

LA PROYECCIÓN ESPACIAL Y LA
PLURISENSORIALIDAD EN LA COMEDIA
MITOLÓGICA CORTESANA *EL MAYOR
ENCANTO, AMOR DE CALDERÓN*¹

The Spatial and Sensory Projection in the Courtesan
Mythological Comedy *El mayor encanto, amor* by
Calderón

KIMBERLY ROJAS RAMÍREZ

Universidad Complutense de Madrid

kimrojas@ucm.es

ORCID ID: 0000-0002-8113-8946

Recibido: 21-01-2022

Aceptado: 14-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi.48.291>

RESUMEN

En el presente trabajo se pretende elaborar el análisis de la proyección espacial y plurisensorial relativa a la comedia mitológica cortesana *El mayor encanto, amor*, de Pedro Calderón de la Barca, representada en el Estanque Grande del Palacio del Buen Retiro el mes de julio de 1635, al servicio de los requerimientos escénicos y técnicos que una fiesta teatral de esta índole implica según las convenciones sociales y la categoría del espectador al que estaba destinada esta pieza. De este modo y, teniendo en cuenta la relevancia

ABSTRACT

In the present work it is intended to elaborate the analysis of the spatial and sensory projection relative to the courtly mythological comedy *El Mayor Encanto, Amor*, by Pedro Calderón de la Barca, represented in the Big Pond of the Buen Retiro Palace in July of 1635 at the service of the scenic and technical requirements that a theatrical party of this nature implies according to social conventions and the category of spectator to whom the piece was intended. In this way, and taking into account the rele-

¹ El presente trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto PGC2018-098699-B-100, titulado *Fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro (1650-1660): Catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual*.

que reside en la construcción del espacio dramático en el teatro aurisecular español, se han estudiado de forma específica los diversos significados simbólicos y sensoriales propiciados por el espacio dramático que el dramaturgo diseña a la luz, claro está, del texto teatral y del conjunto de elementos escenográficos, literarios e ideológicos con los que se configura una fiesta mitológica que funciona como el perfecto reflejo de la sociedad en la que se ha generado.

PALABRAS CLAVE: Teatro Siglos de Oro; Calderón de la Barca; *El mayor encanto amor*; espacio dramático; sensorialidad.

vance that has the construction of the dramatic space in Spanish Golden Age Theatre, this article studies the symbolic and sensory meanings presented by the dramatic space that the playwright designs according to the theatrical text and, of course, without forgetting the set of scenographic, literary and ideological elements with which a mythological festival is configured that functions as the perfect reflection of the society in which it has been generated.

KEY WORDS: Spanish Golden Age Theatre; Calderón de la Barca; *El mayor encanto amor*; Dramatic Space; sensoriality.

REPRESENTADA en el Estanque Grande del Palacio Buen Retiro en julio de 1635 en calidad de fiesta mitológica cortesana, *El mayor encanto, amor* de Pedro Calderón de la Barca es confeccionada como un texto producto del arte convencional y de la ideología de la etapa en la que se inscribe. A partir de elementos como el diálogo entre los personajes, la conducta teatral de estos, la proyección del espacio dramático, la simultaneidad y espectacularidad de los recursos escénicos y el «decorado verbal», es decir, el proporcionado por las didascalias y acotaciones, será posible extraer conclusiones válidas sobre su potencialidad sensorial. Los diversos efectos sensitivos proyectados por el texto dramático y la concepción espacial actuarán como transmisores de significados simbólicos concretos, los cuales se ven propiciados por el diseño de los espacios patentes empleados en la pieza. De este modo, como para su composición el dramaturgo se sirve de temas y motivos extraídos de la tradición clásica, concretamente, del mito de Ulises y Circe, que figura en los Cantos X, XI y XII de la *Odisea* y en el Libro XIV de las *Metamorfosis* ovidianas, será apropiado abordar este tema en consonancia con el saber teatral, literario, mitológico y epistemológico. De esta forma se podrán extraer interesantes conclusiones relativas a estas cuestiones que podrán ser extrapolables a buena parte del resto de dramas calderonianos.

Asimismo, excelsos estudios críticos pormenorizados sobre la materia textual y teatral directamente vinculados con la comedia que aquí nos ocupa son los elaborados por Ulla Lorenzo [2013], que se encuentran en la propia edición crítica de esta comedia y en el artículo titulado «La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor* de Calderón» [2015], ambos trabajos de dicha autora, además de otros trabajos bastante recientes como los de Núñez Sepúlveda [2020] y Pacheco [2021]. Serán estas, entre otras, las referencias críticas indispensables que fundamentarán y conformarán el marco teórico de esta investigación.

ANÁLISIS, FRAGMENTACIÓN Y PROYECCIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO

ESPACIOS DRAMÁTICOS PATENTES ² POR JORNADAS			
Tinacria	Primera jornada	Mar	
		Playa	
		Monte	
		Espacio divino	
	Segunda jornada	Palacio de Circe	Estancias
			Escondite (espacio indeterminado)
			Jardín
Monte			
Tinacria	Tercera jornada	Playa	
		Espacio campestre / Mar	
		Monte	
		Espacio campestre	
		Espacio onírico	
		Palacio de Circe / Mar	
		Mar (espacio de libertad)	

² Ulla Lorenzo [2015] hace una distinción entre los espacios patentes y latentes de la comedia. En este trabajo, por los objetivos que se persiguen, se tomarán como objeto de estudio los espacios dramáticos patentes.

El escenario en el que se desarrollan las diversas acciones del drama es la isla de Circe, llamada Tinacria, a la que llegan Ulises y sus tropas. El comienzo de la primera jornada les sitúa justamente en un mar que se encuentra en un violento estado tormentoso, en el que destaca un aparatoso accesorio escénico, el navío tripulado por dichos personajes:

(Tocan un clarín, y descúbrese un navío y en él, Ulises, Antistes, Arquelao, Lebrel, Políodoro, Timantes, Floro y Clarín).

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

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

[2013: 134-135, vv. 1-5]³

Como veremos, los diferentes escenarios dramáticos presentarán unas características concretas, que serán el reflejo del componente moral, de la conducta y del estado existencial de los personajes que en ellas intervienen. En este singular estado marino apreciamos a unos griegos incapaces de controlar su tempestuoso destino. Estos, posteriormente, sin cambiar de cuadro, desembarcan en una playa de la isla, la cual transitan para luego comenzar a adentrarse en un territorio boscoso.

ARQUELAO. Solo se ve de arroyos mil sulcado,
cuyo turbio cristal desentonado
parece, a lo que creo,
desperdiciado aborto del Leteo.

LEBREL. Que habemos dado temo
en otro mayor mal que Polifemo.

FLORO. Quejas son lastimosas y severas
cuantas se escuchan de robustas fieras.

³ Para la citación de los textos clásicos calderonianos se optará por citar el año de la edición crítica manejada.

TIMANTES. Y, si las copas rústicas miramos
destos funestos ramos,
no pájaros suaves
vemos, nocturnas, si agoreras aves.
[2013: 141, vv. 63-74]

Ulla Lorenzo [2013] aclara que, basándonos en las palabras de los personajes, se trata de un monte poblado de árboles, lugar en el que se desarrollará el resto de la acción durante esta primera jornada. Una particularidad del fragmento aquí presentado es que, además, encontramos un espacio itinerante, que Rubiera [2005: 107] describe como «un espacio dinámico de transición entre dos espacios dramáticos» y que cumple una función de enlace entre dos escenas que no requieren un cambio de lugar. Así es como Ulises y sus soldados se trasladan desde la playa y se adentran en el territorio boscoso de la isla mientras interactúan sin necesidad de que ninguno de ellos abandone el escenario para volver a entrar y, por lo tanto, sin que se tenga que producirse un cambio del espacio escénico.

Por consiguiente, es posible distinguir otra singular localización dramática cuando se produce la llegada de la ninfa enviada por Juno para brindar su ayuda a Ulises con el fin de combatir los hechizos de Circe, se trata de un espacio divino, que viene anunciado, además, por el sonido de la música y la aparición de la ninfa sobre un espectacular accesorio escénico, el arco⁴.

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

MÚSICA. Iris, ninfa de los aires,
el arco despliega bello
y, mensajera de Juno,
rasga los azules velos⁵.
[2013: 155-156, vv. 315-318]

⁴ Ulla Lorenzo [2013] especifica que el arco de iris en este drama aparece decorado con tres colores fundamentales que, además, también aparecen en otras piezas dramáticas calderonianas como *Los tres mayores prodigios* y *El Faetonte*: son el rojo, el verde y el amarillo.

⁵ Es decir, el cielo y las nubes que la ninfa atraviesa con su aparición.

Por otro lado, ya desde la primera jornada al espectador se le hace posible apreciar la multiplicidad de espacios ideales que acogen a la acción y que amplían las dimensiones del espacio escénico, algo que, como indica Arellano [2000], supone un rasgo propio de toda la comedia calderoniana. La descripción del arco y sus llamativos adornos, así como del decorado célico ya sugestionan por vez primera los sentidos, tanto los del espectador como los de los personajes del drama.

IRIS. Ya la obedezco,
y batiendo las alas
rompo los vientos.

ULISES. Línea purpúrea y nieve,
nube de rosa y fuego,
verde, roja y amarilla,
nos deslumbran sus reflejos.

ANTISTES. ¡Qué hermoso rasgo corrido
en el papel de los cielos
bandera es de paz!
[2013: 157, vv. 219-328]

El inicio de la segunda jornada se produce en el palacio de Circe: «*Descúbrese un palacio muy suntuoso, y van saliendo todas / las damas por diferentes partes y llegan a la puerta y sale / Circe*» [2013: 191]. En este momento las damas de la maga tratan de averiguar la causa de sus tristes quejas mediante la formulación de preguntas:

LIBIA. Señora, ¿qué llanto es este?
ASTREA. ¿Qué pena, señora, es esta?
CLORI. ¿Tú, lágrimas en los ojos?
FLÉRIDA. ¿Tú, suspiros, y tú, quejas?
TISBE. ¿Qué ocasión pudo moverte
a que sentimientos tengas?

CASIMIRA. Los males, comunicados,
se alivien, si no se venzan.

CIRCE. Quien tiene de qué quejarse,
¡oh, cuánto en quejarse yerra!

que la justicia del llanto
 hace apacibles las penas.
 [2013: 191-192, vv. 906-1012]

Tanto para Circe como para sus damas, verse influenciadas por sentimientos amorosos supone un desorden en tanto que actúan como prisioneros y determinan al alma racional. Las preguntas de las damas ante el estado de Circe revelan confusión, incredulidad y preocupación, porque no es algo impropio, algo que «no debe ser». En este sentido, son diversos los juegos de contraste⁶ presentes: la pasión contra la razón, la confusión frente a la claridad, el desorden en contraste con el orden, la inquietud de Circe contrapuesta al sosiego de las damas..., y este repertorio de oposiciones se va a corresponder con el espacio dramático. El medio rural es el escenario de las pasiones como contrapunto del palacio, que es el de la civilización, la razón y el orden. De ahí el desconcierto que demuestran las damas de Circe ante su conducta. El palacio implica la sujeción de las pasiones y la immaculada protección del honor.

ASTREA. (¿Oyes, Libia?)
 LIBIA. (Razonablemente⁷, Astrea.)
 ASTREA. (¡Plegue a amor que en estos extremos
 lo que yo pienso no sean!)
 LIBIA. (¡Plegue a amor que sí, si acaso
 que es lo que plegamos piensas!,

⁶ Motivo puramente barroco compartido por el grueso de las comedias mitológicas cortesanas calderonianas, como es el caso de *La fiera, el rayo y la piedra*. En ella, igualmente, figuran: contrastes entre lo salvaje y lo civilizado, la naturaleza y la corte, el amor y la guerra, el amor y el odio, la dureza y la correspondencia, el mundo de los dioses y el de los hombres, el de los señores y los criados, entre otros. Todos ellos suponen una constante lucha, una confrontación en la acción, en el estilo y en los elementos escenográficos que constituyen la obra.

⁷ Responde la dama «razonablemente» porque ella, a diferencia de Circe, no se encuentra presa del influjo amoroso. Por el contrario, puede decirse que continúa siendo un ser dominante de su alma racional.

pues si es amor la ocasión
 dellos y ella a verse llega
 enamorada dará...)

ASTREA. (¿Qué?)
 LIBIA. (Libertad de conciencia.)
 ASTREA. (Holgareme de salir
 de religión tan estrecha
 como es el honor. Vestales
 vírgenes Diana celebra
 entre gentes, mas nosotras
 entre animales y fieras
 somos vírgenes bestiales.)
 [2013: 192-193, vv. 1013-1028]

Siguiendo esta misma línea, probablemente la mayor particularidad de Circe y sus damas, y como Ulla Lorenzo [2013: 192] comenta, es que las doncellas romanas consagradas a Vesta en la mitología romana y a Diana en la griega se ubicaban en esplendorosos bosques próximos a fuentes o manantiales. Por el contrario, la maga y sus damas son mujeres castas que habitan en un palacio rodeadas de una selva repleta de fieras, ello explica la llamativa paranomasia de la que Calderón se sirve al emplear la referencia «bestiales» en lugar de «vestales». Al igual que sucede con Segismundo, en *La vida es sueño*, Circe y sus damas son fieras que viven rodeadas de otras fieras. El palacio en el cual habitan se ubica en medio de un bosque que inicialmente se describe de forma equiparable a una peligrosa, marchita e inhóspita selva, con sórdidos riachuelos adyacentes, gruñidos aterradores procedentes de las bestias e impregnada, puede decirse, por algún tipo de magia oscura, misteriosa:

ARQUELAO. Solo se ve de arroyos mil sulcado
 cuyo turbio cristal desentonado
 parece, a lo que creo,
 desperdiciado aborto del Leteo.

LEBREL. Que habemos dado temo
 en otro mayor mal que Polifemo.

- FLORO. Quejas son lastimosas y severas
cuantas se escuchan de robustas fieras.
- TIMANTES. Y, si las copas rústicas miramos,
destos funestos ramos,
no pájaros suaves
vemos, nocturnas, si agoreras aves.
- ARQUELAO. Y entre sus ramas, rotos y quebrados,
trofeos de guerra y caza están colgados.
- POLIDORO. Todo el sitio es rigor.
- FLORO. Todo es espanto.
- ANTISTES. Todo horror.
- ARQUELAO. Todo asombro.
- TIMANTES. Todo encanto.
- [2013: 141-142, vv. 63-78]

Así pues, la maga, teniendo en cuenta su conducta, el descontrol de sus instintos, su relajación moral al enamorarse y las características del espacio dramático que la complementa teatralmente a lo largo de sus diferentes apariciones en escena, es presentada como una bestia, mala y peligrosa. Con ello, se ponen de manifiesto las actitudes y los rasgos de los que toda persona racional ha de rechazar para no salirse de la línea del bien.

Esta serie de elementos también sugiere e implica la idea del desajuste, del desorden que envuelve la esencia de estos singulares personajes femeninos, sobre todo, en el caso de la maga. Si bien sabemos que estos acontecimientos dramáticos tienen lugar en el interior del palacio de Circe, es decir, en sus estancias, el texto teatral no especifica en cuál de ellas. Esto mismo sucederá durante las siguientes intervenciones. Tras la conversación que mantienen Flérida y la maga mediante la que urden el plan para que Ulises se enamore de ella, ambas se esconden en un lugar ambiguo, indeterminado, también de palacio, desde el que se dedican a escuchar lo que hablan los graciosos:

- FLÉRIDA. Llegan
dos criados aquí y traen
sin duda alguna pendencia.

CIRCE. Retírate, que no quiero
que a todas horas me vean,
y escuchemos desde aquí
lo que tratan en mi ausencia.
(Retíranse y salen Lebel y Clarín.)
[2013: 197-198, vv. 1037-1143]

Ahora bien, volvamos a exponer la relevancia de la significativa simbología que proyecta el espacio dramático diseñado por Calderón. Véase el fragmento textual expuesto a continuación, que volverá a analizarse con posterioridad sensorialmente y con mayor detalle:

CIRCE. En este hermoso jardín,
adonde la primavera
llamó las flores a cortes
para jurar por su reina
a la rosa, que, teñida
en sangre de Venus bella,
púrpura viste real,
generoso honor de Grecia,
en tanto que de una caza
boreal el término llega,
que será luego que el sol
vaya perdiendo la fuerza,
con músicas y festines
te espero, porque la ausencia
y memorias de tu patria
entretenido diviertas.
[2013: 203-204, vv. 1244-1259]

Se trata del jardín del palacio de Circe, es decir, de un idílico espacio exterior al que los personajes acuden por invitación de ella para conversar, jugar, comer, divertirse y, en definitiva, disfrutar de los placeres. Se presenta como todo un *locus amoenus*, un espacio idóneo para el despliegue pasional [Alvarado Teodorika, 2010]. Como bien sabemos,

el jardín en el teatro de Calderón es uno de los espacios más recurrentes, vinculado a las pasiones y a la conducta relajada desde un punto de vista moral. Este es el lugar donde Circe propone jugar a la academia de amores, juego en el que cada participante plantea una pregunta relativa al amor y a la que el resto de los personajes deben dar respuesta.

El último escenario que figura en esta segunda jornada es el monte, en el que transcurren acciones diversas: Clarín es castigado por Circe, luego la maga descansa plácidamente junto a Ulises, en él también los personajes degustan un apetitoso banquete y, finalmente, se produce la batalla entre Arsidas y las fieras contra Ulises y sus tropas. Ahora veremos un nuevo ejemplo de espacio potenciador de lo sensitivo. El rural es espacio identificativo del amor, pero también de otras pasiones como la ira o los celos. Al frescor de la hierba fresca y la sombra dada por el laurel para combatir el calor primaveral se une la visualmente poderosa metáfora de la alfombra floral extraída de la *Fábula de Polifemo y Galatea*.

CIRCE. En esta tejida alfombra
que de colores diversas
labró el abril, a quien sirve
de dosel la copa amena
de un laurel, al sol hagamos
apacible resistencia;
vayan tomando lugares
todos y tú aquí te asienta.
[2013: 205, vv. 1282-1289]

Por último, en la tercera jornada se multiplican los espacios hasta su grado extremo, ya que se alternan hasta nueve espacios dramáticos patentes, algo que agiliza y dinamiza en gran medida la acción del drama en consonancia con el incremento gradual de la espectacularidad. A continuación se mostrarán fragmentados según su orden de aparición:

ESPACIOS DRAMÁTICOS PATENTES EN LA TERCERA JORNADA		
Playa		La tercera jornada se inicia en la playa de la isla, donde los hombres de Ulises planean huir de la isla mientras este duerme.
Espacio campestre	Mar	Espacio lúdico: por un lado, el campo, en el que reposan los enamorados y, por el otro, el mar, donde aguardan los soldados en el navío y desde del que tratan despertar a Ulises de su letargo amoroso con gritos y alarmas de guerra.
Monte		En él intervienen de nuevo los soldados griegos. Más tarde se unen Circe y sus damas.
Espacio campestre		Ulises se queda dormido.
Espacio onírico		Tiene lugar el sueño en el que Ulises se encuentra con Aquiles.
Palacio de Circe	Mar	De nuevo, espacio lúdico: el palacio de Circe y el mar por el que huye Ulises cuando despierta del amoroso encanto.
Mar (espacio de libertad)		Se nos presenta el mar como espacio de libertad, pues el navío de los griegos surca las aguas ya serenadas por Galatea y huyen así de la isla.

El espacio lúdico en la comedia del Siglo de Oro, así como la escena compleja barroca y las subescenas simultáneas son explicadas por Rubiera [2005: 125-153]. Partiendo de la idea de que el espacio lúdico barroco se define por presentar en un mismo espacio escénico a dos o más grupos de actores que representan el texto teatral de forma simultánea, en la escena múltiple barroca se muestra una simultaneidad de espacios lúdicos que pueden ser activos o mudos e incluso alternarse a lo largo de los versos. En *El mayor encanto* se distinguen dos espacios lúdicos en la tercera jornada. El primero, mientras Circe y Ulises disfrutan en el campo de los placeres que el encanto les brinda y comienza, desde el mar, a sonar en el mismo espacio escénico la música de guerra:

- DENTRO. ¡Guerra, guerra!
(Tocan cajas dentro a un lado.)
- CIRCE. ¿Qué es esto? ¿Cuando pretendo
 silencio hay quien lo interrompa?
 [...]
- CIRCE. Dente, escucha, ¡ay de mí!
 ¿Quién ese clarín tocó?
(Sale Antistes.)
- ANTISTES. Quien pensando que sería
 lisonja, salva hacía
 cuando desde el mar te vio.
 [2013: 269-270: vv. 2508-2527]

La segunda tiene lugar finalizando la tercera jornada. Ulises escapa junto a los griegos y se dirigen al mar. Se puede apreciar la escena lúdica en todo su esplendor en los versos con los que Ulises se dirige a la maga desde una subescena, el mar, desde el que le habla:

- (Suena una trompeta.)*
- CIRCE. ¿Qué bastarda trompa es esta,
 áspid de metal, que gime
 el aire?
- FLÉRIDA. En el mar, señora,
 sonó la voz.
- LIBIA. Y el esquife,
 desde el griego bajel, hecho
 al mar, sus campañas mide.
- ASTREA. Ulises desde él te habla;
 escucha lo que te dice.
(Dentro Ulises.)
- ULISES. Ásperos montes del Flegra
 cuya eminencia compite
 con el cielo, pues sus puntas
 con las estrellas se miden,
 yo fui de vuestros venenos

triunfador, Teseo felice
 fui de vuestros laberintos
 y Edipo de vuestra esfinge.
 Del mayor encanto, amor,
 la razón me sacó libre
 trasladando esos palacios
 a los campos de Anfitrite.
 [2013: 298-299, vv. 3128-3147]

PROYECCIÓN SENSORIAL POTENCIADA POR EL TEXTO DRAMÁTICO
 Y SU REPRESENTACIÓN ESCÉNICA

En lo referente a la construcción del espacio dramático, que en el teatro aurisecular español, la concepción espacial en sí misma está directamente vinculada con la ideología de la sociedad en la que se genera la obra, es decir, con su manera de ver y entender el mundo y el teatro como un arte basado en la convención. Sáez Raposo [2011] expone que los patrones de construcción espacial que se repiten en las piezas de esta época están estrechamente vinculados con el «modo de ver» que muestra la sociedad en la que se han generado. En el caso del teatro cortesano, el espacio dramático está totalmente condicionado por el espectador prototípico al que iba dirigida la representación, es decir, por la familia real y la corte, pero también por el espacio escénico en el que se iba a representar, que se tenía en cuenta desde el momento en que se llevaba a cabo la composición del texto literario. En este caso, hablamos del Estanque Grande del Buen Retiro.

Asimismo, uno de los rasgos esenciales de las fiestas teatrales cortesananas de la índole de *El mayor encanto, amor* es que estaban pensadas y compuestas para ser una fiesta interna, es decir, en el texto dramático, y externa, de cara a los espectadores. De modo que una comedia de estas características proporcionaba una experiencia metateatral realmente fastuosa. La representación de este tipo de piezas desprendía el gusto estético barroco construido sobre una marcada plurisensoriali-

dad, propiciada, además, por la utilización de sugestivos y espectaculares recursos técnicos teatrales. Espacios escénicos como los jardines o el Estanque Grande del Retiro, en el que tuvo lugar la representación teatral de la fiesta que aquí nos ocupa, contribuían la generación de esta clase de experiencias sensoriales, que se veían incrementaban con representaciones planificadas para desarrollarse al atardecer, con la búsqueda de la sorpresa y de la fascinación por parte del espectador mediante la combinación de llamativos recursos. Por ejemplo, la mezcla de elementos acuáticos y lumínicos como el agua y del fuego; táctiles, como el frescor de la brisa y del entorno; olfativos, dados por la vegetación circundante; e incluso gustativos, ya que a veces los espectáculos se acompañaban de un banquete. Los gacettilleros más importantes de la época, como Barrionuevo, describieron que estos espectáculos eran muy anhelados por el público debido al propio clima teatral y social que se generaba durante la representación. Esta supone todo un banquete sensorial y queda sublimada a la luz de los elementos que incluye el texto dramático. De esta forma, *El mayor encanto, amor* cuenta con unos espacios dramáticos y metafóricos sugerente y potencialmente tangibles. La simbiosis del texto dramático junto a la propia experiencia teatral proporcionada por una comedia mitológica cortesana de estas características se ocupa de satisfacer a la perfección la proyección sensorial relativa a los cinco sentidos. Con todo ello, llama especialmente la atención que esta hipertrofia sensorial tan avasalladora anule la separación público-escenario. El espectador se ve involucrado en la fábula, ya que el espacio que este ocupa no se distingue firmemente del que sirve de escenario, es decir, del Estanque Grande del Coliseo del Buen Retiro. Esto se produce en buena parte gracias al derroche visual, olfativo y auditivo que se explaya tanto en los espacios dramáticos como en el espacio escénico, reuniéndose en un solo macroespacio sensorial.

En primer lugar, en esta pieza, como en un amplio repertorio de la producción de comedias calderonianas, el papel de la música es cru-

cial. Ciriaco Morón [1981: 58] subraya la relevancia que es la musicalidad en el Teatro del Siglo de Oro, especialmente en Calderón, puesto que «su auditorio en muchos casos no percibía contenido alguno del verso, más el sonido». Por su parte, Ruano de la Haza [2000: 116] en *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro* teoriza sobre la importancia de la música teatral pues, entre sus múltiples funciones, era empleada para subrayar la acción de la comedia y para anunciar las entradas y salidas de personajes importantes, como ocurre con el clarín inicial que anuncia la aparición de los griegos en el navío o con las chirimías que anuncian la sobrenatural aparición de la ninfa Iris en el arco en la jornada primera. No obstante, el rasgo distintivo de la música en *El mayor encanto* es que se emplean dos tipos de situaciones musicales que cumplen una función determinada, respectivamente. Vemos que en el grueso de referencias, la música originada por las «blandas voces», es decir, por el canto, en este caso dulce, melodioso y sugerente, contribuye a la aclimatación del espacio amoroso durante los encuentros en los espacios dramáticos rústicos como el jardín y, sobre todo, en la simbólica batalla entre los dos tipos de música que se distinguen: la amorosa contra la bélica⁸.

(*La música al otro lado.*)

MÚSICA⁹. ¿Dónde vas, Ulises, si es
 el mayor encanto amor?
 [2013: 270, vv. 2534-2535]

⁸ Al igual que ocurre en otras comedias calderonianas, entre las que destaca *La fiera, el rayo y la piedra*, a la escenografía calderoniana se le integra una temporalidad novedosa marcada por la música, esta representa la fábrica del universo y el oído es considerado el sentido más perfecto, como Blume [1968] expone en su obra *Renacimiento y música barroca*. Asimismo, nos encontramos que en ambas fiestas mitológicas, la música y el canto juegan papeles distintivos, rasgo que Egido [1989] detecta en la comedia *La fiera, el rayo y la piedra*.

⁹ Producida por las «blandas voces».

Por su parte, la música de guerra produce el efecto de desencanto amoroso a través del llamamiento bélico. El poder de esta es fundamental en el despertar del héroe, pues en cada ocasión que la escucha, este logra plantearse e incluso desprenderse de la ceguera pasional para entregarse a la prudencia que las armas y el valor suponen para él como guerrero.

ULISES. Perdone, Circe, que así,
 habiendo guerra y furor,
 no me ha de tener amor.
 [2013: 269, vv. 2520-2523]

Los instrumentos que producen este tipo de música son fundamentalmente los tambores, las baquetas, los metales de las armas y la trompeta en compañía de los gritos de sus soldados llamándolo, recordándole su gloriosa naturaleza heroica y guerrera. Ulla Lorenzo [2013: 271] señala que esta última «produce un sonido que debería recordarle a Ulises las glorias bélicas y la excelencia pasada».

ULISES. Aquí no hay ya que esperar;
 la guerra me ha despertado,
 porque en el alma ha tocado
 la sirena militar.
 [2013: 270, vv. 2528-2531]

La vista, desde la posición del espectador, se ve estimulada, como no es de extrañar, por el conjunto de adornos, recursos escénicos y maquinaria teatral que implica la representación del texto dramático: el navío, las tramoyas para las apariciones divinas de Iris y Galatea, los extremadamente decorados arco y carro triunfal, los efectos especiales proporcionados por el uso de las luces, el agua y el fuego, las transformaciones de los actores en animales, las danzas, la aparición de la mesa o el hundimiento final del palacio, entre otros. En el texto dramático, la vista de los personajes dramáticos se ve igualmente embriagada por

los hermosos paisajes exteriores de la isla, del mar que la rodea y de las deidades que se revelan ante sus ojos. A continuación, se expondrá un fragmento que lo ejemplifica a la perfección.

CIRCE. En esta florida margen
 desde cuya verde estancia
 se juzgan de tierra y mar
 las dos vistosas campañas
 tan contrariamente hermosas
 y hermosamente contrarias
 que neutral la vista duda
 cuál es la yerba o el agua,
 porque aquí en golfos de flores
 y allí en selvas de esmeraldas
 unas mismas ondas hacen
 las espumas y las matas,
 [...]
 [2013: 264-265, vv. 2422-2433]

Esta que Circe describe es una localización dramática en la que reinan estímulos puramente sensoriales. Su vista, como es evidente, se asombra y abruma ante la belleza del paisaje y el colorido de las flores. El papel del olfato es también decisivo en el repertorio de significados, conductas y estímulos a los personajes obedecen. En términos científicos, sabemos que el olor, una vez que invade las cavidades nasales, activa los nervios olfativos y estos envían la información del aroma detectado al cerebro mediante impulsos químicos, concretamente, al hipotálamo y al sistema límbico, responsable de modular y encaminar las emociones y la conducta, de ahí la relación directa existente entre el olfato y las emociones. Este sentido se ve estimulado con el frescor del pasto del campo, de la vegetación y de las intensas fragancias florales propias de la sugestiva época primaveral. Vemos que estas escenas presentadas por el texto dramático, poseen una carga sensorial realmente potente, tal es así que momentáneamente parecería factible «sentir» el espacio dramático a través del fragmento textual.

En cuanto al tacto, el abrazo supone el acercamiento idóneo para que se incremente y arraiguen con firmeza los impulsos pasionales de los personajes. Un gran ejemplo de este tipo de contacto físico y sus efectos lo tenemos no en el abrazo que se brindan Ulises y Flérida, la cual seguía obediente las directrices de Circe y fingió amarlo, sino en la escena en la que la maga y el héroe griego reposan juntos y enamorados en el campo, mientras contemplan el majestuoso paisaje escudado por el mar. A esto debemos sumar otros elementos como el tacto de la hierba, la placentera sensación de la brisa campestre e incluso la sensación del calor del sol.

CIRCE. [...]
puedes descansar, Ulises,
las fatigas de la caza
en mis brazos.

ULISES. Dices bien,
pues solo en ellos descansa
el alma, porque ellos solo
el centro han sido del alma.
[2013: 265, vv. 2436-2441]

Por último, en el jardín de palacio, Circe se ocupa de atender y embaucar a sus ilustres invitados con música, danza y otros encantos que están a su alcance pero, de igual modo, se encarga de satisfacer su sentido del gusto dando magnos festines con los que poner el broche al conglomerado de placeres sensibles con los que trata de encantar a los griegos victoriosamente:

LEBREL. ¡Linda mesa, pardiez, nos ha venido!
¿No me dirás, si desto no te pesa,
cuánto habrá que sembraron esta mesa?

*(De debajo del tablado sale una mesa muy compuesta y con
luces, y siéntanse Ulises y Circe y Arsidas, y las demás en
en el suelo.)*

CIRCE. ¡Hola, cantad! Cantad y divertido
 uno y otro sentido
 esté con las viandas y las voces
 que suenen en los céfiros veloces.
 [2013: 244, vv. 2039-2045]

SOBRE LA CONFUSIÓN, EL DESENGAÑO Y EL SUEÑO DE ULISES

El espacio onírico se presta a resaltar motivos completamente barrocos: como las apariencias, el desengaño, la teatralidad, las máscaras y lo ilusorio. Pacheco [2021: 952] así lo demuestra: «está claro que la pieza que nos ocupa es un molde plurisignificativo que, sin embargo, propone una estructura clara: la bipolar y confrontada». Son variadas las situaciones ilusorias que atentan contra inteligibilidad de los personajes. En primer lugar, el juego de la academia de amores, en el que Flérida se ve obligada a fingir su amor por el héroe griego para cumplir con Circe y su plan. La simulación resulta tan convincente que Circe y Lísidas enloquecen por los celos. Otra cuestión interesante es la relativa a los seres humanos transformados en árboles y en fieras. *A priori*, ninguno de los personajes advierte que se encuentran realmente ante seres humanos, incluso cuando Clarín es transformado en mona, mientras Circe hace que se hunda la mesa con todos los presentes, se abraza con Lebrel y este le confunde, ni siquiera con una mona, sino con un león¹⁰. Posteriormente, el propio Lebrel trata de capturar a Clarín con un lazo para llevárselo como trofeo de regreso a su patria:

(*Échale el lazo.*)

CLARÍN. ¡Ay, que me ahogas, Lebrel!
 No en el pescuezo me hagas
 la presa.

¹⁰ Cabe destacar, que en este momento de la acción dramática, se había quedado todo a oscuras: (*Truenos y granizo, y escurécese el tablado y riñen a oscuras.*) [2013: 252].

LEBREL. Por más que coques,
no te irás.
[2013: 262, vv. 2376-2379]

Hasta que no se mira en el espejo y «*se le cae el vestido de mona*» Lebrel no es capaz de reconocerlo. Un desengaño similar tuvo lugar cuando el gracioso abre el arca que le entregó el gigante Brutamonte. Por su aspecto, Clarín esperaba abrirla y encontrarse abundantes y majestuosos tesoros. Sin embargo, de la caja salen, primero, una dueña y, luego, un enano, vil engaño con el que queda bastante tan asombrado como decepcionado:

CLARÍN. Señores, ¿qué es lo que pasa
por mí? ¿Qué tesoro es este?
¡Vive Júpiter!, que juntos
a su cáscara se vuelven.
[2013: 225, vv. 1709-1712]

La información que puede extraerse de esta serie de situaciones es que las apariencias deben ser concebidas en clave negativa por el peligro que suponen. El sueño en el que Ulises se encuentra con Aquiles se ubica en un espacio onírico. Dicho episodio, invención de Calderón, resulta llamativo en tanto que ideológicamente se trata de una réplica con alguna variante de la estrategia usada por Ulises para con Aquiles al principio de la guerra de Troya, en la que enseñándole unas armas y mediante el ruido de una trompeta y un clarín de alarma consigue que Aquiles se extraiga de la vida de molicie amorosa que llevaba con Deidamía.

Al igual que la apariencia, el desengaño o la ilusión, el sueño de Ulises implica la existencia de dos planos diferentes de la realidad, uno positivo, racional, y el otro negativo, sensorial, en el cual se enmarcaría el espacio onírico. Este último, tiene esta connotación porque convierte momentáneamente a Ulises en esclavo de la duda entre lo real y lo imaginario.

(*Húndese.*)¹¹

ULISES. Espera, helado cadáver
que asombro y horror infundes,
que yo postrado te doy
palabra... Todo se hunde¹².
Pesada imaginación
fue en la que en mis sueños tuve,
pero, aunque soñada, es bien
que la crea y no la dude¹³.
[2013: 294-295, vv. 3050-3057]

Al igual que Ulises debe discernir el plano sensible del inteligible, así como diferenciar la realidad de lo soñado, debe desprenderse de la comodidad que le brinda el disfrute vinculado a los placeres sensibles, concretamente, de los encantos de Circe. Núñez Sepúlveda [2020] indica que:

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 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.

Tirando de este lazo y en términos filosóficos, al igual que el hombre de bien ha de ascender verticalmente hacia la luz de la razón y de la verdad al dejar atrás las apariencias sensitivas, el griego debe llevar a

¹¹ Aquiles, que se retira de la escena después de transmitir su poderoso mensaje al griego.

¹² Ulises despierta y se da cuenta de que su encuentro con el mítico héroe ha sido soñado.

¹³ Puesto que no debe olvidar la valiosa enseñanza de ha recibido por parte de Aquiles.

cabo la ardua labor de sobreponerse a sus instintos y romper su vínculo con el placentero encanto de la maga.

AQUILES. [...]

A cobrar vengo mis armas¹⁴,

porque el amor no las juzgue

ya de su templo despojo

torpe, olvidado y inútil,

porque no quieren los dioses

que otro dueño las injurie,

sino que en mi sepultura

a par de los siglos duren.

Y tú, afeminado griego,

que entre las delicias dulces

del amor, de negras sombras¹⁵

tantos esplendores cubres,

no entre amorosos encantos

las tengas ni las deslustres¹⁶,

sino, rompiendo de amor

las mágicas inquietudes,

sal de Tinacria 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 sulques¹⁷

[...]

[2013: 293-294, vv. 3018-3039]

¹⁴ Mientras Ulises duerme, sus soldados colocan las armas de Aquiles junto a sus pies, con el fin de que con el poder y la gloria de los que están impregnadas, el griego recobre la razón.

¹⁵ Es digna de apreciar, nuevamente, la negativa carga simbólica asociada a las pasiones.

¹⁶ Se avergüenza de que sus armas estén bajo el poder de un guerrero que mancilla su honor con un comportamiento nada propicio para un héroe y guerrero de su magnitud.

¹⁷ Aquiles le indica a Ulises que debe abandonar Tinacria y despojarse de los encantos de Circe, con lo que le empuja a tomar el camino correcto: el del triunfo de la razón.

A este respecto, incluso el mayor encanto, que es el amor, en realidad es una apariencia más, una ilusión, precisamente porque es encanto. En cuanto Ulises cae en los encantos de la hermosa hechicera, permanece cegado, preso en un sueño del que solo logra liberarse con estímulos vinculados a las armas y a la guerra. No obstante, es de saber que en el proceso de ascensión al bien, a la razón y al conocimiento, el paso previo del ver es el cegar.

En términos ideológicos, este tema del despertar de Ulises del letargo amoroso para recobrar su heroicidad entronca bastante bien con la política de Olivares, que se empeñó desde su accesión al poder en recordar a la aristocracia española, que vivía en la molicie, su deber de servicio bélico para con su soberano¹⁸. Del mismo modo, llama la atención la fecha de representación de la comedia (julio de 1635), cuando entra Francia en el conflicto de la Guerra de los Treinta años (19 de mayo de 1635), siendo los años 1635 y 1636 exitosos para las armas españolas. Y así, con los reinados de Felipe IV en España y Luis XIII en Francia, el paradigma de la heroicidad se impone en la cultura de Europa occidental.

RAZÓN CONTRA PASIÓN O «URBS» VERSUS «RUS»

Como ya se ha podido comprobar en el grueso de la selección de fragmentos del texto dramático, el diseño espacial y, específicamente, la rica alternancia de espacios de esta pieza supone uno de sus rasgos esenciales a la hora de comunicar simbólica y, claro está, sensorialmente. Resulta evidente que existe un firme contraste entre los dos tipos de espacio dramático empleados. Bien sabemos que en el marco de la comedia aurisecular española es frecuente la contraposición «*urbs*» versus «*rus*», es decir, el contraste entre localizaciones urbanas y

¹⁸ Ver Elliot [2012].

rústicas. Ello no es algo que simplemente implique una oposición entre ciudad y naturaleza, sino que sugiere un interior y un exterior metafóricos. Sáez Raposo [2019: 23] explica que estas localizaciones dramáticas están pensadas para configurar toda una simbología, pues ambos tipos de espacios:

conforman dos presencias espaciales genéricas que se intuyen, se presienten, con mayor o menor intensidad, como realidades que trascienden el ámbito escénico y escenográfico. Se trata de localizaciones que se plantean en forma tematizada, es decir, en abstracto, y que se figurativizarán por medio de varios espacios presentes.

De este modo, el diseño espacial de la acción dramática será crucial para representar ideas antagónicas y para reflejar el carácter conductual que van a presentar los personajes en determinados momentos. En efecto, en función del tipo de espacio en el que intervendrán los personajes, presentarán una conducta teatral concreta. Así es que espacios como el monte, el jardín de Circe o el espacio campestre funcionan como espacios exteriores rústicos que se corresponden con lo materialmente sensible, con lo sensorial, pues en ellos entran en juego elementos como: la percepción, la anulación de la razón por los sentidos, la confusión del entendimiento, olvido del deber y de las obligaciones heroicas y patriotas en el caso de Ulises y la proyección de las emociones y sentimientos por parte de los personajes: ira, tristeza, celos, pasión amorosa, miedo, entre otros. Estos escenarios rurales, justamente, actúan como la proyección de la primitiva naturaleza interior inherente al ser humano. Así se evidencia en las diversas intervenciones de Circe encaminadas a ejercer el mal. Se ha comprobado que hablamos de una localización idónea para la proliferación de los encantos amorosos, pero tampoco es casual que el externo y rústico sea el tipo de escenario donde Circe hechice, encante y castigue de diversas formas. En este espacio la maga convierte a los humanos en árboles, luego a los griegos en salvajes fieras y también es el lugar al que envía a Clarín, el gracioso, para castigarlo. En localización rural, igual-

mente, se dan otras acciones del drama que hay que sumar a lo expuesto, como los momentos de ira, celos, recelo, furia y desequilibrio emocional que Circe experimenta, aunque ella no es la única que experimenta esta pasión descontrolada. Resulta bastante llamativa la escena en la que aparecen Circe y Lísidas y ven el abrazo entre Ulises y Flérida.

FLÉRIDA. Aunque acciones lisonjeras,
agradezca su trofeo
con mis brazos mi deseo.

(Abrazanse y salen por dos puertas Circe y Lísidas.)

LÍSIDAS. (Yo misma de mí me admiro.)
¿Qué es esto, cielos, que miro?)
CIRCE. (¿Qué es esto, dioses, que veo?)
LÍSIDAS. (El griego Ulises es quien
darme vida y muerte espera.)
CIRCE. (Bien que fingiese quisiera,
no que fingiese tan bien.)
LÍSIDAS. (Muerte mis celos me den).
[2013: 214, vv. 1486-1496]

Estas emociones mencionadas, en Circe a su máximo grado, al final de la comedia, al escapar Ulises junto a sus soldados, ya que la maga sufre un violento colapso desde un punto de vista emocional.

Por todo ello, este escenario se va a identificar no solo con lo superficial o sensorial, sino también con el mal, con el peligro e incluso el desorden. De esta forma, en el monte se producen diversas acciones: los encantamientos, los castigos, el juego y el cortejo, productos todos ellos de la malvada voluntad de Circe y, por supuesto, será también el espacio en el que Ulises descanse y se acabe enamorando de ella. Con todo ello, su naturaleza racional, su voluntad, valerosa y guerrera se verán terriblemente embriagadas y anuladas. Por todos estos motivos, las acciones que aquí tienen lugar quedan vinculadas a lo puramente negativo, esto es, relacionadas con lo embriagador, oscuro, ponzoño-

so, dañino y perjudicial, por las razones expuestas. Así, el propio Ulises, lo proclama en la tercera jornada, mientras reposa en los apacibles brazos del amor de la maga en el espacio rural. Manifiesta que se encuentra preso del mayor encanto, que no es otro que el amor, una de las mayores pasiones humanas.

ULISES. Tus encantos vencí, mas no tu llanto;
 pudo el amor lo que ellos no han podido;
 luego el amor es el mayor encanto.
 [2013: 267, vv. 2463-2465]

El palacio, por su parte, puede concebirse como entorno de la razón, del orden, de la luz, del ideal político, del pensamiento elevado, de la formalidad conductual, del equilibrio, de la protección del honor, de la sujeción de las pasiones humanas y de la supremacía del pensamiento racional frente a los placeres sensibles. Por lo tanto, es un espacio dramático que responde a lo «inteligible», en tanto que en dicha localización es obligatorio no mirar en una dirección que no sea la del obligado cumplimiento de las normas morales y de lo que «se debe ser y hacer». Justamente, en palacio se producen las conversaciones y se elaboran las artimañas brillantemente meditadas y pensadas por Circe para hacerse con el favor del griego. Otro gran ejemplo se observa en el estado del héroe griego la primera vez que llega al palacio de Circe. Se trata del héroe, de un Ulises guerrero, dueño de sí, racional, que se encuentra en pleno dominio de sus facultades. Y prueba de ello son sus ideas, sus respuestas, impregnadas todas ellas de la lucidez propia de un ser pensante. Todo ello, en contraste con el estado en el que se sumerge tras los divertimentos y los efectos pasionales incrementados por los encuentros en el jardín y en el monte con Circe y sus damas.

Con lo expuesto, en términos filosófico-simbólicos puede decirse que los escenarios rurales se corresponden con prisiones, espacios de tinieblas, de ilusorios encantos, sueños, imaginación e ignorancia.

Ulises y sus soldados tienen el deber moral¹⁹ de liberarse de dichas cárceles sensoriales y así reinsertarse en el orden moral establecido y equivalente al bien y a la verdad²⁰. Los griegos deben encaminar su voluntad y sus acciones a lo inteligible, que en este caso es cumplir con su deber patriótico y bélico. Cuando, finalmente, los griegos logran que Ulises se desprenda del estado de confusión erigido por los encantamientos del amor con sus llamadas a la contienda y huyen todos de la isla. La propia Circe se lamenta por haber sufrido la pérdida de esos espíritus, es decir, de las almas racionales que tenía aletargadas bajo sus encantos:

CIRCE. Cuántos espíritus tuve
 presos, sujetos y humildes,
 [...]
 [2013: 306, vv. 3280-3281]

En definitiva, lo que puede apreciarse en la forma de proceder de los personajes, sin dejar de tener en cuenta su naturaleza, singularidades y experiencias teatrales como personajes dramáticos concretos, como nos recuerda Ruano de la Haza [2000] en el estudio introductorio de su edición crítica de *La vida es sueño*, es un rasgo universal que todo ser humano presenta. Se trata del anhelo y preocupación que manifiestan

¹⁹ Morón Arroyo [1981] explica en su estudio crítico introductorio a la edición del texto de *La vida es sueño* que en ella tiene lugar la dramatización del paso de la violencia a la prudencia, entendidos ambos términos en sentido escolástico. Este proceso es dramatizado en numerosas comedias áureas. Desde el inicio de los tiempos, Dios ha dado al hombre el atributo esencial del libre albedrío para erigir su destino y a sí mismo escogiendo entre todas las posibilidades que le brinda el universo la mejor de ellas, algo que, además, le obliga a ser consciente de la responsabilidad moral que tiene. Y, el hombre prudente no es otro que aquel que hace un uso adecuado de su libertad para encaminar la voluntad hacia la acción recta moralmente, es decir, hacia el bien.

²⁰ Ello es algo que, ciertamente, alude a la experiencia teatral de Segismundo en *La vida es sueño*. Segismundo, al final de la comedia, se nos presenta como un hombre opuesto a su barbarie inicial, en pleno dominio de sus facultades y que consigue sobreponerse a su salvaje naturaleza, por lo que acaba inscribiéndose en la ideología de su época y sociedad.

al vivir en una constante lucha entre pasión y razón. Finalmente, los ilustres griegos se hacen con la victoria sobre sí mismos, pues son capaces de vencer sus instintos más primitivos y de dejar atrás la materia sensible, con lo que se entregan nuevamente a los brazos de la razón y, con ella, se adentran en la luz, en el bien y en la virtud. Obsérvese, como conclusión, el significativo manifiesto que el héroe pronuncia en sus últimos versos:

ULISES. Ásperos montes del Flegra
 cuya eminencia compite
 con el cielo, pues sus puntas
 con las estrellas se miden,
 yo fui de vuestros venenos
 triunfador²¹, Teseo felice
 fui de vuestros laberintos
 y Edipo de vuestra esfinge.
 Del mayor encanto, amor,
 la razón me sacó libre
 trasladando esos palacios
 a los campos de Anfitrite.
 [2013: 299, vv. 3136-3147]

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana (2010): «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (AIH): Nuevos caminos del hispanismo*, 2: 145-165. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_049.pdf [23-10-2021].
- ARELLANO, Ignacio (2000): «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. F. B. Pe-

²¹ Al lograr sujetar sus instintos, Ulises se arroja a los brazos de la gloria, como ser humano y como guerrero, entendiendo la gloria como aquello que nunca perece ni caduca, es lo que verdaderamente trasciende y proporciona una dicha de carácter inmortal. Por lo tanto, existe una relación entre la gloria y la acción encaminada al bien y felicidad.

- draza Jiménez, R. González Cañal y E. Marcello, *Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro* (Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha): 77-106.
- BLUME, Friedrich (1968): *Renacimiento y música barroca. Un estudio comprensivo*, Londres, Faber and Faber.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2013): *El mayor encanto, amor*, ed. A. Ulla Lorenzo, Madrid, Iberoamericana.
- ___ (2000): *La vida es sueño*, ed. J. M^a. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.
- ___ (1981): *La vida es sueño*, ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra.
- ___ (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra.
- ELLIOT, John H. (2012): *El conde-duque de Olivares*, Madrid, Crítica.
- NÚÑEZ SEPÚLVEDA, Ariel (2020): «El sueño de Ulises: la visión onírica en El mayor encanto, amor de Calderón», *SciELO*, 102, https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952020000200061&lang=pt [11-12-2021].
- PACHECO, Irene (2021): «La construcción de contrarios en El mayor encanto, amor de Calderón», *Hipogrifo*, 9.2: 949-960. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8186373.pdf> [15-10-2021].
- RUANO DE LA HAZA, José María (2000): *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia.
- RUBIERA, Javier (2005): *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2011): *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo*, Bellaterra, Grupo de investigación Prolope / Universidad Autónoma de Barcelona.
- TIRSO DE MOLINA (2019): *Amar por razón de Estado*, ed. F. Sáez Raposo, Nueva York-Madrid, Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA)-Instituto de Estudios Tirsianos (IET).
- ULLA LORENZO, Alejandra (2015): «La construcción del espacio en El mayor encanto, amor de Calderón», *Cuadernos de literatura ibérica e iberoamericana*, 5: 77-98. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/6612/6556/19789> [10-10-21].