son Ltd, 1970, pp. 29-96.

[61] Vid. J. P. Vernant & F. Frontisi-Ducroux, «Figuras de la máscara en la antigua Grecia», J. P. Vernant & P. Vidal Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. esp. Barcelona, Paidós, 2002², vol. II, pp. 30-45.

[62] Á. Ibáñez Chacón, «Ciclope y Diablo: mezcla de culturas en *El Polifemo* de Pérez de Montalbán», *Humanitas* 3, 2004, pp. 65-77.

[63] Lo que le valió las mordaces críticas de Quevedo, vid. E. Glaser, «Quevedo versus Pérez de Montalbán: The Auto *El Polifemo* and the Odyssean tradition in Golden Age Spain», *HR* 28, 1960, pp. 103-120.

texto:

POLIFEMO Yo vengo
(me diò entõces por respuesta)
à rescatar los cautivos,
que con grillos, y cadenas
tienes en el mundo presos,
y quitar de tu cabe(z)a
essa que barbaramente
ciñes tirana Diadema[64].

Aprovechando la «evemerización» de Polifemo operada por los mitógrafos renacentistas, Montalbán retoma a un Ciclope soberano, rey de lo mundano y por tanto coronado con una «diadema», símbolo de regio poder[65]. Es decir, la corona o «diadema» es el vehículo de escenificación del único ojo del monstruo[66].

Otro personaje de cuyo vestuario ya hemos dicho algo es Galatea (cf. *supra* 2. 2) en relación con el «baje Galatea de pastora». La caracterización de Galatea como una pastora va, pues, implícita en la acotación y es de suponer que su indumentaria así lo figuraría, no en vano es usual la caracterización de los oficios en el teatro áureo[67] y, en el caso de las actrices, las indicaciones sobre una indumentaria atípica son por lo general más frecuentes[68]. Ahora bien, la Galatea clásica no es, en absoluto, una pastora, sino una ninfa marina o Nereida hija de Doris y Nereo y, por lo tanto, una divinidad del mar que nada tiene que ver con los pastos y el ganado. Aquí, sin embargo, la caracterización agreste y bucólica de Galatea acontece por

[64] Juan Pérez de Montalbán, *El Polifemo*, p. 317*a*, en *Para todos, / exemplos morales, humanos, / y divinos. / En que se tratan / diversas ciencias, / materiales, y / facultades. / Repartidos en los siete / días de la semana / por el Doct. Juan Perez de / Montalvan, natural de Madrid, y / Notario del Santo Oficio de / la Inquisicion.* / Con licencia: En Sevilla, en la Imprenta, y / Librería de los Gomez, frente de el / Real Convento de S. Pablo. / Año de 1736, pp. 315-319.

[65] Cf. S. de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1977, *s. u. diadema*.

[66] Ibáñez Chacón, «Ciclope y Diablo...», art. cit. pp. 70-71.

[67] Cf. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 301-303 para una importante lista de oficios representados.

[68] Vid. M. González Dengra, «El vestuario femenino en cinco comedias de Mira de Amescua», en J. A. Martínez Berbel & R. Castilla Pérez (eds.), *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción y realidad histórica*, Universidad de Granada, 1998, pp. 249-261.

varios flancos[69]:

ACIS Por ese monte desciende
una ninfa soberana,
que si acaso no es Diana,
parecérnoslo pretende.
Baje Galatea de pastora
Triste viene y es pastora
según el traje lo enseña,
que al llorar y estar risueña,
pensara yo que es la Aurora.
El Zéfiro y aura pura
las sueltas hebras ondean,
porque caracteres sean
que nos digan su hermosura.
Ya el pradillo ufano toca
respirando luz y enojos:
las lágrimas de los ojos
suplen quejas a la boca.

GALATEA
Hermosa Circe, a quien sea
un siglo vida felice,
ya mi lástima te dice
que yo soy la Galatea,
por estos valles famosa
en las desdichas, pues hoy,
según desdichada soy,
debiera ser muy hermosa.
(vv. 588-610)

En primer lugar y lo más evidente sería su ropaje: «triste viene y es pastora / según el traje lo enseña» dice Acis, pero este código visual es reforzado con otros códigos mitológico-textuales y así es comparada con Diana, la diosa agreste por excelencia y bien conocida por Mira de Amescua en su *Fábula de Acteón y Diana*[70]; el «soy la Galatea» es posible que sea una referencia a la obra cervantina de evidente tono pastoril. Así pues, Mira, seguido después por Montalbán que llama a Galatea «bella serrana» (v. 1219), invierte la caracterización de Galatea de Ninfa a pastora para luego

[69] Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 76-78.

[70] Vid. Mª. T. Beltrán & F. Moya, «La *Fábula de Acteón y Diana* de Mira de Amescua», *Anales de Filología Hispánica* 5, 1990, pp. 5-35; Mª. C. García Sánchez, «A propósito de la *Fábula de Acteón y Diana*, de Mira de Amescua», *Mágina* 6, 2001, pp. 81-107.

volver a hacerla Ninfa en la escena de su metamorfosis. Estos cambios son muy semejantes a los operados en Acis en tanto que él es un griego, pero por amor a Galatea se hace pastor, y por lo tanto, el Acis amescuano vuelve a su modelo original en tanto que en Ovidio era de suyo un pastor. El retorno a los orígenes ha de ser también figurado y así creemos que cuando versos más abajo Galatea indica «¡Acis es, mi fin llegó!» (v. 1289) es posible que Acis esté ya vestido de pastor de manera que las palabras de la ninfa ratifican su personaje para evitar cualquier despiste en los espectadores. Así pues, hay que destacar que el tono pastoril y bucólico que en la tradición ostentan Acis y Polifemo aquí es delegado prácticamente en el personaje de Galatea pastora, sin olvidar los rasgos grotescos que puede aportar el monstruo pastor vestido con vellones. En este sentido, de la innovación se retorna a la tradición cuando Galatea es metamorfoseada en Ninfa al arrojarse al agua.

Por último, el personaje del gracioso es el más marcado no sólo por su rol, sino también en relación con la vestimenta que, opuesta a la del resto de personajes, destaca su individualidad[71]. En *Polifemo y Circe* el ropaje del gracioso Chitón está descrito por él mismo en una escena muy cómica: tras la muerte de Acis, Chitón va buscándolo y se topa con Polifemo:

CHITÓN ¡El miedo con ropilla y con calzones!
Él me come en jigote o picadillo.
¡Que pude yo morir de un tabardillo!
Mas ya he de morir frito o asado,
cocido o estofado,
su buen gusto se note.
No me comas, señor, hecho jigote;
que soy carne dañada,
y ha de menester comerse perdigada,
si no es que me meriendes por jalea.
POLIFEMO ¿Eres de Galatea
el pastor desdichado,
que a darme celos has resucitado?
CHITÓN Pardiez, si en ello advierto,
resucitar pudiera, pues ya he muerto.
POLIFEMO ¡Di quién eres, aprisa!
CHITÓN ¡Una mujer que está con su camisa!
Mas lo cierto es, señor, que soy del valle,
bien me lo dice el talle,

[71] Cf. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 307-308.

un pastor mentecato.
(vv. 1462-1481)

El pánico que tiene al gracioso le hace decir en sentido irónico y burlesco cómo va vestido y así Montalbán indica que lleva «ropilla» y «calzones». Tal situación ejemplifica a la perfección la concepción del gracioso como la negación del código de conducta señorial[72], luego no es de extrañar ni el verso, ni el talle de «un pastor mentecato». Así pues, por su conducta el gracioso se llama sí mismo mujer (opuesto radicalmente al galán), pero ya Mira realizó una inversión semejante aprovechando la versatilidad cómica del tipo en la escena ya comentada del monte (cf. *supra* 3. 2.):

POLIFEMO ¡Oh Galatea divina!
Sube a ver quien te desea.
CHITÓN ¡Yo divina Galatea!
POLIFEMO Tu belleza peregrina
suba ya: ¿qué teme y duda?
CHITÓN ¡Oh miserable Chitón!
Enredos de Circe son
que todas las formas muda.
Con estas barbas y talle,
¡soy Galatea divina!
No quiero subir.
POLIFEMO ¡Camina!
CHITÓN Váyase el Ciclope y calle.
POLIFEMO Por no causarte temor,
me voy, señora, delante.
CHITÓN Hágalo así, buen gigante,
si me tiene mucho amor.
Vase [*Polifemo*]
Gracias a Dios que se ha ido,
y Galatea no soy.
¡Oh Circe bruja!

[72] Véanse sobre este tipo: Díez Borque, *Sociología... op. cit.* pp. 239-253; Ch. V. Aubrun, *La comedia española* (1600-1680), trad. esp. Madrid, Taurus, 1981², pp. 211-212; A. Navarro González, *Calderón de la Barca: de lo trágico a lo grotesco*, Kassel, Reichenberger,1984, especialmente los capítulos III y IV; F. Lázaro Carreter, «Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega», *Dicenda* 7, 1987, pp. 223-229; I. Arellano, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón* 60, 1994, pp. 103-28; F. Ruiz Ramón, «El bufón calderoniano y su proyección escénica», en F. B. Pedraza, R. González Cañal & E. Marcello, *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 107-124.

(vv. 863-881)

En esta escena hallamos un elemento típico del teatro áureo: el *travestimiento*, que normalmente se presenta con el tema de «la mujer vestida de hombre»[73], pero aquí el travestimiento de Chitón es ilusorio: Polifemo cree que Chitón es Galatea y éste acaba actuando como si realmente lo fuera. Según F. Ruiz Ramón, algunos bufones calderonianos actúan en determinados (y determinantes) momentos «como doble paródico de la Figura –sin distinción de sexo o edad–, que encarna el Poder e, incluso, confundidos con ella»[74]; es evidente, pues, que aquí Chitón es confundido y se desdobla actuando a la vez como gracioso y como dama cortejada[75].

3.2. *Música y ruidos varios*

Uno de los aspectos más característicos de la realización escénica del teatro áureo es la música. Ocultos detrás del vestuario, los músicos salían en aquellos casos que la acción requería, amenizando entradas y salidas de los personajes, pero también éstos cantaban en escenas concretas de las obras[76]. En *Polifemo y Circe* la música tiene un papel decisivo en una importante escena de enfrentamiento de valores y de tópicos femeninos y masculinos, pero veamos antes otras utilizaciones del elemento musical cantado. Por ejemplo, la aparición de la diosa Iris, que como indica la acotación «canta», sus primeros versos o quizá toda la intervención es entonada por la propia actriz al igual que la homóloga calderoniana de *El mayor encanto, amor*. Otras intervenciones cantadas son las que se repiten en la jornada amescuana en la entrada y salida de Circe por primera vez en la obra (vv. 179-182 y 647-650): «En hora dichosa venga / a los palacios de Circe / el rayo de los troyanos, / el discreto y fuerte Ulises».

Versos más abajo, la entrada de Irene y Tisbe está precedida por la acotación «músicos», el propio Turselino anuncia: «que siendo cualquiera dellas / un epiciclo de estrellas, / cantando y matando viene» (vv. 1574-76) y otra acotación más «salen Irene y Tisbe cantando». Y en efecto, Irene y Tisbe entonan una curiosa construcción de responsiones:

Músicos. Salen Irene y Tisbe cantando

[73] Vid. Varey, *op. cit.* pp. 264-269; Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 318-321; González Dengra, «El vestuario femenino...», art. cit. pp. 252-257.
[74] Ruiz Ramón, «El bufón calderoniano...», art. cit. p. 110.
[75] Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 89-91.
[76] Vid. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 341-355.

IRENE Quien muere de amor, zagales...
TISBE quien de amor muriendo está...
IRENE quien vive de lo que muere...
TISBE ¿qué hará para descansar?
IRENE Penar...
TISBE arder...
IRENE morir...
TISBE y callar.
(vv. 1577-1581)

La función de esta escena cantada es evidentemente la de enmarcar el tono lírico-amoroso en el que se va a desarrollar la acción del cortejo de las damas hasta el cambio de escena en el v. 1630. Nótese cómo Montalbán va alternando *morir/amar* y plantea asociaciones del tipo vivir = amar/amar = morir, para culminar con una enumeración consecutiva de las ovidianas «afecciones» amorosas. Pero como decíamos, la música juega un importante papel en una escena concreta de *Polifemo y Circe*.

En efecto, después de la cómica escena entre Polifemo y Chitón, la acotación dice: «vanse. Los músicos salen con ellos [Ulises y Circe]». Los dos personajes principales se sientan como vimos y los griegos preparan una conjura para despertar el furor guerrero de Ulises en contraposición a la molicie del *locus amoenus* que Circe ha fraguado. El pasaje, demasiado extenso para reproducirlo entero aquí, distingue dos bloques perfectamente diferenciados y marcados por la oposición básica amor/guerra de manera que los temas y las actuaciones giran alrededor de estos conceptos con la idea por parte de los griegos de recuperar a su capitán en contra de las cantantes de Circe que lo retienen para su señora. Pero como es preciso para la obra y como versa el *amor omnia uincit*, Ulises sucumbe, por el momento, a los encantos de Circe (vv. 982-983):

ULISES ¡El amor venció! No dejo,
Circe, tus hermosos brazos.

Junto con la música, el teatro del Siglo de Oro es también rico en todo tipo de efectos sonoros que complementan las representaciones[77]. Así pues, desde el comienzo de la obra tendríamos el «ruido» típico de un desembarco, pero dos son los más destacables en *Polifemo y Circe*.

[77] Vid. H. Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *BRAE* 55, 1975, pp. 109-145, donde se hace un completo repaso de la acotaciones sonoras en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca, aplicable a todo el teatro áureo.

La trágica muerte de Acis tenía lugar «dentro» y una acotación puntualiza: «suena un grito y ruido como si cae una piedra», lo cual es posteriormente verificado por el Ciclope. Así pues, según Recoules, que constata la acotación «tiran dentro una piedra» en *El testigo contra sí* de Lope, «para las piedras que tiran sólo se necesitaba tirar algo contra unas tablas»[78].

Otro efecto sonoro muy llamativo tiene lugar en la ya comentada escena de la reja (cf. *supra* 2. 5) y el terremoto que cierra la segunda jornada. Aunque ninguna acotación especifica el ruido del terremoto, su frecuencia en el teatro aurisecular es tan importante que basta para suponer que detrás de las palabras de Ulises y Turselino subyace el ruido:

ULISES Parece, Irene hermosa,
que la tierra turbada o revoltosa
se altera y se enfurece.
TURSELINO
Todo junto el palacio se estremece.
(vv. 1935-1938)

En este sentido, es posible que el espectáculo que cierra la jornada fuera acompañado con el efecto sonoro del terremoto y que los comediantes conseguían bien por medio de los redobles de cajas[79], bien con «tronadores» y cohetazos varios[80].

3. 3. *El ramo y la daga*

Como señalábamos al hablar de la aparición de la diosa Iris en «un arco» (cf. *supra* 3. 3), la divinidad descendía por medio de alguna tramoya, de modo que entregaba en mano el ramo de *môly* a Ulises, si bien en *El mayor encanto, amor*, donde Calderón retoma esta misma innovación amescuana, parece ser que el ramillete es arrojado de lo alto:

IRIS (*Canta*) A tus fortunas atenta,
¡oh nunca vencido griego!
Juno tu amparo dispone,
y yo de su parte vengo.
este ramos que te traigo,

[78] Recoules, art. cit. p. 121.
[79] Como constata Ruano de la Haza, *op. cit.* p. 347.
[80] Vid. Recoules, art. cit. pp. 137-139; A. de la Granja, «Teatro de corral y pirotecnia», en F. B. Pedraza Jiménez & R. González Cañal (ed.), *El teatro en tiempos de Felipe II*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 197-218, especialmente pp. 199-201.

de varias flores cubierto,
hoy contra Circe será
triaca de sus venenos.
Deja caer un ramillete
Toca con él sus hechizos,
desvaneceránse luego,
como al amor no te rindas;
que con avisarte desto,
ya la obedezco,
y batiendo las alas,
rompo los vientos[81].

La función primordial del ramillete es la misma que en los modelos, si bien su uso en escena presenta ciertas contradicciones[82]. Al recibir el *môly*, Ulises promete a Acis compartirlo con él, pero a tenor de las siguientes palabras parece que en principio el héroe se lo reserva para él solo:

ACIS Si dos une la amistad,
y es Ulises, otro yo,
entero el ramo quedó,
no me ha dado la mitad.
(vv. 167-170)

En efecto, Ulises se queda con el ramo de flores que utiliza para neutralizar la magia de Circe mojándolas en un brevaje que ésta le entrega. Esta misma situación tienen también lugar en *El mayor encanto, amor*, si bien allí Calderón hace mucho más espectacular el efecto:

ULISES El néctar, con que has brindado
mi feliz venida, aceto;
aunque temor y respeto
me han suspendido y turbado
tanto, que de recatado
no me atrevo á tus favores.
Sin que otros labios mejores
lisonjeen tus agravios;
y así, antes que con los labios,
haré la salva con flores.

[81] Ed. de E. Hartzenbusch, *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1850, p. 392.
[82] Vid. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 62-64.

Mete el ramillete en el vaso, y sale fuego[83].

Ya desde *La Circe* de Lope el ramo adquiere la función de filtro amoroso y así aparece en *Polifemo y Circe* como la causa del enamoramiento de Circe (vv. 331-334)[84]. Ahora bien, el propio Mira de Amescua nos ofrece una flagrante contradicción: si antes veíamos que Acis protestaba por la no partición del antídoto, versos más abajo el griego tiene el ramo de *môly* en su poder y lo usa para embaucar a Galatea, tal y como versa la acotación «tócala con las flores» y las propias palabras de los personajes:

GALATEA No sé, griego, qué letargo
en el alma me infundiste,
que me obliga a que te escuche,
que me fuerza a que te mire,
que me manda a que te aguarde.
ACIS [*Ap*] Obran las flores del Iris,
obran los ramos de Juno.
(vv. 733-739)

Otro elemento de utillaje necesario para la representación de la obra es la daga o espada con la que Ulises domeña a Circe:

ULISES Engañada, Circe, estás.
Si tu saber es inmenso,
castigar el uso pienso;
que sé más y puedo más.
Morir debes, y mi mano
no perdone una mujer,
pues la mato con poder
de Júpiter soberano.
Saca la daga
(vv. 235-242)

Esta escena es tópica desde la *Odisea* y su recurrencia[85] se justifica por ser no sólo símbolo de la superioridad de la virtud sobre la sensualidad, sino que también da muestras de la piedad del vencedor para con el vencido:

ULISES Si eso sabes, como debo

[83] Edición citada de Hartzenbusch, p. 393.
[84] Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. p. 63.
[85] Vid. E. Pellizer, «Il fodero e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe, *Od*. X, 133 ss.», *QUCC* 1, 1979, pp. 67-72.

seré piadoso y suave.
(vv. 259-260)

3. 4. *Rocas y ramas*

Aunque ya hemos comentado someramente algo sobre el decorado de *Polifemo y Circe*, detengámonos especialmente en las indicaciones sobre dos elementos típicos del ambiente rústico: las rocas y los árboles y ramas.

Según Ruano de la Haza, las rocas se simulaban con «cartón pintado armado sobre un bastidor», y podían ser colocadas en cualquiera de los espacios escénicos[86]. Puesto que en la obra el ambiente rústico es más que evidente, la situación de rocas y peñas estaría asegurada, pero sobre todo su función meramente decorativa destacamos su función dramática en las siguientes palabras del gracioso:

CHITÓN Imagino
que a las peñas y a los ramos
estoy asido. No puedo
dar paso atrás ni adelante.
Si él es a todos gigante,
¿qué será a quien tiene miedo?
(vv. 857-862)

Ya ha sido comentada esta escena y veíamos cómo los tres actores ascendían por el monte pero el gracioso se quedaba inmóvil por el miedo mientras que Acis y Galatea se iban (cf. *supra* 2. 2), de manera que la rampa que figuraba un monte estaría decorada con elementos rústicos a los que se aferra Chitón llevado por el pánico.

Otra utilización de una roca se desprende del parlamento de Polifemo al comienzo de la segunda jornada:

POLIFEMO
Deste inculto peñasco, en la eminencia
que sirve de registro a todo el prado,
me vengo a descansar: aquí entretengo
mi vida, mi dolor y mi cuidado,
con ver la diferencia
de los tesoros que acarícialos y tengo.
(vv. 1045-1050)

Es probable que el Ciclope se refiera a la presencia real en el tablado de

[86] Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 409-413, cita en p. 409.

una roca en la que, como versa la acotación al final de su intervención, «échase en la tierra Polifemo y sale Galatea sin verle».

Por otra parte, ya hemos señalado la aparición del espectro de Acis a través de los peñascos de la fuente por medio de un escotillón (cf. *supra* 2. 4.), pero quizá la obra culminara con un efecto espectacular semejante. Así pues, cuando ya se ha despeñado Circe (cf. *supra* 2. 7), Tisbe comenta que en el mar «nace un escollo sublime, / que entre nácares y perlas / de monumento le sirve» (vv. 2845-47), de modo que es posible que la obra finalizara con la aparición de un «escollo» a través de un escotillón tal y como explica Rodríguez G. de Ceballos en otros contextos[87].

En cuanto a los árboles y ramas, su presencia es tan necesaria cuanto obvia en una obra de fuerte simbolismo salvaje y selvático como ésta. Así pues, desde el comienzo se podría ver un decorado boscoso cuyas connotaciones negativas son evidentes:

ACIS Confusos bosques miro,
a quien el mar salobre baña en giro
por ásperas riberas,
lóbrega habitación de ocultas fieras.
(vv. 35-38)

Quizá en algún corredor hubiera un decorado arbóreo y en concreto podrían ser bastidores pintados con sus pájaros y todo[88], tal y como prueban los siguientes versos:

ULISES ¿No ves en varios puestos
escuadrones de pájaros funestos
que gimen y no cantan,
y de los rayos de la luz espantan?
(vv. 67-70)

Al igual que las rocas y peñas, la funcionalidad de los árboles, arbustos y ramajes varios no sólo es decorativa, sino que sirven en la representación para dividir los espacios y ocultar unos personajes a otros (vv. 1146-49):

POLIFEMO Esta voz conozco yo...
GALATEA Galatea soy.
POLIFEMO ¿Qué temo?

[87] Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya...», art. cit. pp. 58-59.
[88] Sobre el efecto vid. Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 416-418.

GALATEA Corta por entre estas ramas.
POLIFEMO Ya estoy aquí, si me llamas.

Antes notábamos cómo Polifemo se echaba a dormir y salía Galatea «sin verle». El efecto de ocultación es conseguido por Montalbán utilizando ramas que separan el espacio de Polifemo y el de Galatea, de manera que él se pasa al otro lado apartándolas.

3.5. *El león*

Al comienzo de la obra, cuando Ulises envía exploradores, ante él y Acis aparece un león[89]:

ACIS Contra nosotros viene
presuroso un león. ¡Qué aspecto tiene!
Sale un león
ULISES La espada con Aquiles
maravillas obró y hechos gentiles
asombro dará eterno,
si desata sus furias el infierno.
ACIS El bruto humildemente
la melena ha postrado de su frente,
y con piadosas señas
las quedejas sacude entre las peñas.
ULISES ¿Eres fiera? ¿Eres hombre
que acaso te han quitado forma y nombre?
ACIS Que sí te ha respondido.
ULISES ¿Si es compañero nuestro?
ACIS Dice que sí, y veloces
vuelve las plantas. Mal formadas voces
en el viento derrama;
que se quiere quejar, y en vano brama.
ULISES ¿Si son las selvas estas
de Circe la cruel?
ACIS Sí, que funestas
amenazan los cielos
oponiendo a su luz pintados velos.
(vv. 77-98)

Ante estos versos, aunque es posible constatar la utilización de animales

[89] Cf. Ibáñez Chacón, «Tradición clásica y mitología...», art. cit. pp. 59-60.

de carne y hueso en los corrales[90], la actuación de nuestro león evidencia que era una actor disfrazado para la ocasión con alguno de los atuendos leoninos que se encuentran en los documentos de gastos[91]. Ruano de la Haza señala (p. 508) que el león encarnaba en ocasiones a las potencias infernales y Ziomek, por su parte, ofrece ejemplos de apariciones ferinas con una función milagrosa y al servicio de la ley de dios[92], y en este sentido, aunque al principio parezca que el león amescuano viene como embajador del mal, la inteligencia atribuida y la humildad que escenifica rompen el *tópos* demoníaco en tanto que la bestia no es bestia, sino humano metamorfoseado.

3. 6. *La nave*

Para finalizar, comentaremos un recurso de gran importancia en *Polifemo y Circe*: la nave con la que los griegos llegan y se van de Trinacria.

La acotación inicial de la obra indica que «suena ruido y aparece una nave en alto», y así, hasta la otra acotación «tocan y desembarquen», se dicen 34 versos, lo cuales son dramatizados en el primer corredor en el que se figuraba la nave y el desembarco tienen lugar descendiendo al tablado por algún tipo de rampa[93]. Esta nave en alto cambia su ubicación al inicio de la tercera jornada en tanto que el alto, el primer corredor, es ahora ocupado por Polifemo, y desde allí describe la llegada de los griegos por mar. Sin embargo, esto no quiere decir que necesariamente se simulase visualmente la nave, sobre todo porque la acotación que anuncia la entrada en escena de los griegos no dice en absoluto nada sobre un desembarco.

La nave que sí tiene movimiento es la que aparecería al final de la obra. Si ubicábamos a Circe en lo alto del primer corredor (cf. *supra* 2. 7), la presencia de la nave ha de ser situada en el nivel inferior y de hecho, según versa la acotación «descúbrese la nave y empieza a andar» nos indica por un lado la ubicación de la nave en el espacio de las apariencias[94], y por otro que con algún mecanismo se simula su movimiento tal y como se ha atestiguado para otras obras[95]. En este sentido, aunque no es una especta-

[90] Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 492-510.
[91] Cf. A. de la Granja, «El actor y la elocuencia...», art. cit. pp. 105-106.
[92] Ziomek, *Lo grotesco...*, *op. cit.* p. 39-42.
[93] Varias posibilidades de representación plantea Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 434-436.
[94] Otros ejemplos en Ruano de la Haza, *op. cit.* pp. 435-436.
[95] Cf. Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya...», art. cit. pp. 57-58.

cular tramoya volante[96], la nave de *Polifemo y Circe* trae y se lleva a los griegos y, poco después, con ellos a Circe, aunque con destino a la eternidad.

En resumen, con el siguiente estudio (y los dedicados a las cuestiones literarias) hemos pretendido realizar un comentario, lo mas exhaustivo posible, de una comedia de tema mitológico compuesta por tres de los más grandes dramaturgos del Siglo de Oro. Así pues, se ha podido comprobar la complejidad escénica de *Polifemo y Circe* propia de todas las comedias en las que la magia cobra un relevante protagonismo, de modo que, con un repaso del entramado cultural (literario, simbólico o artístico) sobre el que se sustenta, es posible desestimar las opiniones negativas que sobre esta comedia se han vertido y ampliar, por otro lado, las relaciones que los críticos han establecido entre los dramaturgos colaboradores, sobre todo entre Mira de Amescua y Calderón de la Barca[97], y concretamente las relaciones de dependencia del segundo respecto al primero en las recreaciones posteriores del tema. He aquí un intento de rescatar una obra ensombrecida por las mil lenguas de la Fama.

[96] Vid. A. de la Granja, «Castillos de fuego y galeras volantes: todo un espectáculo», en J. I. Blanco Pérez *et alii* (eds.), *Teatro y ciudad. V Jornadas de Teatro*, Universidad de Burgos, 1996, pp. 203-214.

[97] Algunas de estas relaciones (pero sin profundizar en un ejemplo perfecto como nuestra comedia) pueden verse en J. M. Villanueva Fernández, «Mira de Amescua, maestro de Calderón», en Ch. Strosetzki (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Siglo de Oro* (Münster, 1999), Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 1326-1340.