

## EL SUEÑO DE ULISES: LA VISIÓN ONÍRICA EN *EL MAYOR ENCANTO, AMOR* DE CALDERÓN

*Ariel Núñez Sepúlveda*

Universidad de Navarra

Navarra, España

anunez.5@alumni.unav.es

### RESUMEN / ABSTRACT

El artículo examina el significado y la función que tiene el procedimiento dramático de la visión onírica en la primera comedia mitológica calderoniana, *El mayor encanto, amor* (1635), a partir del estudio de la presencia de los sueños en la dramaturgia del autor y el análisis de algunos pasajes decisivos de la obra.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca; teatro cortesano barroco; comedia mitológica; sueños.

### *ULYSSES' DREAM: THE ONEIRIC VISION IN CALDERÓN'S EL MAYOR ENCANTO, AMOR*

*The paper examines the meaning and function of the dream-vision dramatic device in the first mythological theater play by Calderón, El mayor encanto, amor (1635), through out the study of the presence of dreams in the author's dramaturgy and the analysis of some decisive passages of the play.*

KEYWORDS: Calderón de la Barca, baroque court theater, mythological theater plays, dreams.

Recepción: 11/06/2020

Aprobación: 29/06/2020

## INTRODUCCIÓN

*El mayor encanto, amor*, la primera comedia mitológica escrita por Calderón para ser representada ante la corte de los Austrias, constituye una de las obras del dramaturgo que más atención crítica ha recibido en lo que va de este siglo. Revalorizada, reeditada<sup>1</sup> y reinterpretada, la pieza incluso ha sido objeto de intensos debates derivados de la contraposición de aproximaciones hermenéuticas diversas y, en algunos casos, antitéticas<sup>2</sup>. Esta variedad de abordajes, que va desde exégesis en clave política, filosófico-alegórica y feminista hasta estudios ecdóticos y estructurales<sup>3</sup>, sin duda revela hasta qué punto *El mayor encanto* se perfila como una obra compleja, polisémica y abierta a múltiples perspectivas de análisis<sup>4</sup>. Por otro lado, tampoco puede soslayarse su indesmentible importancia histórica, pues, como señala Ulla Lorenzo, la comedia –estrenada en 1635– despunta como “ejemplo paradigmático de la nueva fórmula dramática cortesana” del reinado de Felipe IV (*Introducción* 11); y es que en ella, en efecto, convergen la incorporación de la sofisticada estética escenográfica italiana, la reelaboración barroca de la mitología clásica, la integración cabal del espectáculo teatral al marco de la fastuosa cultura festiva áulica y, en fin, la consagración definitiva de Calderón como

<sup>1</sup> Véase la excelente edición crítica de Ulla Lorenzo publicada en 2013, por la que cito el texto de la comedia indicando únicamente la numeración de los versos.

<sup>2</sup> El más conocido es el debate que se sostuvo en torno al posible contenido de crítica política presente en *El mayor encanto* –y en otras obras cortesanas de Calderón–, planteado por insignes calderonistas como Margaret R. Greer y Frederick de Armas, entre otros, y posteriormente objetado por posturas como la de otro connotado estudioso del escritor madrileño, como Santiago Fernández Mosquera. Véase al respecto la grabación de la “Mesa redonda sobre la interpretación política de las fiestas calderonianas”, llevada a cabo en la Universidad de Santiago de Compostela en 2012 y publicada en formato de CD en el *Anuario calderoniano*, y además el agudo y detallado repaso de argumentos y contraargumentos sobre el mismo asunto trazado por Fernández Mosquera (*Calderón* 185-240).

<sup>3</sup> No me es posible citar aquí la totalidad de trabajos –más o menos recientes– sobre *El mayor encanto*; no obstante, como botón de muestra, véase la heterogeneidad de aproximaciones apreciable en los artículos de Ellis, De Armas, Matas Caballero, Trabado Cabado y Ulla Lorenzo (*Sobre la reescritura*).

<sup>4</sup> El excepcional valor polisémico de *El mayor encanto* –y del conjunto del corpus mitológico calderoniano– fue ya destacado por Greer (124), en contra de la antigua opinión crítica que reducía estas obras a un mero derroche de espectacularidad vacua. Asimismo, la complejidad de la pieza ha sido subrayada por Grilli (75) y De Armas, para quien, de hecho, *El mayor encanto* es “una obra casi tan compleja en significado como *La vida es sueño*” (132).

el nuevo comediógrafo hegemónico, elementos todos que, como es de sobra conocido, alcanzarán su máximo apogeo en la segunda mitad del Seiscientos con “le passage de la Cour au rang de centre premier de l’activité dramatique créatrice”, como sintetiza Vitse (22).

Pues bien, uno de los aspectos cardinales de *El mayor encanto, amor*, con frecuencia obviado, lo conforma la secuencia del sueño de Ulises, que se despliega en la tercera jornada de la comedia; ahí el espíritu de Aquiles se le aparece al rey de Ítaca para conminarlo con vehemencia a que abandone la isla encantada de Tinacia dominada por la maga Circe. Se trata ciertamente de un pasaje acotado del texto; sin embargo, supone uno de los momentos de mayor clímax de la intriga y, por ende, opera como un componente determinante en el desarrollo de la trama. Más importante aún, la visión onírica de Ulises, entendida como un recurso dramático primordial en la escritura calderoniana, aflora como una pieza clave del sentido y la estructura de la obra, imprescindible para comprender íntegramente la trayectoria y la configuración del personaje del guerrero griego –protagonista de la historia– y la apropiación y resignificación del mito grecolatino efectuada por el autor. Por ello, en las siguientes páginas examinaré este mecanismo para profundizar en el significado de la obra, completar la imagen que se tiene de ella y, por último, resaltar la pericia de la técnica del teatro cortesano de Calderón, tan capaz de conjugar textos pulidos y coherentes con suntuosos espectáculos. Antes de entrar en la obra, no obstante, es necesario partir delineando la representación literaria y el funcionamiento dramático de los sueños, y de qué forma estos se inscriben en la producción de nuestro dramaturgo.

## LOS SUEÑOS EN LA DRAMATURGIA CALDERONIANA

Ya desde las obras más tempranas de Lope, como *Los hechos de Garcilaso de la Vega* (1579-1583) o *La imperial de Otón* (c. 1598), se observa en el teatro barroco la figuración de los sueños<sup>5</sup>. No es de extrañar, por lo tanto, su pervivencia y presencia en el vasto universo dramático calderoniano, dentro del cual, de hecho, se erigen como un elemento de considerable

<sup>5</sup> Sobre este asunto pueden consultarse los iluminadores trabajos de Kirschner (3-18), Domínguez y Carrascón, que estudian sobre todo las primeras etapas de la producción del “Fénix”.

gravitación estética<sup>6</sup>. Empero, la profusa aparición del mundo onírico en la obra del autor sigue modalidades muy diversas: unas veces se desarrolla como motivo, temática o mecanismo teatral, y otras se despliega tropológicamente como metáfora, símbolo o alegoría<sup>7</sup>. El dramaturgo, además, explota esta pluralidad de formas que puede adquirir la representación de los sueños para introducirlos en marcos genéricos sumamente diferentes. En algunas tragedias, por ejemplo, funciona como presagio y anuncio de fatales y luctuosos acontecimientos, tal como sucede paradigmáticamente en *La cisma de Ingalaterra*, donde una funesta pesadilla que perturba a Enrique VIII en el mismo arranque de la obra vaticina la violenta pasión que sentirá el rey por Ana Bolena y las desastrosas consecuencias que ello desencadenará. De modo semejante, en ciertos dramas religiosos los sueños asumen el carácter de profecía, como en *El purgatorio de San Patricio*, comedia en la que uno de sus protagonistas, Egerio, el pagano rey de Irlanda, es acosado por una hermética visión nocturna que predice la conversión de sus dos hijas, Polonia y Lesbia, al cristianismo<sup>8</sup>. Calderón también aborda la experiencia onírica en sentido contrario, es decir, desde una perspectiva lúdica y cómica, como se aprecia en una de las piezas más divertidas y al mismo tiempo complejas de su teatro breve, la mojiganga de *Las visiones de la muerte*<sup>9</sup>. Y otro tanto puede decirse sobre la producción sacramental de nuestro autor, pues ahí, como han estudiado pormenorizadamente Gilbert y Duarte, el sueño puede actuar como personaje alegórico o como motivo estructurante en el plano teológico de los autos, que es justamente lo que ocurre en *Mística y real Babilonia* y

<sup>6</sup> Méndez llega a afirmar que el sueño es un “signo de identidad inconfundible” del teatro de Calderón y uno de los “centros imaginarios y de sentido que cifran la búsqueda” de él como escritor (649).

<sup>7</sup> Las imágenes asociadas al sueño en la producción dramática de Calderón son cuantiosas; al respecto es obligada la referencia al estudio de Gilbert (59-102 y 148-190), que examina los tópicos y las “modalidades semánticas” vinculadas a este fenómeno en los autos sacramentales (el sueño como ilusión, fantasía, sombra, fantasma, veneno, emblema de lo efímero, delirio, revelación, cárcel, ladrón de la vida, imagen de la muerte, imagen de la culpa, etc.) y que en muchos casos son aplicables al ámbito del teatro profano.

<sup>8</sup> A propósito de las tragedias calderonianas, véase el artículo de Escudero donde analiza finamente el rol que cumplen los ensueños como componentes caracterizadores de los tiranos que ahí actúan. El mismo estudioso concluye sosteniendo que “la formulación del sueño está ligada muchas veces al género teatral” (173). Un interesante análisis de la pesadilla profética de *El purgatorio de San Patricio* puede encontrarse en el trabajo de Ruano de la Haza.

<sup>9</sup> En relación con esta mojiganga y su intertexto cervantino, véase el análisis de Núñez Sepúlveda.

*Sueños hay que verdad son*, entre otros textos<sup>10</sup>. Y, por cierto, es obligada la alusión siquiera a la enorme relevancia que ostenta este componente en la obra más canónica del comediógrafo, *La vida es sueño*<sup>11</sup>.

Los ejemplos, sin duda, podrían multiplicarse pero creo que los hasta aquí apuntados ya dan una buena idea del tratamiento caleidoscópico con que Calderón utiliza los sueños en las diferentes variedades genéricas de su teatro. En el caso de las fiestas cortesanas –mitológicas y caballerescas– las visiones oníricas se encuentran con cierta recurrencia, debido, por un lado, a la propia materia literaria que informa estas obras –mitos grecolatinos y libros de caballerías–, siempre abierta a la exploración del terreno de la fantasía y desasida de cualquier verosimilitud realista, y por otro lado, a la consabida espectacularidad de las escenificaciones diseñadas por los ingenieros italianos, para quienes las escenas de ensueños ofrecerían la oportunidad de experimentar y exhibir deslumbrantes efectos escenográficos, provocadores de la tan buscada *admiratio* del público palaciego. Así, pues, además del sueño de Ulises en *El mayor encanto*, otras visiones del mismo tipo vivencian, por ejemplo, el joven Perseo en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653), Hércules en *Fieras afemina amor* (c. 1669), Adonis en *La púrpura de la rosa* (1659) o la maga Falerina en *El jardín de Falerina* (c. 1648), adquiriendo la ensoñación en cada pieza dramática diferentes sentidos y grados de elaboración de su *mise en scène*. Cabe añadir que para Cancelliere esta reiteración de escenas oníricas en la producción cortesana de Calderón llega a configurar al sueño como uno de los siete “mitologemas” que articulan aquel corpus dramático (125-126).

Hasta aquí me he referido sin mayores presiones conceptuales al “sueño” en el teatro. Sin embargo, debido a la polivalencia del vocablo en castellano<sup>12</sup>,

<sup>10</sup> El reciente libro de Gilbert sintetiza varios de sus trabajos anteriores sobre la presencia de los sueños en los autos sacramentales de Calderón. Se trata de un estudio exhaustivo, completísimo y sobre todo necesario, pues “en un conjunto de cerca de 80 autos, 36 aprovechan el motivo del sueño, y en 17 de ellos desempeña un papel fundamental” (Gilbert 15).

<sup>11</sup> Un sucinto examen del “sueño” de Segismundo entendido como “motivo” puede hallarse en el artículo de Hesse.

<sup>12</sup> Recuérdese que, como anota Domínguez, “la palabra castellana ‘sueño’ nace de la diseminación de fronteras entre dos étimos latinos: *somnus* (acto de dormir) y *somnium* (representación de sucesos imaginados mientras se duerme). Es decir, las oposiciones de otras lenguas romances tales como *sono/sonho* [en portugués], *son/somni* [en catalán], *sonno/sogno* [en italiano] o *sommeil/songe* [en francés] han sido subsumidas en castellano en un único concepto que alberga campos semánticos próximos pero a la vez diferentes” (315).

resulta inexcusable distinguir los dos principales sentidos que porta la palabra, es decir, por una parte, el ‘acto de dormir’, y por otra parte, los ‘sucesos o imágenes que se representan en la fantasía de alguien mientras duerme’ (DRAE). Esta diferenciación, aunque perogrullesca, es crucial, puesto que de la equívoca dilogía presente en la voz “sueño” hay que deslindar dos procedimientos dramáticos disímiles, que pueden o no actuar en tándem. El primer recurso es la “escena de adormecimiento”<sup>13</sup>, donde se muestra sobre las tablas únicamente el reposo o letargo, más o menos tranquilo, de algún personaje de la obra, sin que ello implique la vivencia de una experiencia onírica. Porqueras Mayo advirtió que en el teatro calderoniano lo más frecuente es que este tipo de escena se cristalice en la tópica imagen –de larga tradición literaria– de la “bella dormida”, un motivo que suele revestir una sugerente carga erótica, y sobre el cual el dramaturgo se permitió elaborar una innovadora variante, que es su exacto reverso masculino: el “bello dormido”<sup>14</sup>. El segundo procedimiento es la “visión onírica”, al cual he estado apuntando en los ejemplos mencionados anteriormente, y que consiste en la representación dramática del ensueño de un personaje adormecido, cuya interioridad, así proyectada, puede ser el resultado de la exteriorización de su más íntima subjetividad o actividad imaginativa, o bien puede suponer la intervención de actantes ajenos en su conciencia. De tal manera, y como propone Duarte, a partir de esta distinción habría que discernir entre personajes meramente “durmientes” y personajes “soñadores”<sup>15</sup> (148).

<sup>13</sup> Gilbert utiliza otra categorización para el análisis de los autos sacramentales (“sueño dormición” y “sueño-ensueño”), que, *grasso modo*, refieren al mismo fenómeno.

<sup>14</sup> No son pocas las escenas de bellas y bellos dormidos en el teatro cortesano de nuestro autor, ya que, como conjetura Porqueras Mayo, “el tema debió gustar sobremanera al público palaciego” (232). Así puede verse, por ejemplo, en *Los tres mayores prodigios, La fiera, el rayo y la piedra, Ni Amor se libra de amor, El castillo de Lindabridis*, entre otras. Sobre los orígenes de esta imagen, véase el citado estudio de Porqueras Mayo (213-214). Asimismo, téngase en cuenta la amplia presencia del mismo motivo en la práctica escénica cortesana anterior al reinado de Felipe IV, es decir, previa a Calderón, que notó en su clásico trabajo Ferrer Valls (153).

<sup>15</sup> Por cierto, hay obras donde Calderón juega con los límites del sueño y la vigilia, como precisamente ocurre en *La vida es sueño* y en la señalada mojiganga de *Las visiones de la Muerte*; se trata de textos en los que se problematiza la propia naturaleza del sueño a través de la paradójica presencia de “soñadores despiertos”. Evidentemente allí se excede la elemental categorización aquí planteada.

El mecanismo de la “visión onírica”, en general, suele ser más complejo que la “escena de adormecimiento”, puesto que configura una secuencia dramática específica, subordinada a un nivel o marco dramático superior –el de la vigilia– (Pfister 220-223). Su presentación, además, puede materializarse de maneras variadas. En una primera modalidad se comunica el ensueño a través de la mediación narrativa efectuada por el soñador –a través de un monólogo o soliloquio–, ya sea mientras duerme, o más usualmente con posterioridad a este suceso. En una segunda forma, la de mayor impacto y eficacia teatral, la visión del personaje se escenifica directamente sobre las tablas ante la mirada de los espectadores, lo cual conlleva la apertura de una temporalidad y un espacio dramático alterados en el que pueden participar diversos personajes, figuras, imágenes o sonidos que, en su conjunto, conforman el mensaje onírico. Y por último, puede darse también una imbricación de ambas técnicas, es decir, la confluencia simultánea, o de manera diferida, del relato de la ensoñación y su representación escénica. Sea cual sea la manera de dramatizar el sueño, este tiende a caracterizar y complejizar al personaje soñador y, a su vez, opera como un elemento estructurador de la trama de las obras, complicándola o solucionándola en virtud de su extensión, su carácter central o incidental, sus eventuales funciones prolépticas o analépticas y, en fin, el momento en que se inserta en la intriga. Como se verá, en *El mayor encanto, amor* aparecen tanto la “escena de adormecimiento” como la “visión onírica”, desempeñando los dos recursos un papel capital en el desarrollo de la acción y la construcción del protagonista.

## DORMIR, SOÑAR Y DESPERTAR DE ULISES

Calderón compuso *El mayor encanto* por encargo del Conde-duque de Olivares, quien a su vez buscaba solazar a Felipe IV y a la corte madrileña con un espectáculo teatral ostentoso. Como es sabido, el estreno, que se llevó a cabo durante la noche del 29 de julio de 1635<sup>16</sup>, tuvo lugar en un tablado construido sobre un islote extraordinariamente adornado, situado en medio del estanque grande del recientemente inaugurado Palacio del Buen Retiro, es decir, un recinto teatral al aire libre erigido *ad hoc* para la ocasión. También es un hecho ampliamente conocido que el prodigioso despliegue escenográfico

<sup>16</sup> Para todo lo relativo al estreno de la obra y las circunstancias históricas que lo rodearon, véase Ulla Lorenzo (*Las fiestas*).

de la obra fue producto de la primera –y polémica– colaboración entre el dramaturgo y el ingeniero florentino Cosimo Lotti, llegado a Madrid en 1626, quien tenía la inicial intención de que el poeta escribiese la comedia a partir del previo trazado escénico y argumental elaborado por él, como se desprende de los intercambios escritos de ambos artistas<sup>17</sup>. La pieza, como adelantaba más arriba, dramatiza y reelabora el mito de Ulises en la isla de la maga Circe, narrada por Homero en la *Odisea* (Cantos X, XI y XII) y por Ovidio en las *Metamorfosis* (Libro XIV). Además, como indica Ulla Lorenzo, la obra se nutre de una rica intertextualidad que incluye otras fuentes clásicas –como la *Eneida* virgiliana–, las mitografías de los siglos XVI y XVII, algunos poemas líricos coetáneos y la literatura emblemática, a lo que hay que sumar la reescritura de un texto anterior compuesto por Calderón en colaboración con Pérez de Montalbán y Mira de Amescua, *Polifemo y Circe*, de 1630 (*Introducción* 22-26).

La intriga de la comedia se centra en cómo Ulises primero se resiste, luego se entrega y finalmente supera el “mayor encanto” que acecha en la isla de Tinacria, que es precisamente el “amor” de Circe, un amor que implica no solo un desvío, sino además la renuncia a la misión heroica del guerrero griego, es decir, el retorno a su patria. En este sentido, acierta Pascual Barciela al indicar que la obra se desarrolla en torno al conflicto de la pérdida y recuperación de la identidad heroica de Ulises (94), que aquí se ancla en la dimensión más bélica y aventurera del personaje mítico y opuesta, en consecuencia, a su faceta de amante. Ciertamente, aquel proceso identitario se desenvuelve de manera paulatina. Así, en la primera jornada una tormenta –símbolo del desorden por venir– hace naufragar a Ulises y su tripulación, generando que recale en Tinacria, un lugar poblado de inusitadas maravillas (figuradas escénicamente con los efectos de tramoya ilusionistas concebidos por Lotti); allí, Circe, que gobierna la isla con los poderes de su magia,

<sup>17</sup> Tanto la “memoria” ideada por el escenógrafo (donde se describe con detalle la maquinaria escenográfica y la trama de la fiesta), así como la reivindicativa carta de respuesta de Calderón han sido estudiadas en numerosas oportunidades. Véase, por ejemplo, lo expuesto por Shergold y Chaves Montoya (49-51) sobre el proceso de orquestación del espectáculo. Téngase en cuenta, por otra parte, que no está esclarecido quién fue el que propuso la temática particular del mito de Ulises y Circe, si acaso Lotti, Calderón, el Conde-duque u otro interviniente (Ulla Lorenzo, *Introducción* 12); en cualquier caso, como apunta Egido, durante el siglo XVII “el teatro y la ópera tomaron la vertiente mágica del episodio de Circe” debido a que “favorecía todo tipo de mutaciones escénicas” (8), que eran las que justamente informaban el nuevo teatro cortesano.



transforma a algunos de los griegos en animales y posteriormente intenta hacer lo mismo con Ulises; este, sin embargo, logra librarse de la trampa con la ayuda divina de Iris –ninfa de los aires enviada por Juno–, quien le advierte que podrá vencer todos los hechizos de la maga “como al amor no te rindas” (v. 346). Frustrada la tentativa de Circe, pues, el héroe procura huir de Tinacria apremiado por su compañero Antistes, que funciona a lo largo de la comedia como el principal coadyuvante del protagonista dentro del elenco de personajes griegos. No obstante, la hechicera consigue persuadir a Ulises para que no se marche y se quede en la isla, a la que promete convertir en un “deleitoso paraíso / donde sea todo gusto, / todo aplausos, todo alivios, / todo paz, todo descanso” (vv. 788-791).

He aquí, entonces, que Ulises comete el primer error que lo conducirá a la progresiva difuminación de su identidad heroica. Y es que durante toda la segunda jornada el rey de Ítaca se irá viendo crecientemente envuelto en un mundo lleno de apariencias, fingimientos y simulacros<sup>18</sup> que lo terminará atrapando en la isla: primero finge amar a Circe, pero finalmente acaba sintiendo un verdadero deseo por ella, que es correspondido. De tal modo, Ulises y Circe se entregan a las delicias del amor, lo que trae como consecuencia que el guerrero griego vaya poco a poco “olvidando” su deber épico: continuar con su viaje de regreso a su hogar. La situación dramática del protagonista es bien sintetizada por parte de un coro que, en medio de un festín ofrecido por Circe a sus huéspedes hacia el final de esta segunda jornada, canta: “olvidado de su patria / en los palacios de Circe / vive el más valiente griego, / si quien vive amando vive” (vv. 2046-2049). En efecto, por causa del amor, Ulises olvida su patria, y con ello olvida también quién es él, pues el deseo amoroso en la comedia –en concordancia con una larguísima tradición mitográfica<sup>19</sup>–

<sup>18</sup> Como explicó en su clásico libro Rousset, la figura de Circe aparece en todos los teatros europeos del Barroco como cifra y símbolo de la metamorfosis y las apariencias: “Circe es la maga que transforma un hombre en animal, y otra vez en hombre; que presta y retira a cada uno todos los cuerpos y figuras; ya no hay caras, sino máscaras; toca las cosas y estas ya no son lo que eran; mira el paisaje y este se transforma. Parece como si, en su presencia, el universo pierda su unidad [...] y *los seres su identidad*” (17, cursivas mías). En el caso de la segunda jornada de *El mayor encanto*, las simulaciones y transformaciones fomentadas por Circe se articulan a partir de varios lances propios de las comedias de capa y espada –como ha demostrado Fernández Mosquera (*Calderón 257-270*)– que se complementan con la inserción de “paréntesis cómicos de tono entremesil” protagonizados por los graciosos, que ha detectado y analizado Trambaioli (291-294).

<sup>19</sup> Para el desarrollo secular del mito de Circe, véase la síntesis ofrecida por Egido (7-16). Téngase presente que, como resume la misma estudiosa, “Circe encarna la pasión

es caracterizado negativamente como una fuerza enajenadora que arroba los sentidos, desposee al amante de su voluntad y despoja de su razón a los hombres que se abandonan irresponsablemente al placer y la pasión. Así, pues, “recordar” el objetivo de su odisea será en adelante el desafío del héroe y el medio para recobrar su desdibujada identidad.

En este marco se introduce la primera “escena de adormecimiento”. En la tercera jornada de la comedia aparece el viajero ya por completo rendido al amor de la hechicera, y reposa junto a ella en un jardín frente al mar, un *locus amoenus* propicio para el regocijo despreocupado de los amantes. Circe invita allí al griego a descansar sobre su regazo: “en esta florida margen –le dice– / [...] puedes descansar, Ulises, / las fatigas de la caza / en mis brazos” (vv. 2422-2438a). El ahora galán, entonces, se duerme así apoyado en la maga, no sin antes declararle su vehemente pasión con un soneto que juega con la dilogía de la palabra “encanto”, que vertebra la obra: “tus encantos vencí, mas no tu llanto; / pudo el amor lo que ellos no han podido; / luego el amor es el mayor encanto” (vv. 2463-2465). De tal forma, este cuadro del héroe aletargado actualiza la mencionada imagen del “bello dormido”, cuya hermosura suspendida es contemplada por su amada. Pero a diferencia de otras escenas calderonianas de este tipo en donde el adormecimiento de los personajes es precedido o acompañado por la presencia de una plácida música que induce la somnolencia<sup>20</sup>, el sopor de Ulises se desarrolla en un profundo silencio ordenado por Circe, quien así les habla a sus damas (que estaban a punto de entonar una melodía):

Por agora  
no cantéis, que, desvelado,  
se da Ulises por vencido  
a la deidad de Morfeo,  
a cuyo letal trofeo  
las potencias ha rendido,  
haciendo de todas dueño  
esta macilenta sombra  
que a un tiempo halaga y asombra,  
pues es descanso y es sueño.

---

natural, el amor deshonesto, capaz de transformar al más sabio en una bestia fiera e insensible a los reclamos de la honra. Ulises, en cambio, significa la parte del alma que participa de la razón” (15).

<sup>20</sup> Sobre la acción catalizadora de la música sobre el sueño de los personajes en Calderón, véanse los citados trabajos de Porqueras Mayo (221-226) y Gilbert (45-50).

Infundid, aves y flores,  
 para aliviar sus congojas  
 silencio en templadas hojas,  
 suspended vuestros amores,  
 no hagan ruido los cristales  
 de los arroyos, callando  
 corran las fuentes, mostrando  
 obedientes y leales  
 el amor que en mi fe encierra,  
 y en retórico silencio  
 digan cuánto reverencio  
 su descanso (vv. 2486-2507a).

A su pesar, el tan calderoniano “retórico silencio” que Circe instaure sobre la sublimada naturaleza que la rodea –y que ella domina– para apreciar embelesada y contemplativamente a su “bello dormido” se interrumpe con violencia cuando los compañeros de Ulises gritan desde fuera de la escena “¡guerra, guerra!” (v. 2507b), para luego entrar intempestivamente guiados por Antistes. Este último había planeado con anterioridad –al comienzo de la tercera jornada– un ardid al notar que su líder se encontraba en el señalado estado de olvido de su deber, declarándolo de este modo:

Ulises, pues, sin recelo  
 solo de sus gustos trata  
 siempre en los brazos de Circe  
 y asistido de sus damas  
 en academias de amores,  
 saraos, festines y danzas.  
 Yo, pues, viéndonos perdidos,  
 hoy he pensado una traza  
 con que a su olvido le acuerde  
 de su honor y de su fama,  
 y es que [...]  
 a todas horas estemos  
 desde el bajel, que en el agua  
 surto está, tocando a guerra,  
 como que a Circe hacen salva,  
 cuya voz noble recuerdo  
 será de su olvido (vv. 2286-2305).

Como se ve, la “traza” de Antistes consiste en simular un embate bélico “tocando a guerra”, es decir, haciendo sonar trompetas, cajas y gritos de “al

arma”, para lograr que con ello Ulises salga de su “olvido” y “recuerde” quién es y qué debe hacer, esto es, un famoso guerrero que tiene que unirse a la (fingida) batalla<sup>21</sup>. Así, los griegos rompen el silente letargo de su caudillo, que al escuchar los estrépitos marciales efectivamente despierta con presteza y hace explícito el conflicto que vive: “guerra publica este estruendo. / ¿Pues cómo, ¡ay, dioses!, así / es hoy perezoso el sueño / de nobles sentidos dueño? / No soy sin duda el que fui, / pues a delicias suaves / entregado, ¡ay de mí!, estoy / y tras los ecos no voy / más belicosos y graves / [...] Aquí no hay ya que esperar; / la guerra me ha despertado” (vv. 2511-2529). Circe, al ver este “despertar” de Ulises y su amago de abandonarla para sumarse a la llamada bélica, le ordena furiosa a sus damas que, ahora sí, canten y toquen una seductora música que se oponga al griterío de los griegos y cautive a su amante para volver con ella. De esta manera, con la intercalación del canto amoroso de las mujeres, por un lado, y los clamores militares de los hombres, por el otro, se produce sobre las tablas una escena bipartita en la que se condensa el conflicto dramático del héroe: o bien Ulises puede recuperar su condición guerrera, o bien puede mantenerse en el reposo amoroso. Ante esa disyuntiva, el itacense duda qué hacer, mientras lo interpelan tanto Antistes (“¿cuánto yerra / no sabes el que rendido / a su amor labra su olvido?”, vv. 2556-2558), como Circe (“¿cómo, cuando entre mis brazos / envidia a las flores das, / tras otro afecto te vas?, vv. 2568-2570). Y si en un primer momento Ulises reconoce la alienación a la que Circe lo ha inducido (“torpes mis sentidos tuve, / ciego estuve, sordo estuve, / mas, ya que estas voces son / recuerdos de mi osadía, / las prisiones romperé”, vv. 2561-2565), finalmente decide volver a la “cárcel de amor”, diciéndole a la maga: “Esclavo tuyo he de ser. / No hay más fama para mí / que adorarte, no hay más gloria / que vivir en tu memoria” (vv. 2599-2602), con lo cual vence el amor y el guerrero, prefiriendo ser amante, se retira para retomar su sueño.

En definitiva, resulta patente que el primer sueño de Ulises, entendido como adormecimiento, y que se articula entre un primer cuadro de “bello dormido” destacado por la placidez y el silencio, y una antitética segunda escena bipartita de confrontación y ruido, funciona como metáfora del estado

<sup>21</sup> Como bien indica Egido, “Antistes ocupa aquí el vacío del ingenio natural de Ulises, dominado por la maga” (33); de tal modo, tiene sentido que este personaje “prefigure a Entendimiento [en el auto *Los encantos de la Culpa*] por su carácter de compañero avisado y consejero” (Egido 30). A propósito de la peculiaridad “enigmática” que adquiere el motivo onírico en *Los encantos de la Culpa*, puede consultarse el análisis de Gilbert (427-440).

en el que se halla el personaje en este punto de la trama, en el que el deseo amoroso, insisto, arrebató la identidad aguerrida del héroe (“no soy sin duda el que fui”, decía Ulises). El dormir, entonces, expresa aquí el momentáneo triunfo de la pasión sobre la razón, del placer sobre el deber, del olvido sobre el recuerdo y del amor sobre la guerra; dormirse es también sustraerse a la aventura y, por ello, precisa de un nuevo despertar. La batalla simulada por Antistes no logra el cometido de reanimar aquella voluntad adormecida de Ulises, que permanece olvidado de sí y de su empresa; y esto es así porque, en realidad, el héroe necesitará de una experiencia de índole interior para recordarse, ya que, en última instancia, su conflicto depende menos de la intervención de personajes externos que de una exploración en su interioridad; así lo vislumbra cuando se encuentra contrariado entre el reclamo de Circe y el emplazamiento de sus compañeros: “aquí guerra, amor aquí / oigo y, cuando así me veo, / *conmigo mismo peleo; / defiéndame yo de mí*” (vv. 2580-2583, cursivas mías), una afirmación que ya había anunciado Antistes al comienzo de la obra: “el hombre en tierra y mar / *lleva el peligro en sí mesmo*” (vv. 181-182, cursivas mías).

Esta lucha interna, que solo se explicita nítidamente a partir de la tercera jornada, es la que se resolverá mediante el procedimiento de la visión onírica. Retomando la intriga de la comedia, Circe sale de la escena luego de su victoria para hacer frente a la arremetida de Arsidas –su antiguo pretendiente–, dejando a Ulises “sepultado en blando sueño, / porque el belicoso alarde / no pueda de mi amor nunca / divertirle o olvidarle” (vv. 2726-2729). Con posterioridad, entran al tablado Antistes y los demás griegos buscando a su líder para intentar un último recurso que haga que Ulises “despierte” –literal y metafóricamente– de su sueño, y reemprenda con ellos su odisea; esta vez el plan estriba en poner junto al durmiente el “arnés” de Aquiles, es decir, las armas que –de acuerdo al mito– el itacense ganó en la disputa contra Áyax Telamonio, con la finalidad de que estas, como dice el griego Timantes, “acuérdele mudo [el arnés] / las batallas que venció / cuando en campaña se vio / coronado de laurel / para que despertador / de tantos olvidos sea” (vv. 2928-2933). Nuevamente, y ante la insuficiencia del anterior ardid de la guerra ilusoria, los compañeros del héroe procuran evocar el glorioso pasado épico de Ulises para despertar su memoria. El viajero, que sube a escena de manera espectacular durmiendo sobre un trono –usándose para ello el escotillón–, se queda solo con las armas de Aquiles tras lo cual comienza la visión onírica, que consiste en la aparición del espíritu de este último que, emergiendo desde un sepulcro con su rostro cubierto por un velo, interpela

duramente a Ulises, recriminándole su actitud e impeliéndolo a abandonar la isla encantada de Circe y continuar su viaje por mandato de los dioses.

El primer problema que plantea esta escena onírica tiene que ver con la propia naturaleza del sueño, ya que distintamente a lo que sucede en otras obras calderonianas, donde la transición desde el estado de vigilia hacia la ensoñación del personaje se denota claramente mediante marcas convencionales, aquí se presenta con cierta ambigüedad ese tránsito, puesto que inmediatamente después de que se retiran los compañeros del protagonista dejando a sus pies las armas de Aquiles, la acotación indica “despierta Ulises” (acot. v. 2943), a lo que sigue un breve soliloquio donde el personaje se refiere a su situación anterior: “pesado letargo ha sido / este a que rendido estuve, / ni bien vida, ni bien sueño, / sino letal pesadumbre / de los sentidos que torpes / ni descansan ni discurren; / crepúsculos son del alma, / pues obran entre dos luces” (vv. 2944-2951). Pareciera, así, en un primer momento, que Ulises está en vela y que, en consecuencia, la subsiguiente aparición de Aquiles constituye únicamente una visión espectral o fantasmagórica, con un cierto eco en el hipotexto épico<sup>22</sup>; y de esta forma han interpretado algunos críticos –como Fischer y Ellis, por ejemplo– el pasaje. Sin embargo, a pesar de aquella primera impresión, es el propio Ulises el que constata la condición de la visión a la que asistió, pues terminada esta, exclama más adelante: “pesada imaginación / fue la que en mis sueños tuve, / pero, aunque soñada, es bien / que la crea y no la dude” (vv. 3054-3057). En efecto, aunque adquiriera matices escatológicos o de ultratumba, hay que entender la epifanía de Aquiles como un ensueño experimentado por Ulises, quien de hecho distingue perfectamente entre la “pesada imaginación”<sup>23</sup> que tuvo en “sueños” (visión onírica) del anterior estado de mera modorra (escena de adormecimiento), que califica como “letargo” en el que no pudo ni soñar ni descansar. Además, el cuadro onírico se adscribe puntualmente a la doctrina clásica de los sueños<sup>24</sup>, según

<sup>22</sup> Recuérdese el encuentro entre Aquiles y Odiseo en el descenso de este último al Hades, narrado en el Canto XI de la *Odisea* homérica.

<sup>23</sup> Vale la pena reproducir la iluminadora anotación de estos versos realizada por Ulla Lorenzo, que remite a la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía; ahí el humanista se refiere a la “imaginación” y al “sueño” de esta forma: “vemos que el hombre, estando durmiendo y reposando todos los sentidos, anda la imaginación de él obrando y representando todas las cosas, como si estuviesen presentes y despierto el hombre. Es bastante la imaginación para mover las pasiones y afectos en el ánimo” (cit. en *El mayor* 295, cursivas mías).

<sup>24</sup> En la teoría clásica de los sueños –que se desarrolla desde Aristóteles, pasando luego por Cicerón, Artemidoro y Macrobio hasta llegar a Juan Luis Vives u otros humanistas– se

la cual, desde Homero hasta Quevedo, las ensoñaciones son una forma de comunicación divina a la cual acceden únicamente héroes, reyes y otros personajes eminentes en cuyo destino influyen y actúan los dioses. Asimismo, hay que tener en cuenta que si bien toda esta secuencia es una invención calderoniana ausente en la tradición mitológica, su más posible inspiración se halla en el Libro II de la *Eneida*, donde el espectro de Héctor se le presenta en sueños a Eneas para conminarlo a que huya de Troya<sup>25</sup>, como apostilla Ulla Lorenzo (*El mayor* 289-290).

Precisado el carácter onírico de la visión de Ulises, resulta evidente que toda la secuencia se desarrolla bajo la mencionada modalidad del ensueño representado escénicamente, aunque aquí otra vez Calderón se distancia de usos anteriores del procedimiento: mientras en otras obras el personaje soñador se mantenía pasivamente durmiendo en escena en el momento en que se figuraba su ensoñación<sup>26</sup>, en *El mayor encanto* Ulises, desde que se van sus compañeros, participa activamente de su visión en el instante en que “despierta”<sup>27</sup> dentro del sueño que ha sido provocado por el poder evocador del arnés de Aquiles<sup>28</sup>. En este mismo punto, además, todo el espacio dramático se transmuta, dejando de ser el jardín de Circe para convertirse en

---

mezclan continuamente filosofía, teología, medicina y ficción literaria. Véase al respecto la síntesis de las fuentes efectuada por Gómez Trueba (172-186) y Domínguez (317-318). Desde cierto punto de vista, podría calificarse el ensueño de Ulises siguiendo la tipología onírica elaborada por Macrobio, de manera que la visión del héroe podría leerse como *oraculum*, esto es, una forma de ensoñación que “requiere la presencia de un personaje venerable que instruya al soñador sobre lo que debe y no debe hacer y le dé noticias de lo que le va a ocurrir en el futuro” (Gómez Trueba 176-177). Aquí, sin embargo, me ciño al ámbito literario-mitológico, en el cual más ampliamente las visiones oníricas son vehículo de la revelación de los dioses, como compendia Quevedo al comienzo de *El sueño del Juicio Final*: “los sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores” (89-90).

<sup>25</sup> A este respecto, téngase presente que, como explica Egido, “la tradición mitográfica de Ulises y la de Eneas se cruzan constantemente en las interpretaciones mitológicas de la Edad Media y posteriores” (8).

<sup>26</sup> Véase el pormenorizado estudio de De la Granja que examina la convención –textual y escénica– del personaje durmiente en los corrales de comedias.

<sup>27</sup> Aquella acotación “despierta Ulises” sería, por lo tanto, una indicación de kinésica actoral.

<sup>28</sup> El arnés funciona así exactamente como había dicho Timantes, como un “despertador”. Para Fischer, quien sigue la teoría de Northrop Frye, las armas de Aquiles son un “talismán of recognition”, es decir, “some object which symbolizes the original identity” (109).

un espacio onírico con un marcado cariz fúnebre<sup>29</sup>, que luego se disolverá con el ulterior hundimiento del sepulcro de Aquiles. Por otra parte, también es de notar que el contenido del mensaje onírico difiere de otros sueños de tipo profético o presagioso –como los señalados en *El purgatorio de San Patricio* o *La cisma de Ingalaterra*–, puesto que no hay en el ensueño de Ulises ningún contenido enigmático u oculto que haya que descifrar, sino que, al contrario, se manifiesta una revelación transparente acompañada de un reclamo imperativo. El protagonista parte, así, observando primero el arnés para después desdeñarlo, envanecido de su contento amoroso, y lo apostrofa de este modo: “tarde, olvidado trofeo / del valor, a darme acudes / socorro contra mí mismo, / que aunque contra mí me ayudes, / hoy colgado en este templo / quedarás, donde sepulsen / sus olvidos tus memorias” (vv. 2968-2974). Al exclamar esto, se escucha desde fuera de la escena la voz de Aquiles (“¡no le ofendas, no le injurias [al arnés]”, v. 2975) que, como queda dicho, surge inmediatamente desde el suelo sobre un sepulcro entre sonidos lúgubres y efectos de fuego y humo para exigir sus armas y exhortar a Ulises:

A cobrar vengo mis armas,  
 porque el amor no las juzgue  
 ya de su templo despojo  
 torpe, olvidado y inútil  
 [...] Y tú, afeminado griego,  
 que entre las delicias dulces  
 del amor, de negras sombras  
 tantos esplendores cubres,  
 no entre amorosos encantos  
 las tengas ni las deslustres,  
 sino, rompiendo de amor  
 las mágicas inquietudes,  
 sal de Tinacia y, hollando  
 al mar los vidrios azules,  
 a discreción de los vientos  
 sus pavimentos discurre,  
 que la curia de los dioses  
 quieren que otra vez los sulques  
 [...] No lo ignores, no lo dudes (vv. 3018-3043).

<sup>29</sup> Lo mismo sostiene Ulla Lorenzo (*La construcción* 92-93), quien además analiza todos los espacios dramáticos de la comedia. Para otros espacios oníricos en obras calderonianas, véase Arellano (90-91).



El mensaje, pues, es diáfano e incontestable: “la curia de los dioses” ha dictado que Ulises salga de Tinacria, rompa las “mágicas inquietudes” del amor de Circe y vuelva a los mares para continuar con su viaje. En este sentido, hay que entender que el sueño del héroe constituye menos una proyección mental de su “subconsciente” que una intervención externa de la divinidad en su “imaginación”. La fuerza actancial de los dioses, que ya se había manifestado antes en la comedia con el advenimiento de Iris —enviada por Juno—, aparece aquí mediada por el espectro de Aquiles, que actúa como su mensajero, en perfecta conformidad con la apuntada doctrina clásica de los sueños<sup>30</sup>. Sin embargo, que la visión de Ulises sea producto del influjo de actantes exteriores, no obsta para que la vivencia onírica opere como una experiencia de tipo interior; y es que, a partir de su encuentro con Aquiles, Ulises consigue *recordar* su misión y deber heroicos, algo que no pudo suscitar la acción anterior de la falsa batalla urdida por Antistes, que se mostró insuficiente para “despertar” al guerrero de su sueño de amor. Solo el íntimo ensueño del protagonista, entonces, puede resolver su conflicto interno; así lo dice cuando, decidido a acatar el precepto de los dioses y huir de la isla de Circe, se topa con sus compañeros y uno de ellos le pregunta “¿de quién huyes?” (v. 3065b), a lo que el caudillo responde “de mí mismo” (v. 3066a).

De tal modo, y como ya han señalado Ellis (158) y Pascual Barciela (93-96), es en esta escena onírica donde se produce la anagnórisis de la comedia y la consecutiva peripecia, clímax de la obra: Ulises primero reconoce a Aquiles y a través del poder evocador de sus armas y su figura logra “despertar” su memoria, recordar su pasado glorioso y, por lo tanto, acaba por reconocerse a sí mismo, restituyendo con ello su olvidada identidad guerrera, lo cual precipita el desenlace de la obra (“huyamos de aquí, que hoy / es huir acción ilustre, / pues los encantos de amor / los vence aquel que los huye”, vv. 3088-3091, dice Ulises pronto a sus compañeros). Esta agnición por autorreconocimiento, además, es el anverso serio del mismo reconocimiento que alcanza de sí Clarín al enfrentarse a un espejo y deshacer el hechizo con que Circe lo

<sup>30</sup> Es frecuente encontrar en las fuentes épicas un intermediario que transmite el designio de los dioses al receptor de la revelación onírica, como sucede en el mencionado episodio virgiliano del sueño de Eneas. Por lo mismo, aquí no se plantea el dilema —muy común en otros sueños literarios— sobre la veracidad o falsedad de la ensoñación; de ahí que Ulises no dude en ningún momento del valor de su visión (“aunque soñada, es bien / que la crea y no la dude”), admitiéndola sin vacilación como “un medio para conocer la verdad y salir de la tiniebla y la ignorancia” (Gómez Trueba 186).

había metamorfoseado en mona<sup>31</sup>; no por casualidad este cuadro cómico se ubica justo antes del ensueño de Ulises. Y es que, en ambos casos, tanto el gracioso como el héroe mítico se enfrentan a su propia imagen para recuperar sus verdaderas formas, rompiendo con ello los “encantos” –el hechizo y el amor– de la maga. La visión onírica de Ulises, en suma, se erige así como la culminación del desarrollo y la evolución del protagonista a lo largo de la comedia; de manera que, tal como ocurre en otras obras calderonianas<sup>32</sup>, el sueño asume aquí un valor transformador, funcionando como principal agente en el cambio de conducta del personaje: una experiencia radical de conversión y aprendizaje ocasionada por una “sacudida o vuelco del yo” que origina la visión, en palabras de Morón Arroyo (577).

No es raro, en consecuencia, que esta secuencia sea una innovación propia de Calderón. Inexistente en el mito, tampoco se halla en el memorial elaborado por Lotti. El escenógrafo había planeado que fuese un personaje alegórico, la Virtud, quien sacara a Ulises de la isla de la maga “afeándole su femenino trato” y llevándolo ante una fuente “donde mirándose como en un espejo, y viéndose tan otro de su antiguo valor y ser, con fija resolución se determinará a dejar a Circe”<sup>33</sup> (cit. en Pellicer 164). Calderón, pues, se distancia de la propuesta de Lotti, y en vez de recurrir a una figura alegórica que cambie la actuación errática del héroe, prefiere utilizar el procedimiento de la visión onírica, una técnica que, por un lado permite estructurar mejor y más coherentemente la fábula, y por otro lado posibilita la construcción

<sup>31</sup> Tanto Greer (92) como Ellis (153-154) han advertido el paralelismo existente entre Ulises y Clarín, en tanto que ambos –el segundo contrahaciendo paródicamente al primero– caen víctimas del control y los encantos de Circe. Además, la interesante interpretación filosófica de Ellis propone que Aquiles es “*speculum*” y “*exemplum*” (159) para Ulises, debido a que “more than any other, the figure of Achilles exemplifies the hero who abandons his own nature and duties as a warrior having undergone a transformation that leaves him outwardly effeminate, since he dresses as a woman and hides among women to avoid participating in the war” (156).

<sup>32</sup> Recuérdese el famoso corolario segismundiano: “¿Qué os admira?, ¿Qué os espanta, / *si fue mi maestro un sueño* [...]?” (vv. 3305-3306, cursivas mías). Sobre el carácter aleccionador del sueño en otras piezas del autor, véanse las reflexiones de Hesse y González Velasco (153-211). Sin embargo, téngase en cuenta que, a diferencia de lo que sucede con Segismundo u otros soñadores calderonianos (como el Perseo de *Andrómeda y Perseo*), la visión de Ulises no deviene en duda, sino que en inmediata afirmación y aceptación, puesto que, como apuntaba arriba, el héroe advierte rápidamente la indole divina de la ensoñación, que no admite réplica.

<sup>33</sup> Modernizo las grafías. El original de Lotti se encuentra perdido.

del personaje de Ulises de un modo sustantivamente más complejo que lo esbozado por el ingeniero florentino, ofreciéndoles a los espectadores de la obra la oportunidad de ahondar en la transformación progresiva e interior del protagonista, soslayando así un solución demasiado explícita y reductora en su contenido moral y, por lo mismo, poco eficaz dramáticamente. Esta modificación introducida por el dramaturgo no es solamente una prueba más de su extraordinaria habilidad teatral, capaz de manejar con suma inteligencia un recurso tan provechoso como el ensueño<sup>34</sup>, sino que además es otra demostración de que *El mayor encanto, amor* es mucho más que un mero pretexto para la exhibición de las tramoyas a la italiana que tanto fascinaron a la corte de Felipe IV.

## CONCLUSIONES

En síntesis, la dramatización de la travesía de Ulises en la isla de Circe compuesta por Calderón acaba por impregnarse con una de las marcas más propias del dramaturgo: la visión onírica. Este procedimiento, en efecto, se perfila en *El mayor encanto* como un recurso de primer orden que propicia tanto la resolución de la trama como una significativa densificación en la configuración del protagonista. De tal forma, en la tercera jornada de la comedia, cuando el juego cortesano del enredo amoroso y los episodios entremesiles dan paso a la exploración de la interioridad de Ulises, la “escena de adormecimiento” condensa metafóricamente el transitorio estado de olvido del deber y de abandono a la pasión amorosa por parte del personaje griego; con posterioridad, sin embargo, la experiencia onírica emergerá como un paradójico *despertar* del héroe en el que logra reconocerse a sí mismo, recordar su odisea y recuperar su identidad épica. En esta obra, en consecuencia, dormir y soñar son términos disímiles y antitéticos, y el ensueño no equivale

<sup>34</sup> Desde otra perspectiva, puede entenderse todo el cuadro onírico de *El mayor encanto* como una reelaboración de la citada comedia en colaboración *Polifemo y Circe*. En la tercera jornada de esta obra, justamente la que compuso Calderón, se aprecia cómo el espectro de Acis, asesinado con anterioridad por Polifemo, se le aparece a Ulises desde dentro de un peñasco (vv. 2609-2669); no se trata, empero, de un sueño, sino de una epifanía fantasmagórica, aunque Acis cumple allí exactamente la misma función que Aquiles en *El mayor encanto*: hacer que el itacense huya de la isla de Circe. Para la relación entre estos dos textos, véase el artículo de Ulla Lorenzo (*Sobra la reescritura*).

a falsedad, ficción o mentira sino que, al contrario, adquiere el sentido de revelación, autoconocimiento y destino restaurado. Para el viajero itacense, en fin, sumergirse en la ensoñación es un medio para recobrar la razón (“del mayor encanto, amor, / la razón me sacó libre”, vv. 3144-3145, dice antes de huir de Tinacria). Así, pues, atrapado en el laberinto de apariencias e ilusiones de la isla encantada, perdido en el reino de la metamorfosis que preside Circe, Ulises solo puede encontrar verdad y realidad en el sueño.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amescua, Mira de, Juan Pérez de Montalbán y Pedro Calderón de la Barca. “Polifemo y Circe”. *Teatro completo de Mira de Amescua. Vol. 6*. Ed. Álvaro Ibáñez Chacón y Francisco José Sánchez. Granada: Universidad de Granada, 2005. 543-656.
- Arellano, Ignacio. *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Armas, Frederick A. de. “Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto, amor*”. *Anuario calderoniano* 4 (2011): 117-144.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mayor encanto, amor*. Ed. Alejandra Ulla Lorenzo. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra, 2012.
- Cancelliere, Enrica. “Mito y hermenéutica en las comedias palaciegas de Calderón”. *Anuario calderoniano* 7 (2014): 99-128.
- Carrascón, Guillermo. “Dormir en escena: usos simbólicos del sueño en el primer Lope”. *Atti del XVII Convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani (Milano, 24-25-26 ottobre 1996)*. Roma: Bulzoni, 1998. 101-108.
- Chaves Montoya, María Teresa. *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- Domínguez, César. “«Las imaginaciones son espíritu sin cuerpo». Aproximación al estudio de los sueños en el drama de Lope”. *Bulletin of Hispanic Studies* 75.3 (1998): 315-335.
- Duarte, Enrique. “La alegoría del sueño en los autos sacramentales de Calderón”. *Anuario calderoniano* 4 (2011): 145-168.
- Egido, Aurora. “La fábrica de un auto sacramental: *Los encantos de la Culpa*”. Pedro Calderón de la Barca. *Los encantos de la Culpa*. Ed. Juan Manuel Escudero. Kassel / Pamplona: Reichenberger / Universidad de Navarra, 2004. 7-106.
- 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): 147-162.
- Escudero, Juan Manuel. “El tirano calderoniano: la violencia del y para el poder y su reflejo en los sueños”. *La violencia en el teatro de Calderón: XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Utrecht y Amsterdam, 16-22 de julio de 2011)*. Ed. Manfred Tietz, Gero

- Arnscheidt, Robert Folger, Yolanda Rodríguez Pérez y Antonio Sánchez Jiménez. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014. 163–176.
- Fernández Mosquera, Santiago. “Mesa redonda sobre la interpretación política de las fiestas calderonianas”. *Anuario calderoniano* V.E. 1 (2013). 15-17. CD.
- \_\_\_\_\_. *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Ferrer Valls, Teresa. *La práctica escénica cortesana: de la época del Emperador a la de Felipe III*. Londres: Tamesis, 1991.
- Fischer, Susan L. “Calderón’s *El mayor encanto, amor* and the Mode of Romance”. *Studies in Honor of Everett W. Hesse Lincoln*. Nebraska: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981. 99-112.
- Gilbert, Françoise. *El sueño en los autos sacramentales de Calderón*. Kassel: Reichenberger, 2018.
- Gómez Trueba, Teresa. *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*. Madrid: Cátedra, 1999.
- González Velasco, María Pilar. *Variaciones de Segismundo en la obra de Calderón*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- Granja, Agustín de la. “Los espacios del sueño y su representación en el corral de comedias”. *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta*. Ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, 2002. 259-311.
- Greer, Margaret R. *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- Grilli, Giuseppe. “La modernización del mito: *El mayor encanto, amor*”. *De Cervantes a Calderón: estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje al profesor Kazimierz Sabik*. Ed. Karolina Kumor. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009. 75-90.
- Hernández-Araico, Susana. “Génesis oficial y oposición política en *El mayor encanto, amor*”. *Romanistisches Jahrbuch* 44 (1993): 307-322.
- Hesse, Everett W. “El motivo del sueño en *La vida es sueño*”. *Segismundo: revista hispánica de teatro* 5-6 (1967): 55-63.
- Kirschner, Teresa J. *Técnicas de representación en Lope de Vega*. Londres: Tamesis, 1998.
- Matas Caballero, Juan. “Feminismo y misoginia en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca”. *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*. Ed. Jesús Ponce Cárdenas e Isabel Colón Calderón. Madrid: Ediciones Clásicas, 2002. 133-142.
- Méndez, Sigmund. “Ontología y poética del sueño en Calderón”. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*. Vol. I. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002. 649-660.
- Morón Arroyo, Ciriaco. “Calderón y Shakespeare: la vida como sueño”. *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: Actas del Congreso Internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón (Universidad de Navarra, septiembre, 2000)*. Vol. II. Ed. Ignacio Arellano. Kassel: Reichenberger, 2002. 569-582.

- Núñez Sepúlveda, Ariel. "Calderón y la reescritura de la ficción cervantina: la mojjiganga de *Las visiones de la Muerte*". *Cervantes en las antípodas: 15 lecturas del "Quijote" desde Chile*. Santiago de Chile: Universitaria, 2019. 101-136.
- Pascual Barciela, Emilio. "A propósito de la *anagnórisis* en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*". *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica* 30 Núm. Especial (2012): 89-103.
- Pellicer, Casiano. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España. Vol. II*. Madrid: Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- Porqueras Mayo, Alberto. "La imagen de la *bella dormida* en el teatro de Calderón". *Estudios sobre Cervantes y la Edad de Oro*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003. 213-232.
- Quevedo, Francisco de. *Los sueños*. Ed. Ignacio Arellano. Madrid: Cátedra, 1991.
- Rousset, Jean. *Circe y el pavo real: la literatura del Barroco en Francia*. Barcelona: Acanalado, 2009.
- Ruano de la Haza, José María. "El sueño de *El purgatorio de San Patricio*". *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro. Vol. I*. Ed. Luciano García Lorenzo. Madrid: CSIC, 1983. 617-627.
- Shergold, Norman D. "The first performance of Calderón's *El mayor encanto, amor*". *Bulletin of Hispanic Studies* 35 (1958): 24-27.
- Trabado Cabado, José Manuel. "La comunicación teatral: códigos genéricos y práctica escénica en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca". *Estudios Humanísticos. Filología* 23 (2001): 199-223.
- Trambaioli, Marcella. "Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón". *Calderón: Testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro (Firenze 8-12 settembre 1997)*. Florencia: Alinea Editrice, 1998. 287-303.
- Ulla Lorenzo, Alejandra. "La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón". *Tintas: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* 5 (2015): 77-98.
- \_\_\_\_\_. "Sobre la reescritura de los finales en las comedias de Calderón: *Polifemo* y *Circe* (1630) y *El mayor encanto, amor* (1635 y 1668)". *Compostella Aurea: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO), Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008. T. III*. Ed. Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre Galiana. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2011. 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 (2013): 220-241.
- \_\_\_\_\_. "Introducción". Pedro Calderón de la Barca. *El mayor encanto, amor*. Madrid / Frankfurt : Iberoamericana / Vervuert, 2012. 11-40.
- Vitse, Marc. *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail / France-Ibérie Recherche, 1990.