

UNA DIOSA MENOR DE LA VIOLENCIA EN CALDERÓN: CIRCE EN *EL MAYOR ENCANTO, AMOR*

María Josefa Martínez López
Facultade de Filoloxía
Universidade da Coruña
Campus da Zapateira. Rúa Lisboa, 7
15008 A Coruña. España
maria.josefa.martinez@udc.es

La crítica ha mostrado estos últimos años un gran interés por el tema de la violencia en la literatura aurisecular como dan muestra las publicaciones y los encuentros realizados desde el año 2010 hasta la actualidad¹, con especial atención al teatro calderoniano². El tema de las violencias de mujeres propone abordar, desde una perspectiva diferente y complementaria a los aspectos ya estudiados, el examen poco habitual del personaje femenino como agente y no paciente de la acción violenta o provocadora de la misma³. Ya McKendrick, en su obra de referencia sobre la mujer varonil en la comedia⁴ dio cuenta de la crueldad y de la agresividad de la bandolera y de la serrana y analizó las razones dramáticas de la violencia como respuesta motivada por un agravio previo. En la categoría de mujeres poderosas y guerreras sobresale, en cuanto a Calderón, el interés por la figura de la Semíramis de *La hija del aire*⁵ y es

¹ *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, 2010; *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, 2013; *La violencia en el teatro de Calderón*, 2014.

² Arellano, 2009, 2014.

³ Arellano, 2015a, 2015b.

⁴ McKendrick, 1976, pp. 124-126.

⁵ Frolidi, 2003; Walthaus, 2006; Campbell, 2014; Gilbert, 2014 y 2017. Lauer (1998) y Escudero Baztán (2017a) se interesan por Ana Bolena y Juana I de Nápoles, lo que constituye una notable excepción dada la escasa atención a los personajes femeninos

frecuente que el análisis resalte, aunque con matices⁶ el comportamiento masculino de estas protagonistas femeninas que podrían adscribirse al tipo de la «reine-roi», tal como lo define en un trabajo reciente, Amélie Djondo⁷. En el acervo mitológico calderoniano, despuntó la figura de Medea⁸, aunque esta sólo protagoniza la primera jornada de *Los tres mayores prodigios*, hasta los estudios sobre Circe de De Armas, Arellano y Ulla Lorenzo quienes estudian los atributos y las fuentes diversas de la construcción del personaje⁹. Por esta razón, proponemos examinar a Circe no desde el punto de vista de su configuración, sino como personaje cuyos atributos la dotan de los rasgos y de las condiciones previas adecuadas para el ejercicio dramático de la violencia, por lo que aquí atenderemos a la funcionalidad dramática de la violencia que ejerce la hechicera en el progreso de la acción¹⁰.

Circe no es un personaje desconocido para Calderón, pues unos años antes del estreno de *El mayor encanto, amor* (1635), había colaborado con Mira de Amescua y Montalbán en la comedia también para Palacio, *Circe y Polifemo* (1630)¹¹. *El mayor encanto* es la primera comedia mitológica conservada de Calderón y son conocidas las circunstancias de su estreno¹²: la polémica entre Cosme Lotti y el poeta sobre la escenografía, el elevado coste de la producción y sobre todo el contexto cortesano de su estreno, presenciado por la alta nobleza y los cancilleres de otros países, circunstancias estas que definen en cierto modo la perspectiva en

históricos, aunque ahora contamos con una catalogación amplia y exhaustiva de estos en el teatro del Siglo de Oro realizada por Zúñiga Lacruz (2015).

⁶ Gilbert, 2017.

⁷ «Notre référence-clé est celle de la reine-roi, un personnage excessif qui subvertit les normes du genre et de l'autorité jusqu'à devenir un rôle d'exception pour les actrices de l'époque», Djondo, 2016b.

⁸ Trambaioli, 1995; Pociña, 2002.

⁹ De Armas, 1981, 2000 y 2013; Arellano, 1996, pp. 23-25; Ulla Lorenzo, 2015b.

¹⁰ Es muy frecuente que la perspectiva del estudio de la pieza se centre en Ulises: Hernández, 2002, pp. 137-147. Sucede, incluso, que se descarte el estudio de esta obra temprana por considerarla de menor calidad que otras: «de Calderón como único autor sólo tenemos hoy el texto de otras dos (*El mayor encanto, amor* y *Los tres mayores prodigios*) que, en mi apreciación son de menos calidad» (Cristóbal, 2002, p. 126).

¹¹ Ulla Lorenzo, 2010, 2011 y 2015 sobre el proceso de reescritura.

¹² Ulla Lorenzo, 2013, pp. 11-22; Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2014, en donde se establece la hipótesis de que el incremento de fiestas mitológicas guarda relación con la adquisición de cuadros de tema similar.

que se enmarca esta comedia que fue escrita para ser representada en el Retiro la noche de San Juan de 1635¹³.

El mayor encanto escenifica el episodio del retorno a Ítaca de Ulises en que Circe intenta, sin conseguirlo, seducir al héroe con sus artes mágicas y ante su fracaso recurre a la seducción amorosa. El amor, como reza el propio título de la comedia, será así el «mayor encanto», entendiendo «encanto» en su doble acepción de «encantamiento» —obra ejecutada por una encantadora— y «suspensión, embeleso, causado por alguna transposición y embargo de los sentidos»¹⁴. Desde el título, pues, queda establecido el paralelismo entre la maga, las artes mágicas y el amor. La misma definición de «encanto» conlleva la de «violencia», tal como se presenta en otras tres de las acepciones del *Diccionario de Autoridades*: «violencia», además de «fuerza o ímpetu en las acciones», significa también «la fuerza que se le hace a alguna cosa para sacarla de su estado, modo o situación natural» y así mismo, «la fuerza, con que a alguno se le obliga a hacer lo que no quiere por medios, a que no puede resistir». Así quedaría definida la Circe clásica cuyo máximo poder consiste en transformar a los hombres en cerdos, en nuestro caso, a los habitantes de Tinacria y a los desprevenidos compañeros de Ulises en toda clase de animales. El paralelismo entre amor y magia se desarrolla en el transcurso de la obra en una ecuación en que la hermosura es al amor lo que el veneno a la magia, como subraya en varias ocasiones Antistes¹⁵ y, si a la hermosura se suma el ingenio, como en el caso de la Circe calderoniana, quien se halle bajo su influjo, no tendrá salvación: «Pero ¿dónde podrá el cielo / librarnos de una mujer / con hermosura y ingenio?», dice Antistes (vv. 284-286).

Hay comunidad de opinión entre los estudiosos en considerar que Calderón somete el episodio mitológico a una fuerte actualización¹⁶, condicionada entre otros elementos al horizonte de expectativas del público cortesano de la alta nobleza. La actualización se produce mediante

¹³ Ulla Lorenzo, 2013a.

¹⁴ *Diccionario de Autoridades*.

¹⁵ «¿Quién vio tan raro portento? / ¿Quién vio tan extraño hechizo? / ¿Quién vio prodigio tan nuevo? / ¿Y quién vio que, siendo hermosa / una mujer con extremo, / para hacer los hombres brutos / usase de otros remedios, / pues destas transformaciones/es la hermosura el veneno?» (vv. 246-254); «¿Quién creerá que, no bastando / tantos encantos ni tantas / ciencias a vencer sus hados, / una hermosura bastara?» (vv. 2268-2271). Se cita por la edición de Ulla Lorenzo, 2013.

¹⁶ Garasa, 1964; Grilli, 2009; Fernández Mosquera, 2015, pp. 257-270.

recursos constructivos que acercan esta fiesta mitológica a una comedia al uso¹⁷. El rasgo más evidente es la presencia de Lebrel y de Clarín, antes criados de comedia que compañeros del héroe, que sostienen la comicidad de la pieza; otro, de orden estructural, basa el dinamismo de la acción en el triángulo amoroso formado por Circe, Ulises y Arsidias y, en la relación también triangular que conforman Flérida y Lísidas con la intromisión forzada por Circe de Ulises. La organización de la *dramatis personae* se completa mediante las parejas formadas por Lebrel y Libia y Clarín y Astrea. De modo que el sistema de los personajes asume el inmediatamente reconocible sistema de la comedia que acarrea las rivalidades, los celos y los choques, avances y retrocesos de la acción.

El retrato que la maga hace de sí misma (vv. 603-800) combina los rasgos de la Circe clásica —su filiación con Medea, los saberes que domina, etc.¹⁸— con otros que la relacionan con la violencia y que han sido menos observados: me refiero a la caracterización del personaje por medio del paisaje. Si el palacio «vanamente soberbio» (v. 190) apunta a la soberbia de la encantadora¹⁹, el monte al que arriban los marineros griegos prelude la violencia y el carácter cruento de la maga mucho antes de que salga a escena. Es un paisaje tétrico y siniestro en el que ondean los trofeos y los despojos de enemigos vencidos, aún no se sabe por quién. El espacio es descrito minuciosamente por los compañeros de Ulises²⁰ y puede resumirse en los dos endecasílabos distribuidos entre las voces de los cinco compañeros de Ulises (vv. 77-78) en que «espanto» rima con «encanto» y en posición de rima interna «rigor» rima con «horror». Más adelante, Antistes evoca a Circe como «una mujer tan hermosa / que nos persuadimos ciegos / que era a envidia de Diana / la diosa destes desiertos» (vv. 213-222) y asocia a la hechicera con la diosa de la caza y de los montes, que también es diosa esquiva al amor. A continuación, el saludo de Ulises a Circe²¹ —«Bellísima cazadora» (v. 431)—, completa la asociación de la maga con el entorno agreste y,

¹⁷ Trabado Casado, 2001, pp. 203-204.

¹⁸ Ulla Lorenzo, 2013, pp. 24-26.

¹⁹ Egido, 1995, p. 113; Ulla Lorenzo, 2013, p. 149.

²⁰ «POLIDORO: Pues no nuestras desdichas han cesado, / que el monte en donde agora has arribado / no parece habitable / en lo inculto, intrincado y formidable. / ANTISTES: En él las más pequeñas / ruinas de gente humanas no dan señas. / ARQUELAO: Solo se ve de arroyos mil surcado, / cuyo turbio cristal desentonado / parece a lo que creo, / desperdiciado aborto del Leteo» (vv. 57-65).

²¹ De Armas, 1981, pp. 210-212; Kaufman, 2010, pp. 179-184.

aunque este parezca un saludo cortesano, la propia Circe al presentarse ante Ulises, desvela e insiste en su crueldad y en su relación con el monte cuando se autodenomina «bandida emperatriz / destos riscos», que cobra en tributo la vida de los náufragos y de los peregrinos que arriban a las costas de la isla²². Todos estos rasgos que remiten a la figura de la «serrana», el propio Calderón los había incorporado al personaje de Julia en *La devoción de la cruz* (1622-1623)²³ y todos ellos se integran en el sistema de representación del espacio natural del monte en la comedia en su versión de *locus horribilis*²⁴. Por lo tanto, la coherencia de la construcción del personaje y de su entorno espacial, subrayan claramente la intención de crear una figura que sume a los rasgos del personaje mítico, aquellos asociados a la representación convencional de la mujer violenta de la comedia aurisecular, rasgos inmediatamente identificables por el público²⁵.

A pesar de esta aparente ferocidad, Circe es, en *El mayor encanto*, el instrumento de la venganza, una forma de violencia, de las diosas mayores. Venus —«que es, aunque diosa, mujer/ en quien duran los rencores» (vv. 537-538)—, no se contenta con oponer las fuerzas de la naturaleza contra el retorno del héroe a su patria, quiere ahora enfrentarlo al desafío mayor del encanto amoroso. Desde muy pronto, la acción dramática se presenta como una prueba de la resistencia de Ulises al amor y para Circe como un desafío de conquista amorosa. Si Ulises tiene en su contra a Venus, Circe tiene como enemiga a Juno, la protectora del griego. Estas son las deidades superiores que contrarrestan las estrategias de la hechicera y, en primer lugar, el efecto del bebedizo, conjurado con el ramo de flores de Iris, la enviada de Juno:

CIRCE	¿Quién cielos airados, quién más ha sabido que yo?
ULISES	Quien tus encantos venció deidad superior ha sido (vv. 463-466)

²² Estos rasgos definidos por McKendrick fueron señalados en su día por De Armas, 1981.

²³ Fecha propuesta por Delgado, 2010, p. 15; McKendrick, 1974, pp. 124-125.

²⁴ Kaufmant, 2010, pp. 47-52.

²⁵ Circe posee otros rasgos como el de la mujer poderosa y sabia también tipificados por McKendrick, 1974, p. 185 y 2018 y retomados por Ulla Lorenzo, 2015, pp. 51-52.

Venus y Juno, diosas poderosas e implacables, son quienes provocan el primer fracaso de Circe que preludia lo que sucederá al cierre de la pieza. Aquí es Iris, trasunto de Juno, allí será la agradecida Galatea quien anule los efectos de su cólera, calmando los vientos y apaciguando las aguas del mar en el que Ulises ya se aleja. Pero antes de llegar a este punto, el recorrido del personaje está marcado por varias etapas que dejan patente su capacidad de ejercer la violencia en contra de los demás y en contra de sí misma también. Estas etapas, en que la violencia va *in crescendo*, articulan el avance de la acción dramática. En el arranque de la pieza se sitúa la muestra más patente de su crueldad: el escuadrón de vasallos de Arsidas transformados en fieras, mansas desde luego, que rodean a los recién llegados, a esta transformación se añade el castigo de los amantes Flérída y Lísidas, encarcelados en la corteza de los árboles²⁶ por haber cometido, así lo explicita Circe, el único delito que no perdona: el delito de amarse. Justamente, esa intolerancia al amor, tanta que castiga a Arsidas a la muerte en vida por amarla, es la que la conducirá a su destrucción.

La primera jornada se cierra con una declaración programática: «(Vencerale mi hermosura, / pues mi ciencia no ha podido)» (vv. 986–987), que pronto será desmentida. Tras el efecto de dilación temporal entre los dos actos y en contradicción con lo anunciado al final del primero, la segunda jornada se abre con una Circe que, quebrantado sus propias normas, aparece rabiosamente enamorada de Ulises. De su diálogo con Flérída destacan varios aspectos: la confesión inequívoca de sus sentimientos —«Yo amo, en fin, Flérída mía» (v. 1084)—; el deseo de escapar al tormento de amor que padece transformándose en un engendro y, por encima de todo, la violencia de su sentimiento: «como si fuera mi vida / Troya, ha introducido en ella / tanto fuego que en cenizas / no dudo que se resuelva» (vv. 1054–1057). Predice, sin saberlo, ella que lo sabe todo, su propio fin. Circe es culpable de infringir sus propias leyes y esto unido a su soberbia y a su altivez, rasgos en los que se insiste constantemente, la condenan al silencio:

Quiero, digo, pero quiero
tanto, a mi ambición atenta,

²⁶ De Armas, 2000.

que quiero a Ulises
 y no quiero que Ulises lo entienda
 (vv. 1066-1069)

A partir de este momento y a falta de no poder escapar al amor mediante una metamorfosis y de no poder hablar, Circe abandona súbitamente el tono enfático y grandioso que gobernaba su confesión a Flérida y en contraste con lo anterior, recurre a un motivo de dama de comedia doméstica. Se inicia aquí la etapa siguiente de la violencia que Circe ejerce sobre los demás. Ordena a Flérida que se declare a Ulises y lo cite de noche en el jardín donde acudirá ella:

yo con tu nombre encubierta,
 donde mi altivez, mi honor,
 mi vanidad, mi soberbia,
 mi respeto, mi decoro
 no se rindan...
 (vv. 1105-1109)

El encuentro nocturno no tendrá lugar, pues Ulises rechaza la invitación de Flérida. Pero este motivo cómico representa un momento clave de la acción dramática porque en él se apoya la trama de alianzas entre los personajes que soportará la comedia hasta el final. El abrazo de Flérida a Ulises despierta las sospechas de Lísidas que acaba aliándose con Arsidas en contra de Circe y aviva los celos de esta última, que añade así al tormento amoroso la ponzoña de la envidia, que ella misma ha inducido²⁷. Además, esta secuencia da pie a los entretenimientos cortesanos que se desarrollan a continuación. Será Flérida la encargada de enunciar la paradoja de la cuestión de amor²⁸, pero antes la propia Flérida la aplica a su caso:

Yo amo a Lísidas y tú,
 cruel señora, me ordenas
 que disimule el amarle;
 yo no amo a Ulises y intentas

²⁷ «Abrázanse y salen por dos puertas Lísidas y Circe. / LÍSIDAS: (Qué es esto cielos, que miro?) / CIRCE: (¿Qué es esto, dioses que veo?)» (vv. 1490-1491).

²⁸ Ulla Lorenzo, 2014a; Neumeister, 2013, pp. 810-813.

que amarle finja. ¿Pues cómo
 a dos afectos atenta,
 quieres que olvide a quien quiero
 y que a quien olvido quiera?
 (vv. 1112-1119)

El motivo de la cita nocturna y el de la cuestión de amor son elementos dinámicos de la acción dramática, pero aquí interesan sus consecuencias. La cuestión de amor se estructura en torno a la defensa por cada uno de los pretendientes de qué sea más arduo, si disimular amor el que ama o si fingir amar el que no ama. El debate está puntuado por los comentarios jocosos de Lebré y Clarín, pero son el retórico griego y Arsidas quienes llevan la voz cantante hasta que llegan al punto de sacar las espadas:

¿Qué es esto? ¿Pues cómo así
 habláis delante de mí?
 Duelos del ingenio no
 el acero los lidió.
 (vv. 1393-1396)

Circe zanja la disputa ordenando a cada uno de los pretendientes que se comporte al contrario de lo que ha defendido en ella, forzando otra vez sus sentimientos. Se resuelve esta primera etapa con un duelo de ingenio que roza el duelo de espadas y con la expectativa de Circe de conseguir ser amada de Ulises y olvidada de Arsidas: lo que conseguirá será olvidada de los dos. En cualquier caso, la secuencia se cierra con una Circe que prueba si los galanes siguen su capricho y le obedecen: le pide a Arsidas que la siga y este se niega mientras Ulises la sigue voluntariamente —aunque dice en aparte que lo hace fingiendo.

La siguiente etapa de la violencia está marcada por la secuencia del relato cinegético de la garza perseguida por dos gerifaltes, que se extiende en más de un centenar de versos (vv. 1892-2013). Es el pasaje una especie de continuación de la cuestión de amor que se plantea ahora en términos de metaforización del discurso amoroso. Es un pasaje complejo en que la situación interlocutiva pone en juego varios niveles de significación, pues además del símil emblemático cetrería/amor, Circe cuestiona incesantemente el discurso de Ulises al poner en duda la veracidad o la mentira de sus palabras, recreándose en su poder de someter al amante a su capricho. El diálogo mantiene una progresión que va desde

la denegación del discurso de Ulises hasta sus declaraciones cada vez menos encubiertas a la par que Circe juega a no entender la confesión y fuerza a un Ulises atormentado por el fracaso de sus argumentos a pedir un «verdadero castigo»:

ULISES	Pues señora, si tu castigo espero siendo fingido y siendo verdadero, de verdadero ya el castigo pido, pues solo esto es fingido en ser fingido.
CIRCE	¿Cómo, di, tan osado respondes?
ULISES	Como estoy desesperado.
CIRCE	¿Cómo tan atrevido te desvaneces...
ULISES	Como estoy perdido.
CIRCE	... a hablarme desafortunado?
ULISES	Como fingido quererte.
CIRCE	Luego, ¿a esto es fingido todavía?
ULISES	No señora.
CIRCE	(¡Oh, bien haya la porfía!) (vv. 1995-2007)

Esta secuencia representa la victoria momentánea de la maga sobre Ulises. Consigue encontrarse a solas con él en un espacio ameno²⁹. Es de observar aquí, el desplazamiento que se produce de la cita nocturna propia de la comedia urbana a este otro encuentro cortesano en el marco de una cacería que restablece la perspectiva palatina de la obra.

Después de someter a Ulises a esta prueba retórica y mientras celebra su victoria con un festín, Circe da un paso más en el ascenso de la violencia. Se trata ahora de escenificar y visualizar los debates que hasta ahora sólo habían sido verbales. En efecto, Circe para seguir probando a los amantes, convoca el primer ejército fantasmagórico. Simula un ataque de los cíclopes, capitaneados por Brutamonte, para comprobar la reacción de los pretendientes. Se traslada al escenario el enfrentamiento

²⁹ «De la caza cansada, / a este apacible sitio retirada / me vine» (vv. 1895-1898).

clásico *amori / armi*³⁰ que acaba en una batalla campal. Los dos bandos, Ulises defensor de las armas y Arsidas del amor, se enfrentan rodeados de sus vasallos transformados en fieras y de sus compañeros de armas. El episodio del enfrentamiento que cierra el debate *disimular / fingir* se retoma aquí amplificado en número de participantes y en violencia verbal y física. No le basta a Circe con mandar parar. Convoca para ello una tormenta espantosa que no detiene a los contendientes mientras se esfuman las mesas del banquete. La segunda jornada se cierra con la demostración de los poderes de Circe que, como una aprendiz de hechicera, detiene con la violencia de la naturaleza, la violencia de los hombres que ella misma ha provocado.

El enfrentamiento *amori / armi* se desplaza ahora a Circe y Antistes y domina las secuencias finales de la comedia. El trofeo de los contendientes es el «afeminado Ulises» quien, entregado a los blandos halagos de la maga y de sus vestales, en «mudo letargo», como dice la encantadora, fluctúa entre uno y otro sin determinarse a tomar partido. De ese ensueño, Antistes, el compañero de armas del héroe, quiere que despierte y Circe mantenerlo en él. La ordenación escénica y dialogal también se constituye en contraste de signos soportados por los dos bandos que corean «¡Guerra, guerra!», «¡Amor, amor!». Arsidas, que había dejado el escenario amenazando con marchar contra Circe sale ahora acompañado con Lísidas y con sus huestes de fieras. Circe como ya hizo al sonido de las trompas que hacen sonar los griegos para despertar el ardor guerrero de Ulises, responde con violencia al estruendo de las tropas de Arsidas:

¿Qué es esto? Habiendo mandado
yo que temerosos callen
los repetidos acentos
de baquetas y metales,
¡otra vez osáis, villanos,
otra vez osáis, cobardes,
que oprimido el bronce gima,
que herido se queje el parche!
(vv. 2620-2627)

Circe convoca por segunda vez un ejército fantasmagórico, toma la cabeza de su tropa de mujeres y arenga a las vestales —«galas desnudad

³⁰ Matas Caballero, 2002.

de Venus, / tónicas vestid de Marte», vv. 2746-2747. La hechicera vuelve victoriosa de la batalla contra Arsidas, vencido por malas artes, abandonado por sus hombres que huyen al ver el ejército de fantasmas. Lo que no consigue Circe, a pesar de esta victoria, es mantener a Ulises bajo el encanto de su amor. La aparición de Aquiles en los sueños del adormecido Ulises rompe el encantamiento cuando aquel lo conmina a seguir su ruta. Al verse abandonada, Circe reacciona primero como amante: llora, suplica, lamenta y pide a Arsidas que le dé la muerte:

Ya estás, Arsidas, vengado.
 Pero mal dije, mal dije,
 que nunca se venga un noble
 en mirar un infelice.
 Si lo eres, ese acero
 en mi roja sangre tiñe,
 que no es venganza, piedad
 sí, darle la muerte a un triste
 (vv. 3170-3177)

Agotado el llanto, vuelve a ser la maga todopoderosa, que no necesita lamentar su suerte, pues ella posee todos los instrumentos de la venganza:

¿Mas qué me quejo a los cielos?
 ¿No soy la mágica Circe?
 ¿No puedo formar venganza
 en quien me ofende y me rinde?
 (vv. 3194-3197)

Por segunda vez, desata la violencia de los elementos, desafiando a los dioses —«a ver si hay deidad que tanta / tormenta le facilite» (vv. 3212-3213)—, pero esta pregunta que se quería retórica es contestada por Galatea, otra enviada de Juno. Circe, vencida una vez más por una deidad superior, ejerce sus poderes contra sí misma: provoca la estampida de los espíritus presos, la destrucción del palacio y, a semejanza de la reina de Cartago³¹, su propia muerte, en medio de las llamas. Vale la pena

³¹ Ulla Lorenzo, 2011, p. 486.

apuntar que el suicidio de Circe —la forma de muerte más agresiva³²— no castiga a Ulises contra quien va dirigida:

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 mi podré. [...]
(vv. 3260–3264)

Quizá por esta razón, la inmólación de la hechicera alcanza a admirar al espectador, pero no a conmoverlo porque la verdadera instancia opresora de Circe no es Ulises, sino la diosa Venus, con quien, como propone De Armas³³, se asimila:

y yo, pues de mis encantos
a saber que es mayor vine
el amor, pues el amor,
a quien no rindieron, rinde,
muera también y suceda
a mi fin la noche triste.
(vv. 3284–3289)

Circe también sufre una suerte de violencia, —«transposición y embargo de los sentidos»—, pues resulta cautiva de un encanto de amor que fuerza su voluntad. Circe representa un ejemplo de personaje femenino «que desempeña un papel espectacular y ejerce un poder fuera de las normas»³⁴, pero no toma el control sobre Ulises: quien lo hace es Juno-Galatea, venciendo a Venus-Circe. En el desenlace de la comedia, la violencia que ejerce la hechicera sobre sí misma se inscribe en una

³² «Le suicide est une menace directe dirigée contre l'opresseur, il est représentation vive de sa responsabilité, il est ou chantage ou punition» (Barthes, 1963, pp. 32–37).

³³ De Armas, 1981, p. 210.

³⁴ «La mujer violenta y criminal desempeña un papel espectacular y notado, ya que hace muestra de un poder totalmente fuera de las normas. Así, toma el control sobre lo masculino y reactualiza los símbolos del imaginario colectivo de la famosa *mujer varonil*» (Djondo, 2016a, p. 175).

relación de poder en la que ella ocupa una posición inferior y ella sola resulta afectada³⁵.

La violencia que Circe ejerce en *El mayor encanto, amor* se manifiesta de diversos modos, en las transformaciones y en la expresión de su ira. Sin embargo, llama la atención el valor funcional del personaje que ordena y dosifica la violencia en el transcurso de la obra, mediante los episodios de los juegos cortesanos³⁶ que poseen un indudable carácter lúdico³⁷. De este modo, la acción dramática progresa, según dispone la maga, a golpe de enfrentamientos cada vez más violentos y más espectaculares. Entre estos motivos áulicos destaca el episodio del encuentro cinegético en que la tensión lingüística culmina la voluntad insaciable de Circe de probar el amante, forzarlo a declararse y someterlo a su voluntad. En consecuencia, la violencia que ejerce Circe se sitúa no sólo en los rasgos clásicos y actualizados de la mujer violenta que la configuran, sino en la propia estructura de la comedia de la que es el soporte hasta el desenlace, lo que podría constituir en el caso de *El mayor encanto, amor*, el elemento de reactualización más relevante del personaje femenino violento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana, «La violencia y el amor en las comedias mitológicas de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio 2011*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 59-69.
- ARELLANO, Ignacio, «Magos y prodigios en los escenarios del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 15-35.
- «Aspectos de la violencia en los dramas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 2, 2009, pp. 15-49.

³⁵ Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, 2015, p. 318: «como en el desenlace la única que parece es ella misma (muera también y suceda / a mi fin la noche triste)», no parece que se produzca dificultad alguna en tomar la obra como motivo de regocijo y alegría».

³⁶ A estos episodios habría que sumar aquellos que responden a la categoría de «violencia jocosa» en palabras de Domínguez Matito, 2013, pp. 57-72 y también, Trambaioli, 1998a, p. 261 y 1998b, p. 291.

³⁷ Escudero Baztán, 2017b, p. 72 y nota 8.

- «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44.1, 2014, pp. 199-213.
- «Género, géneros en la comedia del Siglo de Oro: algunas propuestas para una exploración múltiple», *Hispanófila*, 175, 2015a, pp. 3-14.
- «Mujeres perversas y perversiones femeninas en Calderón. Cuestiones de género («Genders y Genres»)\», *Hispanófila*, 175, 2015b, pp. 33-48.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Point, 1963.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los encantos de la culpa*, intro. Aurora Egido, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- *La devoción de la cruz*, ed. Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2010.
- *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- CAMPBELL, Ysla, «La violencia trágica en *La hija del aire*», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio 2011*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 83-92.
- CRISTÓBAL, Vicente, «Notas de tradición clásica en los dramas mitológicos de Calderón», en *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, ed. Javier Huerta Calvo et al., Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 125-135.
- DE ARMAS, Frederick, «Metamorphosis in Calderón's *El mayor encanto, amor*», *Romance Notes*, XXII, 1981, pp. 208-212.
- «The Enchantments of Circe: Dosso Dossi and Calderón's *El mayor encanto, amor*», en *Calderón protagonista eminente del barroco europeo*, ed. Kurt y Theo Reichenberger, Kassel, Reichenberger, 2000, vol. 1, pp. 175-192.
- «Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto amor*», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 117-144.
- «Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*», en *Fiestas calderonianas*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, *Anuario Calderoniano*, 2013, vol. extra 1, pp. 97-113.
- DJONDO, Amélie, «Las reinas asesinas en la escena del Siglo de Oro», en *¡Muerto soy! Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica desde sus orígenes hasta el siglo XIX*, ed. Cristóbal José Álvarez López et al., Sevilla, Renacimiento, 2016a, pp. 175-187.
- *Femmes de pouvoir et pouvoir des femmes dans le théâtre du Siècle d'Or: le personnage de la reine transgressive et criminelle*, Tesis inédita, bajo la dirección de Christoph Couderc, defendida el 21/11/2016, Université Paris 10, 2016b, <<http://www.theses.fr /2016PA100116>>.

- DOMÍNGUEZ MATITO, Francisco, «La violencia jocosa», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA / IGAS, 2013, pp. 57-72.
- ELLIS, Jonathan, «The Figure of Circe and the Power of Knowledge: Competing Philosophies in Calderón's *El mayor encanto, amor*», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 2, 2010, pp. 147-162.
- ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel, «Una supuesta comedia calderoniana escrita en colaboración: *El monstruo de la Fortuna, la lavandera de Nápoles, Felipa Cateana*», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017a, pp. 415-439.
- «Las estrategias del juego áulico en las comedias mitológicas de Calderón de la Barca», *Romance Quarterly*, 64, 2, 2017b, pp. 66-76.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- FROLDI, Rinaldo, «La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87, 88, 89, 2003, pp. 315-324.
- GARASA, Delfín Leocadio, «Circe en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín de la Academia Argentina de las Letras*, 29, 1964, pp. 257-265.
- GILBERT, Françoise, «La violencia en *La hija del aire* (1653): otra lectura del personaje de Semíramis», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio 2011*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 251-274.
- «Del deseo de homenaje a la pasión del mando: los mecanismos de la ambición de Semíramis en la primera parte de *La hija del aire* de Calderón», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 4, 2017, pp. 1-39.
- GRILLI, Giuseppe, «La modernización del mito, *El mayor encanto, amor*», en *De Cervantes a Calderón: estudios sobre literatura y teatro del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Kazimierz Saik*, ed. Karolina Kumor, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 75-88.
- HAYERBECK OJEDA, Erwin, «La comedia mitológica calderoniana: soberbia y castigo», *Revista de Filología Española*, 56, 1973, pp. 67-93.
- HERNÁNDEZ, Felipe, «El episodio de Ulises y Circe en el teatro de Calderón», en *Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 octubre 2000)*, ed. Javier Huerta Calvo et al., Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 137-147.
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Encierro y violencia en Calderón: mitos dramáticos y motivos escenográficos de fantasía teatral», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio*

- 2011, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 303-316.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis y Alejandra ULLA LORENZO, «La violencia en las fiestas mitológicas de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio 2011*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 317-331.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, *La poétique des espaces naturels dans la «comedia nueva»*, Madrid, Casa de Velázquez, 2010.
- LAUER, Robert, «Ana Bolena», en *El escritor y la escena VI: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (5 a 8 de marzo de 1997, Ciudad Juárez)*, ed. Ysla Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, pp. 149-156.
- LÓPEZ PIELOW, Fátima, «La violencia del discurso calderoniano a través del mito», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio 2011*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014, pp. 345-360.
- MATAS CABALLERO, Juan, «Feminismo y misoginia en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», en *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, ed. Javier Ponce Cárdenas e Ignacio Colón Calderón, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 133-142.
- MCKENDRICK, Melveena, *Woman and Society in the Spanish Golden Age. A Study of the «mujer varonil»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «“Puso el honor dragones de Medea”: sobre ésta y otras Medeas en el teatro de Lope», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*, *Criticón*, 87, 88, 89, 2003, pp. 479-492.
- NEUMEISTER, Sebastian, «*El mayor encanto, amor*: aspectos lúdicos» *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, *Golden Age Essays in Honour of Don W. Cruickshank*, 2013, pp. 807-819.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia, «Calderón de la Barca y la prefiguración de la mujer fatal», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su ochenta cumpleaños*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. I, pp. 677-687.
- POCIÑA PÉREZ, Andrés, «Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla», en *Medeas: versiones de un Mito desde Grecia hasta hoy*, Granada, Universidad de Granada, 2002, vol. II, pp. 751-757.
- TRABADO CABADO, Juan Manuel, «La comunicación teatral: códigos genéricos y práctica escénica en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Estudios Humanísticos. Filología*, 23, 2001, pp. 199-225.
- TRAMBAIOLI, Marcela, «Calderón y el mito de Medea», *Anuario de Letras: Lingüística y Filología*, 33, 1995, pp. 231-244.

- «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanas de Calderón», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (St. Andrew, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998a, pp. 254-271.
- «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 settembre 1997)*, Firenze, Alinea Editrice, 1998b, pp. 287-303.
- ULLA LORENZO, Alejandra, «El legado manuscrito de *El mayor encanto, amor*: ejemplo de adaptación calderoniana», *Actas XVI Congreso de la AIH, Nuevos caminos del hispanismo, Paris 9-13 julio 2007*, ed. Pierre Civil et al., Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, pp. 485-496.
- «Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo y Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 166)», *Compostella Aurea. Actas del VIII Congreso de la AISO 2008*, ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 485-496.
- «Las fiestas teatrales del Buen Retiro en 1635: el estreno de *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca», *Rilce*, 29.2, 2013a, pp. 20-41.
- «Introducción», ed. Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013b, pp. 10-40.
- «Juegos, versos y festines de damas en Calderón», *Bulletin of the Comediantes*, 2014a, 66, 2, pp. 195-209.
- «De Mira de Amescua a Calderón: comedia en colaboración, fiestas mitológicas y auto sacramental», en *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pp. 45-65.
- ULLA LORENZO, Alejandra y Luis IGLESIAS FEIJOO, «La violencia en las fiestas mitológicas de Calderón», en *La violencia en el teatro de Calderón, XVI Coloquio Anglo-germano, Utrecht y Amsterdam, 16-22 julio 2011*, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2014b, pp. 317-331.
- ZUÑIGA LACRUZ, Ana, *Mujer y poder en el teatro español del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 2015, 2 vols.
- WALTHAUS, Rina, «“Mi bien un breve sueño ha sido apenas”: fortuna en *La gran Semíramis* de Virués y en *La hija del aire* de Calderón», en *El siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, coords. Odette Gorsse y Frederick Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 1103-1113.