

# La construcción de contrarios en *El mayor encanto, amor* de Calderón

## The Construction of Opposites in Calderón's *El mayor encanto, amor*

**Irene Pacheco**

<https://orcid.org/0000-0002-2009-2497>

Universitat de València

ESPAÑA

[irene.pacheco@uv.es](mailto:irene.pacheco@uv.es)

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 9.2, 2021, pp. 949-960]

Recibido: 14-09-2020 / Aceptado: 08-10-2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.02.64>

**Resumen.** El texto poético calderoniano se encuentra subordinado, a menudo, a la propuesta dramática de la obra. El conflicto entre entidades contrarias se ve, por tanto, reflejado en el léxico y la retórica. El presente artículo recorre el texto de la comedia mitológica de Calderón *El mayor encanto, amor*, con el objetivo de mostrar cómo la disposición del léxico, particularmente el referido a los cuatro elementos, potencia estéticamente la oposición de fuerzas antagónicas que vertebra la obra. De esta manera, a pesar de no existir una sistematicidad exhaustiva, es posible detectar una repartición no caprichosa de este léxico que, además de aportar al texto distintas tonalidades, lo estructura en los dos polos contrapuestos que mueven el conflicto dramático.

**Palabras clave.** Comedia mitológica; bipolaridad; contraposición; cuatro elementos.

**Abstract.** Calderón's poetic text is usually second to the dramatic purpose of the play. Therefore, the conflict between opposing entities is reflected in rhetoric and word choice. This essay analyzes Calderón's mythological drama *El mayor encanto, amor*, in order to illustrate how the lexical arrangement, especially vocabulary that refers to the four elements, aesthetically enhances the opposition between antagonistic forces that is the backbone of the play. In spite of the fact that

an extensive systematicity cannot be established, it is possible to detect a non-whimsical distribution of these words that not only provides the text with a variety of nuances but also structures it into two opposite poles that drive the dramatic conflict.

**Keywords.** Mythological drama; Bipolarity; Contrast; The four elements.

## 1. INTRODUCCIÓN

La tendencia calderoniana a la estructura dual de la obra dramática es bien conocida. Se trata de una bipolaridad que actúa en todos los niveles de la pieza: en su plano conceptual, en el léxico, en la retórica y también en la métrica y la sonoridad<sup>1</sup>. Ocurre también, en ocasiones, en el plano espacial<sup>2</sup>.

Por otra parte, como ha apuntado Sloman<sup>3</sup>, el lirismo de Calderón obedece en primer término a la finalidad dramática de su texto. En este sentido, funciona o bien subrayando el tema central de la obra o bien introduciendo circunstancias decisivas en la trama.

Ambos aspectos (dualidad y lirismo dramático) cuajan muy claramente en *El mayor encanto amor*. La dualidad estructural (conceptual y también formal) es muy evidente en la pieza, en que, una vez más, el lirismo calderoniano se encuentra al servicio de su dramaturgia y potencia dicha bipolaridad. En este caso, además, dicho lirismo se nutre particularmente del vocabulario referido a los cuatro elementos para lograr dicho objetivo.

El uso del léxico de los cuatro elementos es reutilizado con asiduidad por Calderón<sup>4</sup> y contribuye a la composición del universo poético de muchos de sus dramas<sup>5</sup>, como ya se ha señalado frecuentemente. Pero además de ello, en esta obra responde a dicho lirismo al servicio del fin dramático, que funciona insistentemente a lo largo de la pieza entera y que distribuye los elementos del agua y el aire del lado de Ulises y los del fuego y la tierra de parte de Circe. De esta manera, se intensifica la confrontación a nivel conceptual. Los cuatro elementos respaldan la trama de la obra y su repartición dual se extiende coherentemente, más allá del conocido pasaje de la garza, a las tres jornadas de la comedia. En el caso de esta comedia mitológica, no se trata solo de proyecciones formales de una dualidad estructural en parlamentos o situaciones aisladas, sino que los elementos contribuyen sistemáticamente a la configuración conceptual de dicha construcción bifronte, atribuyendo color y textura a cada una de sus partes.

1. Vara López, 2011a.

2. Iglesias Feijoo y Hernando Morata, 2013.

3. Sloman, 1953, p. 299.

4. Vila Carneiro, 2017 y Wilson, 1936. La identificación de personajes con las esferas de los elementos puede vislumbrarse en otras obras (*Argenis* y *Poliarco*, *Celos aun del aire...*) aunque con menor exactitud que en la comedia que se examina en este artículo.

5. Vara López, 2011b.

El objetivo de las líneas que siguen es recorrer el texto poético de *El mayor encanto, amor* y demostrar la existencia de esta repartición lírica y bipolar, pero particular en tanto en gran parte sistémica, de los cuatro elementos.

## 2. LA COMEDIA MITOLÓGICA Y SU MECANISMO BIPOLAR

El mito homérico que relataba el encuentro entre Odiseo y Circe fue muy fecundo en la literatura barroca<sup>6</sup>, donde con frecuencia adquirió una significación evidentemente cristiana<sup>7</sup>. En el caso de Calderón<sup>8</sup>, el dramaturgo llevó a las tablas la historia de Circe y Ulises en varias ocasiones y con una finalidad bien distinta en cada una: lo hizo en la fiesta mitológica *El mayor encanto, amor* y en el auto sacramental *Los encantos de la culpa*<sup>9</sup>. En cuanto a la primera, quepa recordar *grosso modo* que se trataba de un tipo de obras destacables por una puesta en escena de enormes dimensiones y espectacularidad, que tenían lugar en el Buen Retiro y cuya pomposidad era una muestra vanidosa del poder de la monarquía española. El componente mitológico confería particularidad a este género que, si bien reunía aspectos trágicos, lúdicos<sup>10</sup> y propios de la capa y espada<sup>11</sup>, adquiría una significación y estructura especiales<sup>12</sup>. No obstante, el hecho de que se tratase de un espectáculo a lo grande le costó a la comedia mitológica una larga tradición de juicios negativos por parte de la crítica del XIX y principios del XX<sup>13</sup>. Por fortuna, los estudios recientes han tratado de revalorizar el género y reivindicar su modernidad, así como le han otorgado un sentido filosófico-moral.

Dicha lectura en términos morales, que no teológicos<sup>14</sup>, lleva a entender esta obra como un encuentro entre el terreno de la racionalidad y el de la sensualidad. La interpretación teológica diviniza ambos polos, de modo que existe una confrontación entre el ser humano y el pecado o la tentación. A estas dos visiones más extendidas cabe añadirles los valores políticos que le ha conferido la crítica americana, en que la comedia dramatizaría la confrontación entre la responsabilidad del Rey y la enajenación a la que su valido lo había sometido<sup>15</sup>. Por otro lado, la visión alemana romántica, aunque más enfocada a la recreación fantástica del mito y la cosmología divina<sup>16</sup>, destacó también de la obra su carácter bipolar. El

6. Ver la tesis de Galindo Esparza, 2013.

7. Ver Egido, 1982, pp. 9-13.

8. Sobre las fuentes, ver Ulla Lorenzo, en su edición de *El mayor encanto, amor*, p. 23.

9. Para una diferenciación y apreciación clara de la comedia y el auto, ver Egido, 1982.

10. Sobre lo lúdico en *El mayor encanto, amor*, ver Neumeister, 2013; Trambaioli, 1998.

11. Fernández Mosquera, 2013.

12. Aubrun, 1976.

13. Ulla Lorenzo, en su edición de *El mayor encanto, amor*, pp. 29-30.

14. Chapman, 1954, p. 24.

15. De Armas, 2011; Greer, 1992. Sus argumentos han sido rebatidos en Fernández Mosquera, 2008, pp. 209-231 y 2015, pp. 199 y ss. Sobre el asunto ver también Ulla Lorenzo, en su edición de *El mayor encanto, amor*, pp. 30-33.

16. Sobre la recepción de esta comedia en Alemania ver, por ejemplo, Hardy, 1965, pp. 64 y ss.; Neumeister, 1978.

contrapunto característico barroco y calderoniano llamó especial atención en la Alemania del Romanticismo temprano porque contrariaba la regularidad clásica del drama ilustrado. Además, en una obra donde lo «Unendliche» («infinito») se revela, el encantamiento de Circe se presenta como un «dumpfen Verstrickung der Sinne» («tosco enredo de los sentidos») y, en su contra, la recuperación de Ulises gracias a la aparición del *deus ex machina* Aquiles, se interpreta como el mirar más allá del artificio terrenal (del «illusionären Welt des Scheines», o sea, «mundo ilusorio de la apariencia») y la consecuente apreciación del «erstehende Ideal» («de lo Ideal que surge»)<sup>17</sup>. Es una interpretación también religiosa que responde, no obstante, a una particular concepción del arte.

En definitiva, está claro que la pieza que nos ocupa es un molde plurisignificativo que, sin embargo, propone una estructura clara: la bipolar y confrontada. Respecto a ello, Swana L. Hardy ha destacado la composición de la comedia sobre dos polos, «die sich anziehen und doch nicht mischen können»<sup>18</sup> («que se atraen el uno al otro y que no se pueden mezclar»). De modo independiente a la valoración que se le otorgue, su mecanismo global es este<sup>19</sup>.

Establecido lo anterior, es destacable el modo en que el lenguaje en la obra se dispone también para crear esta concepción bímembre y el ejemplo más claro atiende al uso de los vocablos referidos a los cuatro elementos.

### 3. LOS CUATRO ELEMENTOS Y SU CONFRONTACIÓN EN *EL MAYOR ENCANTO, AMOR*

La concepción armónica del mundo a partir de los cuatro elementos y su aplicación en la literatura viene de lejos<sup>20</sup>. Su uso lo toma Calderón de Góngora<sup>21</sup> y crea una cosmología poética con cuatro esquinas bien claras, cuya confusión, sin embargo, sucede como presentación estética del caos, la violencia o la pasión desenfrenada. Edward M. Wilson señala que, en Calderón, los cuatro elementos son utilizados o bien para este fin (para crear este «baroque feeling of force and violence»<sup>22</sup>) o bien para lograr impresiones visuales. Otros estudios han señalado el uso de los elementos en vinculación simbólica con conceptos tales como el peligro, la tristeza

17. Brüggemann, 1964, p. 214.

18. Hardy, 1965, p. 65.

19. Además de la dualidad principal, entre el polo de lo racional y el polo de lo pasional (según la interpretación alegórica más extendida), autores como Grilli, 2009, apuntan dualidades internas: por ejemplo, la estructura dicotómica de Circe, que «es un doble y en ella se juntan dos cualidades dispares» o la doble identidad de Ulises, «letrado y soldado», p. 79. También Ulla Lorenzo, 2015, evidencia que este también se construye a partir de la dualidad, porque todos los espacios del texto pertenecen a uno u otro ámbito. A este respecto, me parece también un aspecto muy obvio de dualidad interna la inclusión de los duelos de ingenio de la segunda jornada, que forman parte de lo lúdico de la pieza (Neumeister, 2013) y que giran alrededor de los conceptos de «simular» y «disimular» (Sáez, 2014).

20. Ver Wilson, 1936 y Roses Lozano, 1994.

21. El gongorismo en Calderón ha sido atendido frecuentemente por la crítica. Gerardo Diego (1979, p. 37) afirma que «todo Calderón está empapado de Góngora» y, posteriormente, han visto la luz numerosos estudios que lo demuestran. Véanse, por ejemplo, Iglesias Feijoo, 2010 y Vila Carneiro, 2011.

22. Wilson, 1936, p. 40.

o la ambición<sup>23</sup>. Sin embargo, en *El mayor encanto, amor*, destaca el uso del léxico de los elementos fundamentalmente como tejedor de las dos fuerzas antagónicas, ya que las esferas se reparten a un lado y al otro de la oposición conceptual de la pieza, en general a lo largo de toda ella.

En la obra en cuestión, por tanto, los cuatro elementos se distribuyen con coherencia en los dos polos opuestos en los que se vertebra la obra. A continuación, se tratará de ilustrar cómo al plano de la razón, de lo humano, encarnado en el personaje de Ulises, se le asignan los elementos Aire y Agua, mientras que el plano de lo sensual y el engaño, presentados en Circe, cobra las facultades de la Tierra y el Fuego.

En la primera jornada, la llegada de Ulises a la isla de Circe es relatada con gran abundancia de léxico relativo a la Tierra y el Agua<sup>24</sup> que evidencia el acercamiento conflictivo entre dos estadios: «Saluda el peregrino / que en *salado cristal* abrió camino / la *tierra* donde llega» (vv. 39-41). Se repite insistentemente el uso de Agua y Tierra dispuestas en relación de «estado de origen» y «estado de destino», y acompañadas de formas verbales relativas a la «llegada» y la «procedencia»: «del mar *vengo*» (v. 47), «el monte donde agora *has arribado*» (v. 58), «al mar *volvamos*» (v. 149), «al mar *volved*, al mar» (v. 155), «al mar *volvamos* huyendo» (v. 294), «peligro que *te trajo* a estos montes» (v. 627), «a estos montes *ha venido*» (v. 795). La playa, que funciona como espacio de enlace entre los dos elementos<sup>25</sup>, aparece como espacio bisagra en la primera y en la tercera jornada entre uno y otro estado de Ulises y refuerza el sentido de desplazamiento de la pieza: el polo de Ulises se acerca al de Circe y finalmente retorna a su estado anterior. La reacción de Ulises ante la intervención del león al llegar a la isla también es sugerente: «En pie puesto una vez hacia las *peñas*<sup>26</sup> / y otra hacia el *mar* cortés nos hace señas» (vv. 135-136). También, ya en la segunda jornada, Circe habla con sus doncellas sobre Ulises, a quien «sorbió sin duda en el *mar* / para esculpirle en la *tierra*/ [...] / llegó a tocar estas *selvas* / este que trujo deidad» (vv. 1040-1045).

Los conceptos relativos al mar y a la tierra son abundantísimos a lo largo de la comedia entera y, aunque su uso no responde siempre exhaustivamente a esta clasificación, sí hay muchos casos en que se encuentran confrontados o yuxtapuestos reforzando la disposición de la obra en dos polos, dos estados, dos fuerzas antagónicas que se encuentran: Ulises y Circe. Ambos personajes están dibujados, además, en términos de los elementos.

La caracterización de la isla de Circe, a quien se le llama «diosa de estos *desiertos*» (v. 184) que se nos dibuja sobre todo al principio, se nutre de léxico que insiste en su condición animal y terrestre: «*Tierra* ensaña la *cima* de aquel *monte* / Corona de esta *sierra*» (v. 30), «*robustas fieras*» (v. 70), «*copas rústicas*» (v. 71), «*funes-*

23. Vara López, 2011b.

24. Wilson (1936, p. 43) establece la repartición de vocabulario perteneciente a cada uno de los cuatro elementos.

25. Ulla Lorenzo, 2015, p. 78.

26. Wilson (1936, p. 43) señala «peñas» como relativo a la tierra.

tos ramos» (v. 72), «encantado monte» (117), «encantada selva» (v. 2825). En este sentido resultan también significantes las palabras de amor que Arsidas dedica a la maga: «estos montes por sólo mirarte vivo / [...] / de tus encantos libre estos campos asisto» (vv. 943-950). Del mismo modo, la caricaturización de la Circe calderoniana se teje con elementos relativos al Fuego<sup>27</sup>. Aunque el hecho de ser hija del Sol ya en la mitología propicie esta caracterización, Calderón la pinta con vocablos de fuego. En boca de Antiestes: «Detrás de todas venía / bien como el *dorado Febo* / acompañado de *estrellas* / y cercado de *luceros* / una mujer tan hermosa» (vv. 178-181). Y en la de Ulises: «Bellísima cazadora / que en este opaco horizonte / siendo noche todo el monte / todo el monte haces *aurora* / pues no *amaneció* hasta ahora / que te vi la *luz* en él» (vv. 431-436). También ella misma se dice hija de una «*luminar antorcha*» (v. 596). Más adelante y ya víctima del encantamiento, Ulises se refiere a ella como «*rosicler*» (v. 1452) y «*sol* de quien fui girasol» (v. 1450).

En el caso del griego, su caracterización lo relaciona con los elementos acuático y aéreo. En su primer encuentro con Circe, él mismo se autodenomina «peregrino del mar» (v. 438). Seguidamente, la misma Circe habla de él en términos marítimos: «Retórico griego a quien / ese *escollo cristalino* / ese *peñasco de nieve* / esa *campaña de vidrio*» (v. 605). Cuando Circe, aún en esa llegada de los griegos, habla del «*bajel* que al abrigo / de dos *montes* surto yace» (vv. 620-621) se entrevé a Ulises (bajel, Agua) ya atrapado en la magia de Circe (montes, Tierra). Análogamente, la identificación de Ulises con la «nave» también es posible en versos como el que dice «esa *nave* derrotada / que con tanta sed anhela» (vv. 442-443) o el posterior «Torne pues, al albedrío / de agua y mar la *nave*, y torne / a llevarme donde fuere / la voluntad de los dioses» (vv. 599-602). Esta nave en varias ocasiones aparece engarzada con el elemento aéreo: «pez que por las ondas vuela [...] ave que en los aires nada» (vv. 443-445). Esto es muy frecuente en Calderón (lo era ya en Góngora), entretejer Aire y Agua en sus imágenes de barcos como «peces aéreos» o «aves nadadoras», pero en esta comedia su significado va más allá de la creación visual estética o de la sensación de confusión y de caos. Además de con el elemento acuático, también se da la identificación particular de Ulises con el aéreo en alguna ocasión, como por ejemplo los versos en que Astrea se refiere a él como «un *pájaro*» (v. 3169) que se aleja entre el mar y las nubes. Conviene recordar que Ulises es ayudado al final de la comedia<sup>28</sup> por Galatea, deidad acuática, pero también al inicio por Iris, «ninfa de los aires» (v. 315), que «rasga los *azules velos*» (v. 317) y «batiendo las *alas*» rompe «los *vientos*» (v. 319-320)<sup>29</sup>. El conocido pasaje de la garza, metáfora de Ulises, en la segunda jornada, es el caso más evidente de dicha identificación:

27. *La Circe* de Lope, por ejemplo, también es identificada con el «lucero» y el «sol», relativos al Fuego. Sin embargo, en su dibujo aparecen casi por igual los cuatro elementos: «(...) / lágrimas densas del Aurora en puras, / conchas del mar abiertas, como en flores, / pendían por los hilos del oro al suelo/ hurtando lustre al sol, cristal al yelo» (estrofa nº 45).

28. Sobre el final de la comedia, Aurora Egido afirma: «El agua triunfaba sobre la tierra y el fuego, con el auxilio del aire» (1982, p. 43).

29. Hardy, 1965, p. 65, sugiere este pasaje para identificar a Ulises con el Aire.

[...]  
 se remontó una garza, que altanera,  
 tanto a los cielos sube  
 que fue a un tiempo aquí pájaro, allí nube;  
 y entre el *fuego* y el *viento*  
 árbitro igual —¡oh, válgame su aliento!—,  
 de suerte se interpuso que las alas  
 en la diáfana esfera, en la suprema,  
 o las *hiela* o las *quema*  
 cuando las enarbola o las abate,  
 tan a compás entre las dos las bate,  
 que aquí elevadas y inclinadas luego,  
 aquí dan en el *aire*, allí en el *fuego*.  
 Jeroglífico era la garza entre la una y otra esfera  
 de alguno que aquí osado, allí cobarde,  
 se *hiela* a un tiempo y *arde*,  
 y entre el *aire* y el *fuego* se embaraza (vv. 1918-1938).

La identificación de Ulises con la garza es obvia: el ave se encuentra contrariado entre dos opuestos pertenecientes a una y otra esfera y el mismo Ulises dice ser esta situación «de la pena mía» (v. 1939). El pasaje entero se compone a partir de estructuras correlativas que formalizan la contradicción de la garza y el griego: varias oraciones coordinadas distributivas con adverbios de lugar (*aquí...*, *allí...*) o con conjunción (*o...*, *o...*), y varias copulativas (... y ...) compuestas todas en su mayoría por elementos pertenecientes a uno y otro de los elementos Agua (o Aire) y Fuego: «entre el *fuego* y el *viento*», «o las *hiela* o las *quema*», «aquí dan en el *aire*, allí en el *fuego*», «se *hiela* a un tiempo y *arde*», «y entre el *aire* y el *fuego* se embaraza».

La valoración del pasaje como símil es conocida<sup>30</sup> y no deja lugar a dudas. Lo que se pretende resaltar es que en la evidente estructura de contraposición juegan un papel fundamental los elementos que, como se viene diciendo, están identificados con uno y otro personaje y, por extensión, con un y otro polo entre los que se debate la garza que, además, se corresponden con los polos de «lo fingido» y lo que «no es fingido» (v. 1975). El pasaje, como la obra completa, se vertebra en los dos polos de lo racional (Ulises, lo real y no fingido) y lo pasional (Circe, lo engañoso y aparente): el del Agua/Aire y el del Fuego.

A partir de este punto, Ulises cede a los encantamientos del amor, de modo que ambos polos se encuentran en su punto máximo de confusión. Ya en la tercera jornada, al inicio una retahíla de versos amorosos, las palabras de Circe hablan de esta situación en términos referidos a uno y otro elemento:

30. Sloman, 1952-1953, p. 303: «the material is transformed into a extended simile». Ver también otros pasajes calderonianos similares con el motivo de la garza contrariada en Sloman, 1952-1953, p. 300. Estos otros pasajes, sin embargo, no establecen una oposición tan clara de estos elementos, que en esta obra se identifican con uno y otro de los polos contrariados que formal la estructura bifronte de la comedia.

En esta *florida* margen  
 desde cuya *verde* estancia  
 se juzgan de *tierra* y *mar*  
 las dos vistosas campañas  
*tan contrariamente hermosas*  
 y *tan hermosamente contrarias*  
 que neutral la vista duda  
 cuál es *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* (vv. 2422-2433).

Está claro que se trata de una descripción metafórica del horizonte que divisa la maga, en que se funden el agua (mar, golfos, esmeraldas, espumas) y la tierra (florida, verde, flores, yerba, selvas, matas). Calderón utilizó con frecuencia esta imagen<sup>31</sup>, donde los elementos se confunden para pintar con la palabra una imagen visual. Sin embargo, parece evidente que aquí va más allá de lo óptico o estético y es paralela a la situación de los personajes, cuya oposición se encuentra «neutral» (v. 2428) debido a su enamoramiento.

Poco más adelante, todavía en este pasaje de palabras amorosas, los dos sonetos de ambos protagonistas presentan una estructura correlativa y paralela<sup>32</sup>. Ulises, por su parte, en los versos cuarto y quinto de su soneto, se refiere a sí mismo como «huésped desa república de *nieve*, / vecino dese *piélago de plata*» (vv. 2454-2455), mientras que Circe, también en los versos cuarto y quinto, se dice «reina desta república de *fieras*, / señora deste *piélago de hombres*» (vv. 2472-2473). Las palabras de Ulises son metáforas del mar y las de Circe hacen referencia a lo terrestre y salvaje.

31. Góngora ya utiliza el recurso, por ejemplo, «montes de agua y piélagos de montes», «montes de espuma» (ver Roses Lozano, 1994, p. 1035). Calderón presenta con cierta frecuencia la fusión del mar y la tierra, comparados por su extensión. Por ejemplo, en *El príncipe constante*: «el jardín un mar de flores / y el mar un jardín de espumas»; o en *No hay burlas con el amor*: «viéndole jardín de espuma, / viéndole selva de nieve».

32. Grilli (2009, pp. 82-83) sugiere un paralelismo entre estos sonetos amorosos de Ulises y Circe y los dos sonetos también amorosos de Lisidas y Flérida. Por otra parte, hay que subrayar que la aparición de sonetos en parejas en Calderón es frecuente, tal y como lo han destacado autores como Osuna (*apud* Caamaño, 2006, p. 411). Además de estos casos, como el de Ulises y Circe, en que el soneto se encuentra de modo paralelo en boca de los dos amantes que se presentan como personajes antitéticos, en ocasiones es posible advertir también la utilidad de esta estrofa para otros fines. En este sentido, Caamaño Rojo (2006, pp. 409-417) apunta que la inserción del soneto en la segunda versión de *El mayor monstruo los celos*, contribuye a reflejar la frecuente dicotomía calderoniana razón/pasión. Puede ser útil también para fines comerciales. Por otra parte, Fernández Mosquera (2015, pp. 45-63) se ha ocupado de los sonetos del Rey y la Hermosura en *El gran teatro del mundo* y señala que su inserción causa una alteración en el *tempo* dramático que sitúa estas dos intervenciones en el plano diferenciador que merecen tanto por motivos de decoro estilístico como por la singularidad de su enunciación.

Tras esta fusión de los opuestos que responde al amor de Circe y Ulises, los dos polos comienzan de nuevo a separarse. Ya en la tercera jornada, se insiste en la idea del conflicto bélico entre el amor y la guerra, cuyos conceptos aparecen en obvia contraposición (vv. 2576-2594). Es evidente que el amor está asignado a Circe y al encantamiento («encantada *selva de amor*», v. 2825), mientras que la guerra pertenece al plano de Ulises («es ley, siempre que "*arma*" oigo, / acudir a tomar las *armas*», vv. 2149-2150). Este conflicto se resolverá con final infeliz para la maga que, a pesar de haber luchado junto a sus doncellas, es abandonada por su amante. Tras este recorrido, no parece casual que la Circe calderoniana, dolida y violenta como la Dido virgiliana, levante lenguas de fuego en el mar en el que escapa Ulises:

CIRCE                    ¡Fuego las aguas espiren!  
                               ¡Arda el azul pavimento  
                               y sus campañas turquíes  
                               mieses de rayos parezcan  
                               que cañas de fuego vibren  
                               a ver si hay deidad que tanta  
                               tormenta le facilite! (vv. 3207-3212).

Del mismo modo, es también sugerente que acabe con su vida consumida en su propio fuego, en las llamas de un «volcán» que, por cierto, Wilson identifica como vocablo de confusión entre la Tierra y el Fuego, justamente los dos elementos de Circe:

*Un Mongibelo suceda  
 en su lugar que vomite  
 fuego, que a la luna abraze  
 entre humo que al sol eclipse* (vv. 3268-3275).

La obra se cierra con Circe, su monte y sus terrestres páramos devorados violentamente por el fuego del volcán de la maga, mientras que Ulises se aleja calmadamente en barco ayudado por las fuerzas del aire y el mar.

#### 4. CONCLUSIÓN

La bipolaridad es parte de la naturaleza del mito clásico, en que Ulises arriba en la isla de Circe, cede a sus encantamientos y, posteriormente, los vence. Las distintas recreaciones literarias de este episodio, así como las varias interpretaciones simbólicas que se le han otorgado a la pieza de Calderón, las presentan. Del mismo modo, la presencia del mar y la tierra es propia del escenario del mito. Igualmente, la abundancia del uso de los cuatro elementos se propicia por este escenario y es, además, característica del arte barroco y muy frecuente en Calderón.

Sin embargo, en esta pieza, estos espacios y elementos no solo están presentes en la acción, sino que, además, la dibujan, la formalizan líricamente, esparciéndose el vocabulario de los cuatro elementos de modo coherente a lo largo de la pieza

entre los dos polos que protagonizan la confrontación. Esto responde a la conocida tendencia del lirismo calderoniano a respaldar la finalidad dramática y la estructura de la obra, que adopta su habitual aspecto bifronte o dual.

Aunque la obra entera esté, como es común en Calderón, llena de conceptos referidos a los cuatro elementos que contribuyen a los distintos fines con que el dramaturgo acostumbra a usarlos y que han sido ya señalados por la crítica, existe una sistematicidad que permite percibirlos de modo constante atraídos por uno u otro de dichos polos que vertebran conceptualmente la comedia.

En definitiva, Calderón se vale, entre otras cosas, del léxico relativo a los cuatro elementos para crear color, textura y sonido que le ayuden a pintar poéticamente el contenido y la estructura (bipolares) de su obra.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aubrun, Charles, «Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglogermano*, Londres, De Gruyter, 1973, pp. 148-155.
- Brüggemann, Werner, *Spanisches Theater und deutsche Romantik*, Münster, Aschendorfsche Verlagsbuchhandlung, 1964, pp. 212-215.
- Caamaño Rojo, María J., «De amor y celos: sobre la funcionalidad de dos sonetos calderonianos», en *Campus stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, coord. Dolores Fernández López, Mónica Domínguez Pérez y Fernando Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, vol. 1, pp. 409-417.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2013.
- Chapman, William G. «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, tomo 5, núms. 9-10, 1954, pp. 35-67.
- De Armas, Frederick, «Claves políticas en las comedias de Calderón: el caso de *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, 4, 2011, pp. 117-144.
- Diego, Gerardo, *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- Egido, Aurora, *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- Fernández Mosquera, Santiago, «El significado de las primeras fiestas mitológicas de Calderón», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época. XIV Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg, 24-28 de julio de 2005*, Archivum Calderonianum, 11, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2008, pp. 209-232.

- Fernández Mosquera, Santiago, «Capa y espada en las fiestas mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 133-147.
- Fernández Mosquera, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- Galindo Esparza, Aurora, *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, tesis doctoral, Murcia, Universidad de Murcia, 2013.
- Greer, Margaret R., «Los dos cuerpos del rey en Calderón: *El nuevo palacio del Retiro y El mayor encanto, amor*», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona, 21-16 de agosto de 1989*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, pp. vol. 2, 975-984.
- Grilli, Giuseppe, «La modernización del mito: *El mayor encanto, amor*», en *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro*, Varsovia, Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 2009, pp. 75-88.
- Iglesias Feijoo, Luis, «El romance de Góngora en *El príncipe constante* de Calderón», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 26, 1, 2010, pp. 74-96.
- Iglesias Feijoo, Luis, y Hernando Morata, Isabel, «Dualidad y paralelismos en *Casa con dos puertas, mala es de guardar*», *Anuario Calderoniano*, 6, 2013, pp. 111-131.
- Neumeister, Sebastian, «Vom Nachleben Calderons: Aspekte aus der Geschichte einer schwierigen Rezeption am Beispiel von *El mayor encanto, amor* (Über allem Zauber Liebe)», *Maske und Kothurn*, 24, 1978, pp. 326-338.
- Neumeister, Sebastian, «*El mayor encanto, amor* de Calderón: aspectos lúdicos», *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, 90.4-5, 2013, pp. 807-819.
- Roses Lozano, Joaquín, «La sustancia poética del mundo: de los cuatro elementos a las *Soledades*», en *Hommenage à Robert Jammes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994, vol. 3, pp. 1023-1036.
- Sáez, Adrián J., «¿Simular o disimular?: una nota a *El mayor encanto, amor*, de Calderón», *Creneida*, 2, 2014, pp. 430-436.
- Sloman, Albert E. «Calderón and Falconry: A Note on Dramatic Language», *Romance Philology*, 6, 1952-1953, pp. 299-304.
- Trambaioli, Marcella, «La faceta lúdica de la mitología en las fiestas cortesanías de Calderón», en *Texto e imagen de Calderón. XI Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St. Andrews, 17-20 de julio de 1996*, Archivum Calderonianum, 8, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998, pp. 254-271.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «La construcción del espacio en *El mayor encanto, amor*», *Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 5, 2015, pp. 77-98.
- Vega y Carpio, Lope, *La Circe*, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Estudes Hispaniques, 1962.

- Vara López, Alicia, «Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2011a, vol. III, pp. 507-512.
- Vara López, Alicia, «Entre el caos y la *admiratio*: los cuatro elementos calderonianos en el universo dramático de Argenis y Poliarco», *Calderón: del manuscrito a la escena*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011b, pp. 227-260.
- Vila Carneiro, Zaida, «Amor, honor y poder: las huellas del gongorismo en una de las primeras comedias de Calderón», en *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 535-543.
- Vila Carneiro, Zaida, «Reutilización de material literario en las comedias de Calderón: un análisis desde sus piezas más tempranas», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 33.2, 2017, pp. 726-747.
- Wilson, Edward M., «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31.1, 1936, pp. 34-47.