

Entre pócimas y (en)cantos: la Circe operística de C. Ivanovich
[Where Potions Stir and Chants Enchant: The Operistic Circe of C. Ivanovich]

<https://doi.org/10.6018/myrtia.654351>

Andrea Navarro Noguera*

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Andrea.navarro@flog.uned.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2289-8002>

Resumen: La presencia de Circe en la historia de la ópera ha sido una constante y los libretos ilustran a la perfección la dimensión poliédrica que la hija del Sol ha ido cosechando desde antiguo en su caracterización como mujer. Los librettistas del Barroco echan mano de la tradición y adaptan su identidad a los acontecimientos de la época. El siguiente trabajo tiene como objetivo analizar el libreto de la ópera *Circe* de C. Ivanovich estableciendo paralelismos con las fuentes clásicas a fin de resaltar cómo el librettista retoma los episodios mitológicos en los que la maga actúa como protagonista para enmarcar la creación y recreación de este personaje tan singular.

Abstract: The presence of Circe in the history of opera has been a constant, and the librettos perfectly illustrate the multifaceted dimension that the daughter of the Sun has acquired since ancient times in her characterization as a woman. Baroque librettists draw upon tradition and adapt her identity in light of the events of the time. This study aims to analyze the libreto of the opera *Circe* by C. Ivanovich, establishing parallels with classical sources in order to highlight how the librettist revisits mythological episodes in which the sorceress acts as the protagonist to frame the creation and recreation of this singular character.

Palabras clave: Recepción clásica. Ópera barroca. Libreto italiano. C. Ivanovich. Circe.

Keywords: Classical Reception. Baroque opera. Italian libretto. C. Ivanovich. Circe.

Recepción: 14/03/2024

Aceptación: 07/10/2025

1. INTRODUCCIÓN

El origen de la ópera suele situarse en la composición de *Dafne* de J. Peri (con libreto de O. Rinuccini, c. 1598), un género que surge como resultado de diversos factores, entre los cuales destaca la suntuosidad de las cortes principescas¹. Ya en 1581, Circe había sido la figura central del espectáculo de música, danza y poesía *Balet Comique de la Royne*, también conocido como *Balet de Círcé*,

* Este artículo ha sido fundamentalmente escrito en la estancia de investigación sufragada y realizada en la prestigiosa Fondation Hardt de estudios clásicos (Ginebra, Suiza). El presente estudio se inscribe, además, en el marco del proyecto de investigación “Justificación de la violencia política en el teatro griego” (CIAICO/2023/026).

¹ Cf. Salazar, 1988: 17.

dirigido por Balthazar de Beaujoyeulx². No obstante, fue en el Barroco (siglos XVII y XVIII) cuando entre los personajes operísticos, en su mayoría seres mitológicos, se incluyó con mayor frecuencia a Circe, inspirando numerosas obras con títulos como *Circe*, *Circe abbandonata*, *Circe delusa* y *Circe in Italia*, entre otras³.

La mayoría de estas obras fueron creadas por compositores poco conocidos para el gran público de los teatros, en una época en la que la música estaba subordinada al texto. Sin embargo, destacan figuras como Gluck, quien incorporó a Circe junto al hijo de Ulises en *Telemaco o sia l'isola di Circe* (Viena, 1765, con libreto de M. Coltellini), y Cimarosa, autor de la música de *Circe* en 1782 (Milán, libreto de D. Perelli). Además, el personaje de Circe tuvo presencia en numerosos *dramme per musica* (ópera seria italiana), que abordaban distintos mitos en forma de *balli*. Algunos ejemplos de estos ballets son “L’arrivo d’Ulisse nell’isola di Circe” (con coreografía de Salomon) en *Adriano in Siria* (Roma, 1758, con libreto de Metastasio y música de Rinaldo di Capua), y “Circe e Galatea” (con coreografía de Ribaltò) en *Andromaca* (Cádiz, 1762, con libreto de A. Salvi y música de G. Sciroli).

El mito de Circe está ligado de manera indisoluble a la *Odisea* de Homero, cuyo canto X alberga fundamentalmente la presencia del héroe principal como amante de la diosa. No obstante, la hija de Helios aparece en numerosos textos grecolatinos, cuyo relato mítico ha sido objeto de estudio por parte de los investigadores. Como hermana de Eetes y tía de Medea, por ejemplo, la vemos como actuante (es ella la encargada de purificar a su sobrina tras el despedazamiento de su hermano Apsирто) en la obra de Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* (principalmente en el libro IV). Otros autores como Eugamón de Cirene en su *Telegonía*⁴ y Pseudo-Apolodoro (VII 36 ss.) narran que fue una madre prolífica y que engendró a un hijo de Odiseo, Telégono, el cual mataría a su padre. Asimismo, sabemos que tuvo relaciones con Pico y con Júpiter, de quien habría concebido al dios Fauno. Ovidio, por su parte, la señala como responsable de la transformación de Escila en un monstruo marino y, además, de la metamorfosis de Pico en el ave que da lugar a su nombre. Circe también aparece en las *Argonáuticas Órficas* y en las *Fábulas* de Higino. Todos ellos tienen algo

² B. Cotello (2008: 87-102) analiza de forma somera en su artículo la presencia de esta heroína en la ópera partiendo de sus orígenes. Especial atención le dedica a su presencia en el *Balet Comique de la Royne*. Sobre las múltiples interpretaciones alegóricas de Circe a lo largo de la recepción clásica, especialmente en el Renacimiento, cf. Tochtermann (1992), Yarnall (1994) y Kuhn (2003).

³ Contamos con más de 45 representaciones en las que la diosa figura de forma principal en este periodo en nuestra base de datos (Opera.y.mundo.clasico.uned.es). Esta base de datos está actualmente en proceso para poner en abierto las pesquisas del grupo de investigación.

⁴ Cf. Bernabé, 1999: 218-222.

en común: destacan en sus relatos la liminalidad, la amenaza, el peligro y, por ende, el poder que esta mujer ostenta en el devenir de los acontecimientos de la trama.

En las literaturas modernas europeas⁵, la figura mítica de Circe ha sido reinterpretada como un símbolo de poder y autonomía femenina, y en muchas de estas reescrituras, su fortuna se presenta como una manifestación de su conocimiento y dominio de la magia. Su inmensa riqueza no solo se traduce en bienes materiales, sino también en el acceso a saberes ancestrales, hierbas místicas y el gobierno sobre su propia isla, Eea, que en diversas obras se describe como un reino de abundancia y misterio. Autores de distintos géneros literarios a lo largo de la historia, incluidos los libretistas de ópera, han expandido esta visión, retratándola como una hechicera cuya prosperidad no depende de linajes ni conquistas, sino de su habilidad para transformar la realidad con su astucia.

2. LA *CIRCE* DE IVANOVICH

En este trabajo nos vamos a centrar en una obra en concreto que consideramos nos puede dar una visión representativa de qué relatos míticos utiliza la ópera del Barroco para emmarcar la presencia y caracterización de este personaje.

Se trata de *Circe*: “Drama per musica per celebrar il natale della sacra cesarea maestà di Leopoldo augustissimo imperatore”, ópera estrenada en Viena en 1665. Leopoldo I era un gran entusiasta de la ópera como todos los Habsburgo, melómano y con gran pericia a la hora de tocar instrumentos y componer. Fue durante las bodas de Leopoldo I con Margarita de España cuando se estrenó la ópera *Il Pomo d’Oro* (Viena, 1668, libreto de F. Sbarra y música de P. A. Cesti) que quizá pueda considerarse el mayor fasto operístico de la historia. La *Circe* es anterior, una obra menor dado que se trataba de una ocasión menos solemne, un cumpleaños. La música fue compuesta por Pietro Andrea Ziani, quien era el *Kappelmeister* de la corte, y el libreto elaborado a cargo de Cristoforo Ivanovich⁶. La edición del libreto que utilizamos en este trabajo es la

⁵ Maurizio Bettini (2010: 349-362) aporta en su capítulo *Circe nel tempo* un elenco de referencias bibliográficas y textuales al servicio de aquellos lectores interesados en seguir la evolución tardoantigua, medieval y moderna del mito de Circe. Sobre el tratamiento del mito de Circe y de su proyección en la literatura clásica e hispana, cf. Galindo Esparza (2015) y Gómez Jiménez (2018).

⁶ No hay apenas información sobre las fuentes clásicas que Ivanovich utilizó para la escritura de sus libretos, por lo que el análisis sobre la innovación que hizo de la tradición clásica en esta obra es conjetal, del mismo modo que suponemos, por la breve presentación en el libreto, los objetivos que el autor podría tener al modificar la caracterización de la diosa conforme la acción dramática se fuera desarrollando. Véase el estudio de M. Velimirovic (1992: 111-124), quien profundiza sobre las aportaciones que este libretista hizo al género operístico del momento.

primera, impresa en Viena en 1665 por Matteo Cosmerovio (Sartori, 1960: 5638)⁷.

El *kairós* imponía que este *dramma* se compusiera como elogio al soberano, tal y como se describe en el subtítulo del libreto. En esta ocasión se dice que Circe ha modificado su naturaleza: en lugar de ser ella la que hechiza a los otros, está encantada y deslumbrada por las admirables prerrogativas que posee el descendiente del invencible Fernando⁸ y se siente orgullosa de haber sido elegida para celebrar el cumpleaños del Emperador Leopoldo (Ivanovich 1665, p. 3). Es tal la gloria del alabado que incluso una diosa como Circe queda prendada de su buen hacer. El autor advierte en el prólogo que el contenido de la obra le ha sido suministrado en parte del mito y en parte de su propia invención (p. 6). Ivanovich imagina sucesos que habrían tenido lugar después de la partida de Ulises, considerando que la historia previa ya habría sido representada en *Gli Errori d'Ulisse*,⁹ que se presupone que sería una ópera anterior¹⁰.

La ópera consta de tres actos (compuestos por 12, 14 y 13+1 escenas) y se divide en tres acciones principales que van entremezclándose en el relato:

1. La parte basada en el mito (*Le Favole*, p. 6) está relacionada con Glauco y Escila: Circe está en su isla en el mar de Sicilia, desdeñada y abandonada rumiando sus deseos de venganza contra Ulises, cuando Glauco recurre a ella para que lo ayude a conseguir el amor de Escila. Circe se enamora de él y le promete su ayuda con la intención velada de seducirlo.

⁷ Otro libreto de Ivanovich con el mismo título fue usado, en 1679, para la representación de otro *dramma per musica* en honor al ilustrísimo y excelentísimo Giovanni Cornaro dalla Cà Grande, cuya música fue compuesta por Domenico Freschi. En esencia, la trama es la misma, aunque encontramos algunas diferencias en la estructura de las escenas con la apariencia de los personajes y sus discursos.

⁸ Leopoldo I, hijo de Fernando III y María Ana de España fue el Emperador del Sacro Imperio Romano Germánico desde 1658 hasta su muerte en 1705. Su gobierno se caracterizó en materia exterior por contrapesar la preponderancia política de la Francia de Luis XIV (su primo hermano por vía femenina) en Europa y por rechazar por el Este la amenaza del Imperio Otomano. Como Rey de Hungría reunificó las tres partes del reino (que había estado dividido cerca de 150 años tras la invasión otomana) después de expulsar a los turcos, asunto que ratificó con la Paz de Karlowitz de 1699.

⁹ Esta ópera podría hacer referencia al *De Ulixis Erroribus*, un breve epítome de la *Odisea* del siglo XIV obra de Manuel Gabalas, más conocido como Mateo de Éfeso. Sobre el cual, cf. Navarro Diana (2022: 257-259).

¹⁰ De acuerdo con la costumbre operística del Barroco el libretista podía y debía expresar su intención en dos partes del libreto: el argumento, una especie de resumen con alguna mención a los rasgos interpretativos de la acción y personajes; y el prólogo, caracterizado por la aparición de personajes alegóricos y/o mitológicos importantes en la trama.

Luego viene la variación y creación del libretista (*Si Finge*, pp.7-8), en la que destacan las dos acciones restantes:

2. Egle, otra de las hijas del Sol¹¹, es la esposa y ama profundamente a Glauco, pero este la ha traicionado con un nuevo amor y suele ir a la isla de Circe con frecuencia. Preocupada por la situación y dispuesta a averiguar qué le ocurre a su amado, Egle consigue infiltrarse entre los servidores de Circe disfrazada de jardinero, bajo el nombre de Floreno. Descubre el amor no correspondido de Glauco por Escila y el plan de Circe de hacerlo suyo. Su participación en la trama está marcada por el deseo de venganza hacia el traidor, aunque, como veremos, será clave en la ayuda a los restantes personajes, quienes deben escapar de las oscuras intenciones de la diosa.
3. Por otra parte, a causa de la tormenta que Circe provoca al enterarse del abandono de Ulises, se produce el naufragio de la nave en la que se hallan Pirro, hijo de Aquiles, Andrómaca, su mujer¹², y Tisandro, jefe de los argivos. Andrómaca, tras el naufragio, consigue llegar a tierra en una barca junto con Gligoro, escudero de Tisandro, y con el auxilio de Proteo¹³ vuelve a reunirse con sus compañeros.

Al aparecer Pirro en la isla, Circe urde un nuevo plan e intenta convencerlo para que mate a Ulises. Andrómaca, por consejo de Tisandro, finge ser la hermana de Pirro (bajo el nombre de Isífile) para no incitar los celos de la maga (que ve en Pirro la última oportunidad de vengarse de Ulises) y, entre numerosos enredos, termina despertando los celos del hijo de Aquiles, pues cree que su amada le ha traicionado con el “jardinero”.

¹¹ Era una de las hijas de Asclepio y Lampetia, la hija de Helios (el Sol), según Hermipo, o con Epione, según la *Suda*. Plin. *HN XXXV* 40.31; Hermipp. *ap. Schol. in Aristoph.* Plut. 701; *Suda* s. v. Ἡπτίονη.

¹² Vemos en la figura de Pirro el paralelo del héroe trágico Neoptólemo, que obtendrá de Andrómaca, su concubina, un hijo. En la tragedia eurípidea *Andrómaca*, Hermíone, esposa legítima del mismo, querrá matar a la troyana y a su hijo en su encarnizada disputa del lecho del hijo de Aquiles.

¹³ Cf. *Od. IV* 352-560. Con la ayuda de la hija de Proteo, Idotea, Menelao consiguió atrapar al dios marino mientras descansaba para conseguir que le revelase a cuál de los dioses había ofendido, y cómo podía apaciguarlo y volver a casa en su viaje desde Troya. Proteo le respondió entonces verazmente, informando además a Menelao de que su hermano Agamenón había sido asesinado en su viaje de regreso, que Áyax el Menor había naufragado y muerto, y que Odiseo estaba varado en la isla de Calipso, Oogigia. También se dice que fue Glauco el que ayudó con su profecía a Menelao en el cabo de Malea (E. *Or.* 352 ss.).

3. DESARROLLO DE LA TRAMA EN EL LIBRETO

3.1 Primer acto¹⁴

3.1.1. Circe, Glauco, Escila y Egle

La ópera objeto de estudio da comienzo con un coro de ninfas¹⁵ quienes, rodeadas del séquito que acompaña a Circe (amores, faunos, dríades y céfiros), invitan a disfrutar de la vida y de la juventud porque “el privarse de placer / es ignorar la naturaleza” (p. 11)¹⁶. Circe, por contra, está sumida en la tristeza por la reciente partida de Ulises y les manda de inmediato guardar silencio¹⁷; no hay canto que pueda rebajar su dolor: “El corazón se consterna, / la distancia en el amor siempre atormenta” (p. 12). No se rinden las ninfas a quienes, en su alegato al disfrute, se les unen los amores y las Gracias con su danza. Estas danzas pronto serán interrumpidas por la alusión de la diosa al Tiempo: “Tiempo, que es secuestrado sobre la marcha por las horas” (p. 12).

Se produce un cambio de escena (escena segunda); ahora ya en el Puerto, el vigilante de las puertas, herido en la huida del héroe, le relata a Circe cómo Ulises ha abandonado esas tierras espada en mano (“el primero de los otros que ensangrentó su mano”, p. 13) y retoma la expresión clásica metonímica de la nave-leño de madera para describir la embarcación usada en su viaje por

¹⁴ Para una mejor comprensión de la acción dramática que se desarrolla en la ópera de Ivanovich hemos estructurado cada acto en la subtrama relacionada con los dos grandes episodios (y no por la secuencia de escenas): la historia de Glauco, Escila y Egle, por un lado; y por la otra, la de Andrómaca, Gligoro y Pirro. Circe, como protagonista, tendrá un papel principal en ambas acciones.

¹⁵ Además de divinidades como ninfas, céfiros, amores, gracias... encontramos tres coros que acompañan a los personajes principales. En escena encontramos al coro de doncellas con Circe, pero también harán su aparición los jóvenes al servicio de Pirro y los soldados con el custodio del Puerto.

¹⁶ Se ofrece en este trabajo una traducción propia del italiano del libreto. Se ha intentado respetar al máximo el estilo y el ritmo del texto original.

¹⁷ Se dirige a ellas como “Sirenas”. Esta mención por parte de la diosa se debe al canto equívoco y lastimoso, pero altamente persuasivo, de estas criaturas femeninas, pues, lo que dicen las ninfas parece no expresar la realidad de su angustiado sentir. En la tragedia eurípidea *Helena*, la espartana, asediada en Egipto por Teoclímeno y reconociendo ser considerada culpable en el conflicto bélico de Troya, inicia un lamento lírico en el que llama a las Sirenas pidiendo que acompañen su triste canto, que es un peán de muerte (vv. 167-178). No es un recurso extraño en tragedia griega, principalmente entre personaje y coro femenino, que el grupo de mujeres se una a la lamentación de la heroína (cf. las *párodoi* de E. Tr. 142-152 e IT 138-142). Un estudio interesante sobre las Sirenas es el de Cerri (1984-1985: 154-174), pues pone en relación la referencia de *Helena* con el fr. 193 P de Estesícoro.

mar¹⁸: “dentro de su madero / puso rápido pie / poniendo las velas al viento/ se voló fugitivo en un momento” (p. 14).

Circe despacha a su coro y se queda sola en escena, en duelo, junto con el vigía, ante el que verbaliza su intención de impedir la buena navegación del héroe griego: “¿Acaso los Elementos inexorables / no cambiaron sus tornas, Dios? / ¿El mar, el aire, los vientos / fueron conjurados por él para daño mío?” (p. 14). La intriga, de la que ha sido testigo el vigilante (quien abandona la escena)¹⁹, se inicia y Circe, invocando al Cielo, dirige sus imprecaciones contra el griego: “Venganza, venganza / ‘mi Amor’ ya no lo es más. / Ulises huyó / ¡Que se le mate rápido, rápido, / a quien a Circe traiciona!” (p. 15).

En la tercera escena aparece Glauco, en los portones del Puerto, cantando un aria preso del deseo ardiente por su amada. A esta aria le seguirá, en la cuarta escena, el recitativo entre este y Escila, quien rechaza su amor²⁰: “Arde por otro amor, pues soy constante / en que nunca me hagas amante” (p. 17). Glauco, entonces, busca en la quinta escena a Circe para que le ayude a conquistar a Escila con “encantos mágicos” (p. 21). Circe se queda prendada, pero se propone fingir ser su amiga y aliada por su propio interés.

Circe y Escila aparecen juntas en la escena octava, en la que destaca la contraposición del duelo por amar y no ser correspondida y la felicidad de la joven ninfa al no estar retenida por los designios del amor: “Cir. – Escila pareces contenta / Esc. – El sentimiento amoroso no me atormenta” (p. 27). Escila

¹⁸ Particularmente, en poesía, se le denomina metonímicamente a la embarcación “madero” desde la épica arcaica hasta la tragedia griega. Muchas veces lo encontramos relacionado con el mito troyano, al referirse tanto a la nave en el episodio del rapto de Helena por parte de Paris (cf. E. *Hel.* 229-239), como al embarco de Menelao hacia Troya para recuperar a su esposa o, incluso, haciendo alusión a las embarcaciones griegas del final de la Guerra en su vuelta a la Hélade con el botín de mujeres troyanas (cf. E. *Andr.* 861-865). El latín *lignum* designaba, en época clásica, la “madera” especialmente para quemar, pero también encontramos en poesía el mismo significado metonímico que en la lengua griega para designar una embarcación. En la ópera, Andrómaca hace referencia también al leño como sinédoque de la nave que ha naufragado en su viaje a Grecia (p. 23). Sobre la metonimia como recurso poético desde la antigüedad griega hasta la actualidad, cf. Nagy (2015). Especialmente interesante es el estudio dedicado a su significado en la épica arcaica, lírica y tragedia clásica griega de Matzner (2016: 55-166).

¹⁹ Sale de escena tras las prototípicas palabras del héroe o heroína trágicos quienes, tras confesar o sugerir sus tretas, mandan callar y seguir con sus funciones al coro o a sus sirvientes (cf. E. *Med.* 823; *Io.* 666-667). En la ópera la diosa se asegura con la orden de silencio que el vigía no revele sus intenciones. Encuentramos a un aliado, por tanto, de la maga (p. 15).

²⁰ La ninfa afirma que al amor lo guía un Numen ciego, por lo que no encuentra paz sino dolor. No ofrece la libertad ansiosa (p. 18). El amor, como elemento divino que crea discordia en cuanto inmoderado (cf. E. *IA* 543-606), es un *topos* recurrente ya desde la poesía griega antigua. Cf. Sanders (2013).

expresa que es a Diana y no a Venus a quien venera²¹: “A Diana le he dedicado el vivir mío” (p. 28). Glauco y Egle se unen a estas en la novena escena en donde Circe no quiere hacer visible su amor por el extranjero: “Amor que me atormentas / te ruego dejes que yo responda, / y mis llamas por fin el bello sol esconda. / ¿Por qué amar a quien no te ama? (p. 29). Empieza, pues, la trama de Circe quien, no pudiendo conseguir que Glauco ceje en su intención de enamorar a Escila, le expresa su voluntad de ayudarlo en la conquista: “Voy a fingir como amiga / tener de él piedad” (p. 30). Egle ha sido testigo de los planes de la diosa y anticipa su propia venganza: “Después de estas engañosas acciones / sabré bien vengarme” (p. 31).

3.1.2. Circe, Andrómaca, Gligoro y Pirro

En la sexta escena entran, como prisioneros bajo la custodia del vigilante, Andrómaca y Gligoro. La afligida troyana es descrita por Circe como “Reina” (p. 22)²² y, tal y como ocurría con las heroínas troyanas y el coro eurípideo en las tragedias del mito troyano (incluida *Andrómaca*), se manifiestan dos actitudes contrarias ante la situación de cautiverio. Andrómaca afirma que es mejor la muerte que vivir sin libertad: “Era mejor el haber muerto, / que bajo pena de muerte incesante languidecer” (p. 22)²³; mientras la posición contraria en este caso la expresaría Gligoro: “El morir no falta nunca, / y la vida es un bello tesoro; / se necesita sólo descanso, / y no molestia” (p. 22). Circe le pregunta a Andrómaca el porqué de su duelo, a lo que la que fuera princesa de Troya le contesta: “Desde aquel momento fatal, que bajo las llamas / de Ilión yacido, y desde el palacio incendiado / fueron realizadas las exequias a Príamo extinto, / son ya en detrimento mío, / conjurados con el cielo, los vientos y las olas” (p. 23).

En este punto y a diferencia de la tragedia eurípidea, Andrómaca teme que los compañeros con los que viaja (todos ellos griegos y por tanto enemigos de su patria) hayan perecido, por lo que presenta cierta simpatía hacia los que ahora la tienen como botín de guerra. También es cierto que se presenta como su única esperanza de vida: todos sus *filoi* habrían muerto en la Guerra de Troya.

²¹ No debería sorprendernos su preferencia, ya que Escila es una ninfa, y las ninfas forman parte de la cohorte de la diosa de la caza, Ártemis. Su conexión con la diosa refuerza su vínculo con la naturaleza y su feminidad y sexualidad, dualidad presente en su virginidad y poder. Cf. Hipólito en E. *Hipp.* 1-15.

²² De la misma forma Proteo se referirá a ella cuando aparezca *ex machina* (p. 34).

²³ Cf. E. *Tr.* 636-640: “Andrómaca. – Digo que no existir es igual a morir, y que morir es mejor que vivir con pena, pues de nada se sufre cuando uno no se percata de ninguno de sus males. Mas aquel que de buena fortuna goza, cuando cae en el infierno, se queda perplejo, como un vagabundo, lejos de su buena fortuna anterior” (trad. propia).

Circe, compadeciéndose de la troyana, a quien no duda en llamar “amiga” (p. 23)²⁴, les deja marchar al puerto. Sin embargo, Andrómaca sigue reclamando su muerte, provocando que la sexta escena finalice con un canto de Gligoro como alegato a la vida.

Egle hace su aparición en la séptima escena. Se presenta en recitativo el diálogo de Gligoro y Egle. Gligoro, desesperado, no sabe qué rumbo tomar²⁵. Egle le aconseja dirigirse al mar, un mar que el escudero de Tisandro teme²⁶: “Por el mar fui casi muerto / temo a Neptuno incluso en pintura²⁷. / No es bueno el consejo. / En tierra se halla seguridad, en el mar peligro” (p. 26). Finalmente, se deja convencer (previas dudas “Señor no, señor sí”)²⁸ y parte; mientras, Egle expresa su propio duelo por el amor no correspondido por Glauco.

La acción de la escena décima se sitúa en la playa al pie de algunos riscos, en donde se encuentra Andrómaca lamentándose. Decide precipitarse al mar, pero Gligoro la detiene en la siguiente escena:

Glig. – ¡Oh, esto no! / Detén Andrómaca tus pasos. / Si el mar te perdonó, / ¿quieres contra estas rocas / partire el cuello? ¿Quién lo recogerá?²⁹ / And. –

²⁴ Circe le dirige a la troyana las siguientes palabras compasivas: (p. 24) “por piedad exige el llanto / aunque del corazón enemigo”. Este tipo de dirección cariñosa hacia otra mujer, aunque extranjera, es muy típica en tragedia griega. Muestra de ello es la dirección de muchas heroínas al coro formado por mujeres que no tienen por qué compartir patria para expresar sororidad y complicidad femenina (cf. E. *Andr.* 119-121; *Hel.* 330-333). La misma compasión podemos verla entre Andrómaca y la sirvienta de Hermione (cf. E. *Andr.* 60-62).

²⁵ Los héroes trágicos, especialmente los personajes de Eurípides, llegan a un debate interno, que se resume en la siguiente pregunta: ¿Qué debo hacer? Este dilema tiene lugar en los momentos cruciales del desarrollo dramático e incluye la alternativa presente entre la acción y la inacción, el discurso y el silencio. Sobre el significado de la pregunta trágica “¿qué debo hacer?”, cf. Lanza (1988: 17-18).

²⁶ Debemos recordar que el mar, en la tradición mítica e histórica de los griegos, era un elemento cargado de paradojas: al mismo tiempo proveedor de movilidad e intercambios, pero lleno de misterio y peligro. Los griegos frecuentemente viajaban por mar con sus naves, pero siempre siendo conscientes del riesgo y la alta posibilidad de naufragios. Y es que, aunque el peligro del mar constituye un *topos* de la literatura griega desde Homero y Hesíodo, los griegos y particularmente los atenienses son marinos y saben lo que pueden obtener de él (cf. Purcell, 1990: 29-58). Es por este motivo por lo que el mar, en tragedias como *Helena* e *Ifigenia entre los tauros*, pese a los peligros que puede contener, se convierte en el camino elegido de salvación de las heroínas (cf. Barlow, 2008: 25-28). En nuestra ópera, también se convierte, pese a la amenaza que supone, en el medio de huida de los personajes.

²⁷ Nuestra conjectura es que el libreto contiene un error tipográfico. Deberíamos corregir “dntipio” por dipinto.

²⁸ Podemos ver en esta respuesta de Gligoro cierto tono irónico. Hay que pensar que Egle está travestida como jardinero. El público, asistente a la ópera, vería un disfraz, por lo que podría generar comididad estas palabras del personaje.

²⁹ No nos sorprende aquí ver los ecos clásicos de la obra ovidiana *Heroidas* en el relato mítico de Safo y Faón (Ov. *Her.* XV).

Déjame. Glig. – Poco a poco, Señora. / Un poco de prudencia. / Ten un cuarto, al menos, de paciencia. / And. – Penosa es la demora (p. 33).

Gligoro maldice la estirpe de las mujeres³⁰: “¡Mujeres malditas! / Loco aquel, que a haceros un favor se dispone” (p. 33). Vemos en el *dramma* una Andrómaca con intenciones autolíticas, por lo tanto, difiere de la caracterización que de ella se hace tanto en la épica como en la tragedia griega³¹.

Finalmente, Proteo aparece como *deus ex machina* conduciendo en un carro a Tisandro y a Pirro:

He aquí, Reina, / estos que apenas miras; / son tus compañeros, / por los que sumidos en el mar lloras y suspiras. / Pirro, hijo de Aquiles / y descendencia de Tetis y mía, a quien amo / como digno nieto, a este lugar / desde el peligro del mar, a salvo, te guío (p. 34).

Se produce entonces el encuentro de los compañeros. Andrómaca alerta de los peligros de la Isla de Circe a los recién llegados: “En la isla de Circe; donde anida / la残酷, la ira. / Del que aquí llega / su lascivia en propósito se convierte. / Luego, en recompensa del Amor, / o los mata, o transforma su rigor” (p. 36). Tisandro le aconseja a Andrómaca hacerse pasar por su hermana³²: “Quizás mejor será, que tú te finjas / Isifile, su hermana, / que de Consorte el nombre, a ella no le sirva / de incentivo mayor hacia la magia” (p. 36). Optan los amantes por llevar a cabo ese plan para no causar los celos de Circe, aunque primero se asegura Andrómaca de que el amor de Pirro sea inquebrantable: “Pi. – Llama no tengo, ni fuego / que a tu hermosura no dedique su propio ardor” (p. 37).

3.2 Segundo acto

3.2.1. Circe, Glauco, Escila y Egle.

Da comienzo, a continuación, el segundo acto, escenificado en un palacio con pórticos. Egle (disfrazada) habla con Glauco, quien no llega a entender sus palabras pues no logra hacer la anagnórisis completa³³. Egle le dice que pedirá

³⁰ Cf. E. *Hipp.* 616 ss.

³¹ Ni en la obra eurípidea *Troyanas* ni en *Andrómaca* encontramos en la esposa troyana de Héctor, pese a sus desgracias y pérdidas, una pretensión real de querer acabar con su propia vida. Sí que es cierto que los lamentos de Andrómaca se suceden y, como hemos visto, en ocasiones afirma que preferiría la muerte a su situación presente como mujer cautiva, sin esposo, sin hijo y sin patria (E. *Tr.* 630-631).

³² Típico *mechánema* cuyo origen podemos encontrar en la tragedia griega, en la que se ocultaba la identidad real de los héroes para poder salvar su situación (ej. E. *IT* 1069-1078).

³³ En la tragedia griega, como definió Aristóteles en su *Poética* 1450a, la anagnórisis es un momento esencial en la acción dramática para emocionar al espectador: “Los medios prin-

venganza por su traición, llegándolo a llamar “monstruo infiel” (p. 41). El joven, en su engaño, sigue creyendo que Circe le va a ayudar en su batalla amorosa con Escila: “Circe de mí piadosa / me prometió el encanto / para someterla a mi amor” (p. 39). Circe y Escila, ante la atenta mirada de Glauco (escondido), mantienen un diálogo que hará que se desvanezcan las esperanzas del amante:

Cir. – Entonces, ¿segura estás / de que no lo amarás? Esc. – Así lo he resuelto / Glau. – ¡Oh Cielos, oh Dios! ¿Qué escucho? / Cir. – Si de este modo me prometes tu favor / me pongo a la labor. / Glau. – ¡Oh falsas promesas, oh Maga malvada! (p. 41).

Circe le promete a Escila que hará un encantamiento invertido, contrario a lo que pedía Glauco, para acabar así con su amor: “Cir. – Escucha. Haré, / bajo pretextos falaces / de un encanto que él quiere, / que no te moleste más. / Eg. – (Ella es furia cruel, y tú tirano) / Esc. – Tú para mí querida. / Glau. – ¡Mi esperanza perdida!”.

Este acto segundo concluye con el diálogo de Circe y Glauco, quien, tras haber escuchado lo que tramaba la maga, no cumple con sus deseos y se marcha:

Glau. – Lleno de repulsa me haces, maga, cruel. / No eres hija del Sol. / Cir. – ¡Oh, Cielo! ¿De qué se lamenta? / ¿Por qué me ofendes? / Glau. – En vano de mí te prendes / y prometes el encanto en detrimento mío / para que Escila no me ame. / Impía eres, / no te amaré nunca. Cir. – Soy inocente. / Glau. – Me voy. (p. 59).

Circe se lamenta.

3.2.2. Circe, Andrómaca, Gligoro y Pirro

En la escena cuarta de este segundo acto, Andrómaca se presenta a la maga como hermana de Pirro. Circe pregunta dónde quieren dirigirse, a lo que Andrómaca, atemorizada por las acciones que pueda llevar a cabo la diosa, responde que a territorio griego. Circe, entonces, le pide a cambio el amor de Pirro, su supuesto “hermano”. Andrómaca y Pirro aceptan, ya que nada pueden hacer en tierra extranjera y bajo el cautiverio de la maga, repitiendo que el amor real es el que ellos dos se tienen. Vemos el énfasis que se da en el libreto a este amor constante entre Andrómaca y Pirro con la repetida pregunta y respuesta entre ambos: “And. – ¡Ay, Pirro! ¿Qué harás? Pi. – Seré constante.” (ejemplos pp. 48 y 49). Un amor que también Tisandro y Gligoro intentarán recordar para persuadir a Andrómaca para que ceda ante la petición de Circe y ceje en su lamento.

cipales con que la tragedia seduce al alma son partes de la fábula; me refiero a las peripecias y a las agniciones”. Cf. Quijada (2021: 81-97).

Gligoro se dirige a las mujeres para entender la fuerza del amor y la fidelidad:

Mujeres vosotras, que desposadas / bien sabéis / qué es el amor, qué es la fe, / decid, decidme, por piedad, / su bien por caridad / a quién de vosotras se lo concede. / ¡Ah, que no es de astutas / suplicar ayunar para alimentar a los demás! / Mujeres vosotras, que siempre agasajadas / pero poco agradadas, / privadas un día del marido, / decid, decidme a mí / que si su bien se da / perder quiera el apetito. / ¡Ah, que es una absurda moda / sembrar, cultivar, para que otro lo goce! (pp. 50-51).

Andrómaca aparece caracterizada, igual que en la épica y en la tragedia, como una esposa fiel, una buena mujer en el pensamiento griego. De hecho, Andrómaca en el libreto, al saber las intenciones de Circe, expresa que no será otra “Juno” (por las venganzas hacia las amantes de Júpiter) a pesar de sus celos (p. 45).

En un paraje idílico con flores, fuentes y plantas se encuentran Pirro y Circe, lugar en donde debería darse rienda suelta al amor, pero que, por el contrario, se convierte en un lugar de augurio de muerte contra Ulises, único propósito este que la maga tiene para con el griego:

Cir. – ¿Entendiste, guerrero? / Quiero de Ulises la muerte, / así me darás consuelo. / Pi. – Entendí. Haré lo que de un caballero / en la prueba se espera, y en el peligro / por ti daré la vida / si tú me estás agradecida. // Cir. – Nada más de ti deseo. Pi. – Confía. (p. 51).

Como garantía de que Pirro cumplirá su palabra de matar a Ulises, la diosa pide como rehén a su “hermana” Andrómaca - Isífile. Él no acepta: “Antes que mi hermana se me arrebate / prefiero sufrir mil muertes” (p. 52). Aparece entonces un segundo coro, esta vez el coro de caballeros prisioneros acompañando a Pirro: “¡Suspended, oh tormentos, / las penas del corazón! / ¡Concedednos que apagados / nos deje el rigor! / ¡Que se me vaya el espíritu / pues más cruel que el Infierno es este mirtho!” (p. 52).

Egle ayuda a Andrómaca a robar la planta mágica de Circe que sostiene Pirro. La pretensión de la maga es, según las palabras de Egle, cambiar su objeto de amor: “Ella virtud retiene / de hacer que ames a la maga, y otro amor / cambies en odio mortal” (pp. 53-54). Mientras Pirro duerme, las dos consiguen arrebatarle la planta mágica. Él se despierta y, al ver que marchan “los dos juntos” (Andrómaca y Egle travestida de jardinero), tacha de infiel a su amada.

Gligoro canta un aria en la escena undécima de este segundo acto. Su canto versa sobre la dualidad y contraposición de las mujeres: “¡Qué Diablo tienen las mujeres / que la naturaleza la tienen gemela! Mezclan, quiero decir yo, / con el dulce lo amargo / con la risa la tristeza, / amenaza con gentileza” (pp. 54-55). Además, recoge en su canto los *exempla* de mujeres “perversas”, como

las Sirenas y las Arpias, contrapuestas a las Venus del Tártaro. La presencia de este canto enfatiza el momento climático de locura dentro de la acción dramática entre tanto enredo. De hecho, aparecen rodeando a Gligoro diferentes bestias (séquito de Circe de otros mortales metamorfosados)³⁴; se especifica la presencia de un oso, que hace aún más tenso el clímax del canto. Una vez alejado el peligro tras la ayuda de Egle, Circe aparece en escena resaltando sus intenciones:

Amar a Pirro conviene / para vengarse de todos, / y a Glauco para gozar. Si son guiados / al dichoso final / designados por el engaño aquellos, / el Amor feliz hará queridos los desdeños. (p. 58).

3.3 Tercer acto

3.3.1. Circe y el resto de los personajes

La acción del tercer acto se sitúa en un valle con cuevas tenebrosas. Egle retoma la idea prototípica del peligro que tiene una mujer que ha sido traicionada por su amante: “Les parece un juego a los amantes / el tontear con mujeres, y los pobres no saben / que, con las mujeres, los demonios solos están” (p. 62). Finalmente, Egle-Floreno se descubre ante Andrómaca en la tercera escena y tiene lugar el momento de la anagnórisis:

Eg. – Deja, deja a un lado el temor. / En el tiempo en que del Rey troyano / tú eras nuera, yo desde el Janto / en su ribera te veía / y desde el Ida en el monte / princesa te acogía. Egle soy yo, / mísera peregrina, / que a horribles penas el Cielo destina. / And. – Absorta estoy del estupor. / Eg. – El sexo mío es mentira, Amor. / And. – El encuentro más codiciado, no podría dar sino consuelo el hado. (p. 64).

Egle da su palabra de ayudar a la troyana en contra de los planes de la maga. Y así lo hace, pero Pirro, celoso, que los escucha, piensa que su esposa desea su muerte para irse con el jardinero:

En busca de mi muerte encuentra el placer / con un vil jardinero. / And. – (Es ligero el error) / ¡Va, respira, mi corazón! / Pirro créeme soy yo. / Pi. – Una esposa infiel, / una mujer cruel. / And. – Ejemplo de constancia. / Pi. – Eres la mismísima inconstancia. / And. – Lo saben los *Numina*. Pi. – Tu error. / And. – Al contrario, mi casto amor. / Marido. Pi. – Olvida ese nombre, / y di, por contra, mi enemigo; / De ti marcho para siempre. (p. 66).

³⁴ Egle dice que estas fieras que envuelven a Gligoro son personas metamorfosadas por la diosa en la escena decimosegunda (pp. 56-57).

Dolido por lo que cree que es una infidelidad, Pirro acaba por convenir con Tisandro, tal y como le había pedido Circe, el dejar como rehén a Andrómaca:

Que permanezca aquí la infiel. Marcho yo del lado / de una mujer inconstante; / el mar espero más confiable³⁵. / El oleaje me enseña errante / que, si Venus en el agua tuvo su nacimiento, / mujer del mismo mar es más desleal (p. 70).

Circe aparece en la escena sexta en diálogo con Egle-Floreno. En esta escena se presenta la venganza de la maga hacia Escila y su metamorfosis posterior. Retoma aquí el libretista la leyenda contada por Ovidio, en la que se especifica que el brebaje mágico de Circe se vertería en las aguas de la fuente en las que la ninfa se estaba bañando para convertirla así en monstruo:

Escucha, querido Floreno, / por Glauco despreciada / el destilado líquido usé indignada / en contra de Escila, mi rival, tiñendo la fuente, / donde desnuda solía guardar reposo / y no los deseos ardorosos. / Se desnudó al mismo tiempo que con pena / me retiré para observarla. / Entró ahí sin sospecha, y su forma / cambiando en un instante, / se convirtió de horror en monstruo su semblante, / en la claridad del agua / reflejando su imagen / tanta repulsión en ella nació / que, rechazándose a sí misma, / en el agua se precipitó (pp. 67-68).

En la escena novena aparece Escila, ya metamorfoseada; tal y como dicen las acotaciones “Escila, convertida en monstruo mitad mujer, mitad pez” se presenta ante Glauco, que no la reconoce: “¡A Escila oigo, y no sé dónde!” (p. 71). Al punto, la reconoce y quiere acercarse. Ella se lo impide, siguiendo con el proceso de metamorfosis, remarcada también por la acotación “se agita, y se ve con más cabezas de perros” (p. 71). Circe en palacio, mientras tanto, canta un aria sobre las ruinas que deja un amor no correspondido y termina con una sentencia justificativa de sus actos: “¡Que la ira triunfe donde no se goce el Amor!” (p. 73).

La escena undécima está protagonizada por Pirro, desolado por la “traición” de Andrómaca, y Creonte que, convertido en fuente³⁶, dialoga con el héroe y le insta a que consiga la libertad rompiendo los encantamientos que Circe custodia detrás de las puertas de su palacio. Motivado en la empresa, Pirro se

³⁵ La imagen del mar como inconstante, aquí comparado al amor, es un *topos* literario ya desde la poesía lírica arcaica griega (Pi. *fr.* 123 Snell). Sobre las metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua, cf. Hualde (2016: 17-47). En este caso subyace la idea de que “se puede fiar uno antes del mar que de una mujer”.

³⁶ Creonte justifica su presencia en calidad de aliado en la acción expresando que fue compañero de Pirro durante la Guerra de Troya (p. 74). Las fuentes griegas no vinculan a Creonte con esta Guerra, sino que tiene una participación señalada en las guerras fraticidas de la saga tebana. También existe otro Creonte, el rey de Corintio que encontramos en la tragedia eurípidea *Medea*.

encuentra por el camino a un espíritu que, haciéndose pasar por Andrómaca³⁷, intenta obstaculizar sus intenciones. El equívoco tragicómico se hace aún más patente en la siguiente escena, en la que es la auténtica Andrómaca la que aparece y a la que Pirro no cree real³⁸.

El siguiente recitativo lo protagonizan Glauco, Pirro, Andrómaca y Egle, quien finalmente se descubre ante los dos hombres desenmascarando su identidad como Floreno: “Soy, pues, hija del Sol. Egle soy yo.” (p. 78). Pirro se disculpa ante su fiel esposa y parten; mientras, Glauco también hace lo propio con Egle.

Tras toda suerte de enredos y malentendidos se llega, pues, al *Iieto fine*, un final que es feliz para todos salvo para Circe. El poder del amor ha sido más fuerte que su magia. En el parlamento final se lamenta: “¡Las más pérvidas estrellas, / el más injusto Cielo! / Ya la fuerza de Averno / no me da su beneficio” (p. 80). Desesperada, decide esconderse en los abismos y la pieza concluye con la acotación del libretista: “Se esconde la maga, mientras marchan volando los *spiritelli*” (p. 80), geniecillos que forman parte del séquito de personajes complementarios de la obra, dríadas, faunos, gracias, cupidos y, por supuesto, algunos animales de la fauna creada por Circe con su bebida mágica.

El libretista acaba aludiendo a la presencia de Júpiter sobre una nube aplaudiendo el nacimiento de Leopoldo I. A la ópera le seguirá un baile de mujeres y hombres, con el que terminará la función.

4. CIRCE: DE LAS FUENTES GRECOLATINAS A LA ÓPERA

Una vez comentada la trama, es menester poner el foco en analizar cómo se caracteriza a Circe en el libreto y localizar las convergencias y divergencias encontradas con respecto a su presentación en las fuentes grecolatinas.

³⁷ El espíritu, en forma de estatua, impone la voz de Andrómaca. Creonte intenta que Pirro no se fie de sus palabras, mientras el joven no sabe a quién creer. Podemos ver en su forma de estatua un eco a la metamorfosis que Pico sufriría a cargo de la magia de Circe (Ov. *Met.* XIV 313-317). La diosa lo convierte en ave (vv. 320-415), pero en estos versos puede verse que Macareo, el narrador, señala que en su palacio hay una estatua de mármol de un joven que podría identificarse con Pico. También es posible que el motivo de la transformación en estatua por parte de Circe se deba a una contaminación entre la maga y Medusa a cargo del libretista. Según los mitógrafos, Medusa sería la única capaz de transformar mortales en piedras (Ov. *Met.* IV 767 ss.). Cf. Urbanski (2015: 124-126), para un estudio del libreto de otra ópera en donde Circe también aparece como ejecutora de este tipo de metamorfosis (*Ulisse all’Isola di Circe* [Bruselas 1650, libreto de A. Amalteo y música de G. Zamponi]).

³⁸ La situación de equívoco nos recuerda al encuentro entre Teucro y Menelao ante Helena en la obra eurípidea homónima (E. *Hel.* 89-132 y 566 ss.). Y es que el conflicto trágico de esta tragedia está en la confusión entre la Helena real y el εἴδωλον y a la incapacidad de los personajes para distinguir entre apariencia y realidad.

4.1. La ascendencia y descendencia de Circe

Los personajes principales se dirigen a Circe como hija del Sol, enfatizando su descendencia divina³⁹ como lo hiciera ya Homero, quien presenta el origen de sus raíces de la manera que sigue: “Es hermana de Eetes, el dios de la mente perversa; una y otro nacieron del Sol que da luz a los hombres y su madre fue Perseide, engendrada a su vez del Océano” (*Od.* X 137-139)⁴⁰. Así lo confirma Hesíodo: “Con el incansable Helios, la ilustre Océanide Perseide tuvo a Circe y al rey Eetes” (*Teo.* 957-958). De la misma forma, como hija del Sol, se presenta a Circe en las *Metamorfosis* de Ovidio (cf. *Met.* XIV 375-376) y en las *Fábulas* de Higino (*Fab.* CXXV 8). Sin embargo, no aparece en ningún momento el nombre de su madre ni del hermano Eetes ni en las fuentes latinas ni tampoco de estos se hará eco el libreto.

Nada se dice tampoco de su descendencia con Ulises, lo que no es recogido por Homero en su obra. Hesíodo les atribuye dos hijos, Latino y Telégonos (*Teo.* 1011-1016). También Higino los hace padres de dos hijos: “Y ella misma yació con Ulises, de quien tuvo dos hijos, Nausítoo y Telégonos” (*Fab.* CXXV 10). Dionisio de Halicarnaso (*Antigüedades romanas* I 72, 5), por su parte, cita que el historiador Jenágoras la señalaba como madre de Romo, Antias y Árdeas, epónimos de las ciudades de Roma, Antio y Ardea, respectivamente.

4.2. El aspecto físico de la diosa

No aparece en la ópera ningún rasgo físico con el que se caracterice a Circe. No se hace mención a los cabellos de la diosa, característica frecuentemente usada en las fuentes grecolatinas, ya presente en la descripción de Odiseo en la épica homérica a modo de epíteto (“la de hermosos cabellos”, Κίρκη ἐϋπλόκαμος, *Od.* X 135) y continuada por la tradición en las *Argonáuticas Órficas* (1215-1223): “rápidamente se acercó a la nave y todos se asombraron, como era de esperar, al contemplarla, pues desde su cabeza sus cabellos flotaban semejantes a rayos de fuego, brillaba su hermoso rostro y un hálito de fuego resplandecía de su persona” (trad. propia).

³⁹ En el argumento mismo el libretista nos dice quién es su progenitor. Glauco, en el segundo acto, cuando se da cuenta del engaño de Circe dice: “No eres hija del Sol; sino que el Infierno te llevó a hacer el mal común” (p. 42). Más adelante, lo volverá a decir (p. 59). Pirro se dirige a la maga como “digna hija del Sol” (p. 48).

⁴⁰ Nos hemos servido de la traducción de J.M. Pabón de la editorial Gredos (1993) para los textos aquí recogidos de la obra homérica *Odisea*.

4.3. Los conocimientos de la maga

En la ópera se hacen múltiples alusiones a la locuacidad de la maga, una capacidad de palabra que será vista como peligrosa y que caracterizará negativamente a la protagonista. Ya en la *Odisea*, el héroe itacense en su primera descripción de Circe hace alusión a esa capacidad comunicativa con el epíteto formular αὐδήσσα: “Y llegamos a Eea, la isla habitada por Circe, la de hermosos cabellos, potente deidad de habla humana (Κίρκη ἐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήσσα)” (*Od.* X 135-136). De la Circe homérica encontramos, junto a este epíteto, los de “Circe, la rica en venenos” (*Od.* X 276) y “las maléficas trazas de Circe” [τὰ ὄλοφωρια δήνεα Κίρκης] (*Od.* X 289), manteniendo su caracterización original en el libreto. Se la denomina en veinticinco ocasiones con el calificativo ‘maga’, por ejemplo, Creonte en el tercer acto: “Circe, la maga, los encantos poderosos / forma solo en virtud de las ollas humeantes” (p. 75).

En cuanto al séquito de la diosa, Homero la presenta rodeada de mansos “leones y lobos monteses hechizados por ella con mal bebedizo” (*Od.* X 212-213). Ya aquí Homero vincula la figura de Circe con la hechicería, la cual habría sido usada bien para volver a estos animales dóciles, o bien estos no fueran otra cosa sino hombres transformados, pues debido a la ambigüedad del pasaje puede presentar diversos sentidos⁴¹. También Ovidio nos habla de la variedad de bestias que acompañan a la maga (*variarum plena ferarum*, Ov. *Met.* XIV 10). En el libreto aparece la mención de encantamientos y toda la cohorte de Circe está marcada por la transformación y el mundo de la magia.

Sin duda la caracterización especialmente más reseñada de Circe en el libreto es su poder de persuasión a la hora de conseguir sus objetivos, marcados por el amor/desamor que siente por un Ulises que la ha abandonado y después por Glauco que la rechaza por otro amor. En el libreto, igual que ocurre en la obra ovidiana, Circe no tiene el poder de seducción que tiene en la épica homérica, pues es rechazada por sus amados, pero sí que genera cierto miedo en los personajes su figura altamente sexualizada. Esta sexualización de la heroína la vemos ya en *Odisea* en las palabras de Hermes, quien advierte al protagonista de las artimañas de la maga y le presenta la situación en la que se encontrará cuando Circe caiga en la trampa de un Odiseo armado: “te invitará a que yazgas a su lado: no habrás de rehusar aquel lecho divino” (*Od.* X 293-301). Ella misma así lo hará unos versos más tarde: “ahora sin tardanza a mi lecho subamos los dos,

⁴¹ En su comentario a *Odisea* Heubeck (1983: vol. III, n. v. 213) afirma que el verbo (κατα-)θέλγειν nunca indica el cambio mágico de la apariencia externa, sino una acción que causa temporalmente un cambio en la actividad racional y la conciencia. Este encantamiento puede ocurrir a través de palabras, canciones, del engaño, del ἔρως, etc. Para el comentarista los vv. 212-213 hacen referencia a animales, cuyo comportamiento normal Circe ha alterado con su θέλγειν; de hecho, los leones y los lobos no se comportan como tales, sino como perros (v. 216).

porque unidos en descanso y amor confiemos el uno en el otro” (*Od.* X 333-335). Sin embargo, en origen la maga de Eea no es la figura enamorada del héroe en el poema homérico, papel que le corresponde a Calipso⁴².

4.4. Los lugares de acción de Circe

Otra cuestión que debe ser comentada es la situación y descripción del lugar en el que vive Circe. Homero la ubica en el medio natural en lugar de en el urbanizado, representando así lo salvaje frente a lo cívico griego. Esta diosa habita en el bosque, donde hace uso de las hierbas que este lugar natural le brinda. Eso sí, su vivienda no es una cueva, es un palacio. Además, gracias a sus brebajes es capaz de amansar a las fieras que la rodean y transformar a los hombres en animales. Esto ya supone un poder que amenaza el sistema establecido, en el que las mujeres están subordinadas y no poseen ningún control frente a los hombres. Además, Circe, al ser capaz de seducir mediante su canto, también persuade a Ulises a yacer con ella. Hace también labores propias de las mujeres: teje, canta, cocina (sale humo de la casa); pero, a diferencia de la buena mujer, vive sola y aislada (gobierna su territorio, aunque no esté dentro de lo civilizado [Yarnall, 1994: 12]).

Cierta idea de aislamiento la encontramos también en la ópera. Se nos dice ya desde el principio que habita en una isla del mar de Sicilia (p. 5) y los personajes que llegan a ella desean escapar de ese lugar “salvaje” para volver a sus tierras. De allí sólo podrán escapar por mar, lugar peligroso pues han sido víctimas de él (han naufragado por la petición vengativa de la diosa), pero se propone como único medio de salvación. Eso sí, en la ópera aparecen otros escenarios más urbanizados, aparte de su palacio y los pasillos sofisticados con portones, encontramos la playa, el puerto y construcciones con arquivoltas, mientras que la acción dramática en el bosque es mínima (primeras escenas del primer y tercer acto).

La Circe que describe la obra de Apolonio, *Argonáuticas*, es muy diferente a la homérica. Jasón y Medea, tras huir del acecho de Eetes (una vez robado el vellocino) dejando por el camino a Apsirto despedazado, deciden acudir a la

⁴² La asociación de Calipso y Circe es un fenómeno frecuente ya que ambas presentan concomitancias importantes: las dos son mujeres inmortales, que gobiernan tierras remotas, que obstaculizan el progreso del héroe, pero que, unidas a él por lazos amorosos, terminan por convertirse en auxiliadoras cuando este logra superar el peligro presente. A efectos de su reelaboración posterior, no es extraño el trasvase de características de una a otra, como tampoco lo es el que sean unificadas en una sola mujer que incorpora rasgos de ambas, sin que en muchos casos pueda establecerse una delimitación clara en los modelos. Sobre la equiparación de Calipso y Circe, véase Galindo Esparza (2015: 50-54) y la reciente tesis de Navarro Diana (2022: 97-102).

isla de Circe para obtener su purificación (IV 584-591). Sin embargo, se encuentran con una Circe aterrada por sus sueños (IV 662-671):

Allí encontraron a Circe que purificaba su cabeza en las aguas del mar; pues de tal modo estaba asustada por sus sueños nocturnos. Los aposentos y todos los recintos de su casa le parecían derramar sangre, y una llama consumía enteras las pócimas con las que antes hechizaba a los forasteros que llegaban. Ella misma apagó la ardiente llama con sangre de una víctima, que sacaba con sus manos, y calmó su funesto pavor. Así que, al llegar el alba, una vez despierta, purificaba en las aguas del mar sus rizos y vestidos⁴³.

El ritual que realizó incluía diseccionar la cabeza de la cría de una cerda, “cuyas ubres aún estaban hinchadas del parto de su vientre” (IV 705), y lavarse las manos con su sangre, así como otras libaciones. Cuando termina, las náyades que viven con ella despejan el lugar y la diosa arroja las tortas rituales al fuego para apaciguar a las Erinias.

“La sangre de su casa” representa la muerte de Apsirto, “la llama” presagia la ineeficacia de sus artes mágicas con los argonautas (IV 686-689), y “la sangre de una víctima” alude al sacrificio expiatorio (IV 704 ss.).

No obstante, Circe se niega a dar hospitalidad a Jasón, limitándose a mantener una larga conversación con Medea a quien purifica antes de preguntar sobre lo ocurrido. Se entera entonces de que su sobrina había asesinado a su hermano y ayudado a su amado a conseguir el Velloco. Sabido esto la expulsa de su palacio con las siguientes palabras:

Márchate del palacio, acompañando al extranjero, quiénquiera que sea ese desconocido que has conquistado al margen de tu padre. Y no te me arrodilles junto al hogar. Pues al menos yo no aprobaré tus determinaciones y tu indecorosa huida. (IV 744-748).

Parece que en el tormento de esta Circe se basa también Ivanovich en su libreto. Sin embargo, su lamento tormentoso vendría dado por el hecho del abandono de Ulises y no por la premonición en forma de sueño del despedazamiento de su sobrino.

Otra característica a tener en cuenta es la forma de reaccionar ante la llegada de extranjeros a su isla, es decir, la hospitalidad de la diosa. En la ópera, Circe quiere tener como rehén a Andrómaca para que Pirro acabe con Ulises. Todos los personajes están amenazados, pero conforme la acción avanza no se transforma en anfitriona ejemplar, como sí ocurría en *Odisea*, cuando persuade a Ulises para que permanezca a su lado y posteriormente lo deja partir. En el

⁴³ La traducción que hemos utilizado para la obra de Apolonio es la de M. Valverde de la editorial Gredos (1996).

libreto, será Pirro quien, aconsejado por Creonte (convertido en fuente), rompa las pócimas venenosas, como hiciera Odiseo con la ayuda de Hermes.

4.5. La venganza de la diosa: la metamorfosis

Sin duda, el libreto de *Circe* está basado en los episodios mitológicos que encontramos en las fuentes latinas, fundamentalmente en la obra ovidiana *Metamorfosis*, donde aparece la historia amorosa entre Glauco y Escila y la posterior metamorfosis de la ninfa.

Circe aparece como hechicera con capacidad de transformación y sufre la locura producida por la pasión amorosa, lo que le lleva a la búsqueda de venganza. En el libro XIV, nos narra el amor de Glauco hacia Escila. Esta, sin embargo, lo desprecia y lo rechaza y, por ese motivo, Glauco le ruega a Circe que haga una poción mágica para conseguir su amor (Ov. *Met.* XIV 11-25):

¡Diosa, compadécete de un dios, te lo suplico! Pues tú sola puedes aliviar este amor, con tal de que yo te parezca digno; cuán grande es el poder de las hierbas, Titánide, para nadie es más conocido que para mí, que fui transformado por ellas; y, a fin de que no te sea extraño el motivo de mi locura, en la costa itálica, enfrente de las murallas de Mesina, he visto yo a Escila. Me da vergüenza contarte mis promesas y ruegos, mis lisonjas y las palabras que han sido despreciadas; ¡pero tú, si algún poder sin límite hay en tus sortilegios, pronuncia un sortilegio con tu sagrada boca!; o, ¡si una hierba es más eficaz, utiliza la fuerza ya probada de esa poderosa hierba! Y no te ruego que me cures y sanes estas heridas, no es necesario poner término, que ella sufra parte de este ardor⁴⁴.

Circe le responde solicitándole su amor, pues ella, al verlo, se queda prendada del dios (Ov. *Met.* XIV 28-36):

Mejor persigue a quien deseé y ansíe lo mismo, y esté cautivada de parejo deseo. Digno eras, y podrías serlo todavía, de ser rogado, y si esperanza a mí me dieras, créeme, serías rogado todavía. Y para que no lo dudes y te falte confianza en tu hermosura, estoy aquí, puesto que diosa soy, hija del nítido Sol, manejo tanto el encantamiento como la hierba, que por ser tuya hago votos. A la que te desprecia, despréciala, a la que te sigue súguela de vuelta, que con un solo acto a dos puedes vengar.

Como respuesta la maga recibe el rechazo de Glauco: “Nacerán hojas en el mar y algas en las cimas de los montes antes de que, estando viva Escila, se cambie mi amor” (Ov. *Met.* XIV 38-40).

En la ópera, la petición de Glauco a Circe la vemos en el acto primero, en las escenas quinta y novena:

⁴⁴ Nos hemos servido de la traducción de C. Álvarez y R. M. Iglesia de la editorial Cátedra (2001) para los textos aquí recogidos de la obra ovidiana *Metamorfosis*.

Glauco. – Tú, y solo tú, con tus encantos mágicos / haz, ahora, / que me tenga
piedad. (p. 21)

Circe. – ¿Por qué amar, a quien no te ama? (p. 29)

Circe. – Ama a quien te vaya a amar. / ¡Ay, vuelve a ser libre! [...] Vencer
podrás a las estrellas, / si abandonar quisieras a quien te desprecia / amando a
otra y... ¿quién sabe?

Glauco. – En vano son tus consejos / ¡Bríndale socorro a mi lamento! / ¡Si no
fuerá suficiente el suplicar, que sirva la magia! (p. 30).

De vuelta a la obra ovidiana, una vez la maga es rechazada por Glauco, se relata lo que sigue: “Se indignó la diosa y puesto que no podía dañarlo (y tampoco querría como enamorada), se enfurece contra la que había sido preferida a ella” (Ov. *Met.* XIV 40-43). Circe acude a la fuente donde solía bañarse Escila y “esparce jugos obtenidos al presionar una dañina raíz y murmura veintisiete veces con su boca de maga un sortilegio oscurecido por el enigma de desconocidas palabras” (Ov. *Met.* XIV 57-59). De esta manera la transforma en un monstruo con perros labradores nacidos de sus ingles: “Mira entonces que sus ingles se afean con perros monstruosos y, no creyendo que sean parte suya, teme sus hocicos y trata de ahuyentártelos. Pero los monstruos se mueven junto con ella. Al buscarse los muslos, las piernas y los pies, Escila encuentra fauces cerbáreas, y se levanta sobre ellas de cintura arriba y detiene sujetos por su vientre los cuerpos de las fieras” (Ov. *Met.* XIV 60-67).

La metamorfosis en la ópera la encontramos en el acto tercero, en el diálogo entre Circe y Floreno. Circe hace la descripción de cómo la joven ninfa se convierte en un monstruo. Resaltamos, de nuevo, el texto:

Escucha, querido Floreno, / por Glauco despreciada / el destilado líquido usé
indignada / en contra de Escila, mi rival, tiñendo la fuente, / donde desnuda
solía guardar reposo / y no los deseos ardorosos. / Se desnudó al mismo tiempo
que con pena / me retiré para observarla. / Entró ahí sin sospecha, y su forma /
cambiando en un instante, / se convirtió de horror en monstruo su semblante, /
en la claridad del agua / reflejando su imagen / tanta repulsión en ella nació /
que, rechazándose a sí misma, / en el agua se precipitó (pp. 67-68).

Como ya hemos hecho mención anteriormente, no aparece el proceso de metamorfosis en el libreto, pero sí que se traslucen que en su cuerpo aparecen cánidos:

Acotación: “se agita, y se ve con más cabezas de perros” (p. 71)

Esc. – Aparta; puesto que por rabia estas olas beberé, y la arena morderé (p.
71).

Finalmente, es importante resaltar que en la obra ovidiana aparece la transformación detallada de los hombres en cerdos (Ov. *Met.* XIV 277-285) y,

posteriormente, vemos cómo Circe los devuelve a su forma original de humanos (Ov. *Met.* XIV 298-309). Este episodio de los compañeros y su retroversión en la ópera no aparece, pues la acción dramática está inscrita en el episodio posterior al abandono de Ulises. Esta metamorfosis y su cambio de forma a su estado original (retrometamorfosis) la vemos en algunos elementos/personajes del libreto de la ópera, como son la fuente/Creonte, el custodio/Andrómaca y los coros salvajes de animales/caballeros griegos.

5. CONCLUSIONES

La ópera *Circe* es representativa del estilo de la época: los libretistas tomaban personajes y episodios de la mitología, con ese material armaban un argumento que desembocaba en el *lieto finey* y la destrucción o castigo del personaje nefasto, y en el medio intercalaban equívocos que provocaban injustificados celos en los amantes, idas y venidas de los personajes principales, y danzas y coros de diversos personajes secundarios, como en esta ópera, llena de ninfas, faunos, sátiro y *spiritelli*.

En el contexto de la ópera barroca, Circe se convirtió en un personaje interesante debido a su capacidad para transformar y seducir a los hombres. Los compositores y libretistas se sintieron atraídos por la idea de representar visual y musicalmente sus poderes mágicos y su influencia sobre los personajes principales. La música en estas óperas a menudo reflejaba el encanto y la sensualidad asociados con Circe, así como el sentido de misterio y peligro que rodeaba su figura. Pero, ¿cuál es el mensaje que nos quiere dar C. Ivanovich con su libreto?

La ocasión de la puesta en escena de este *dramma per música*, el aniversario de Leopoldo I, marca el objetivo fundamental del texto del libretista. No podemos olvidarnos de que se trata de un texto de exaltación al Emperador y, por ende, tendrá un papel protagonista en la acción al hacer depender la caracterización del resto de personajes de la acción dramática, particularmente la de Circe, de su grandeza.

Circe, pese a ser la responsable del título de la ópera y tratarse de la hija del Sol, no podrá sino quedar prendada de las gloriosas acciones del homenajeado. No sólo se compara a Leopoldo I con una divinidad, sino que incluso este consigue eclipsar a la maga con su poder. Sólo quizás, Júpiter, sobre la nube, parece tener una posición predominante como “artífice de fiestas”, ya que será él quien dará paso al baile tras la ópera. El Emperador, orgulloso de esa posición superior que ostenta, aplaudirá como Júpiter desde su palco elevado.

La obra de Ovidio se presenta como la fuente principal en la que se basa el libretista para componer su *Circe*. Sin embargo, hemos encontrado una serie de motivos en la caracterización de la diosa que aluden a los orígenes de su presentación en la conservada épica homérica. Cierto es que nada parece ya quedar del personaje femenino benefactor de Ulises a quien brinda consejo tras permitir

su vuelta a Ítaca con la estimada Penélope. Aquí vemos a una diosa desesperada y vengativa, cuyo objetivo desde el inicio es castigar al héroe griego. Ni el amor no correspondido de Glauco, pese a intentar modificarlo, será tan importante al final del libreto. Como le confesará a Egle: “El amar a Pirro conviene / para vengarse / y a Glauco para gozar” (p. 58). Será el hijo de Aquiles, paralelo del héroe trágico Neoptólemo en *Andrómaca*, a quien buscará como aliado para su empresa. No obstante, los ardides persuasivos de la maga no tendrán el final deseado y Circe, aquí caracterizada como una víctima de sus propias acciones, no tendrá más remedio que desaparecer en el abismo. El Amor es más poderoso que la magia. La libertad se les devuelve a todos los personajes quienes volverán a sus vidas ordenadas. La calma, por tanto, retorna; y, el clímax conseguido por el final de la representación se convierte en un baile colectivo entorno al Emperador quien, como Ulises cuando arriba a Ítaca y termina con los pretendientes de su esposa, gozará de gran reconocimiento.

Declaración de contribución de autoría

Andrea Navarro Noguera: conceptualización, investigación, redacción-borrador original, redacción-revisión y edición

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, C. - Iglesias, R. M. (2001) *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid.
- Barlow, S. (2008) *The Imagery of Euripides. A Study in the Dramatic Use of Pictorial Language*, Londres.
- Bernabé Pajares, A. (1999) *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid.
- Cerri, G. (1984-1985) “Dal canto citarodico al coro tragico. La palinodia di Stesicoro, l’ ‘Elena’ di Euripide e le sirene”, *Dioniso* 55, pp. 155-174.
- Cotello, B. (2008) “Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet”, *Circe clás. mod. [online]*, pp. 87-102.
- Galindo Esparza, A. (2015) *El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española*, Murcia.
- Gómez Jiménez, M. (2018) *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad*, T.D. Univ. Complutense, Madrid.
- Heubeck, A. (1983) *Omero. Odissea*, vol. III, Milán.
- Hualde, P. (2018) “Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (II): De la tragedia ática a la poesía helenística”, *CFC (g): Estudios griegos e indo-europeos* 28, pp. 41-81.
- Ivanovich, C. (1665) *La Circe: Drama per musica per celebrar il natale di Leopoldo Imperatore*, Viena.

- Kuhn, B. (2003) *Mythos und Metapher: Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, Múnich.
- Lanza, D. (1988) “Les Temps de l’émotion tragique. Malaise et soulagement”, *Métis* 3, pp. 15-39.
- Matzner, S. (2016) *Rethinking Metonymy: Literary Theory and Poetic Practice from Pindar to Jakobson*, Oxford.
- Maurizio Bettini, C. F. (2010) *Il mito di Circe: Immagini e racconto della Grecia a oggi*, Turín.
- Nagy, G. (2015) *Masterpieces of Metonymy: From Ancient Greek Times to Now*, Washington.
- Navarro Diana, J. (2022) *El Episodio Homérico de Calipso y su Tradición Literaria*, T.D. Univ. Murcia, Murcia.
- Pabón, J. M. (1993) *Homero. Odisea*, Madrid.
- Purcell, N. (1990) “Mobility and the polis”, en Murray, O. y Price, S. (eds.), *The Greek City from Homer to Alexander*, Oxford, pp. 29-58.
- Quijada Sagredo, M. (2021) “Interpretaciones de lo trágico en la Poética aristotélica”, *Theatralia: revista de poética del teatro* 23, pp. 37-50.
- Salazar, A. (1989) *La música en la sociedad europea. II. Hasta fines del siglo XVIII*, Madrid.
- Sanders, E. (2013) *Erôs and the Polis: Love in Context*, Londres.
- Sartori, C. (1960) *I Libretti italiani a Stampa dalle origini al 1800*, Milán.
- Tochtermann, S. (1992) *Die allegorische gedeutete Kirke Mythos: Studien zur Entwicklungs und Rezeptionsgeschichte*, Frankfurt am Main.
- Urbanski, P. (2015) “*Ulisse all’Isola di Circe* (Brussels 1650): Operatic Transformation of Classical Tradition and Dissolution of Stoic Problems”, *Werkwinkel* 10 (2), pp. 115-130.
- Valverde, M. (1996) *Apolonio de Rodas. Argonauticas*, Madrid.
- Velimirovic, M. (1992) “Il contributo di Cristoforo Ivanovich nell’evoluzione del melodramma seicentesco”, en S. Graciotti (ed.), *Il libro nel bacino adriatico : secc. XV-XVIII*, Florencia, pp. 111-124.
- Yarnall, J. (1994) *Transformations of Circe: The History of Enchantress*, Urbana y Chicago.