

PERVIVENCIA DE LA HECHICERA CLÁSICA EN EL TEATRO ESPAÑOL BARROCO

Eva Lara Alberola
Universitat de València

La elección del presente tema de estudio en el marco de la recepción de los clásicos tiene que ver con la necesidad de analizar la pervivencia de la hechicera que emerge de la literatura grecolatina, pues se trata de una categoría, cuyo título, “hechicera clásica”, viene dado desde algún estudio histórico, antropológico y literario de la hechicería y la brujería¹. El hecho de que estemos ante una tipología, muy rica en tanto cuenta con subtipos, hace que nos planteemos la urgencia de una investigación acerca de su pervivencia. Resultará imposible abarcar las más importantes obras clásicas en relación con este tema, puesto que no hay espacio para ello. Comenzaremos el análisis centrándonos ya en el teatro barroco. La elección de éste responde a varios factores: durante el Renacimiento, predomina la conocida como hechicera celestinesca, categoría que nace con *La Celestina* de Rojas y que debe mucho a la hechicera clásica, pero se erige en tipología independiente y nueva. Esta estirpe “infecta” todo el siglo XVI, robando espacio al resto de tipos. Si bien la hechicera clásica aparece en alguna obra de este siglo, como por ejemplo *El Crótalon* de Cristóbal de Villalón y *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, tiene mayor protagonismo en el siglo XVII. El teatro es el género que recrea en mayor medida la hechicera clásica porque se trata de un arquetipo poderoso, fantástico, a la par que seductor, elementos que dan mucho juego en escena.

Antes de entrar de lleno en las piezas, es necesario que hablemos de la hechicera clásica como categoría, que incluye subtipos. Dichos subtipos caben bajo el título de hechicera clásica o mediterránea, pero, si deseamos matizar, debemos atender a la siguiente clasificación²: existe la que se podría llamar “hechicera clásica primigenia”. Se trata básicamente de Circe y

¹ En relación con esto, véase Caro Baroja (1992a: 187-228).

² La clasificación parte de los contenidos presentados por Caro Baroja (1992a), pero la subclasificación nos pertenece, pues la línea de nuestra investigación actual requiere organizar las tipologías femeninas mágicas en la literatura.

Medea, pero podría considerarse a cualquier diosa o semidiosa que aparezca practicando la hechicería. Otra subcategoría es la de la “hechicera clásica de Tesalia”. Encarna la descendencia de las semidiosas, también ubicadas en Tesalia. Comparte poderes con ellas, pero ya no se trata de seres míticos, divinos, sino de seres humanos que adquieren unos conocimientos y poseen unos dones extraordinarios para practicar la hechicería. Aunque los personajes de ciertos textos no provengan de Tesalia, pueden pertenecer a esta tipología, que habla más de capacidades mágicas que de otra cosa. La hechicera clásica tesálida es más compleja que las semidiosas como subarquetipo, porque incluye, a su vez, varios tipos: 1) La mujer que practica la hechicería en su propio beneficio y se centra básicamente en la magia amoratoria. 2) La fémina que ejerce la hechicería como oficio; los servicios más demandados son la magia amoratoria y la adivinación con fines amorosos. Además, entre los distintos tipos de hechicera clásica tesálida, se pueden detectar casos que apuntan a la hechicera semimonstruosa, donde se acentúa la negatividad, como reflejo de una visión tamizada por las prohibiciones.

Para el presente artículo hemos escogido la hechicera clásica primigenia, porque interesa particularmente y porque las dos piezas que vamos a analizar no dejan espacio para el estudio de otros subtipos. Hemos seleccionado dos textos representativos del teatro del XVII: *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca, de 1635; y *Los encantos de Medea*, de Francisco de Rojas Zorrilla, de 1645. Estos títulos llamarían inmediatamente la atención de los espectadores, puesto que “encanto” remitía a magia y ésta a espectáculo. Si “encanto” formaba parte del título encarnaría un elemento de primer orden y la diversión estaba asegurada. Los asuntos mitológicos y mágicos, que iban unidos en múltiples ocasiones, serían el estandarte de piezas que se consideran germen del género denominado comedia de magia, que en el siglo XVIII llenaría los teatros y arrancarían los aplausos del público. Los personajes de la comedia mitológica barroca son dioses o seres míticos que pueden poseer poderes sobrenaturales, elemento ideal para el juego de tramoyas y para una grandiosa y espectacular escenografía.

Nos hemos decidido por estas obras porque en ellas vemos a Circe y a Medea protagonizando sus respectivas historias, bien conocidas: Circe inmersa en la aventura de Ulises y Medea en la trama de Jasón y los argonautas. Estos personajes se recrean de nuevo en una acción que sigue mayormente los patrones clásicos, pero que añade elementos nuevos³. Dichos

³ Como bien afirma Rina Walthaus: “El teatro del Siglo de Oro recoge con entusiasmo los mitos e historias de la Antigüedad Clásica, adaptándolos a las necesidades del género dramático y recreándolos conforme a las ideas, costumbres y códigos de la época” (Walthaus, 1998: 137-157). En estos casos los elementos nuevos que aparecen en las piezas suelen responder a necesidades de tramoya/espectaculares.

elementos pueden tener que ver bien con detalles que el autor incluye en el entorno del personaje o en la propia maga, sobre todo en lo que a su descripción y a su poder mágico se refiere; bien con el momento histórico en el que nace la pieza, en lo que tiene que ver con el desarrollo de la historia de la hechicería y el debate que gira en torno a ésta; o bien con la finalidad espectacular de la pieza. El autor, además de recrear el mito, puede reflejar en él también sus propios “saberes mágicos”. De este modo, la hechicera clásica primigenia se moderniza, se desarrolla y se transforma, pero conserva sus raíces, pervive, aunque lo hace cada vez más como homenaje o como excusa para el espectáculo.

El mayor encanto amor recrea a Circe en el episodio bien conocido en que la hechicera recibe en sus tierras y en su palacio a Ulises y sus compañeros; transformando a estos últimos en cerdos. La metamorfosis de los marineros no se presencia; la narra Antistes⁴, que ha logrado escapar de las garras de la mágica:

Vimos un rico Palacio / tan vanamente sobervio, / que embaraçando los ayres, / y los montes afligiendo, / era para aquellos nube, / y peñascos para estos: / porque se davan la mano / con uno, y con otro extremo; / pero aunque viciosos eran / la virtud no estava en medio, / saludamos sus umbrales / cortesaneamente atentos, / y apenas de nuestras voces / la mitad nos hurtó el eco, / quando de Ninfas hermosas / vn tejido coro bello / las puertas abrió, mostrando / apacible, y lisonjero, / que avía de ser su agasajo / de nuestros males consuelo, / de nuestras penas alivio, / de nuestras tormentas puerto, / mintió el deseo: mas quando / dixo verdad el deseo. / Detrás de todas venía / bien como el dorado Febo / acompañado de Estrellas, / y cercado de Luzeros, / vna muger tan hermosa, / que nos persuadimos ciegos, / que era a embidia de Diana / la Diosa destos desiertos. / Esta, pues, nos preguntó / quiénes éramos, y aviendo / informádose de paso / de los infortunios nuestros, / cautelosamente humana, / mandó servir al momento / a sus damas las bebidas / más generosas, haziendo / con urbanas ceremonias / político al cumplimiento. / Apenas de sus licores / el veneno admitió al pecho, / quando corrió al corazón, / y en un instante, un momento / a delirar empeçaron / de todos los que bebieron, / los sentidos tan mudados / de lo que fueron primero, / que no sólo la embriaguez / entorpeció el sentimiento / del juyzio, porción del alma, / sino también la del cuerpo: / pues poco a poco extinguidos / los proporcionados miembros / fueron mudando las formas; / quién vio tan raro portento! / quién vio tan extraño hechizo! / quién vio prodigio tan nuevo: / y quién vio que siendo hermosa / vna muger con extremo, / para hazer los hombres brutos / vsasse de otros remedios; / pues destas transformaciones / es la hermosura el veneno. / Qual era ya racional / bruto de pieles cubierto, / qual de

⁴ En *La Odisea* este papel pertenece a Euríloco.

manchas salpicado, / fiera con entendimiento. / Qual sierpe armada de conchas, / qual de agudas puntas lleno, / qual animal mas inmundo: / y todos al fin a un tiempo / articulavan gemidos / pensando que eran acentos. / La Mágica entonces dixo, / oy veréis cobardes Griegos / de la manera que Circe / trata quantos pasajeros / aquestos vmbrales tocan⁵.

Este fragmento es muy relevante, puesto que se acentúa el aspecto de la falsedad, que se articula en torno a varios puntos. El palacio de Circe es un palacio encantado que no sólo atrae a los marineros recién llegados, también los invita a entrar pensando que allí hallarán cobijo. El coro de ninfas que precede a Circe hace pensar a los griegos que son bienvenidos. Tras ellas, se abre paso la hechicera, que obnubila a los presentes con su belleza mágica y ejerce de perfecta anfitriona ordenando a sus ninfas que sirvan bebidas a los “invitados”. Los marineros encuentran un oasis en el desierto, que no es más que un espejismo, pues en las copas hay una poción que metamorfosea a los compañeros de Ulises en cerdos⁶. Esto es lo que hace Circe en su “sociedad matriarcal” con los intrusos. La maga vuelve a los griegos a su estado original a petición de Ulises, que se mantiene inmune a sus poderes gracias a un ramo que le entrega la ninfa Iris⁷. Tras estos acontecimientos, la maga se muestra hospitalaria con los visitantes y los invita a quedarse en su palacio. La primera jornada se mantiene prácticamente fiel a la tradición clásica en lo que a la trama se refiere; pero en la presentación de la mágica sí encontramos cambios y novedades:

Esse Planeta que corre / siempre hermoso, siempre viuo, / (...) fue el luciente padre mío. / Prima nací de Medea / en Tesalia, donde fuimos / assombro de sus estudios, / y de sus ciencias prodigio; / porque enseñadas las dos / de vn gran Máxico, nos hizo / docto escándalo del mundo, / sabio portentoso del siglo. / (...) no te digo que al cielo / los dos mouimientos mido, / natural, y rauto, siendo / ambos a un tiempo continuos. / No te digo que del Sol / los velozes cursos sigo, / (...) No que de la Luna obseruo / los resplandores mendigos; / (...) No te digo, que los Astros / bien errantes, o bien fixos / en esse papel azul / son mis letras, solo digo, / que esto, aunque es estudio noble, / fue para mi ingenio indigno, / (...) El canto entiendo a las aues, / y a las fieras los bramidos, / siendo para mí / Agüeros, o vaticinios, / quantos pájaros al ayre / buelan ramilletes viuos. / (...) La armonía de

⁵ Calderón de la Barca (1997-1998): jornada I, p. 3, vv. 167 ss.

⁶ En *La Circe* de Lope de Vega, la maga transforma a los griegos en los más multiformes y diversos animales, sobre todo fieras originarias de Asia y África. No menciona los famosos cerdos.

⁷ Este elemento no respeta la tradición, puesto que es Hermes quien entrega una hierba protectora a Ulises.

las flores, / que en hermosos laberintos / parece que es natural, / sé yo bien que es
artificio; / pues son en planta en q el cielo / estampa raros auisos, / Por las rayas
de la mano / la Quiromancia examino, / (...) del hombre la Giomancia. / En la
tierra quando escribo / mis caracteres en ella, / y en ella también consigo / la
Piromancia. / (...) Hago abrirse las entrañas, / y abortar a mis gemidos / los
difuntos que responden / de mi conjuro oprimidos: / mas que mucho, si al
infierno / tal vez obediente he visto / temblar de mí, si tal vez / sus espíritus aflijo.
/ (...) Estos Palacios fabrico, / deleitosas selvas fundo, / y montes incultos finjo. /
(...) La vida cobro en tributo / de todos los peregrinos. / (...) Y Porque fuesse mi
Imperio / más raro, y mas exquisito, / essas fieras, y esos troncos / todos son
vassallos míos, / que los troncos, y las fieras / viven aquí con instinto; / pues
árboles racionales / son hombres vegetatiuos. / Esta soy, y con mirar / el Sol a mi
voz rendido, / la Luna, y mi acción atenta / obediente a mi suspiro, / toda la
caterua hermosa / de los Astros, y los Signos, / con saber, que quando quiero / el
cielo empañó, que bibro / los rayos, que de las nubes / aborto piedra, y graniço, /
que hago estremecer los montes, / caducar los edificios, / titubear todo esse mar, /
y penetrar los abismos. / Y finalmente, trocarse / los hombres sin albedrío / en
varias formas, teniendo / ya en las peñas obeliscos, / ya en las cortezas sepulcro, /
y ya en las grutas asilo⁸.

Es este un parlamento que sorprende por la fuerza de su lenguaje y del verso. Se trata del retrato más hermoso que se haya hecho nunca de esta figura, un fragmento delicioso que nos brinda la oportunidad de conocer todas las cualidades de Circe. Es interesante la genealogía que hace la maga, pues dice ser prima de Medea⁹. Del mismo modo, interesa el hecho de que las dos mágicas se hayan educado con un preceptor. Estos datos intentan dar un respaldo “científico” a la formación de Circe, ya que ha aprendido su arte de los libros. No se trata de una vulgar hechicera de aldea o de calle, sino de una auténtica docta de la magia. Parece ser que sus dones sobrenaturales no provienen sólo de su divinidad, sino también del estudio. Esto, lejos de quitar mérito a la maga, hace de ella una auténtica sabia. Así intenta prestigiarla Calderón, de acuerdo con la época en la que escribe, puesto que en el siglo XVII ha culminado la vulgarización de la hechicera.

Circe conoce los movimientos del cielo, el sol, la luna y los astros, en los que lee el futuro. Entiende el lenguaje de los animales en general y particularmente el de las aves. Sabe leer en la disposición de las flores, aplicar la quiromancia, la geomancia y la piromancia. Es capaz de conjurar a

⁸ Calderón de la Barca (1997-1998): Jornada I, pp. 5-7, vv. 620 ss.

⁹ La genealogía original afirma que son tía y sobrina, pues Circe es hermana de Eetes, padre de Medea.

los difuntos y al mismo infierno. Fabrica palacios, selvas, montes... Cobra la vida de cuantos se adentran en sus tierras y los transforma en animales o vegetales. Así se ha presentado, y sigue el colofón, espectacular: “Esta soy, y...” –intenta, quizás, atemorizar a los oyentes– “y con mirar (...) a mi voz rendido...”. Pensemos aquí tanto en el poder de la voz como en el poder de la mirada. Continúa entonces con esa envidiable culminación que nos da una imagen cruel y poderosa de la maga, que provoca temor y respeto: domina los cuerpos celestes, es capaz de provocar terribles tormentas, tambalea los cimientos del mundo y metamorfosear a los hombres, sometiéndolos a su designio. En las obras clásicas en las que Circe se hace un hueco se resalta el hecho de que esta fémina tiene bajo su dominio a hombres a los que previamente ha transformado en animales¹⁰. Del mismo modo, se alude a la necromancia, no tanto a otras técnicas de adivinación que aquí se mencionan¹¹. Su dominio de los cuerpos celestes y los fenómenos atmosféricos no se resalta en las piezas grecolatinas, pero sí pasan posteriormente como cualidad muy relevante a las denominadas “hechiceras clásicas de Tesalia”. Quizá deberíamos considerar estas últimas capacidades como innatas en un personaje semidivino. No da importancia Calderón al conocimiento profundo que de los venenos, hierbas, flores y plantas tiene la hechicera, aunque este aspecto sí se destaca en los primeros textos. La explicación la encontramos en el hecho de que si Calderón hace hincapié en su formación libresca, renuncia a la faceta de herbolaria que habla de un conocimiento práctico. Calderón trata de dar rango científico a las artes mágicas de Circe.

Tras el magnífico parlamento de la hechicera, en el que se muestra como un ser digno de ser temido, Circe se postra ante el héroe griego y le pide que permanezca en su palacio. Tal cambio de actitud tiene que ver tanto con el hecho de que no puede enfrentarse a él, como con su repentino enamoramiento. Llama la atención el contraste existente entre la grandiosa

¹⁰ Los textos clásicos hacen referencia sobre todo a sus drogas y a la transformación de hombres en bestias. *Las metamorfosis* de Ovidio hacen hincapié en su conocimiento de plantas y hierbas, de brebajes, etc., y, sobre todo, de la magia amorosa, pues Glauco pide a la maga que lo ayude a calmar la pasión que siente por Scila. Circe no acepta. En ningún momento la vemos haciendo de tercera. Es un personaje muy enamoradizo. La pasión la enciende ante la visión de un joven hermoso y este hecho despierta en ella el deseo de venganza cuando es rechazada. De ahí su carácter vengativo.

¹¹ La Circe de *El mayor encanto amor* tiene muchos puntos en común con la Falerina de *El jardín de Falerina*, también de Calderón. De hecho, esta obra está escrita en colaboración entre Calderón y Rojas (véase Déodat-Kessedjian, 2000: 209-239). Esta zarzuela saca a escena a un personaje que tiene mucho de hechicera clásica primigenia, aunque también recoge una gran cantidad de elementos celtas, en tanto se presenta como hija del mago Merlín. Falerina es, por tanto, una maga, que posee mucho de hechicera y que contribuye a disipar las fronteras entre una y otra categoría.

presentación de sus poderes y el carácter sumiso que manifiesta inmediatamente:

Hoy a tus plantas me postro, / hoy a tu valor me rindo, / y como muger te ruego, / como señora te pido, / como Emperatriz te mando, / como sabia te suplico. / No te ausentes hasta tanto / que ayas del hado vencido, / el rigor con que te traxo / derrotado, y perseguido, / a inculcar aquestos mares. / Quedate unos días conmigo: / verás trocado mi extremo / de riguroso en benigno¹².

La segunda jornada añade elementos extraños a la historia, sobre todo con miras al espectáculo: circulan un enano, un gigante, una caja mágica, Brutamonte y los cíclopes. También llaman la atención los juegos de amores que tienen lugar en ese ambiente cortesano entre Circe, las ninfas, Ulises y sus compañeros. También presenciemos la terrible batalla entre Arsidas, príncipe de Tinacria (con sus bestias) y Ulises (con los griegos). La tercera jornada retoma la línea de *La Odisea*, aunque desarrolla otros elementos presentados en la jornada anterior. Ulises, rendido a la beldad de Circe, permanece en palacio. La maga lo duerme para que no se enfrente a Arsidas, pero el héroe vuelve en sí increpado por Aquiles, que hace una espectacular aparición y propicia la marcha del guerrero y sus hombres. Ulises parte y es entonces cuando debe manifestarse la cruel naturaleza de Circe, pero la ninfa Galatea, como un *deus ex machina*, sale del mar en un carro, impide que la hechicera dificulte la partida de los griegos, libera a las ninfas que servían a Circe y a todos los prisioneros de la mágica. Circe, viendo el desenlace del episodio, no puede más que reconocer cuál es el verdadero encanto: el amor, no la magia, que en nada ha podido ayudarla; pero, paradójicamente, el amor no ha retenido tampoco a Ulises. Las razones del fracaso de la mágica son tanto la fidelidad a los clásicos como el castigo que se debe imponer a un personaje cruel como Circe. Sin embargo, en la pieza, el carácter de la hechicera se suaviza en ese entorno cortesano en que se juega y goza y también se neutraliza gracias al *deus ex machina*. Esta obra presenta a la maga con unas características que la sitúan entre *La Odisea* y *Las metamorfosis*¹³.

Los encantos de Medea es otra pieza muy interesante en este contexto. Se publica en 1645 y se sitúa “a medio camino entre la producción anterior (...) y la de la segunda mitad del siglo XVII, que ve la afirmación definitiva de las tramoyas y de los géneros dramáticos espectaculares” (Trambaioli, 1995:

¹² Calderón de la Barca (1997-1998): jornada I, p. 8, vv. 748 ss.

¹³ *Las metamorfosis* la dibujan mucho más cruel que *La Odisea*. En esta última pieza, Circe no se venga de los griegos, es más, los ayuda (maga auxiliar del héroe).

107). El personaje de Medea no es privativo de esta obra ni de Rojas Zorrilla. Otros grandes autores como Calderón de la Barca o Lope de Vega¹⁴ aprovecharon el filón que representaba esta hechicera clásica perteneciente al denominado ciclo de los argonautas. *Los encantos de Medea* supone un hito más en la representación de los personajes míticos clásicos que tienen una gran pervivencia en el Barroco¹⁵. Nos interesa, únicamente, Medea como hechicera, pues como tal destaca y continúa presente¹⁶. Tanto Circe como Medea son las piedras angulares del edificio de la hechicería literaria occidental. Son las hechiceras primigenias y es particularmente interesante comprobar que existe tanto una pervivencia de sus rasgos mágicos como una contaminación de aspectos contemporáneos, y una serie de elementos novedosos tanto en la trama de las obras como en la caracterización de los personajes.

Francisco de Rojas Zorrilla presenta una Medea¹⁷ que recoge elementos de toda la tradición clásica de esta figura, desde Apolonio de Rodas hasta

¹⁴ Calderón saca a Medea a escena en su obra *Los tres mayores prodigios* y Lope lo hace en *El vellocino de oro*.

¹⁵ Rojas Zorrilla dramatiza varios temas de la mitología y de la historia clásicas protagonizados por la mujer: *Progne y Filomena*, *Lucrecia* y *Tarquino*, *Los áspides de Cleopatra* y la obra que nos ocupa.

¹⁶ Medea es conocida por Rojas y sus coetáneos casi únicamente como hechicera, como ser tenebroso y ese matiz es precisamente el que se explota, pues da mucho juego para el espectáculo, aunque, por otra parte, roba profundidad psicológica al personaje.

¹⁷ Medea aparece por primera vez en *Las argonáuticas* de Apolonio de Rodas, que se detiene en la descripción de la joven como diestra en la fabricación de venenos, con los que domina el fuego, los ríos, los astros y la luna. Además ejemplifica cómo realiza un conjuro para echar mal de ojo a los talos. Se hace referencia a su carácter colérico, pero no como en los textos posteriores. La *Medea* de Eurípides hace algo más de hincapié en la crueldad de la hechicera a través de su propio parlamento, en el que expresa que prepara su venganza: un asesinato (el de la novia de Jasón) a través de los venenos que confecciona gracias a la protección de Hécate, a la que invoca. Medea, en las *Metamorfosis* de Ovidio, describe, durante la realización de un conjuro, las actividades que es capaz de llevar a cabo gracias a la magia: protegida de la Luna y de Hécate, conocedora de encantos, hierbas, plantas y conjuros varios, tiene poder sobre los elementos a los que invoca: puede calmar el mar, provocar tempestades, controlar las nubes, los vientos, arrancar árboles, rocas y montañas, hacer temblar la tierra y salir las almas de los muertos. La *Medea* de Séneca presenta un carácter más negativo si cabe. Se da la evolución definitiva hacia la oscuridad. La nodriza de la maga advierte del crimen que prepara Medea. A través de este parlamento se puede vislumbrar la inmensa crueldad de la joven y su incontenible deseo de venganza. Se describe la preparación del hechizo con detalle y sigue el conjuro, gracias al cual sabremos que Medea es capaz de dominar a los dioses y los elementos naturales. Nos describe cómo entra en la cueva lúgubre, que es el entorno en el que lleva a cabo el ritual, y escoge aquellos ingredientes más peligrosos. Da rienda suelta al mal: su ensalmo es fúnebre, invoca a las pestes y acude una "turba escamosa" y una serpiente inmensa. A eso hay que sumarle las ponzoñas y otros ensalmos. Sigue la invocación. En este conjuro, la misma Medea hace referencia a sus cualidades mágicas como son el conocimiento de la naturaleza y el poder para alterar sus leyes.

Séneca. Además, suma aspectos nuevos, sobre todo en lo que tiene que ver con la espectacularidad basada en sus atributos sobrenaturales. Nos hallamos ante una Medea muy poderosa. En esta pieza se potencian los dones mágicos; unos ya los resaltaba la tradición clásica, otros se le atribuyen nuevamente. La faceta que más se potencia es la hechiceril, por exigencias del espectáculo¹⁸.

La pieza no es del todo fiel a la tradición clásica en algunos puntos: la maga rapta a Jasón y su criado y los lleva por el aire hasta su palacio; Medea transforma a la madre de Jasón en ella misma y su marido la ajusticia; entrega un anillo protector a Jasón, etc. Existe una relevante similitud entre la escena en que Jasón escapa con Mosquete por mar y Medea desea vengarse, pero no puede, y la imposibilidad de Circe de transformar a Ulises en cerdo y de detener a los griegos cuando escapan en *El mayor encanto amor*¹⁹. Los cambios o añadidos que incluye Rojas alejan la obra de sus antecedentes clásicos, transforman la historia de Jasón y Medea, pero sólo en los elementos “accidentales”. Eso sí, se opera una “barroquización”.

Medea arrebatada por los aires a Jasón y su criado Mosquete y los transporta a la lóbrega selva en la que ahora habita:

... Y a aqueste sitio he venido, / alvergue umbroso de fieras, / donde en aqueste palacio / los dioses de esas cavernas / profundas abriendo bocas / a essa campaña sedienta, / a mi voz salen humildes²⁰.

Se refugia en un palacio encantado, que nos hace pensar en el de Circe, y en un espacio lejano. “Los dioses de esas cavernas” salen a su “voz humildes”. Por tanto, posee la capacidad de dominar a las divinidades o espíritus y comprendemos que también a las fieras. Comparte este don con Circe, pero ésta era la dueña de la isla, la matriarca; Medea se refugia en ese espacio porque el rey, padre de Jasón, desea matarla. Es una proscrita y no la diosa que reina en su propio universo. Ha dejado a la madre de Jasón con su apariencia, para que muera en su lugar, puesto que Esón quiere castigar la muerte del rey Pelias. Por ello, la maga ha escapado del reino. Su deseo de venganza se manifiesta en el fragmento que sigue:

¹⁸ A Rojas sólo le interesa aprovechar los rasgos mágicos de Medea; la trama en sí le trae sin cuidado, puesto que su finalidad es componer una comedia de magia basada en el artificio, aunque el resultado final sea una tragedia.

¹⁹ Calderón y Rojas Zorrilla fueron autores dramáticos contemporáneos y pudo darse una mutua influencia entre ellos. Véase M. Déodat-Kessedjian, *op. cit.*

²⁰ Rojas (1997-1998): Acto I, p. 155, vv. 210 ss.

... Si que es tu madre supieras / la convertida en mi forma, / objeto de mis ofensas! / A ti, pues, que en Grecia estabas / con esse criado, a fuerça / de mis encantos, llamando / los dioses de las tinieblas, / te arrebaté en essa nube, / trasladándote a esta selva, / aborto rudo del monte, / alvergue umbroso de fieras²¹.

Se hace de nuevo hincapié en el dominio de Medea sobre los dioses infernales y en su capacidad de volar sobre una nube y arrebatarse a Jasón y Mosquete. Y sigue dando otras noticias acerca de sus capacidades mágicas:

Pídeme, que las estrellas / arranque desde su móvil; / manda, que al Sol desvanezca, / y le haga caer al mar. / Quieres, di, que las arenas / ponga en el cielo por Astros? / Las aves haré que vengan / de sus nidos a tus plantas; / a essa serpiente Lerneá, / Hércules más valeroso, / haré que a rendirte venga, / como el dragón encantado, / las debidas obediencias. / Yo soi Medea, Iasón, / la que te estima tan tierna, / que te paga pensamientos / a suspiros, y a finezas²².

Observamos que la maga resalta el dominio de los astros y de los elementos naturales, al igual que de las fieras y lo hace más de lo que lo hiciera su compañera Circe en *El mayor encanto amor*, pues ésta hacía una descripción pormenorizada de sus atributos mágicos e incidía sobre todo en su completa y seria formación, en la adivinación y en las metamorfosis, por medio de las cuales dominaba a los hombres. No destacaba esta hechicera los espíritus infernales tanto como Medea, aunque sí hacía mención de ellos. Esta diferencia se explica por la mayor proximidad de la que será la “madre asesina” al sector más oscuro de la magia; se negativiza mucho más que a Circe. No presume Medea de su capacidad de poner a los hombres a sus pies. Habla, más bien, de su magia como ofrenda de amor, como vehículo a través del cual puede hacer que las aves se postren ante Jasón o que el sol se desvanezca si su amante lo pide; igual que lo ayudó a conseguir el vellocino. Interesa la actitud y las palabras de Mosquete cuando afirma tener miedo por sí, mientras él y su amo intentan huir, la maga despierta, los descubre y los transforma en bestias. Hay aquí un momento de confusión entre Circe y Medea²³, puesto que los protagonistas se hallan en un palacio muy similar.

²¹ Rojas (1997-1998): Acto I, p. 155, vv. 234 ss.

²² Rojas (1997-1998): Acto I, p. 155, vv. 252 ss.

²³ La Medea de esta obra aparece como síntesis de ambos personajes, la Circe calderoniana y Medea. Se da una total contaminación, como si Medea hubiera asumido a Circe sin perder su propia identidad, pero adquiriendo los poderes mágicos de ésta. Es más, *El mayor encanto amor* se conocía como *Los encantos de Circe*. Es posible que Rojas quisiera utilizar esta pieza como base para componer la suya. Véase Trambaioli (1995: 109).

Medea retiene a los dos hombres y lo hace por el amor que siente hacia el que le prometió ser su marido. Se alude entonces a su capacidad como hechicera para metamorfosear a los hombres. A esta maga la mueve el amor, un amor tremendamente contradictorio: entrega a Jasón un anillo que lo protege de su magia, pero al mismo tiempo desea vengarse de él irrefrenablemente cuando se da cuenta de que ha escapado. El hecho de que Medea actúe por amor hace que pueda observarse con algo de simpatía²⁴. Aun así, sus acciones no se pueden justificar totalmente. Medea pasará a la historia como “la cruel”.

Volviendo a la trama, diremos que, cuando la hechicera se da cuenta de que Jasón y su criado han escapado, ya es demasiado tarde. Observa el barco alejándose en las aguas marinas y desea vengarse, pero el héroe porta consigo el anillo. Aun así, la joven pronuncia el siguiente conjuro:

Ea, dioses infernales, / que en el calabozo oscuro / me obedecéis por el aire, / exalaciones de fuego / vomitad, hazed que traguen / las olas aquel navío, / Monte sobervio, gigante / que a los cielos te levantas, / tu altivez sobervia abate / sobre esse mísero vaso. / (...) En fin, los quatro elementos, / la tierra, fuego, mar, aire, / golfos, olas, y Caribdis, / Scilas, montes, gigantes, / estrellas, cielos, cometas, / fortunas, Sol, montes, mares, / montañas, Imperios, Reinos, / Polos, fieras, sirtes, aves, / plantas, árboles, planetas, / nubes, rayos, y uracanes, / en vez de darte la muerte, / propicios, y favorables, / por ídolo de dos orbes, / en dos Polos te señalen, / y todos contra mí, todos / se conjuren, porque acabe / de morir de tus rigores, / ya que mis penas no basten²⁵.

La fórmula comienza con una invocación a los dioses infernales, en los que confía plenamente; pues los sabe dominados. Estos “dioses infernales” acercan a Medea al mundo de las tinieblas en que siglo tras siglo el personaje de la hechicera ha ido cayendo. Medea posee esa oscuridad de la que está libre en gran medida Circe. Este conjuro tiene como finalidad hacer que Jasón sea tragado por el mar; así lo ordena la mágica a todos los elementos y los seres del mundo natural que la rodean, aunque en un determinado momento da una contraorden abatida por la desesperación. El deseo de venganza alterna con la duda, fruto de un profundo amor, egoísta y contradictorio. Pero si Medea no ejecuta su deseo en ese instante, no es por amor, sino por impotencia. En Medea siempre triunfa el deseo de venganza, motivada por un sentimiento no correspondido y la conciencia de traición. La

²⁴ Su poca profundidad psicológica hace que Medea pueda pensarse como un personaje-herramienta. Su presencia supone un continuo esfuerzo por exhibir sus poderes mágicos: un continuo esfuerzo espectacular.

²⁵ Rojas (1997-1998): Acto I, p. 158, vv. 572 ss.

madre de Jasón muere, porque Medea la ha dejado con su forma física. Este es el primer acto punible de la maga en esta pieza y contribuye a definirla. En el segundo acto, la mágica interviene cuando Jasón va a escribir el repudio de Medea para poder casarse con Creusa, cambiándole el papel. También lucha por arrebatarle el anillo, pero es descubierta y amenaza con destruirlos a todos:

Que soi la cruel Medea, / pues aunque en tus manos dexo / el anillo que te libra, / vive el cielo, vive el cielo, / que te arranque de la tierra, / y te estrelle contra el centro / de essa esfera elemental, / para que baxes deshecho / graniço de sangre humana: / y essa dama, que tan tierno / estimas; y aun a mis hijos, / para memoria del tiempo, / haga atomos de ceniza, / con los soplos de mi fuego²⁶.

A partir de este momento, el juego escenográfico y de tramoyas es grandioso. Medea no sólo es capaz de volar, sino también de hacerse invisible, puesto que permanece en la habitación cuando el rey abdica en su hijo y él acepta casarse con Creusa. La hechicera se descubre y cuando Esón pretende matarla con un puñal, ella se hunde y sale un castillo del suelo. Del mismo modo, la silla de Jasón vuela hasta el tejado cuando éste va a darle la mano a su prometida. En el tercer acto, Jasón decide hacer creer a la maga que la ama, pero ella conoce el engaño y decide seguir el juego para poder tomar después la justicia por su mano. Se transforma en Creusa y consigue que el héroe le devuelva el anillo mágico y la lleve a palacio. Una vez allí, la mágica acaba con Esón y Creusa y degüella a sus propios hijos, mostrando los cadáveres a Jasón. Después desaparece volando sobre un dragón, mientras él la maldice.

Medea siente sed de justicia. Tenía un pacto no escrito con Jasón y el héroe ha faltado a su palabra. La hechicera es incapaz de aceptar la derrota, pero también es incapaz de vencer. Es la gran desamada y la magia no sirve de nada. Estamos ante un caso de amor y tanto Circe como Medea son incapaces de retener al hombre que aman. No pueden forzar la voluntad, ni siquiera son capaces de controlar sus propios sentimientos²⁷. Estas mágicas son las grandes fracasadas en el amor. Medea es el ejemplo más claro. Circe comprende el poder de este sentimiento, aunque en la obra de Calderón intenta vengarse fallidamente. El caso de Medea es extremo, pues el desamor

²⁶ Rojas (1997-1998): Acto II, p. 162, vv. 602 ss.

²⁷ Esto mismo afirma Ovidio en sus *Remedia amoris* o *Remedios del amor*, cuando aconseja a sus lectores que no recurran a las artes mágicas para los asuntos amorosos, pues: (a Circe) “todo lo intentaste para que no se fuese tu astuto huésped; y él largó sus velas a la huida fatal. Todo lo intentaste para que no te abrasara un fuego voraz; el amor se asentó en tu corazón largo tiempo y a tu pesar” (Ovidio, 1990: 231).

genera odio y el odio conduce a la venganza. Se dirige a la hechicería para llevar ésta a cabo, no para despertar el amor en Jasón. Circe y Medea se presentan como transgresoras y, de hecho, lo son, pero no por ello escapan al control masculino, entendido como control amoroso-erótico²⁸. Eso sí, están mucho menos sometidas que otros personajes femeninos del teatro español barroco, por su condición de féminas sobrenaturales²⁹.

Medea, en la obra rojiana, asume casi totalmente a Circe, adquiriendo también sus capacidades. De ahí los momentos de confusión. Sin embargo, existen varias diferencias entre las dos hechiceras: Circe se presenta como mujer “promiscua” y Medea como la mujer de un solo hombre. Circe intenta detener la huida de los griegos, pero se lo impide la ninfa Galatea. Medea, en vista de que no puede proyectar sus frustraciones sobre Jasón ni sobre ella misma, decide hacerlo en sus hijos, pues sólo así el sufrimiento del héroe será insoportable. Antepone la venganza a su propio padecimiento, dando lugar al prototipo de la madre asesina. Por todo esto, Medea supera a su antecesora en crueldad. Circe no es una homicida³⁰. Mantiene la luz que le otorga el hecho de ser hija del Sol, mientras su pariente se acerca cada vez más a las tinieblas, pero su excusa es ser una mujer enamorada y este hecho la libera de la caída definitiva³¹. Circe se positiviza frente a la creciente negativización de Medea, lo cual no significa que sea un personaje puramente positivo, pues no lo es en tanto hechicera. Sin embargo, se puede afirmar que Circe es el germen de la maga auxiliar del héroe, en tanto Medea es el prototipo de hechicera cruel, pero sobre todo de la “madre que mata”³². De todo esto se extrae que Medea

²⁸ Véase Walthaus (1998: 138).

²⁹ Las figuras mágicas son transgresoras y escapan a parte del control masculino por muchas causas; entre ellas destaca el hecho de que las hechiceras pertenecen a un círculo matriarcal y poseen poderes que las sitúan por encima de los hombres. El hecho de que fracasen y de que amen a un héroe hasta el punto de perderse hace que, en este caso, se reintegren en la sociedad patriarcal y reciban, además, un castigo que suele consistir en la pérdida del amado.

³⁰ Circe, en realidad, también es una homicida, pues asesina a su marido, pero no se acentúa este rasgo en *El mayor encanto amor* y ni siquiera lo hacía, aunque sí lo mencionaba, Lope de Vega en su *Circe*.

³¹ Es capaz de despertar en nosotros cierta simpatía por su condición de mujer enamorada y traicionada.

³² Medea comienza siendo también, en cierto modo y según la tradición, auxiliar del héroe, puesto que ayuda a Jasón a conseguir el vellocino de oro con su magia, pero el segmento de la historia de los argonautas que normalmente se desarrolla en el teatro pertenece al final de la trama y no desarrolla esta vertiente positiva que contribuye a humanizar a Medea. Lope de Vega, en *El vellocino de oro*, es capaz de crear una comedia con final feliz, porque desarrolla la primera parte de la historia y elimina, además, posibles elementos negativos del personaje de la maga. Rojas Zorrilla escoge, en cambio, la última parte de la historia que sólo puede dar lugar a una tragedia. Por el hecho de que en la mayoría de ocasiones Medea se negativiza en una tragedia, se neutraliza su inicial condición de apoyo del héroe. En relación con todo esto, véase: Pociña (1996: 289 ss.).

es una figura que da lugar a tragedias, no puede ser de otro modo y menos todavía cuando se explota siempre el final de su historia, que es el segmento más dramático³³. Circe, en cambio, sirve de inspiración para otros géneros, entre ellos la comedia. La tradición clásica de las dos hechiceras es distinta. Ambas hacen acto de presencia en el teatro barroco, pero Medea se explota en mayor medida, puesto que cuenta con antecedentes en las tablas. Es un personaje que actúa, mientras que Circe es un personaje que se cuenta y se canta. Circe no sale a escena en el clasicismo; en cambio, Medea sí.

El análisis hasta aquí realizado de estas hechiceras clásicas demuestra la pervivencia de estos personajes femeninos míticos en su faceta de mágicas. Es más, se potencia este aspecto entrelazando la historia de estas figuras con la tragedia que supone su propia condición hechiceril. El castigo que se les aplica consiste en el fracaso. En ningún momento penan o pagan por su conducta con alguna práctica punitiva. Concluyamos afirmando que estos personajes clásicos perviven y lo hacen como homenaje a la literatura grecolatina. La hechicera clásica no desaparece, no muere, permanece como símbolo de lo fantástico, como primera piedra de la mágica occidental, como representación de lo femenino peligroso y, en el teatro del XVII, sobre todo, como explosión escenográfica, de tramoya, pues se asiste a la representación de los poderes de la hechicera. La magia será la principal base para el grandioso espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- Blasco, F. J. *et alii* (eds.) (1992). *La comedia de magia y de santos*. Madrid: Júcar.
- Calderón de la Barca, P. (1997-1998 [1635]). *El mayor encanto amor*. In: Chadwyck-Healey.
- Caro, J. (1992a). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- Caro, J. (1992b). "Magia y escenografía". In: F. J. Blasco *et alii* (eds.) (1992): 10-24.
- Cattaneo, M. T. (1992). "Medea, entre mito y magia. En torno a la comedia de magia de Rojas Zorrilla". In: F. J. Blasco *et alii* (eds.) (1992): 123-131.
- Chadwyck-Healey (1997-1998). *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos de texto completo (Cd rom): Inso Corporation.
- Déodat-Kessedjian, M. F. (2000). "Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón". In: F. Pedraza *et alii* (eds.) (2000): 209-239.
- Esteban, A. & M. Aguirre (1999). *Cuentos de la magia griega*. Madrid: Ediciones de la Torre.

³³ Véase Pociña, *ibíd.*

- Eurípides (1995). *Medea*. Barcelona: Planeta.
- Georg, L. (1995). *Arcana Mundi: magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*. Madrid: Gredos.
- González, J. M. & A. Pociña (eds.) (1996). *Pervivencia y actualidad de la cultura clásica*. Granada: Universidad de Granada.
- González, R. (2003). "Bibliografía crítica sobre Francisco de Rojas Zorrilla". In: F. Pedraza *et alii* (eds.) (2003): 217-240.
- Grimal, P. (1981). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.
- Homero (1993). *La Odisea*. Madrid: Espasa Calpe.
- Mackay, A. & R. Word (1991). "Mujeres diabólicas". In: A. Muñoz & M. Graña (eds.): 187-196.
- Martínez, J. A. & R. Castilla (1998). *Las mujeres en la sociedad española del Siglo de Oro: ficción teatral y realidad histórica*. Granada: Universidad de Granada.
- Muñoz, A. & M. Graña (eds.) (1991). *Religiosidad femenina: expectativas y realidades, s. VIII-s. XVIII*. Madrid.
- Ovidio (1990). *Remedia amoris*. Barcelona: Bosch.
- Ovidio (1999). *Metamorfosis*. Madrid: Edicomunicación.
- Pavia, M. (1959). *Drama of the Siglo de Oro. A study of magic, witchcraft, and other occult beliefs*. New York: Hispanic Institute in the United States.
- Pedraza, F. *et alii* (eds.) (2000). *Francisco de Rojas, poeta dramático. Actas de las XXII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro 13, 14 y 15 de julio de 1999*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha.
- Pedraza, F. *et alii* (eds.) (2003). *Toledo: entre Calderón y Rojas. Actas de las Jornadas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca. Toledo, 14, 15 y 16 de enero de 2000*. Castilla la Mancha: Universidad de Castilla la Mancha.
- Píndaro (1991). *Píticas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pociña, A. (1996). "Tres dramatizaciones del tema de Medea en el Siglo de Oro español: Lope de Vega, Calderón de la Barca y Rojas Zorrilla". In: J. M. González & A. Pociña (eds.) (1996): 287-314.
- Rodas, A. de (1991). *Argonáuticas*. Madrid: Akal.
- Rojas, F. (1997-1998 [1645]). *Los encantos de Medea*. In: Chadwyck-Healey.
- Séneca (1964). *Medea*. Madrid: Gredos.
- Suárez, J. L. (ed.) (1995). *Texto y espectáculo*. El Paso: University of Texas.

- Trambaioli, M. (1995). "*Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla y la espectacularidad de la comedia de tramoya". In: J. L. Suárez (ed.) (1995): 107-116.
- Walthaus, R. (1998). "Mujeres en el teatro de tema clásico: entre tradicionalismo y subversión". In: J. A. Martínez & R. Castilla (eds.) (1998): 137-157.