

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

**EL TEMA DE CIRCE EN LA TRADICIÓN
LITERARIA: DE LA ÉPICA GRIEGA A LA
LITERATURA ESPAÑOLA**

AURORA GALINDO ESPARZA

2013

El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española

Tesis Doctoral realizada por Doña Aurora Galindo Esparza bajo la dirección del Doctor D. Mariano Valverde Sánchez, Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Murcia, para la obtención del Grado de Doctor.

Esta Tesis se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación "Homero: texto y tradición (II)" (12008/PHCS/09), financiado con cargo al Programa de Generación de Conocimiento Científico de Excelencia de la Fundación Séneca, Agencia de Ciencia y Tecnología de la Región de Murcia.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar a mi director de Tesis, Mariano Valverde Sánchez, por su elección de un tema que me cautivó desde el principio. Sus conocimientos y su infatigable dedicación al trabajo han sido el mejor ejemplo y la mejor compañía para seguir a Circe por la historia de la literatura. Su humanidad y su sensibilidad me han servido de gran ayuda en un momento complicado de mi vida.

A todos mis profesores de la Licenciatura de Filología Clásica que me fueron descubriendo el mundo grecolatino en todos sus ámbitos y me han tratado siempre con mucho cariño.

A mis amigos que han estado a mi lado todo este tiempo y a menudo han tenido que escuchar mis disertaciones sobre Circe y sobre asuntos que a mí me recordaban a Circe.

A todos los miembros de mi familia, por interesarse siempre por mí y por mi trabajo, llegando incluso a intentar leer mi tesina. Si no nos quisiéramos tanto y si no hubiéramos estado tan unidos no sé qué habría sido de mí. Gracias especialmente a Jose, nuestro bálsamo, que no puede leer la tesis pero sabe muy bien quién es la maga Circe. Y por supuesto a mi madre, por su fuerza titánica y por aferrarse a la vida con uñas y dientes sin perder jamás las ganas de reír. Demasiados obstáculos en el viaje a Ítaca, pero hemos conseguido llegar hasta aquí y seguiremos avanzando juntas.

Para Basi y Mario

σκέτλιοι, οἱ ζῶντες ὑπήλθετε δῶμ' Ἀΐδαο,
δισθανέες, ὅτε τ' ἄλλοι ἅπαξ θνήσκουσ' ἄνθρωποι.

Hom. *Od.* XII 21-22

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: EL EPISODIO DE CIRCE EN LA <i>ODISEA</i>	9
Introducción	10
1. Estructura y contenido	10
2. Del folclore oriental a la literatura griega	29
3. Circe y los personajes femeninos de la <i>Odisea</i>	34
4. La figura de Circe en la <i>Odisea</i>	39
CAPÍTULO II: EL EPISODIO DE CIRCE EN LAS <i>ARGONÁUTICAS</i> DE APOLONIO	47
Introducción	48
1. Estructura y contenido	48
2. Orígenes del relato e influencias	59
3. Circe y otros personajes de las <i>Argonáuticas</i>	62
4. La figura de Circe en las <i>Argonáuticas</i>	67
CAPÍTULO III: EL EPISODIO DE CIRCE EN EL <i>GRILO</i> DE PLUTARCO	73
Introducción	74
1. Estructura y contenido	76
2. Naturaleza y trasfondo ideológico de la obra	81
3. La figura de Circe en el <i>Grilo</i>	83
CAPÍTULO IV: EL TEMA DE CIRCE EN LA ICONOGRAFÍA Y EN OTROS AUTORES GRIEGOS	87
Introducción	88
1. El episodio de Circe en la cerámica griega antigua	88
2. Evocaciones en la literatura griega clásica	93
2.1. Esquilo	93
2.2. Aristófanes	94
2.3. Jenofonte	95
3. La exégesis	96
3.1. Los autores estoicos	99
3.1.1. Crisipo de Solos	100
3.1.2. Heráclito	101
3.1.3. Pseudo-Plutarco	103
3.2. Los autores platónicos	106

3.2.1. Porfirio	107
3.2.2. Proclo	110
3.3. La exégesis bizantina	111
3.3.1. Eustacio	111
3.3.2. Interpretaciones etimológicas	114
4. Evocaciones en la literatura griega de Época Imperial	115
4.1. Oradores de la Segunda Sofística	115
4.1.1. Dión de Prusa	116
4.1.2. Máximo de Tiro	118
4.2. Luciano de Samósata	119
4.3. Ateneo de Náucratis	121
4.4. Antología Palatina	122
Conclusiones	127

CAPÍTULO V: EL TEMA DE CIRCE EN LA LITERATURA LATINA	129
Introducción	130
1. La <i>Eneida</i> de Virgilio	132
2. Tratamientos exegéticos y humorísticos	144
2.1. Horacio	145
2.2. Séneca	147
2.3. <i>Priapeo</i> 68	148
2.4. El <i>Satiricón</i> de Petronio	150
3. La poesía amorosa y Ovidio	151
3.1. Levio	151
3.2. Autores elegíacos	151
3.3. Ovidio	154
4. Otros autores épicos	176
4.1. Livio Andronico	176
4.2. Silio Itálico	177
4.3. Valerio Flaco	177
4.4. Estacio	182
4.5. Dictis Cretense	182
Conclusiones	183

CAPÍTULO VI: EL TEMA DE CIRCE EN LOS AUTORES MEDIEVALES Y RENACENTISTAS	187
Introducción	188
1. Autores cristianos de la Antigüedad	190
1.1. Referencias menores	190
1.2. Boecio	194
2. Autores de la Baja Edad Media al Renacimiento	200
2.1. Compendios mitográficos	202
2.1.1. La <i>General Estoria</i> de Alfonso X el Sabio	203
2.1.2. Las obras mitográficas de Boccaccio	207
2.1.3. Las <i>Mythologiae</i> de Natale Conti	216
2.1.4. La <i>Philosophía secreta</i> de Pérez de Moya	222
2.1.5. El <i>Teatro de los dioses de la gentilidad</i> de Baltasar de Vitoria	225

2.2. Tratamientos literarios	229
2.2.1. Recreaciones del texto homérico.	230
2.2.1.1. La <i>Divina Comedia</i> de Dante	230
2.2.1.2. La traducción de la <i>Odisea</i> de Gonzalo Pérez	233
2.2.1.3. La Oda IX de Fray Luis de León	235
2.2.2. Recreaciones del <i>Grilo</i> de Plutarco.	237
2.2.2.1. <i>L'Asino</i> de Maquiavelo	237
2.2.2.2. <i>La Circe</i> de Gelli	238
2.2.2.3. <i>El Cróton</i> de Villalón	238
2.2.2.4. <i>Les compagnons d'Ulysse</i> de La Fontaine	240
Conclusiones	241
CAPÍTULO VII: LA CIRCE DE LOPE DE VEGA	245
1. El tema de Circe en el Siglo de Oro español	246
2. <i>La Circe</i> de Lope: introducción	248
3. Estructura y contenido	251
4. Fuentes y modelos	279
5. El tratamiento de Lope de Vega	283
6. El personaje de Circe y el personaje de Ulises	288
CAPÍTULO VIII: EL EPISODIO DE CIRCE EN EL TEATRO DE CALDERÓN. EL MAYOR ENCANTO, AMOR Y LOS ENCANTOS DE LA CULPA	293
Introducción	294
1. Estructura y contenido	300
<i>El mayor encanto, amor</i>	300
<i>Los encantos de la Culpa</i>	318
2. Fuentes y modelos	331
3. El tratamiento de Calderón	335
4. Personajes	341
CAPÍTULO IX: EL TEMA DE CIRCE EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA	351
Introducción	352
1. La prosa ensayística y filosófica	352
1.1. Compendios mitográficos	353
1.2. Menéndez Pelayo: <i>Historia de los heterodoxos españoles</i>	353
1.3. La figura de Circe en la filosofía	354
2. Dos visiones habituales del tema de Circe en la literatura contemporánea	356
2.1. La seductora perversa. Los movimientos literarios de los siglos XIX y XX.	356
2.1.1. Modernismo y Decadencia	356
2.1.2. Ezra Pound. La figura de Elpénor.	357
2.1.3. La narrativa. El <i>Ulises</i> de Joyce.	358
2.2. La mujer incomprendida	360
2.2.1. Cesare Pavese	361
2.2.2. Revisiones feministas	363
2.2.3. Lourdes Ortiz	363

3. La tradición hispánica	365
3.1. El teatro	365
3.1.1. El teatro musical	365
3.1.2. Circe y Ulises en el teatro español. Carlota O’Neill.	366
3.2. La narrativa: Blasco Ibáñez, Benjamín Jarnés y otros.	371
3.3. La poesía española	376
3.4. La literatura hispanoamericana	379
3.4.1. “Circe” de Julio Cortázar. Otros autores de narrativa.	379
3.4.2. El microrrelato.	383
3.4.3. La poesía.	386
CONCLUSIONES	389
BIBLIOGRAFÍA	401

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo constituye un estudio literario y comparativo del episodio homérico de Circe y su tradición. El estudio analiza el texto del Canto X de la *Odisea* en sus diferentes aspectos, así como las variaciones que el tratamiento del tema ha experimentado en la tradición literaria occidental desde la Grecia Antigua hasta la actualidad, con particular atención a la literatura hispánica.

El encuentro de Odiseo con la diosa Circe en la isla de Eea resulta ser uno de los episodios más célebres de la *Odisea*, y ha sido recreado una y otra vez en la literatura europea, desde los primeros autores griegos hasta los escritores modernos. En esta dilatada trayectoria, el tema se ha enfocando y reelaborado desde diversos puntos de vista, adaptándose a las circunstancias históricas, sociales y artísticas de cada momento. Nuestro objetivo es recoger y analizar las principales creaciones que tratan el tema, profundizando en la caracterización de los personajes que intervienen y en la función de los diversos elementos del episodio en cada uno de los hitos literarios. Para ello, será imprescindible estudiar, junto con los aspectos meramente literarios y filológicos, el contexto en que se recrea el enfrentamiento de Circe y Odiseo (la obra, el género, el momento histórico, la ideología del autor), y de qué manera condiciona su tratamiento. Veremos cómo en la aportación de los distintos escritores se incorporan elementos de diversa procedencia que dan como resultado una nueva creación en cada ocasión. Tratamos de ofrecer aquí una incursión amplia y sistemática en la evolución que experimenta el episodio homérico a través de las distintas épocas y corrientes literarias. Una de las principales metas que se plantean es explicar qué características del relato de la *Odisea* son las que han suscitado el interés de autores de periodos, pensamientos y tendencias tan dispares y tan alejados entre sí en el tiempo y en el espacio.

Siendo tan amplia la nómina de los escritores que han abordado el tema, se hace necesario centrar la atención en una serie de obras y tratar de modo más sucinto otras, pues de lo contrario la labor sería inabarcable. Nuestra tesis se sitúa, como decimos, en la tradición literaria europea y profundiza fundamentalmente en la línea de la literatura hispánica. De este modo recorreremos un camino que va de la épica homérica a la literatura del Siglo de Oro español. Tal tradición comprende una serie de etapas en las que nos iremos deteniendo en los sucesivos capítulos. Partimos de la fuente primigenia, el Canto X de la *Odisea*, y pasamos a continuación a otros tratamientos dentro de la literatura griega, entre los que destacan el de Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas* y el de Plutarco en el *Grilo*, así como las exégesis filosóficas estoicas y platónicas. Atenderemos seguidamente a las recreaciones del episodio homérico en la literatura latina, en la que sobresalen la *Eneida* de Virgilio y las *Metamorfosis* de Ovidio, y también en la tradición medieval, estrechamente relacionada con la anterior, y donde se producen tanto comentarios mitográficos como recreaciones literarias; particularmente influyente es *La consolación de la Filosofía* de Boecio, aún en el umbral de la Edad Media. Los tratamientos de la Antigüedad romana y de la Edad Media son eslabones imprescindibles para entender las obras sobre el tema de Circe más importantes del Barroco español: el poema épico mitológico *La Circe* de Lope de Vega y las piezas teatrales *El mayor encanto, amor* y *Los encantos de la Culpa* de Calderón. También nos ha parecido conveniente analizar la pervivencia de esta tradición del episodio homérico en los escritores de épocas más recientes. Por ello, la investigación culmina con una visión general de los tratamientos de la literatura hispánica de época contemporánea, incluyendo también a los autores hispanoamericanos. Evidentemente, el estudio de estos

tratamientos exige atender también a otras muchas creaciones de la literatura occidental de todos los tiempos que han servido de modelo o han marcado un antes y un después en los tratamientos literarios de *Od. X*. Se trata de obras como *La Divina Comedia* de Dante, *La Circe* de Gelli, el *Ballet de Circé*, el *Ulises* de Joyce, etc.

La recurrencia a la mitología grecolatina es una constante en la historia de la literatura occidental. Junto a su función primordial estética y erudita, ha sido muy habitual la utilización de los mitos con fines doctrinales diversos; esta práctica se inicia en la filosofía antigua y es aún más común entre los autores cristianos. El carácter atemporal y ejemplar de los mitos los hace repetibles y adaptables a nuevos contextos, y por tanto susceptibles de ser empleados desde una perspectiva simbólica para representar aspectos sociales o morales del mundo en que se integra el relato; de esta manera se complementan en las reescrituras de los mitos lo permanente y lo circunstancial¹.

En nuestro recorrido a través de la tradición literaria del episodio de Circe podremos comprobar cómo interactúan en él la poesía y la filosofía, primando en muchas ocasiones el aspecto simbólico sobre el meramente mítico o poético. La historia de la diosa, con sus operaciones mágicas y metamorfosis, y del héroe que la vence con un antídoto divino se carga enseguida de contenido doctrinal, y desde la Antigüedad griega durante siglos se interpreta alegóricamente para atribuirle mensajes filosóficos, morales o religiosos. Por un lado están las recreaciones grecolatinas propiamente poéticas de Homero, Apolonio, Virgilio y Ovidio, y muchas de las que se enmarcan ya en la época contemporánea; por otro, el resto de autores estudiados en este trabajo, que enfocan el tema en mayor o menor medida desde el punto de vista filosófico. Seguiremos una línea de pensamiento que arranca del estoicismo y platonismo de la Antigua Grecia y que, pasando por los autores latinos, atraviesa la filosofía cristiana medieval hasta desembocar en el contexto de la Contrarreforma católica en España.

Los poemas de Homero, primeras manifestaciones de la literatura occidental, tuvieron desde su origen en la Grecia Arcaica una enorme repercusión en la creación literaria europea. Tanto el mito de Circe como otros muchos episodios de la *Odisea* han sido recreados, citados e interpretados una y otra vez. La epopeya homérica es sin duda uno de los textos que más ha inspirado a los autores de nuestra tradición literaria; no exagera Genette cuando la define como “el blanco favorito de la escritura hipertextual”². De ahí que el estudio de los poemas homéricos comenzara ya en la Grecia clásica y se haya mantenido desde entonces en primer plano.

¹ Herrero Cecilia y Morales Peco (2008, pp. 16-7). L. Gil (1975, pp. 16-8) distingue tres procedimientos esenciales en la reelaboración literaria de los mitos clásicos: la integración, la proyección y el enfrentamiento: la integración sería la incorporación y fusión en la creación propia; la proyección consiste en el desplazamiento del mito a determinadas circunstancias espaciales y temporales; y el enfrentamiento implica una postura crítica, como la desmitificación o la parodia.

² Genette (1989, pp. 222-3). Merece la pena reproducir parte de su brillante análisis sobre la complejidad de estructura, perspectiva e instancias narrativas que presenta la epopeya homérica, más propia de la literatura moderna que de la antigua: “La *Odisea* es, sin embargo, una obra hipertextual, y, simbólicamente, por su fecha, la primera que podemos recibir y apreciar plenamente como tal. Su carácter *segundo* está inscrito en su mismo asunto, que es una especie de epílogo parcial de la *Iliada*, de ahí esas referencias y alusiones constantes que suponen que el lector de una debe haber leído ya la otra. El propio Ulises está constantemente en una situación segunda: se habla sin cesar de él delante de él sin reconocerlo, y con los feacios escucha sus propias hazañas cantadas por Demódoco, o bien cuenta él mismo sus aventuras [...]. Añadamos a ello las diversas ocasiones en que Ulises disfrazado cuenta

Dentro de la copiosa bibliografía homérica, numerosas investigaciones filológicas han abarcado los más diversos aspectos de la *Ilíada* y la *Odisea* (lingüísticos, estilísticos, temáticos, históricos, etc.), y ciertos episodios, como el de Circe, han sido objeto de numerosos trabajos. Existe igualmente bibliografía, si bien menos abundante, acerca del tema de Circe en las obras de otros autores, fundamentalmente sobre las *Metamorfosis* de Ovidio y las dos obras teatrales de Calderón y, en menor medida, sobre Plutarco y Apolonio. En lo que respecta al resto de tratamientos de la aventura odiseica, -los autores grecolatinos menores, las obras medievales, *La Circe* de Lope y las recreaciones contemporáneas- disponemos de un número de estudios bastante más reducido.

Muy pocas de las investigaciones publicadas hasta ahora aportan una visión completa y profunda de la tradición del episodio de Circe. En general, los trabajos filológicos restringen su análisis a alguno de los hitos literarios en concreto y a sus fuentes más inmediatas, o se ciñen sólo a determinados aspectos del tema, con frecuencia en el marco del estudio de otras cuestiones. Entre los estudios sistemáticos de la aventura de Circe, el de Paetz (1970) cita casi todas las reescrituras principales de este episodio, pero deja fuera tratamientos de gran importancia, como el de Apolonio, y prácticamente se limita a recoger el tratamiento de cada autor sin analizarlo ni someterlo a un estudio de literatura comparada. El artículo de Kaiser (1964, pp. 197-213) recoge una notable cantidad de citas de la aventura homérica, y las presenta agrupadas según su orientación alegórica, aunque sin llegar a profundizar en ellas y centrándose casi exclusivamente en los escritores griegos y los cristianos. Yarnall (1994) adopta el punto de vista de la crítica literaria feminista para analizar el por qué de la imagen predominantemente negativa de Circe, interesándose más por los aspectos sociológicos y culturales que por el ámbito filológico, donde atiende sobre todo a la literatura anglosajona. Por su parte, Franco (2010) realiza un excelente estudio que combina la antropología y la filología, centrado en los tratamientos de la Antigüedad. Algo similar ocurre con la tesis de Stassinopoulou-Skiadas (1962): es una investigación muy breve que dirige su interés sobre todo a Homero, y lo completa con una rápida mirada al panorama de la literatura grecolatina. Tanto Yarnall como Franco, junto a las reelaboraciones de la Antigüedad, esbozan un panorama general de los tratamientos del tema de Circe más recientes. Sin embargo, ninguno de los autores mencionados presta atención a la tradición hispánica, o tan sólo hacen mención de ciertas obras sin detenerse en su análisis. Sería la tesis de Hatzantonis (1958) la más próxima al objetivo de nuestro trabajo; aunque esta investigación no fue publicada, los numerosos artículos que fue desglosando de su trabajo constituyen un conjunto de análisis del tema de Circe desde Homero hasta Calderón profundos y rigurosos³.

Por nuestra parte, nos proponemos recoger y analizar los tratamientos más destacados del episodio de Circe en esa trayectoria que va desde la Antigüedad griega hasta la literatura actual en la tradición hispánica, señalando el recorrido que ha seguido la aventura del héroe de Ítaca y la diosa de Eea a lo largo de los siglos, los hitos más influyentes, los elementos más persistentes de la historia y su enfoque a lo largo de los siglos.

aventuras imaginarias y se menciona a sí mismo como si fuera otro a quien él hubiese conocido. Y los episodios enunciados en profecías (Proteo, Tiresias, Circe) y, por tanto, contados dos veces.”

³ Hatzantonis (1960a, pp. 390-400; 1960b, pp. 257-67; 1965, pp. 475-80; 1971a, pp. 3-22; 1971b, pp. 35-42; 1974, pp. 38-56; 1976, pp. 5-24).

Desde la primera aproximación al episodio homérico de Circe, queremos definir y analizar de forma precisa los elementos esenciales del relato desde el punto de vista mítico y literario, los personajes y su función, para así poder apreciar cómo varían o se mantienen en los sucesivos autores.

El núcleo central del episodio de Circe está constituido por el encuentro de Odiseo con ese personaje femenino dotado de poderes sobrenaturales, la transformación de los compañeros del héroe en animales y el esfuerzo de éste para vencer a la diosa. A partir de esto, no hay una versión unívoca y unánime de sus aventuras, ni tan siquiera en los textos de la Antigüedad. Cada autor confiere a los protagonistas papeles y caracteres diferentes y enfoca el tema desde un punto de vista en particular, concediendo más atención a unos elementos u otros. Veremos cómo en los diferentes textos se coloca en primer plano lo épico, lo mítico, lo fantástico, lo amoroso, lo moral, lo filosófico, lo humorístico o lo poético. Por otra parte, si en una línea de reelaboraciones antiguas y cristianas predomina indiscutiblemente el enfoque alegórico, en los tratamientos más modernos se generaliza la desmitificación. Junto a estas dos corrientes principales se sitúan los tratamientos paródicos, inaugurados por el *Grilo* de Plutarco.

Estas versiones del encuentro de Odiseo y Circe se enmarcan en todo tipo de formas genéricas: la poesía épica, lírica o mitológica (Homero, Apolonio, Virgilio, Ovidio, Lope); la prosa ensayística, mitográfica o filosófica (Plutarco, los exegetas antiguos y medievales); el teatro en sus más variadas formas -comedia, auto sacramental, drama moderno- (Calderón, O'Neill); la novela (Joyce, Blasco Ibáñez), el cuento y el microcuento (Cortázar)... El marco genérico es un elemento que por sí mismo condiciona en gran medida la forma y el sentido del mito⁴. El empleo de diversos géneros -que implica diferentes estructuras y rasgos estilísticos- conlleva también diferentes enfoques al abordar el tema, de modo que hallaremos el encuentro de Circe y Odiseo sucesivamente como una aventura fantástica más en el periplo de un viajero audaz, como una historia de amor imposible con final triste, como una alegoría religiosa o filosófica, como una parodia épica, como una denuncia de la incompreensión hacia la mujer, como un relato de magia sobrenatural o de ficción inquietante, etc.

El personaje de la diosa Circe y la historia del héroe que trata de doblegarla se incorporan a la literatura griega a partir de las leyendas de las magas del folclore oriental. Desde el tratamiento homérico, Circe presenta múltiples facetas -mujer, hechicera, amante, profetisa, enemiga y ayudante-, y habremos de investigar cuál de ellas es la más relevante en cada uno de los tratamientos comparados. Existe una notable diversidad en la concepción de Circe motivada por factores literarios, históricos y socioculturales, partiendo de los cuales procederemos al estudio de las implicaciones ideológicas, religiosas y filosóficas de cada obra. Así, la hija de Helios se presenta como una diosa hierática, como una maga de poderes asombrosos, como un ser peligroso y demoníaco, como una mujer de turbadora capacidad de seducción, o como una melancólica amante rechazada.

En cuanto a la figura de Odiseo, aun tratándose de uno de los héroes más célebres de la mitología griega y siendo sus aventuras de sobra conocidas, podremos apreciar que también experimenta notables cambios. Si unas veces aparece, como en Homero, como el héroe astuto e infalible, otros escritores inciden en su lado más oscuro y tramposo, siguiendo una tradición que se remonta a la literatura griega antigua. En los escritores cristianos lo encontraremos como símbolo del Hombre, religioso pero

⁴ Como hace notar García Gual (2008, p. 32), en las reelaboraciones de mitos, por lo general, la lírica propende a la alusión, el drama hace hincapié en los caracteres de los personajes; y la novela se inclina por lo descriptivo y la narración más larga.

pecador, lo cual influirá en la humanización de Odiseo, que se irá intensificando con el paso de los siglos hasta alcanzar su cumbre en visiones contemporáneas.

Respecto a los marineros que acompañan a Odiseo en su visita a la isla de Eea, cabe decir que la mayor parte de autores los mantienen en sus recreaciones, a menudo incluso concediéndoles un papel más destacado del que les diera Homero, ya que ofrecen múltiples posibilidades literarias y simbólicas. Ellos son los protagonistas de uno de los elementos básicos del mito, la transformación en bestias, un detalle que se elabora y se interpreta de variadas maneras para adaptarse al fin artístico, filosófico o doctrinal de cada versión.

En *Od. X* Odiseo recibe ayuda divina de Hermes mediante un antídoto llamado $\mu\omega\lambda\nu$ que sirve para neutralizar la magia de Circe y que recibirá diferentes interpretaciones. La intervención divina a favor del héroe es otro motivo que está presente en muchos textos posteriores y que tiene especial importancia en las versiones cristianas por razones obvias.

Estrechamente ligado a los motivos de la metamorfosis, el antídoto y la ayuda de los dioses está el de la magia, que por norma general recibe mayor atención en las obras de la Antigüedad pero que resurge con fuerza en los tratamientos barrocos.

Homero localiza la aventura en la isla de Eea, cuya ubicación ha sido ampliamente discutida. Este enclave se situará preferentemente en Occidente, concretamente en la costa del Lacio, de acuerdo con una tradición inaugurada por Hesíodo (*Th.* 1011-6) y Apolonio (A.R. III 309-11). Desde allí Odiseo emprende guiado por Circe el viaje al Hades, otra aventura que se suele asociar con la visita a Circe. La estancia de un mortal con una diosa seductora y su subsiguiente visita al infierno resultará igualmente sugerente para la imaginación poética y las interpretaciones simbólicas, como podremos ver. Además de la $\nu\acute{\epsilon}\kappa\nu\iota\alpha$, en algunas versiones el tema de Circe se entremezcla con otra de las aventuras más populares de la *Odisea*, la de la isla de los Cíclopes y Polifemo.

En nuestra investigación nos servimos del método comparativo, que permite explicar las variaciones que se dan en el tratamiento del tema de Circe, determinar las fuentes y modelos para cada recreación y señalar las intertextualidades con el modelo homérico y con otros textos conocidos por los diversos autores. Cada versión será analizada de manera metódica en todos sus aspectos, estudiándose las obras elegidas como creaciones individuales, pero sobre todo en relación con las demás. A la luz de esta comparación será posible señalar los paralelos y las diferencias en la visión de cada autor, así como las influencias de unos textos en otros.

Conviene recordar aquí algunas de las consideraciones fundamentales que establece Genette en su monografía clásica sobre la transtextualidad. Según Genette, se pueden distinguir cinco tipos de relaciones transtextuales: la *intertextualidad* (“relación de copresencia entre dos o más textos” o “presencia efectiva de un texto en otro”, como en la cita, el plagio o la alusión), la relación de un texto con su *paratexto* (entendiendo como *paratexto* título, prólogo, epílogo, ilustraciones, notas, etc.), la *metatextualidad* (cuando un texto habla de otro sin citarlo, generalmente denominada “comentario), la *architextualidad* (“conjunto de categorías generales o trascendentes -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular”) y la *hipertextualidad* (“relación que une a un texto B (hipertexto) con un texto A (hipotexto) en el se injerta de una manera que no es la del comentario”). Dentro de la relación de hipertextualidad, objeto central del estudio de Genette, distingue entre la

transformación simple o directa (que denomina *transformación* sin más), donde se trasponen ciertos elementos de un texto a otro, y la *imitación o transformación compleja o indirecta* (aquí llamada *imitación*), que requiere una asimilación por parte del autor del hipertexto de la esencia del hipotexto para llevar a cabo una creación propia, que no será sino una elaboración mimética de su modelo. Como ejemplos menciona el *Ulises* de Joyce para la transformación y la *Eneida* de Virgilio para la imitación, dos hipertextos dependientes de un mismo hipotexto que es la *Odisea*⁵. Las obras que analizamos en nuestro trabajo son en su mayoría ejemplos de intertextualidad en forma de citas, referencias o evocaciones del homérico, y ejemplos de hipertextualidad, esto es, transformaciones y revisiones del episodio odiseico desde diferentes ópticas.

En el caso de nuestro estudio, habrá que distinguir entre las recreaciones que siguen directamente el texto homérico, que son las que más interesan a nuestro propósito, las recreaciones secundarias de textos basados en el modelo homérico (esencialmente, obras que se inspiran en Virgilio y Ovidio) y aquéllas que surgen de la combinación y contaminación de modelos.

En lo que respecta al material bibliográfico, para el análisis de las obras y los temas de nuestro trabajo hemos procurado consultar todos los estudios pertinentes sobre cada aspecto, atendiendo tanto a los manuales clásicos como a la bibliografía más reciente. Para las citas textuales de todas las obras hemos recurrido a las ediciones y comentarios más autorizados en cada caso.

Mencionamos aquí las ediciones de las seis obras centrales de nuestro estudio:

- Homeri *Odyssea*, P. von der Mühl, Stuttgart, 1962.
- Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, Tome III, Chant IV, texte établi et commenté par Francis Vian, et traduit par Émile Delage et Francis Vian, Paris, 1981.
- Plutarco, *Le bestie sono esseri razionali*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di Giovanni Indelli, Napoli, 1995.
- Lope de Vega, *La Circe*, commentaire littéraire, introduction historique et édition annotée de C.V. Aubrun et M. Muñoz Cortés, Paris, 1962. En esta edición los versos del poema están agrupados en octavas, que aparecen numeradas. Para mayor precisión y comodidad en las citas, junto a esta numeración de las octavas, incluimos también la numeración de los versos, que hemos tomado de la siguiente edición: Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de J. M. Blecua, Barcelona, 1983.
- Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, en *Comedias, II*, edición de S. Fernández Mosquera, Madrid, 2006. Este autor, sirviéndose de un manuscrito olvidado durante varios siglos, enmienda una laguna presente en todas las ediciones anteriores⁶. Para el auto, seguimos la edición Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, introducción de A. Egido, edición crítica de J. M. Escudero, Pamplona, 2004, por el

⁵ Explica Genette (1989, p. 16) que “Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero.” Los tipos de relaciones transtextuales y su explicación están en las pp. 10-17. Sobre la noción de intertextualidad y su aplicación a la literatura clásica, pueden verse las obras de V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar, J. C. Fernández Corte (2000); G. B. Conte, A. Barchiesi (1989, pp. 81-114); L. Edmunds (2001); N. Piégay-Gros (1996); S. Rabau (2002).

⁶ Sobre este fragmento recientemente incorporado a la obra, véase Sloman (1963, pp. 425-30) y Rodríguez-Gallego (2008, pp. 285-316).

interesante estudio introductorio de Egido y las notas abundantes y precisas de Escudero.

Presentamos nuestra bibliografía en dos apartados: recogemos por un lado las ediciones de los textos empleados y por otra los estudios literarios. En el caso de los textos griegos y latinos citados, ofrecemos una traducción propia. Por último, adoptamos en este estudio el sistema de citas abreviado con el nombre del autor y el año de la publicación.

CAPÍTULO I: EL EPISODIO DE CIRCE EN LA *ODISEA*

INTRODUCCIÓN

El episodio de Circe se integra en el Canto X de la *Odisea*, que comprende tres aventuras: la visita de Odiseo y sus hombres a la isla Eolia, con la tempestad desatada al abrir el odre con los vientos; el paso por Telépilo de Lestrigonia y el ataque de los Lestrígonas; y los sucesos en Eea con Circe, desde el v. 135 hasta el final del canto. La maga está ausente en el Canto XI pero reaparece brevemente al principio del Canto XII, donde termina su intervención. El encuentro con Circe está narrado en primera persona, pues forma parte del extenso relato que hace Odiseo de su navegación al rey Alcínoo en el país de los feacios. La estancia con los feacios tiene gran importancia estructural en el conjunto de la obra: es un punto de detención de la acción que se viene desarrollando -el νόστος de Odiseo desde Ogigia-, la cual es simultánea a la historia de Telémaco y confluye con ésta en el Canto XVI, y permite introducir una extensa *analepsis* (cantos IX-XII) que desarrolla las peripecias de Odiseo durante los nueve años anteriores.

1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

La aventura de Circe es la más extensa de las tres que desarrolla el Canto X, y se retoma y concluye en el Canto XII. Se puede dividir en las siguientes secuencias:

1. Llegada a Eea y presentación del personaje (X 135-186).
2. Encuentro de los compañeros de Odiseo con Circe (X 187-274).
3. Intervención de Hermes: consejos y antídoto (X 275-309)
4. Encuentro de Odiseo y Circe: enfrentamiento y paz (X 309-405).
5. Estancia de los griegos en el palacio de Circe tras recuperar su forma humana (X 406-468).
6. Anuncio de la partida y profecía de la maga (X 469-574).
7. Vuelta a Eea tras la visita al Hades, nueva profecía y separación definitiva (XII 1-152).

1. Comienza el episodio con una escueta presentación de la nueva tierra, Eea, y el nuevo personaje al que se han de enfrentar los viajeros, la diosa Circe:

Αἰαίην δ' ἐς νῆσον ἀφικόμεθ'· ἔνθα δ' ἔναιε
Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,
αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο·
ἄμφω δ' ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἥελιοιο
μητρός τ' ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα.

Od. X 135-139

“Y llegamos a la isla de Eea; allí habitaba
Circe de bellos rizos, terrible diosa dotada de voz,
hermana carnal del funesto Eetes.
Ambos nacieron de Helios que ilumina a los mortales
y de Perse, la hija del Océano.”

Mencionados el nombre y el linaje del personaje, queda sin embargo en suspenso todo lo relativo a la figura de Circe hasta su reaparición en el v. 210, no

teniendo la hija del Sol actuación alguna durante esta primera parte de la estancia en Eea. No obstante, se van creando determinadas expectativas en torno a ella: los adjetivos δεινή y ὀλοόφρονος anuncian peligro para Odiseo y los suyos, y la descripción que viene a continuación del desembarco en la isla solitaria contribuye al desarrollo del clima de suspense.

Envueltos en silencio (σιωπῆ, v. 140), los viajeros llegan a un puerto, y el narrador indica enigmáticamente que van conducidos por algún dios (τις θεός, v. 141). Allí duermen durante dos días y dos noches (142-3); este hiperbólico sueño puede ocultar un sentido simbólico de transición, muerte o iniciación, pues también en otros episodios del poema el héroe duerme profundamente al llegar a nuevas tierras, a veces durante días⁷.

Llegada la Aurora (llamada en el v. 144 ἐϋπλόκαμος, un epíteto con el que también será designada Circe muchas veces), Odiseo sube a un monte desde el que divisa humo saliendo de lo profundo del bosque. Entonces se topa el héroe, de nuevo por la gracia de algún dios -τις θεῶν, v. 157-, con un enorme ciervo que caza y lleva a la playa para alimentar a sus compañeros. Curiosamente, los anima a comer alegando que no ha llegado aún el momento de descender a la morada del Hades (οὐ γὰρ πο καταδυσόμεθ', ἀχνύμενοι περ./ εἰς Ἄϊδαο δόμου, 174-5), cosa que sucederá precisamente al final de la aventura con Circe. A la mañana siguiente, el caudillo les cuenta a sus hombres que ha visto humo en la isla, y que es necesario explorarla. Llama la atención que la manera de expresar su desorientación en el nuevo lugar se centre en el curso de Helios, el padre de la maga:

ὦ φίλοι, οὐ γὰρ ἴδμεν ὅπη ζόφος οὐδ' ὅπη ἠώς,
οὐδ' ὅπη ἥελιος φασίμβροτος εἶσ' ὑπὸ γαῖαν
οὐδ' ὅπη ἀννεῖται·

Od. X 190-192

“Oh amigos, no sabemos dónde está el poniente y dónde la aurora,
ni dónde se mete bajo la tierra Helios que ilumina a los mortales
ni dónde se levanta”

Los hombres rompen a llorar recordando los percances padecidos en las aventuras anteriores, pero Odiseo divide a la tripulación en dos grupos, uno capitaneado por él mismo y otro por Euríloco, y se decide por sorteo que el segundo se adentre en el bosque. Se marchan llorando los veintitrés elegidos y el resto queda en la playa llorando también.

La sucesión de los hechos en esta toma de contacto con la isla de Eea se presenta de forma paralela a la del país de los Lestrígones⁸:

- a) Llegada (con el verbo ἰκνέομαι) al lugar nuevo, nombre de éste y oración adverbial de lugar.

ἐβδομάτῃ δ' ἰκόμεσθα Λάμου αἰπὺ πτολίεθρον,
Τηλέπλον Λαιστρυγονίην, ὄθι ποιμένα ποιμῆν

⁷ Sucede al llegar al país de los feacios (*Od. V 491-3*) y a Ítaca (*Od. XIII 79-80*, aquí el sueño se compara abiertamente con la muerte). Según Galán (2001, pp. 85-6) el sueño en la cultura egipcia y en la literatura griega arcaica tiene un sentido simbólico de transición de espacios y tiempos, como parte de una iniciación mística antes de llegar a otro mundo.

⁸ Es la típica estructura de las aventuras odiseicas, pero aquí la atmósfera es totalmente diferente: en *Od. X* los hombres al llegar a Eea están aterrados por las terribles experiencias vividas (vv. 198-202) e incluso Euríloco cuestionará la autoridad de Odiseo (vv. 429-37). Cf. De Jong (2001, p. 255).

ἤπυει εἰσελάων, ὁ δὲ τ' ἐξελάων ὑπακούει.

Od. X 81-83

“El séptimo día llegamos a la elevada ciudadela de Lamo, a Telépiro de Lestrigonia, donde el pastor al entrar llama a voces al pastor, y éste le contesta al salir.”

Αἰαίην δ' ἐς νῆσον ἀφικόμεθ'· ἔνθα δ' ἔναιε
Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς ἀυδήεσσα.

Od. X 135-136

“Y llegamos a la isla de Eea; allí habitaba Circe de bellos rizos, terrible diosa dotada de voz.”

- b) Odiseo abandona la nave, asciende a un puesto de observación y divisa el humo que anuncia que esa tierra está habitada.

ἔστιν δὲ σκοπιὴν ἐς παιπαλόεσσαν ἀνελθών·
ἔνθα μὲν οὔτε βοῶν οὔτ' ἀνδρῶν φαίνεται ἔργα,
καπνὸν δ' οἶον ὀρώμεν ἀπὸ χθονὸς αἴσσοντα.

Od. X 97-99

“Me coloqué en un abrupto puesto de observación al que subí: allí no se muestra labor de bueyes ni de hombres, sólo vemos humo ascendiendo de la tierra.”

καρπαλίμως παρὰ νηὸς ἀνήϊον ἐς περιωπὴν,
εἶ πως ἔργα ἴδοιμι βροτῶν ἐνοπὴν τε πυθοίμην.
ἔστιν δὲ σκοπιὴν ἐς παιπαλόεσσαν ἀνελθών,
καί μοι ἐείσατο **καπνὸς ἀπὸ χθονὸς** εὐρυοδείης.

Od. X 146-149

“Ágilmente desde la nave subí a un puesto de observación, Por si veía labor de mortales y oía alguna voz. Me coloqué en un abrupto puesto de observación al que subí, y ante mí ascendía humo desde la tierra de anchos caminos.”

- c) La tripulación se divide en grupos, y los elegidos para explorar el territorio - entre los que no se encuentra Odiseo- sufren calamidades en ambos casos (el ataque de los Lestrigones y la transformación en cerdos por Circe).

δὴ τότε ἐγὼν **ἐτάρους** προΐην πεύθεσθαι ἰόντας,
οἳ τινες ἀνέρες εἶεν ἐπὶ χθονὶ σῖτον ἔδοντες,
ἄνδρε δὺω κρίνας, τρίτατον κήρυχ' ἄμ' **ὀπάσσας.**

Od. X 100-103

“Entonces yo envié a los compañeros que iban a investigar qué hombres de los que comen pan sobre la tierra eran, eligiendo a dos hombres y dándoles un tercero como heraldo.”

αὐτὰρ ἐγὼ δίχα πάντας εὐκνήμιδας **ἐταίρους**
ἠρίθμεον, ἀρχὸν δὲ μετ' ἀμφοτέροισιν **ὄπασσα·**
τῶν μὲν ἐγὼν ἦρχον, τῶν δ' Εὐρύλοχος θεοειδής.

Od. X 203-205

“Entonces yo a todos mis compañeros de hermosas glebas en dos grupos

dividí, dándole un caudillo a ambos;
a unos los dirigía yo, a los otros Euríloco semejante a los dioses.”

2. Los exploradores divisan en un valle el palacio de Circe, del que sólo se dice que está construido con piedras talladas y en lugar abierto (vv. 210-1). Al acercarse al lugar aparece una manada de lobos y leones mansos, que rodean a los griegos y mueven la cola como los perros domesticados siguen a un rey que sale del banquete. El narrador indica que Circe ha hechizado a estas fieras con pócimas maléficis (τοὺς αὐτὴ κατέθελξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν, v. 213). Pese a esta imagen de mansedumbre, los hombres se espantan, y estas bestias son llamadas πέλωρα (“monstruos”, v. 219), el mismo término que designa a Polifemo (IX 187, 190, 257, 428), al ciervo gigante que caza Odiseo al llegar a Eea (X 168) y a Escila (XII 87)⁹. Entonces, los asustados viajeros oyen a Circe cantar:

ἔσταν δ' ἐν προθύροισι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο,
Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὀπι καλῆ
ἰστὸν ἐποιχομένης μέγαν ἄμβροτον, οἶα θεᾶων
λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.

Od. X 220-223

“Se detuvieron en los umbrales de la diosa de bellos rizos,
y oyeron a Circe cantando dentro bellamente
mientras trabajaba en su telar grande e inmortal, ¡qué suaves,
agradables y espléndidas son las labores de las diosas!”

Para la primera aparición de Circe en el poema se utilizan las mismas fórmulas que para la presentación de Calípsο:

ἠ δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπι καλῆ
ἰστὸν ἐποιχομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαινεν.

Od. V 61-62

“Ella tejía dentro cantando bellamente
y trabajando en su telar con lanzadera de oro.”

La voz de Circe es tan hermosa que los griegos no saben si canta una mujer o una diosa (ἢ θεὸς ἢ ἡ γυνή, vv. 228 y 255), y es tan atrayente que, por iniciativa de Polites, comienzan a llamarla. Circe sale y los invita a entrar en el palacio, y sólo Euríloco desconfía y se queda fuera. Entonces la maga ofrece a los huéspedes una mezcla a la que agrega pócimas mágicas:

ἐν δέ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρόν
οἶνον Πραμνεῖον ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτω
φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.

⁹ Aunque el texto parece indicar más bien que Circe ha alterado el comportamiento natural de las fieras con sus pócimas, no se puede descartar que se trate de hombres convertidos en bestias; más adelante Euríloco manifiesta su temor a que Circe los transforme “en cerdos o lobos o leones” (X 433). Stanford (1959, p. 371) destaca el πάθος que tiene el símil de las fieras con los perros que rodean al amo, pues los navegantes itacenses llevan casi veinte años sin presenciar esa situación.

“Ante ellos mezcló queso, harina, amarilla miel
con vino de Pramnio, pero añadió al alimento
pócimas funestas para que se olvidaran por completo de la tierra patria.”

El modelo para este brebaje (κυκεῶν, vv. 290 y 316) es la mezcla que en la *Ilíada* prepara Hecamede en la famosa copa de Néstor:

ἐν τῷ ῥά σφι κύκησε γυνὴ εἵκυϊα θεῆσιν
οἶνον Πραμνείῳ, ἐπὶ δ' αἴγειον κνή **τυρόν**
κνήστι χαλκείῃ, ἐπὶ δ' **ἄλφιτα** λευκὰ πάλυνε,
πινέμεναι δ' ἐκέλευσεν, ἐπεὶ ῥ' ὄπλισσε κυκειῶ.

Il. XI 638-641

“En ella mezcló la mujer semejante a los dioses
vino de Pramnio, encima raspó queso de cabra
con un rascador de bronce, y esparció por encima blanca harina,
y les invitó a beber, cuando tuvo preparado el brebaje.”

El término κυκεῶν se emplea en los textos de manera genérica para designar cualquier brebaje usado tanto en el culto como en la medicina. Aparece nombrado por primera vez en el *Himno Homérico a Deméter*, cuando la diosa, durante la búsqueda de su hija Perséfone, es acogida por unas mujeres que le ofrecen vino; ella lo rechaza y pide una mezcla de harina, agua y poleo tierno (*H. Hom. Cer.* 206-211), con la que rompe su ayuno¹⁰. Casi los mismos ingredientes -leche, miel, vino y agua- tiene también la libación a los muertos que hace Odiseo para efectuar la νέκυια (*Od.* X 519-20 y XI 27-8)¹¹. Pero, frente al fin hospitalario o ritual del κυκεῶν en el resto de pasajes mencionados, el de Circe se diferencia por su fin maléfico: provocar el olvido de la patria. Éste efecto del brebaje de Circe coincide con el del loto del país de los Lotófagos (*Od.* IX 91-9), que hacía que los compañeros de Odiseo sólo desearan quedarse allí comiendo la planta. La actuación de Circe añadiendo filtros mágicos a un alimento habitual e inofensivo, para que éste cumpla una función determinada, recuerda también la de Helena en *Od.* IV 221-6, si bien esta última tiene fines benéficos: también la esposa de Menelao aplica al vino que sirve a Telémaco y a su marido un φάρμακον que produce el olvido, pero no de la patria sino del dolor y la cólera¹².

Una vez que han bebido la pócima, Circe golpea a los hombres con su varita y los transforma en cerdos:

αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφεοῖσιν ἔεργνυ.
οἱ δὲ συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε

¹⁰ Esta composición se utilizaba como bebida ritual en los misterios de Eleusis, donde se rendía culto a Deméter y su hija, pero ahí el vino del κυκεῶν de Circe y Hecamede estaba excluido. Sobre esta bebida ritual, cf. Càssola (1975, *ad locum*) y Richardson (1974, *ad locum*).

¹¹ Los anfitriones en la *Odisea* suelen ofrecer en señal de hospitalidad pan, vino y carne, y los ingredientes del κυκεῶν coinciden más bien con los que se ofrecen a los difuntos. Para Marinatos (1995, p. 134) esta pócima y la transformación de los griegos en cerdos, animales que se sacrificaban a los dioses ctónicos, revelan que la figura de Circe tiene aquí cierto carácter de divinidad ctónica.

¹² El texto explica que Helena había recibido filtros mágicos de la egipcia Polidamna, ya que en esa tierra abundan las drogas mágicas de fines benéficos y maléficos (IV 227-32), otro ejemplo de la relación que en el mundo griego solía establecerse entre la magia y Oriente.

καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.
ὣς οἱ μὲν κλαίοντες ἔέρχατο· τοῖσι δὲ Κίρκη
πάρ ἄκυλον βάλανόν τ' ἔβαλεν καρπὸν τε κραναίης
ἔδμεναι, οἷα σύες χαμαιευνάδες αἰὲν ἔδουσιν.

Od. X 237-243

“Cuando se lo dio y lo bebieron, entonces
tras haberlos golpeado con la varita los encerró en pocilgas.
Y éstos tenían cabeza, voz, pelambre
y cuerpo de cerdos, pero su mente quedó inalterable, como antes.
Así quedaron encerrados llorando, y Circe les echó de comer
bellotas, fabucos y el fruto del cornejo,
las cosas que comen los cerdos que duermen en el suelo”¹³.

El ataque mágico de Circe tendría dos objetivos: el olvido de la patria y la transformación en cerdos. El motivo del olvido recorre la epopeya y es una amenaza que se manifiesta de las más diversas formas: la seducción de Calipso, el loto de los Lotófagos, la pócima de Circe, el canto de las Sirenas... Así, a la búsqueda constante del νόστος y de la patria se opone la tentación del olvido¹⁴. Sin embargo, no parece que las pócimas hayan infundido olvido en los compañeros de Odiseo, pues el texto especifica que no se alteran las mentes. Cabe plantearse si el κυκεών provoca la metamorfosis en cerdos o si ésta es debida al golpe de la varita mágica. No queda claro, por tanto, exactamente de qué manera se produce el encantamiento de Circe ni mediante qué medios mágicos¹⁵.

La varita (ῥάβδος) es el instrumento por antonomasia de las hechiceras y magas en la literatura y el folclore, y uno de los atributos propios del dios Hermes (que en este mismo canto recibe el epíteto χρυσόραπις, “de varita de oro”, v. 277). Aunque no es característica de Atenea, en la *Odisea* también esta diosa recurre a la varita para transformar a Odiseo en mendigo (XIII 429-33 y XVI 454-7) y para devolverle después su apariencia (XVI 172-6). En los tres pasajes se emplea la fórmula ῥάβδῳ πεπληγυῖα, la misma que encontramos referida a Circe (X 238, 319). La varita de Atenea es “de oro” (χρυσείη, *Od. XVI 172-6*), pero nada se especifica de la de Circe, por lo cual algunos autores piensan que la suya podría ser un palo para dirigir a los animales y no una varita mágica, pues el término ῥάβδος puede aludir a una varita o un caduceo, pero también a un palo, una vara o un bastón. Un buen argumento a favor de esta teoría es el hecho de que cuando a continuación Hermes advierte a Odiseo de las intenciones de la maga, diga que Circe intentará “conducirte con su larga varita” (σ' ἐλάσῃ περιμήκεϊ ῥάβδῳ, v. 293), con el verbo ἐλάω o ἐλάύνω, que tiene el sentido de “empujar” o “conducir animales” y el adjetivo περιμήκης, que hace pensar en un bastón largo de ganadero más que en una varita. Además, es llamativo que el verbo que expresa el

¹³ Según De Jong (2001, p. 258) es una perversión del ritual de hospitalidad: Circe ha ofrecido a los visitantes una droga mágica en vez de comida, y cuando están convertidos en cerdos es cuando realmente los alimenta.

¹⁴ De Jong (2001, p. 14) lo denomina “forgetting/remembering’ motif”. Ni los griegos deben olvidar la patria ni los dioses y los mortales deben olvidar a Odiseo: en varios lugares se menciona que se acuerdan de él los dioses (I 65, V 5-6), los de Ítaca (II 233-4, IV 687, V 11-12) y Penélope (I 343-4, XXI 94-5, XXIV 194).

¹⁵ El escolio a este verso plantea la curiosa teoría de que la varita haya transformado los cuerpos y el κυκεών las almas (φαίνεται ἡ ῥάβδος ἀλλοιοῦσα τὰ σώματα, ὁ κυκεών δὲ τὴν ψυχὴν, *Sch. Odys. κ 293*), aunque el texto dice claramente que las mentes no experimentan cambios.

contacto con la varita de Atenea sea ἐπιμαίομαι (“tocar”, “palpar”), mientras que en el caso de Circe es πλήσσω, de connotaciones negativas y sentido más cercano a “golpear” o “herir”¹⁶. La transformación de los hombres en cerdos constituye el *culmen* de la atmósfera de tensión y del tránsito de lo simplemente misterioso a lo abiertamente maravilloso que se ha ido creando gradualmente desde el desembarco en Eea¹⁷.

Euríloco regresa a la nave y explica a Odiseo que los compañeros han entrado en el palacio de una mujer y no han vuelto a salir (*Od.* X 251-60), y le suplica que no le obligue a volver allí. La exposición es más breve, pero casi idéntica al relato precedente del narrador (*Od.* X 210-32), una reiteración típica del género épico.

3. El héroe deja al aterrado Euríloco en la nave y parte él solo a rescatar a sus compañeros, pero Hermes aparece en su camino para prevenirlo del peligro de su empresa y ayudarlo. Esta intervención del dios tiene como modelo el episodio de *Il.* XXIV 322-447, donde Príamo se dirige ante Aquiles para tratar de recuperar el cadáver de su hijo y Hermes se compadece de él y le sale al encuentro para socorrerlo. En ambos casos la divinidad se presenta con aspecto de adolescente:

βῆ δ' ἰέναι κούρω αἰσυμνητῆρι ἔοικῶς
πρῶτον ὑπηγήτη, τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη.

Il. XXIV 347-349

“Y echó a andar semejante a un joven príncipe
que empieza a tener barba, con su juventud muy agradable.”

ἔνθα μοι Ἑρμείας χρυσόρραπις ἀντεβόλησεν
ἔρχομένῳ πρὸς δῶμα, νεηνίῃ ἀνδρὶ ἔοικῶς,
πρῶτον ὑπηγήτη, τοῦ περ χαριεστάτη ἦβη.

Od. X 277-279

“Allí me salió al encuentro Hermes de varita de oro
cuando me dirigía al palacio, semejante a un varón joven
que empieza a tener barba, con su juventud muy agradable.”

Se trata de dos situaciones paralelas en las que el protagonista se dirige a una situación de riesgo y el dios mensajero interviene para protegerlo y aconsejarlo. Tanto Circe como Aquiles suponen un grave peligro para los que se dirigen a ellos (Odiseo y Príamo), hasta el punto de que éstos necesitan de la protección divina. Hermes cumple la función del δαίμων benévolo, el personaje divino o mágico que en los cuentos presta ayuda al protagonista. El dios comunica a Odiseo los maléficos propósitos de Circe (ὄλοφῶϊα δῆνεα, v. 289), y le explica cómo han de transcurrir los acontecimientos, en una *prolepsis* típica de las epopeyas homéricas: ella tratará de hechizarlo pero, siguiendo las instrucciones de Hermes, el héroe podrá vencerla gracias a la inmunidad que le confiere el antídoto mágico que le trae. Le entrega entonces una planta que es un

¹⁶ Así lo entiende Stanford (1959, pp. 372) argumentando que Circe no es una bruja al estilo del folclore del norte de Europa, sino una φαρμακίς oriental del tipo de Medea; para este autor, el hecho de que Circe a continuación golpee también con la varita a Odiseo cuando bebe su poción sólo indicaría la seguridad que tiene la diosa de que el héroe ha de convertirse en cerdo de inmediato (p. 374). Sobre la varita mágica en la literatura antigua, cf. Germain (1954, pp. 250-2).

¹⁷ Hatzantonis (1974, pp. 46-7): el suspense arranca de la presentación de Circe como “hermana del funesto Eetes” y se desarrolla *in crescendo*: la costa extrañamente desierta, el enorme ciervo, el humo que indica que hay alguien en la isla, las fieras mansas y la bella y atrayente voz.

filtro benéfico (φάρμακον ἐσθλόν, v. 287) para neutralizar los filtros funestos (φάρμακα λυγρά, v. 236) de la maga. Se ofrece una descripción de su aspecto y se explica que pertenece exclusivamente al ámbito de los dioses:

ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος·
μῶλυ δὲ μιν καλέουσι θεοί, χαλεπὸν δὲ τ' ὀρύσσειν
ἀνδράσι γε θνητοῖσι· θεοὶ δὲ τε πάντα δύνανται.

Od. X 304-306

“Era negra en la raíz, y la flor semejante a la leche.
Los dioses lo llaman *moly*, y extraerla es difícil
para los hombres mortales; pero los dioses todo lo pueden.”

Μῶλυ es un término del lenguaje mágico que aparecerá con frecuencia en la literatura a partir de Homero pero, curiosamente, nunca se traduce en ninguna lengua, como hace notar Karsai¹⁸. El origen y la naturaleza de la palabra μῶλυ han sido muy discutidos. Generalmente se considera que deriva de la palabra india *mulam* (“raíz”), pero su etimología es oscura, y es difícil precisar si proviene de una concepción popular remota; se ha señalado igualmente la coincidencia con el neutro del adjetivo μῶλυσ -υ (“debilitado”)¹⁹.

4. Marcha, pues, el héroe al palacio de la letal diosa y es recibido por ésta. Este pasaje casi repite el anterior de llegada y recibimiento de sus compañeros a través de múltiples paralelismos estructurales y expresivos y de repeticiones formularias.

- Los que llegan se detienen en la puerta de la diosa de bellos rizos:

ἔσταν δ' εἰνὶ θύρῃσι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο (220)

ἔστην δ' εἰνὶ θύρῃσι θεᾶς καλλιπλοκάμοιο (310)

- La llaman a gritos desde la puerta:

τοὶ δ' ἐφθέγγοντο καλεῦντες (229)

ἔνθα στὰς ἐβόησα (311)

- La diosa sale y abre las brillantes puertas:

ἦ δ' αἴψ' ἐξελοῦσα θύρας ὄϊξε φαεινὰς (230=256)

ἦ δ' αἴψ' ἐξελοῦσα θύρας ὄϊξε φαεινὰς (312)

- Circe los llama y los huéspedes entran, los compañeros ignorantes, Odiseo con el corazón acongojado:

καὶ κάλει· οἱ δ' ἅμα πάντες ἀϊδρεῖησιν ἔποντο (231=237)

καὶ κάλει· αὐτὰρ ἐγὼν ἐπόμεν ἀκαχήμενος ἦτορ (313)

¹⁸ Karsai (2000, p. 191).

¹⁹ Chantarine (1974, *ad locum*) plantea la derivación de *mulam*, y apunta que este final en -υ aparece en otros préstamos, como βράθυ (“sabina”), μίσυ (“trufa”) o νάπυ (“mostaza”). De Lamberterie (1984, pp. 130-6) apunta que en Homero, en estos casos de términos diferentes en el lenguaje divino y el humano, los primeros suelen ser indoeuropeos y los segundos prehelénicos. Defiende por ello el autor que el término μῶλυ derivaría de la raíz IE **mel*-(H2)-, que tiene el sentido de “destruir” o “debilitar”, y lo relaciona por ello con el adjetivo μῶλυσ-υ.

- Los mete en el palacio y los sienta en sillones:

εἴσεν δ' εἰσαγαγοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε (233)

εἴσε δέ μ' εἰσαγαγοῦσα ἐπὶ θρόνου ἀργυροῦλου (314)

Si esta primera parte de la llegada de Odiseo (vv. 310-4) es prácticamente idéntica a la anterior de los compañeros (vv. 220, 229-33), el pasaje siguiente es una repetición ampliada de las instrucciones que le había dado Hermes en la *prolepsis* anterior: Circe prepara una mezcla (κυκεῶν) y hecha en ella pócimas (φάρμακα) para encantarlo (vv. 290 y 317-6); su magia no surte efecto en Odiseo porque va protegido por el μῶλυ (vv. 290-1 y 318); cuando Circe lo golpea con su varita, el héroe saca la espada del muslo y se lanza contra ella como queriendo matarla (vv. 293-5 y 319-22); la diosa, aterrada, se rinde y lo invita a acostarse con ella (vv. 296 y 323-35); él acepta, pero previamente le hace jurar que no lo dejará débil y sin hombría (κακὸν καὶ ἀνήγορα) (vv. 297-301 y 336-47). Estamos ante un buen ejemplo de esa técnica de repetición y empleo formulario de sintagmas, versos e incluso pasajes enteros que es uno de los rasgos estilísticos definitorios de la épica homérica²⁰.

Odiseo se comporta en todo momento como Hermes le ha recomendado y resulta victorioso. Cabe plantearse de qué manera exactamente protege el μῶλυ al héroe: es posible que el héroe lo ingiriera, lo echara en la pócima de Circe o lo llevara en su cuerpo como amuleto, y de ahí su temor a quedarse desnudo ante Circe; tampoco sabemos si se usan la raíz, la flor o ambas partes de la planta²¹. En cualquier caso, cuando ha bebido el brebaje, la diosa lo golpea con la varita y le dirige las siguientes palabras: “Marcha ahora a la pocilga y tumbate con el resto de tus compañeros (ἔρχεο νῦν συφεόνδε, μετ' ἄλλων λέξο ἐταίρων, v. 320), lo que podría ser una especie de fórmula mágica o quizá tan sólo una amenaza. Pero viendo el nulo efecto de su encantamiento en el héroe, que se dispone a atacarla con su espada, se arroja a sus pies y le habla así:

τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν; πόθι τοι πόλις ἠδὲ τοκῆς;
θαῦμά μ' ἔχει, ὡς οὔ τι πίων τάδε φάρμακ' ἐθέλχθης.
οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνήρ τάδε φάρμακ' ἀνέτλη,
ὅς κε πίη καὶ πρῶτον ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων·
σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσι ἀκήλητος νόος ἐστίν.
ἦ σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος, ὃν τέ μοι αἰεὶ
φάσκειν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις Ἀργεῖφόντης,
ἐκ Τροίης ἀνιόντα θεῆ σὺν νηϊ μελαίνῃ.
ἀλλ' ἄγε δὴ κολεῶ μὲν ἄορ θεοῦ, νῶϊ δ' ἔπειτα
εὐνής ἡμετέρης ἐπιβήομεν, ὄφρα μιγέντε
εὐνή καὶ φιλότητι πεποιθομέν ἀλλήλοισιν.

Od. X 325-335

“¿Quién de los hombres eres y de dónde? ¿Dónde tienes tu ciudad y tus padres?
Me asombra que no quedés hechizado al beber estas pócimas,

²⁰ Fenik (1974, pp.133-171) analiza las escenas, temas, personajes y situaciones que se dan de forma paralela en la *Odisea*: no se trata de repeticiones fortuitas, sino que responden a unas leyes y un orden propios del género épico: la dicción formularia, la situación tipo, los motivos recurrentes, la disposición paratáctica, etc. Del mismo modo que las fórmulas, la repetición sistemática de unidades narrativas más largas (escenas, secuencias de acciones, etc.) confiere al poema una forma simétrica y un fuerte ritmo interno. Sobre este aspecto se puede consultar también Arend (1933).

²¹ Sobre estas cuestiones véase Page (1973, p. 55) y Cavallero (1998, p. 97).

pues ninguno, ningún otro hombre soportó estas pócimas,
si las bebió y el cerco de sus dientes fue atravesado.
Pero tú tienes en el pecho un ánimo que no puede ser encantado.
Entonces tú eres el versátil Odiseo, el que siempre
me decía el Argifonte de varita de oro que vendría,
al volver desde Troya en la rápida nave negra.
Pero ea, pon tu espada en la vaina, después subamos
los dos a mi lecho, para que nos unamos
en el lecho y nos entreguemos en amor el uno al otro.”

La diosa de Eea le pregunta el nombre, el linaje y la procedencia, pero ella misma adivina que ha de ser “el versátil Odiseo”, cuya llegada le había sido profetizada. Es interesante señalar que el célebre epíteto πολύτροπος sólo aparece empleado en el célebre comienzo de la epopeya (I 1) y en este pasaje²². Finalmente, la hija de Helios lo invita a abandonar la hostilidad y acostarse con ella. Las palabras de esta Circe vencida son análogas a las que pronuncia Polifemo (*Od.* IX 507-25) cuando Ulises lo ciega y comprende quién es realmente ese Nadie. Los dos monólogos comienzan con la expresión de miedo y sorpresa del personaje que se ve burlado por Odiseo, en el episodio de Circe a través de interrogaciones directas y la expresión θαῦμά μ’ ἔχει (X 326), y en del Cíclope con la exclamación ὦ πόποι (IX 507). Ambos recuerdan que la llegada de Odiseo les fue profetizada, a Circe por Hermes (X 330-1), y al Cíclope por el adivino Telemo Eurímida (IX 507-12). Terminan con una propuesta de concordia introducida por ἄλλ’ ἄγε; Circe le invita a guardar la espada y unirse a ella en su lecho (X 333-5), y Polifemo le ofrece engañosamente los dones de hospitalidad y propiciar a Podisón (IX 521-5).

Odiseo no acepta de inmediato, sino que le hace prometer que lo respetará mediante “el gran juramento de los dioses felices” (μακάρων μέγαν ὄρκον, 299)²³ que no lo dejará “débil y sin virilidad” cuando esté desnudo (κακὸν καὶ ἀνήνωρα, 341). El adjetivo ἀνήνωρ, compuesto del sustantivo ἀνὴρ con el prefijo privativo ἀ alude a la ausencia de hombría, y en este contexto parece referirse a la castración del héroe. Circe lo jura con la fórmula de los dioses indicada y le ofrece un baño. El baño es la siguiente etapa del rito de hospitalidad, una virtud antigua que caracteriza a Grecia a lo largo de toda su historia, y que suele comprender la pregunta del anfitrión al huésped del nombre, el linaje y la procedencia (lo que hace Circe en X 325), el baño y el banquete. El hombre arcaico griego ejerce la hospitalidad como una práctica religiosa que tiene como garante a Zeus Hospitalario y que implica una serie de acciones y elementos asociados que adquieren carácter ritual: saludo, baño con trípode y caldero (asociado también a la brujería, en especial a la magia femenina, y a la medicina), vestidos nuevos, mesa y albergue. En la sociedad de la Grecia Arcaica, compuesta de monarquías locales, el trato generoso y acogedor para el ξεῖνος jugaba una función primordial de integración y relación entre ellas. En la literatura antigua el baño es señal de bienvenida y de aceptación de un forastero en un nuevo ambiente: por ser la *Odisea*

²² Este término πολύτροπος lo encontramos aplicado también a Hermes en el *Himno Homérico a Hermes* (*h. Merc.* 13). Además, Circe llama a Odiseo en tres ocasiones πολυμήχανος (*Od.* X 401, 456, 504), adjetivo de sentido equivalente a πολύτροπος.

²³ Se trata del juramento por la Estige, aunque aquí no se diga de forma explícita. El mismo juramento le exige el héroe a Calipso en V 178-9. De este modo, como indica Scalera McClintock (1999, pp. 9-12) en este enfrentamiento entre Circe y Odiseo al φάρμακον maléfico de la diosa se opone otro φάρμακον más poderoso, el μῶλυ, al golpe de la varita la espada del héroe, y al ofrecimiento amoroso del lecho, el juramento por la Estige.

un poema de viajes, ofrece con frecuencia escenas hospitalarias que se presentan ya como escenas tipo con una función estructural²⁴. Como elemento ritual, el proceso del baño suele describirse en la épica con una serie de fórmulas similares repetitivas. Así se presentan los baños que la maga ofrece a Odiseo primero y a sus hombres después de liberarlos del hechizo:

λοῦσέν τε καὶ ἔχρισεν λίπ' ἐλαίῳ,
ἀμφὶ δέ με χλαῖναν καλὴν βάλεν ἠδὲ χιτῶνα

Od. X 364-365

“Me lavó y me ungió con aceite,
y me vistió con un bello manto y una túnica”

ἐνδουκέως λοῦσέν τε καὶ ἔχρισεν λίπ' ἐλαίῳ,
ἀμφὶ δ' ἄρα χλαίνας οὔλας βάλεν ἠδὲ χιτῶνας·

Od. X 450-451

“Cuidadosamente los lavó y los ungió con aceite,
y a continuación los vistió con mantos de lana y túnicas”²⁵

Como situación de transición, el baño implica cierta ambigüedad: resulta físicamente agradable, pero es potencialmente peligroso, ya que el personaje queda expuesto y vulnerable (recuérdese la muerte de Agamenón); puede indicar también el paso a una nueva situación de peligro. Circe baña a Odiseo como muestra de que lo acoge y de que ha superado la prueba de sus encantamientos; sin embargo, este baño no cumple su función ritual de bienvenida, confianza y descanso para el héroe, pues él se mantiene tenso en todo momento y al acabar exige que restituya a sus compañeros la forma humana.

El palacio de Circe es servido por criadas, pero estas ἀμφίπολοι son ninfas, nacidas de las fuentes, los bosques y los ríos (γίνονται δ' ἄρα ταί γ' ἔκ τε κρηνέων ἀπὸ τ' ἁλσέων ἔκ θ' ἱερῶν ποταμῶν, 350-1)²⁶. Ellas organizan ceremoniosamente la acogida de Odiseo y se encargan del baño y la preparación de la comida y la bebida del banquete, pero Odiseo se niega a probar bocado hasta que sus compañeros sean liberados, y la diosa cumple sus deseos de inmediato y ejecuta la retrometamorfosis:

ὧς ἐφάμην, Κίρκη δὲ διἔκ μεγάροιο βεβήκει
ῥάβδον ἔχουσ' ἐν χειρί, θύρας δ' ἀνέωξε συφειοῦ,
ἐκ δ' ἔλασεν σιάλοισιν εὐοικότας ἐννεώροισιν.
οἱ μὲν ἔπειτ' ἔστησαν ἐναντίοι, ἠδὲ δι' αὐτῶν
ἐρχομένη προσάλειφεν ἐκάστῳ φάρμακον ἄλλο.
τῶν δ' ἔκ μὲν μελέων τρίχες ἔρρεον, ἄς πρὶν ἔφουσε
φάρμακον οὐλόμενον, τό σφιν πόρε πότνια Κίρκη·

²⁴ Sobre la función estructural en la épica del baño y otros elementos de la hospitalidad, puede consultarse el estudio de Reece (1993, pp. 189-231) y el de Marco Pérez (2003, p. 48-9). Según Segal (1994, pp. 62-76) la limpieza con agua podría remontarse a algún ritual antiguo con un significado que trascendería el propio proceso, probablemente relacionado con el nacimiento. En su análisis de la *Odisea* desde la Egiptología, Galán (2001, pp. 77-80) indica que la concepción de la hospitalidad como una ceremonia de carácter casi sagrado tiene raíces egipcias.

²⁵ Otros pasajes equivalentes en el poema son el baño de Telémaco por la hija de Néstor (III 466-7), y los de Odiseo en el río tras el encuentro con Nausícaa (VI 227-8) y en Ítaca primero por su nodriza Euriclea (XIX 505-7) y luego por su ama de llaves Eurínome (XXIII 153-155).

²⁶ Además de las ninfas, se nombra también a una sierva (ἀμφίπολος, 368) y a una “venerable ama de llaves” (αἰδοίη ταμίη, 371), probablemente por el carácter formulario que tienen estos versos.

ἄνδρες δ' ἄψ' ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν
καὶ πολὺ καλλίονες καὶ μείζονες εἰσοράασθαι.

Od. X 388-396

“Así hablé, y Circe atravesó el salón
llevando en su mano la varita, abrió las puertas de las pocilgas
e hizo salir a los que parecían cerdos de nueve años.
Después ellos se colocaron enfrente, y ella pasando
entre ellos iba untando a cada uno con otra pócima.
De sus miembros cayeron las cerdas que había hecho crecer
la terrible pócima que les suministró la soberana Circe.
Y se volvieron hombres de nuevo, más jóvenes de lo que eran antes
y mucho más bellos y más altos en su apariencia.”

Los medios para llevar a cabo esta nueva operación mágica son los mismos que para la metamorfosis: otro φάρμακον, que esta vez se unta en la piel en vez de beberse, y la varita, que Circe lleva en su mano cuando va a las pocilgas y suponemos que emplea, aunque no se dice nada aquí al respecto. Cambia la conducta de Circe de hechicera a δαίμων benévolo, y no sólo pone fin al encantamiento de los griegos sino que los vuelve más jóvenes, bellos y altos. Viéndose salvados por Odiseo, a todos les invade “un llanto conmovedor” (ἰμερόεις γόος, 398), y la misma diosa se compadece (θεὰ δ' ἐλέειρε καὶ αὐτή, 399)²⁷.

Toda esta situación presenta de nuevo varios puntos en común con el encuentro de Príamo y Aquiles del final de la *Iliada* (XXIV 469 y ss.), que podría ser el modelo para este episodio o bien responder al mismo patrón temático-compositivo tradicional. Tanto Príamo como Odiseo acuden al enemigo con la intención de recuperar a sus allegados, Príamo el cadáver de Héctor y Odiseo a sus compañeros prisioneros. Los dos son acogidos hospitalariamente por quien ha hecho daño a los suyos, invitados a un rico banquete y exhortados a comer; uno y otro explican a su anfitrión que su melancolía les impide disfrutar de su hospitalidad. Odiseo es lavado, ungido y vestido con hermosos ropajes, como manda hacer Aquiles con el cadáver de Héctor. El anfitrión acaba cediendo a la petición del huésped, si bien Circe lo hace con mayor presteza que Aquiles, y tanto el anciano troyano como el caudillo de Ítaca terminan compartiendo su llanto con el verdugo de sus seres queridos.

5. Incitado por la maga, Odiseo vuelve a la playa para llevar al palacio al resto de compañeros. Tiene lugar otro emocionante reencuentro entre el héroe y sus hombres, que lloran de alegría al verlo. Como en el episodio de Polifemo (IX 140-549), una parte de la tripulación se ha aventurado a una acción arriesgada y ha padecido terribles desgracias, tras las cuales Odiseo vuelve a la nave y los que habían permanecido allí lo reciben con llantos. Pero si en la aventura de Polifemo el héroe les manda hacerse a la mar rápidamente (IX 468-70), en el de Circe los conmina a dejar la nave en tierra y volver con él para comer y beber en la morada de la diosa (X 423-7). Sólo Euríloco se niega a aceptar la hospitalidad de Circe, y recurre precisamente al encuentro con el Cíclope para convencer al resto de que esto puede suponer un peligro funesto:

²⁷ En la épica la compasión suscitada en un dios trae consigo alguna acción, pero en el caso de Circe, que ya ha realizado la actuación pertinente, parece que se trata de una mera empatía con el sentir de los que le rodean.

ᾗ δειλοί, πόσ' ἴμεν; τί κακῶν ἰμείρετε τούτων,
Κίρκης ἐς μέγαρον καταβήμεναι, ἧ κεν ἅπαντας
ἦ σῦς ἢ ἑ λύκους ποιήσεται ἢ ἑ λέοντας,
οἷ κέν οἱ μέγα δῶμα φυλάσσοιμεν καὶ ἀνάγκη,
ὥς περ Κύκλωψ ἔρξ', ὅτε οἱ μέσσαυλον ἴκοντο
ἡμέτεροι ἔταροι, σὺν δ' ὁ θρασὺς εἶπετ' Ὀδυσσεύς·
τούτου γὰρ καὶ κεῖνοι ἀτασθαλίησιν ὄλοντο.

Od. X 431-437

“Ay desgraciados, ¿a dónde vamos a ir? Por qué deseáis estos males,
bajar al palacio de Circe, que a todos
os hará cerdos o lobos o leones²⁸,
para que a la fuerza custodiamos su gran mansión,
como hizo el Cíclope, cuando fueron a su establo
nuestros compañeros, y con ellos el audaz Odiseo.
Pues también aquellos murieron por las temeridades de éste.”

Las palabras de Euríloco son tremendamente duras, pues atribuye directamente la pérdida de los compañeros a la insensatez de Odiseo. Pero su intento de rebelión se ve frustrado por el caudillo, cuya primera intención es degollar a Euríloco con su espada, aun siendo éste su “pariente muy cercano” (πηῶ περ ἑόντι μάλα σχεδόν, v. 441). Sin embargo, es detenido por el resto de compañeros, que le aconsejan dejar a Euríloco solo en la playa y marchar sin él. De los compañeros de Odiseo, Euríloco es el que tiene mayor protagonismo y autonomía en el Canto X: lidera la expedición, decide sensatamente no entrar en el palacio de Circe, se niega a acompañar al héroe a liberar a los hechizados y en este pasaje se opone frontalmente al caudillo. Lo mismo hará en Trinacria (XII 340-51), incitando a los compañeros a comer las vacas y provocando en este caso la perdición de todos²⁹.

Finalmente todos, incluso el mismo Euríloco, siguen al caudillo hasta el palacio de Circe. Allí los hombres liberados del hechizo, ya bañados y ungidos por la maga, se abrazan conmovidos a los recién llegados. Circe se dirige a sus huéspedes con un discurso de bienvenida (456-65), que muestra la transformación que ha experimentado el personaje: apenada por su llanto, les dice que conoce todos los padecimientos que han tenido en el mar y las tierras hostiles desde que salieron de Ítaca, y los invita a comer y beber en su palacio hasta reponer fuerzas, lo que ellos aceptan de buen grado.

ἔνθα μὲν ἡματα πάντα τελεσφόρον εἰς ἐνιαυτὸν
ἦμεθα, δαινύμενοι κρέα τ' ἄσπετα καὶ μέθυ ἠδύ·

Od. X 467-468

“Allí estuvimos día tras día durante un año entero,
consumiendo en banquetes abundante carne y dulce vino.”

²⁸ Euríloco no ha presenciado las transformaciones en cerdos; sí ha visto en cambio a los lobos y leones mansos alrededor del palacio de Circe y supone que son hombres hechizados.

²⁹ Euríloco es inteligente y tiene capacidad de líder, pero también es cobarde y desobediente; su presencia realza la excelencia de Odiseo. Louden (2011, pp. 222-43) cree que debe ser él el compañero anónimo que incita a los demás a abrir el odre de Eolo, y compara ese episodio de Trinacria de insubordinación funesta del pueblo con el *Éxodo*, donde los hebreos desobedecen a Moisés y siguen a Aaron, mal consejero como Euríloco. Sobre la figura de Euríloco, cf. De Jong (2001, pp. 255-6).

6. Transcurrido ese año, los compañeros de Odiseo le recuerdan el objetivo del νόστος que han abandonado. El texto reproduce en estilo directo la escueta intervención de los compañeros, sólo dos versos que insisten en el recuerdo de la tierra patria:

δαιμόνι', ἤδη νῦν μιμνήσκειο πατρίδος αἴης,
εἴ τοι θέσφατόν ἐστι σαωθῆναι καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐυκτίμενον καὶ σὴν ἐς πατρίδα γαῖαν.

Od. X 472-474

“Insensato, acuérdate ya del suelo de la patria,
si ha sido determinado por los dioses que te salves y que llegues
a tu casa bien edificada y a tu tierra patria.”

La mención de la patria surte efecto de inmediato: los griegos pasan todo un día comiendo carne y bebiendo vino, y cuando cae la noche Odiseo acude al lecho de Circe y le pide que lo deje marchar en nombre de una promesa que le hiciera la diosa de la que no hay constancia en el texto. La actitud del héroe es ambigua, pues suplica a la diosa abrazado a sus rodillas, quizá por el miedo y respeto que parece guardarle aún, y atribuye su petición en parte a la insistencia de sus compañeros:

“ὦ Κίρκη, τέλεσόν μοι ὑπόσχεσιν, ἦν περ ὑπέστης,
οἴκαδε πεμψέμενα· θυμὸς δέ μοι ἔσσυται ἤδη
ἠδ' ἄλλων ἐτάρων, οἳ μευ φθινύθουσι φίλον κῆρ
ἀμφ' ἔμ' ὀδυρόμενοι, ὅτε που σύ γε νόσφι γένηαι.”

Od. X 483-486

“Oh Circe, cúmpleme la promesa que me hiciste
de mandarme a casa, pues ya se impacienta mi ánimo
y el del resto de compañeros, quienes atormentan mi corazón
llorando a mi alrededor cuando tú estás lejos.”

Queda sugerido así que durante ese año pasado en Eea los compañeros tuvieran más interés por hacerse de nuevo a la mar que Odiseo³⁰. En cualquier caso, la diosa se muestra dispuesta a cumplir sus deseos para que los viajeros no permanezcan más tiempo en su tierra contra su voluntad (πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ, /μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῶ ἐνὶ μίμνετε οἴκῳ, 488-9), pero le anuncia que antes de marcharse tendrá que bajar al Hades para que el adivino Tiresias le haga una profecía.

“ἀλλ' ἄλλην χρὴ πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι
εἰς Ἄϊδαο δόμους καὶ ἐπαιῆς Περσεφονείης
ψυχῆ χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,
μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι·
τῶ καὶ τεθνηῶτι νόον πόρε Περσεφόνηια
οἴῳ πεπνῦσθαι· τοὶ δὲ σκιαὶ ἀΐσσουσιν.”

Od. X 490-495

“Pero primero es necesario realizar otro viaje y dirigirse
a las mansiones de Hades y de la terrible Perséfone
para solicitar un vaticinio al alma del tebano Tiresias,
el adivino ciego, cuya mente está inalterada.
Pues sólo a él incluso muerto le ha concedido Perséfone

³⁰ De Jong (2001, pp. 268-9) considera que Odiseo aquí exagera con fines retóricos: el compromiso de Circe a ayudarles a recobrar las fuerzas lo convierte en una promesa de enviarlos a casa, e igualmente pondera las quejas de sus compañeros, que no han sido tan dramáticas.

mantener la conciencia; los otros revolotean como sombras.”

La bajada al infierno es uno de los motivos propios de la épica, y es Circe la encargada de comunicar al héroe que debe realizar esta misión. La autoridad divina y la magia de la diosa, que conoce el pasado y el futuro, proporciona una motivación coherente para este viaje. En realidad, Odiseo realizará una invocación a los difuntos (νέκρια), y no una bajada al infierno (κατάβασις); no llegará por tanto, hasta la mansión de Hades y Perséfone. Respecto a la cualidad de Tiresias de mantener la mente inalterada después de muerto, coincide con lo que le sucede a los hombres de Odiseo mientras están convertidos en cerdos (X 240). No sabemos a qué puede responder este don de Perséfone a Tiresias o si es simplemente una invención del poema. Según la concepción homérica del más allá, la ψυχή es una especie de sombra que se desprende del cuerpo al morir el hombre y que posee su forma, pero ninguna de sus cualidades³¹. En el Canto XI vemos que las demás almas del Hades se reaniman con la sangre del sacrificio pero, a diferencia de Tiresias, sólo hablan de su pasado, e ignoran el presente y el futuro. Esta imagen del alma concebida como una sombra, un sueño o un ave tendrá una gran importancia en toda la tradición occidental³².

Odiseo reacciona ante este anuncio con gran dramatismo y desesperación, y su reacción es descrita con una serie de fórmulas que utilizaba también el poeta para mostrar la angustia de Menelao al conocer la muerte de su hermano Agamenón:

ὡς ἔφατ', ἀντὰρ ἐμοί γε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ·
κλαῖον δ' ἐν λεχέεσσι καθήμενος, οὐδέ νύ μοι κῆρ
ἦθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὄρᾶν φάος ἠελίοιο.

Od. X 496-8

“Así dijo, pero a mi se me quebró el corazón.
Lloraba sentado en el lecho, y mi corazón ya
no quería vivir más ni ver la luz del sol.”

ὡς ἔφατ', ἀντὰρ ἐμοί γε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ,
κλαῖον δ' ἐν ψαμάθοισι καθήμενος, οὐδέ νύ μοι κῆρ
ἦθελ' ἔτι ζῶειν καὶ ὄρᾶν φάος ἠελίοιο.

Od. IV 538-40

“Así dijo, pero a mi se me quebró el corazón.
Lloraba sentado en la arena, y mi corazón ya
no quería vivir más ni ver la luz del sol.”

La correspondencia de estos versos podría servir para poner en relación los destinos paralelos de los dos héroes griegos vencedores de Troya y sus padecimientos en el νόστος. No obstante, si estas fórmulas en *Od. IV* están perfectamente adaptadas a la situación en que se insertan, en *Od. X* resulta algo chocante que el viaje al reino de la

³¹ El estudio de Rhode (1973) trata sobre la concepción homérica del hombre y su alma. Como apunta Snell (2007, pp. 17-55) no hay en Homero una concepción unitaria del cuerpo como σῶμα, sino como una suma de miembros (μέλεια o γυῖα), animados por el hálito vital (ψυχή, θυμός o νόος), que equivale a la vida, y que el hombre exhala por la boca cuando muere. Convertida en espectro, pasa a ser una sombra, una réplica (εἰδῶλον) del difunto.

³² Como señala Santamaría Álvarez (2007, pp. 879-81) se enseñaba en los misterios órficos, donde Plutarco la asimiló, utilizándola en el mito de Tespesio, que debe mucho a la νέκρια de la *Odisea*.

oscuridad y los muertos inspire en Odiseo precisamente el deseo de la muerte y de no ver más la luz del sol³³.

En un extenso discurso (*Od.* X 504-40) Circe proporciona a Odiseo consejos precisos sobre la topografía del lugar y el procedimiento a seguir para entrar en el Hades. En este punto se ha alcanzado ya una estructura narrativa sumamente compleja: en el marco general del relato de los viajes de Odiseo, el episodio de Circe está dentro de la larga exposición de sus aventuras pasadas que hace el héroe en el país de los feacios; y éste a su vez reproduce el discurso en estilo directo de la diosa, que constituye una *prolepsis* de los sucesos de *Od.* XI. Progresivamente, el personaje de Circe ha ido cobrando relevancia, y aquí alcanza su máximo grado de importancia al situarse en la posición de narradora y profetisa. Este tipo de anticipaciones, como la de Hermes en X 289-301, son muy frecuentes en el género épico: la anticipación está ligada directamente al suspense en el relato, y tanto la *prolepsis* como la *analepsis*, la técnica contrapuesta, contribuyen a la unidad y cohesión interna del texto narrativo. Esta *prolepsis* aparece en boca de una figura semidivina y es un ejemplo de discurso-programa:³⁴ cuando en *Od.* XI Odiseo efectúe el viaje al Hades, la aventura se desarrollará tal como la describe Circe en este pasaje, en el mismo orden e incluso expresada con los mismos términos. El monólogo de la diosa constituye, por tanto, un relato abreviado de los sucesos del Canto XI, donde el propio Odiseo será el encargado de desempeñar el papel de nigromante en la impresionante ceremonia infernal³⁵:

Instrucciones de Circe <i>Od.</i> X 506-540		Actuación de Odiseo <i>Od.</i> XI 1-50
506-507	Preparación de la nave	3
508-511	Llegada a los confines del Océano	13-14
513-516	Lugar mágico para hacer la libación	21-22
517-525	Excavación del hoyo, libaciones y súplicas a los muertos y a Tiresias	25-33
526-534	Sacrificios e invocación a Hades y Perséfone	34-50

³³ Menelao y Odiseo aparecen relacionados también en otros lugares de la epopeya: en *Od.* III 254-328 Néstor cuenta a Telémaco el νόστος del Atrida, y en *Od.* XXIV 115-9 Agamenón recuerda cómo Menelao y él fueron a reclutar a Odiseo para llevarlo a la guerra de Troya.

³⁴ Las anticipaciones pueden ser efectuadas por el propio narrador, como figura omnisciente, o por un personaje divino o humano, y pueden dirigirse solamente al lector o también a los personajes del relato. En este discurso-programa de Circe se basarán las instrucciones de Medea en *A. R.* III 1026-62; cf. Valverde (1988a, pp. 217-27 y 1989, pp. 357-63).

³⁵ La del Canto XI es la primera descripción de nigromancia en la literatura clásica. Será el modelo para el descenso de Eneas a los Infiernos en la *Eneida* y para los ritos de la maga Ericto en la *Farsalia*. Louden (2011, pp. 197-203) identifica en *Od.* XI tres tipos de mito (κατάβασις, consulta al alma de un adivino muerto y visión), y compara la necromancia de Odiseo ayudado por Circe con la que realiza Saúl por medio de la hechicera de Endor para pedir consejo a Samuel (*I Sam.* 28): Circe y la hechicera bíblica adivinan la identidad del hombre que se acerca a ellas; Tiresias y Samuel preguntan al protagonista qué quiere de ellos, Odiseo obtiene buenas noticias y Saúl malas. También García Teijeiro (1999, pp. 143-57) compara la véκνυα de la *Odisea* con otros pasajes de necromancia semejantes de la *Epopeya de Gilgamés* y de la literatura de los siglos posteriores.

El héroe tiene que comenzar por disponer su barco antes de echarse al mar, donde Circe indica que los empujará el Bóreas (X 507), y el héroe después habla de un viento favorable enviado por la propia Circe (XI 6-8)³⁶. A continuación se produce la llegada a los confines del Océano; en X 509-10 Circe nombra también el bosque de Perséfone, con altos álamos negros y estériles cañaverales³⁷, y en el Canto XI no aparece ese bosque pero sí el tenebroso país de los Cimerios (14-9), del que Circe no hace mención. El lugar mágico donde se debe realizar la invocación a los difuntos sólo está nombrado explícitamente en las instrucciones de Circe: se localiza en la unión de los tres ríos infernales: el Aqueronte (de la raíz de ἀχέω, “río del llanto”), el Piriflegetonte (compuesto de πῦρ y φλέγω, “del fuego ardiente”) y el Cocito (de κωκυτός, “de las lamentaciones”); en el Canto XI sólo se dice brevemente “el lugar que indicó Circe” (ἐς χῶρον ἀφικόμεθ’, ὃν φράσε Κίρκη, 22). El proceso mágico de la invocación es descrito punto por punto en los dos pasajes: en primer lugar hay que cavar un hoyo de un codo a cada lado (X 517; XI 25) para hacer libaciones a todos los muertos, primero con leche y miel, luego con vino y finalmente con agua, esparciendo por encima harina (X 518-20; XI 26-8); luego Odiseo debe prometer que al llegar a Ítaca sacrificará su mejor vaca que no haya parido, y a Tiresias una oveja negra (X 521-5; XI 29-33); por último, habiendo sacrificado un carnero y una borrega negra mirando hacia el Érebo, se desollarán las víctimas haciendo súplicas a Hades y Perséfone, lo que atraerá a los muertos (X 526-34; XI 34-47); el héroe mientras debe impedir que los muertos se acerquen a la sangre antes de que llegue el alma de Tiresias (X 535-7; XI 48-50). En el Canto XI la escalofriante llegada de los muertos se describe más detalladamente:

αἱ δ’ ἀγέροντο
 ψυχαὶ ὑπὲξ Ἑρέβευς νεκύων κατατεθνηώτων·
 νύμφαι τ’ ἡἴθεοί τε πολύτλητοί τε γέροντες
 παρθενικάι τ’ ἀταλαὶ νεοπενθέα θυμὸν ἔχουσαι,
 πολλοὶ δ’ οὐτάμενοι χαλκήρεσιν ἐγγείησιν,
 ἄνδρες ἀρηϊφατοὶ, βεβρωτώμενα τεύχε’ ἔχοντες·
 οἱ πολλοὶ περὶ βόθρον ἐφοίτων ἄλλοθεν ἄλλος
 θεσπεσίη ἰαχῇ· ἐμὲ δὲ χλωρὸν δέος ἦρει.

Od. XI 36-43

“Se reunieron
 desde el Érebo las almas de los muertos:
 desposadas y mancebas y ancianos que han sufrido mucho
 y jóvenes virginales con el corazón recientemente afligido,
 y muchos heridos por lanzas de bronce,
 guerreros con las armas ensangrentadas.
 La multitud alrededor de la fosa iba y venía de un lado a otro
 con alaridos sobrehumanos, y se apoderó de mí el pálido terror.”

³⁶ Es un pasaje formulario que se repite en *Od.* XII 148-50, cuando los griegos salen de Eea rumbo a la isla de las Sirenas: ἡμῖν δ’ αὖ κατόπισθε νεὸς κυανοπρόροιο/ ἴκμενον οὖρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἐταῖρον./ Κίρκη ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδῆεσσα (“Y a la espalda de nuestra nave de proa azul oscuro/ envié un viento favorable que hinchaba las velas, buen compañero./ Circe de bellos rizos, terrible diosa dotada de voz.”). También Calipso manda un viento favorable y cálido cuando el héroe abandona Ogi-gia (V 268).

³⁷ El bosque de Perséfone (*Od.* X 509-10) recuerda al bosque de Ogi-gia, que también tenía grandes álamos negros ya secos (*Od.* V 237-40).

El día de la partida, Circe se arregla cuidadosamente para asistir al héroe en sus preparativos y lo viste a él también, como Calipso cuando Odiseo se marcha. Por ser pasajes idénticos construidos con versos formularios, Circe recibe aquí el apelativo de *νύμφη* (X 543), la denominación con la que es designada Calipso en *Od. V*:

ἦμος δ' ἠριγένεια φάνη **ρόδοδάκτυλος Ἥως**,
αὐτίχ' ὁ μὲν **χλαῖνάν τε χιτῶνά τε** ἔννυτ' Ὀδυσσεύς,
αὐτὴ δ' ἀργύφειον φᾶρος μέγα ἔννυτο νύμφη,
λεπτὸν καὶ χαρίεν, περὶ δὲ ζώνην βάλετ' ἰξυῖ
καλὴν χρυσεῖην, κεφαλῇ δ' ἐφύπερθε καλύπτρην.

Od. V 228-232

“Y cuando apareció la hija de la mañana Eos de dedos rosados, enseguida se cubrió Odiseo con una capa y una túnica, y ella, la ninfa, se cubrió con un gran manto resplandeciente, suave y agradable, y rodeó su cintura con un bello ceñidor de oro, y se puso en la cabeza un velo.”

ὣς ἔφατ', αὐτίκα δὲ **χρυσόθρονος ἦλυθεν Ἥως**.
ἀμφὶ δέ με **χλαῖνάν τε χιτῶνά τε** εἵματα ἔσσειεν·
αὐτὴ δ' ἀργύφειον φᾶρος μέγα ἔννυτο νύμφη,
λεπτὸν καὶ χαρίεν, περὶ δὲ ζώνην βάλετ' ἰξυῖ
καλὴν χρυσεῖην, κεφαλῇ δ' ἐπέθηκε καλύπτρην.

Od. X 541-545

“Así habló, y enseguida llegó Eos de trono de oro. Me vistió con una capa, una túnica y un manto, y ella, la ninfa, se cubrió con un gran manto resplandeciente, suave y agradable, y rodeó su cintura con un bello ceñidor de oro, y se puso en la cabeza un velo.”

Odiseo moviliza a sus compañeros para marcharse. El más joven, Elpénor, ni buen guerrero ni muy inteligente (οὔτε τι λήην/ ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς, *Od. X 552-3*), muere al caer borracho desde el tejado; Odiseo sólo sabrá de su muerte cuando encuentre su alma en el Hades y ésta le suplique que vuelva a Eea y le de sepultura (XI 57-80)³⁸. El rey de Ítaca comunica a los hombres que no van rumbo a Ítaca todavía, pues antes han de bajar al Hades, y todos rompen a llorar desesperados.

La última actuación de Circe, donde no queda claro si usa o no la magia, es de nuevo inquietante y misteriosa, como sus primeras apariciones en el episodio: ata a la nave un carnero y una borrega negra, los animales indicados para el sacrificio, y desaparece sin que nadie se de cuenta y sin mediar palabras de despedida:

ἀλλ' ὅτε δὴ ρ' ἐπὶ νῆα θοῖν καὶ θῖνα θαλάσσης
ἦομεν ἀχνύμενοι, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες,
τόφρα δ' ἄρ' οἰχομένη Κίρκη παρὰ νηϊ μελαίνῃ
ἀρνεῖον κατέδησεν ὄϊν θῆλύν τε μέλαιναν,
ρεῖα παρεξελθοῦσα· τίς ἄν θεὸν οὐκ ἐθέλοντα
ὀφθαλμοῖσιν ἴδοιτ' ἢ ἔνθ' ἢ ἔνθα κίοντα;

³⁸ Así, como observa De Jong (2001, p. 274), el personaje de Elpénor, por un lado, sirve de nexo entre el episodio de Circe y el del infierno, por otro, sirve para caracterizar a Odiseo como un caudillo noble y benigno con todos sus hombres, aun con éste que no es muy brillante.

“Pero cuando ya íbamos hacia la rápida nave y la ribera del mar
afligidos derramando abundante llanto,
entretanto vino Circe junto a la negra nave
y ató un carnero y una borrega negra,
marchando inadvertida con facilidad. ¿Pues quién podría ver
con sus ojos a un dios marchando aquí o allá si éste no quiere?”

7. Cumplida la misión en el Hades, Odiseo y su tripulación retornan a Eea, de la que se vuelve a hacer una breve introducción de acuerdo con la técnica homérica de presentar cada tierra a la que llegan los viajeros. En este pasaje aparece como la isla de la luz, en contraste con el mundo de sombra del que vienen:

νησόν τ' Αἰαίην, ὅθι τ' Ἡοῦς ἠριγενείης
οἰκία καὶ χοροί³⁹ εἰσι καὶ ἀντολαὶ Ἥελίοιο.

Od. XII 3-4

“La isla de Eea, donde están la morada y los coros de danza
de Eos la hija de la mañana y la salida de Helios.”

Allí recogen el cadáver de Elpénor y le dan honras fúnebres (XII 8-15). Aparece Circe con sus damas para seguir ofreciendo a los griegos ayuda y hospitalidad, sirviéndoles carne y vino y e invitándolos a reposar el día entero. El discurso de recibimiento de la diosa comienza con estas impactantes palabras:

σχέτλιοι⁴⁰, οἱ ζῶοντες ὑπήλθετε δῶμ' Αἴδαο,
δισθανέες, ὅτε τ' ἄλλοι ἅπαξ θνήσκουσ' ἄνθρωποι.

Od. XII 21-22

“Desgraciados, los que estando vivos habéis bajado a la morada de Hades,
dos veces muertos, cuando los demás hombres mueren una sola vez.”

Los griegos aceptan gustosos la oferta de Circe y pasan todo un día comiendo y bebiendo para reponer fuerzas, y al caer la noche, la diosa se acerca a Odiseo y le da otra predicción para su viaje, aún más larga que la primera. Cabe destacar que Circe ofrece siempre sus profecías durante la noche y exclusivamente a Odiseo. Tenemos aquí, pues, otro discurso programático que funciona como *prolepsis* de todos los sucesos que ocupan el Canto XII, y que viene a llenar la laguna del recorrido entre Eea y Trinacria que han dejado las instrucciones de Tiresias⁴¹:

	Instrucciones de Circe (XII 39-141)	Aventuras de Odiseo (XII 166-402)
Isla de las Sirenas	39-54	166-200
Paso entre Escila y Caribdis	73-126	201-259
Trinaquia	127-141	260-402

³⁹ Stanford (1959, p. 405) identifica esos χοροί con las brumas matinales a través de las cuales los primeros rayos de sol parecen bailar.

⁴⁰ Destaca Zambarbieri (2002, p. 839) el “tono affettuoso e partecipe” de ese σχέτλιοι, que tiene el sentido de “desgraciados” y “desventurados” pero también de “audaces” y “temerarios”.

⁴¹ De Jong (2001, p. 297).

Circe comienza explicando cómo debe actuar Odiseo para salvarse de las dos Sirenas: sus compañeros deben taparse los oídos con cera y atarlo a él fuertemente al mástil para que su irresistible canto no los lleve a la perdición; el caudillo de Ítaca seguirá los consejos de la maga y saldrá airoso. Para la siguiente etapa, hay dos caminos a elegir: uno es el peligroso paso de las Simplégades (descrito en XII 55-72) y el otro el de Escila y Caribdis⁴². El héroe opta por el segundo, y la diosa le recomienda acercarse a Escila y pasar de largo rápidamente sin tratar de atacarla, aun perdiendo compañeros, mientras invoca a Cratais, la madre del monstruo. En esto Odiseo desobedecerá y tratará sin éxito de enfrentarse a Escila, que le arrebatará a seis compañeros; tampoco invocará a Cratais. A continuación está la isla de Helios, Trinaquia, donde el dios tiene sus rebaños sagrados de vacas y ovejas. Los griegos deberán respetarlos para continuar el viaje, pues de lo contrario Odiseo volverá a Ítaca tarde y habiendo perdido a todos sus compañeros. Los compañeros se comerán el ganado, provocando así su fin en una tempestad donde todos perderán la vida excepto Odiseo, que naufragará en la isla de Calipso y allí, efectivamente, habrá de pasar largos años (403-53).

Dicho esto, al llegar el amanecer Circe se marcha, de nuevo sin despedirse, pero esta vez para siempre: ἡ μὲν ἔπειτ' ἀνὰ νῆσον ἀπέστιχε δῖα θεάων· (“Después ella, divina entre las diosas, se marchó a través de la isla”, XII 143)

2. DEL FOLCLORE ORIENTAL A LA LITERATURA GRIEGA

En la *Odisea*, y también en Hesíodo (*Th.* 956-7), Circe es hija del titán Helios y de la Oceánide Perse o Perseide, hermana por tanto de Eetes -el padre de la cruel Medea- y también de Pasífae, aunque no se nombre a ésta en ninguno de los dos textos. Otros autores la hacen hija de Eetes y Hécate, sin duda por ser esta última patrona de la magia, y hermana, en vez de tía, de Medea⁴³. Hesíodo y Apolodoro transmitían que Circe concibió de Odiseo un hijo llamado Telégono durante el tiempo que éste pasó en su isla; la mitología latina, como veremos en lo sucesivo, concedió notable interés a la descendencia del héroe y la maga⁴⁴.

El nombre Κίρκη parece derivar de κίρκος (“halcón”), lo que tiene multitud de implicaciones. Podría indicar que la historia procede de antiguos relatos de animales, y también sugiere una relación entre el personaje y el ave de caza en virtud de su agresividad y peligrosidad. Las culturas egipcia y fenicia habían establecido una asociación del halcón con el dios del Sol, que se representaba en la iconografía como un

⁴² Varios de estos peligros (Sirenas, Simplégades) estarían ya en la leyenda de los argonautas, cronológicamente anterior a la de la guerra de Troya: es probable que parte del viaje de Odiseo estuviera modelado sobre esa tradición mítica. Kranz (1915, pp. 103-9) planteó que la *Odisea* pudo tener dos modelos, un poema mediterráneo (“Mittelmeergedicht”) y otro pónico (“Pontosgedicht”). También Meuli (1921, p. 82-6) cree que las peripecias de Odiseo se alargaron con episodios, personajes, motivos y nombres procedentes de una epopeya sobre la Argo, todos ellos localizados en Oriente y ajenos a la tradición del νόστος de Odiseo; según este mismo autor (p. 22), en la base de la leyenda argonáutica está un relato en el que el héroe tiene que conseguir una doncella, un tesoro o ambos, con ayuda de animales u hombres con virtudes animalescas (ej.: Linceo). Quizá se pueda relacionar este dato con la transformación en animales de los hombres de Odiseo.

⁴³ Así en Dionisio Escitobraquón, recogido por Diodoro Sículo IV, 45, 1-3. Garasa (1964, p. 229) considera que Eea pudo haber sido una especie de isla-cementerio consagrada a Hécate.

⁴⁴ Hes., *Th.* 1011-16; Apollod. *Epit.* 7, 16. Acerca de la genealogía y la descendencia de Circe en los diferentes autores, se puede consultar Roscher (1884-1937, *ad locum*); Paetz (1970, pp. 11-8); Reid, (1993, *ad locum*); Ruiz de Elvira (1975, *ad locum*).

halcón o con cabeza de halcón; este ave con frecuencia se asociaba a la magia, y en el mundo griego habitualmente se atribuían poderes mágicos a Helios y sus descendientes⁴⁵. Κίρκη puede proceder también de la raíz *-kr-, que evoca el canto agudo que emiten ciertos pájaros, y que está en nombres griegos de aves rapaces o acuáticas como κρέξ, κερκίς, κερκιθαλίς, κέρκαξ o κίρκος; Circe, de hecho, aparece cantando y se le llama αὐδήεσσα. También el nombre del hermano de Circe, Αἰήτης, parece derivar de la palabra “águila” (ἀετός), y quizá estaría también en relación con los nombres de las tierras de la una y el otro, Eea (Αἰαίη) y Ea (Αἶα).

Circe habita en Eea, que en Homero es una isla de poca altura, en un palacio de piedras talladas edificado en un lugar abierto. Desde la Antigüedad esta isla a menudo ha sido identificada con el Monte Circeo (en el extremo sur de los pantanos Pontinos, que están entre el mar Tirreno y los montes Lepini), pero es una cuestión problemática, ya que el término griego νῆσος puede aludir tanto a un promontorio en el continente como a una isla en el mar. Ya en nuestros días, la crítica ha planteado numerosas y diversas localizaciones para Eea: las islas de Ustica, Ventotene y Madeira, la costas de Málaga, el Epiro e incluso del Danubio y el Báltico⁴⁶. Siguiendo a Homero, habría que situar la isla en el lejano Este, pues según *Od.* XII 3-4 Helios y Eos viven en Eea y ahí nace la luz del sol. El nombre de Αἰαίη no es sino un adjetivo formado sobre Αἶα (Ea), la isla de Eetes, y significa propiamente “de Ea”. El nombre de su tierra, Αἰαίη está relacionado con el de la diosa babilonia Aja, esposa del Sol, y con el nombre hebraico del halcón (*ajjah*), probablemente de origen semítico. Κίρκη sería la traducción griega del nombre de la diosa Aja interpretado como “halcón”. Existen aún más teorías sobre el origen del nombre de Circe: sobre el radical indoeuropeo *-krk-, que tiene el sentido de “fuerte” o “fortaleza”, existen numerosos topónimos (Kerkesha y Kerke en egipcio, Karak en arameo, Κερκίνη en griego, Circeo en latín, etc.); en ese caso Κίρκη aludiría a la protectora de un territorio⁴⁷.

De lo que no cabe duda es de que el episodio de Circe hunde sus raíces en las leyendas del folclore, las creencias y los ritos ancestrales de culturas orientales anteriores a la griega. La transformación en cerdos de *Od.* X es la primera operación de magia documentada en la literatura grecolatina; será el punto de partida de las muchas y diferentes formas que adoptará el tema de la magia en la Antigüedad, desde la Circe de Homero hasta la Ericto de Lucano. A lo largo de todos esos siglos, la magia estuvo presente en la vida real de los griegos y latinos, si bien no siempre fue bien vista y a menudo fue perseguida. Los elementos de magia que aparecen en las epopeyas de Homero (sobre todo en la *Odisea*, a través de Hermes, Circe y Calipso) serían manifestaciones residuales de una tradición multiseccular cuyo origen se remonta a las prácticas de chamanismo y brujería de la etapa indoeuropea⁴⁸. Por las metamorfosis en cerdos y las bestias que rodean su palacio, se han visto en el episodio de Circe

⁴⁵ Los poderes de Helios están ampliamente atestiguados en los papiros de magia. En la edición de Calvo Martínez y Sánchez Romero (1987) se invoca a Helios para lograr el conocimiento del pasado, presente y futuro (pp. 83-5 y pp. 193-5), para conseguir la prógnosis y para recordar (91-3), con fines mánticos (238-9), etc. Aparece nombrado el “huevo del halcón” (p. 253).

⁴⁶ Sobre estas tentativas de situar Eea, cf., Zambarbieri (2002, pp. 735-41) y Franco (2010, pp. 63-9); Franco, siguiendo a Ballabriga, se inclina por una localización mítica al NE de Grecia, junto a la Cólquide pero comunicada con el Tirreno, de acuerdo con la geografía mítica de la época, que situaba el Mar Tirreno y el Mar Negro uno junto a otro y al norte de Grecia, en un Gran Norte vinculado a Helios.

⁴⁷ Para la etimología del nombre Κίρκη y Αἰαίη, véase Germain (1954, pp. 254-8), que recoge todas las teorías, West (1997, p. 408), que relaciona Κίρκη con Aja y el Sol, y Tupet (1976, p. 122), que defiende la dependencia de la raíz -kr-.

⁴⁸ Fernández Delgado (2006, pp. 98-9) destaca la importancia de Babilonia y Egipto como focos de irradiación de las prácticas y creencias mágicas.

reminiscencias de las leyendas de licantropía y de los cultos primitivos en honor de la naturaleza y/o de la muerte, donde los participantes eran convertidos transitoriamente en bestias por una diosa agreste, y de ciertas cortesanas sagradas del mundo semítico que habitaban en templos con bestias salvajes. También hay que considerar la influencia muy probable de la iconografía prehistórica y oriental, donde abundaban las figuras femeninas de diosas o sacerdotisas desnudas y rodeadas de animales, del tipo de la *πότνια θηρῶν*⁴⁹, un sintagma que encontramos aplicado también a la diosa olímpica Ártemis en *Il.* XXI 470.

El personaje de Circe está construido sobre la figura folclórica de hechicera, más divina que humana, con muchos y variados poderes. En el Canto X hay una acumulación de elementos maravillosos conservados a través del folclore que demuestra que el episodio hunde sus raíces en el mundo de la representación fantástica y de la magia: elementos propios de las tradiciones fabulísticas de todo el mundo son la hechicera que convierte a los hombres en animales, la varita mágica, la hierba mágica, el antídoto, la liberación del encantamiento, etc.⁵⁰. Como muchas magas, Circe vive en un valle en mitad de un bosque, y su residencia, con lobos y leones domesticados mediante hechizos, ninfas sirvientas y lujo deslumbrante, responde al motivo folclórico del palacio encantado, muy importante también en la tradición épica. Lo encontramos también en la descripción del palacio de Alcínoo (*Od.* VII 91-4), custodiado por perros de oro esculpidos por Hefesto, inmortales e inmunes al envejecimiento, y, por influencia de Homero, en obras épicas posteriores como en las *Metamorfosis* ovidianas, en la descripción del palacio del Sol (*Il.* 1-19).

La relación de Circe con las artes mágicas es también un rasgo de clara inspiración fantástico-popular. Los lobos, animales nocturnos, asociados a la luna, a la muerte y a lo oscuro, y los leones, símbolo de ferocidad y peligrosidad, son animales fieros y temibles, y la capacidad de Circe para someterlos es un reflejo de su control sobre las fuerzas salvajes y potencialmente peligrosas del mundo natural. Los sucesos del relato homérico sugieren que estos lobos y leones podrían ser víctimas humanas de las metamorfosis de Circe. Llama la atención que los compañeros de Odiseo no sean convertidos en fieras, sino en cerdos -animales rústicos y ordinarios, poco “épicas”-, y además en cerdos que lloran y comen bellotas, una imagen que no concuerda con el tono noble y elevado de la epopeya, lo que lleva a pensar que podría tratarse de un detalle de inspiración popular. El que la maga guarde a los cerdos en una pocilga y los alimente, podría indicar que su destino es servir de alimento, lo que implicaría otro motivo muy presente en el folclore: el canibalismo⁵¹.

El encantamiento o atracción suscitado por una bella voz femenina es otro elemento habitual en los cuentos, y en la *Odisea* aparece también en relación con las Sirenas (XII). La Circe homérica es designada varias veces como *δεινὴ θεὸς ἀυδήεσσα*, “terrible diosa dotada de voz”, aunque ésta es una fórmula que también se aplica a Calipso, como veremos a continuación más detalladamente. La diosa de Eea canta *λίγα*

⁴⁹ Sobre los cultos primitivos de diosas de la naturaleza, cf. Rodríguez Adrados (1965, p. 239), Tupet (1976, p. 121), Marinatos (1995, p. 136). Germain (1954, p. 132) señala que es frecuente en las culturas mediterráneas la asociación del cerdo -tanto el doméstico como el salvaje- con diversas diosas. Para la relación del mito de Circe con los iconos orientales, véase Franco (2010, pp. 133-44).

⁵⁰ Page (1973, pp. 57-65) y Schönbeck (1977, p. 57) hacen un recuento y un breve comentario de los elementos folclóricos presentes en el episodio.

⁵¹ Page (1973, pp. 58-9) ofrece ejemplos de relatos similares al de *Od.* X que incluyen canibalismo. Como apunta Luck (1995, p. 43), tanto la aventura de los griegos con Circe como la de Lucio con las magas de Tesalia en *El asno de oro* remiten al motivo folclórico de la transformación en animal a la que se exponen quienes se acercan a las magas. La historia de los compañeros de Odiseo sería, según Franco (2010, p. 122), un subgrupo dentro de la denominada “tradición del asno”.

(“de forma bella” o “armoniosa” o “sonora”, X 254), un adverbio de la misma raíz que el adjetivo *λίγειαν* que se aplica al sonido de la cítara del aedo Demódoco (VIII 67, 105, 254, 261, 537), que hace llorar a Odiseo.

Un motivo folclórico muy característico de esta clase de relatos es el uso de hierbas mágicas medicinales que sirven de antídoto contra los encantamientos, lo cual aparece representado aquí por el *μῶλυ*. Sobre el *μῶλυ* homérico se ha investigado mucho, y desde la misma Antigüedad se vienen haciendo intentos de reconocer la planta desde el punto de vista botánico, sin que se haya podido llegar hasta el día de hoy a conclusiones definitivas. La *Odisea* aporta en realidad muy poca información: se describe su aspecto y se habla de su difícil obtención (*χαλεπὸν δέ τ' ὀρύσσειν/ ἀνδράσι γε θνητοῖσι*, X 305-6), pues normalmente este tipo de sustancias mágicas están vedadas a los hombres y sólo las divinidades y los magos las usan; así ocurre con el baaras en Palestina, la brionia en Armenia o la mandrágora en numerosos pueblos⁵². Con el *μῶλυ* se introduce en la epopeya el motivo del encantamiento -mediante otra pócima mágica, el *κυκεῶν* con sus *φάρμακα λυγρὰ* - y del antídoto para contrarrestarlo.

En el enfrentamiento de Odiseo con Circe confluyen varios motivos folclóricos relacionados entre sí: en primer lugar, el encuentro amoroso de un mortal con una diosa, que siempre entraña un peligro; en segundo lugar, el ataque inesperado del héroe a una divinidad maligna, con la súplica de piedad por parte de ésta; en tercer lugar, la promesa de la diosa de otorgar sus favores al que la ha doblegado; y por último, el proceso de cambio que experimenta un personaje cuyo rol evoluciona desde el de hechicera maligna hasta el de ayudante.

Por otra parte, es un motivo típicamente mitológico la *κατάβασις* o bajada a los infiernos del héroe, siempre concebida como una experiencia terrorífica y dramática, que hace a los hombres “dos veces mortales” (*Od.* XII 22). Además de en la *Odisea*, el viaje al Hades está en las leyendas de Heracles, Teseo, Orfeo, Eneas, etc.

La historia del siempre peligroso amor entre una diosa o un mortal, o la de una divinidad o mujer con poderes mágicos que habita en un espacio natural apartado y que provoca en los hombres metamorfosis en animales, plantas, piedras, etc., aparece una y otra vez en el folclore de todos los pueblos⁵³, y a través de leyendas populares y relatos literarios de las culturas orientales llegó hasta la epopeya homérica, donde sería transformada en la medida de lo posible para adaptarse a las aventuras de Odiseo. Para estar acorde con el mayor realismo que el género épico exige, los elementos fantásticos y populares quedaron mitigados, y así la transformación en cerdos, que en su origen sería el núcleo de la historia, aparece en la *Odisea* minimizada y reducida a unos pocos versos. La comparación de la aventura homérica con otros mitos y relatos similares que

⁵² Según Teofrasto (*HP IX 15*) el *μῶλυ* se usa para la magia y no es tan complicado conseguirla, pues crece en la región de Feneo y en las montañas de Cilene. Plinio (*HN XXV 26*) da la misma localización para la planta, afirmando que es difícil extraerla del suelo y definiéndola como un antídoto contra todos los hechizos (*contra haec omnia magicasque artes erit primum illud Homericum moly*, XXV 127). Dioscórides (III 47) dice que su raíz es útil para la dilatación de matrices. Basándose en los textos antiguos, Pastor Seco y Cuesta Pastor (2005, pp. 87-94) concluyen que los *φάρμακα λυγρὰ* del *κυκεῶν* podrían ser mandrágora (asociada a Circe en *Dsc.* IV 75) o una planta desconocida que los clásicos llaman “Circea”, por derivación del nombre de la diosa, y que el *μῶλυ* pertenecería al género *Allium* o al género *Ruta*. Para más identificaciones, véase Rahner (2003, pp. 188-90). Sobre el *μῶλυ* y sus paralelos en otras culturas, cf. Page (1973, pp. 65-66).

⁵³ Germain (1954, pp. 262-72 y 354-8), ofrece ejemplos de la Biblia y la civilización semítica e hindú, y Franco (2010, pp. 122-9) incluso de la cultura celta y china. Louden (2011) sostiene en su estudio que el argumento de la *Odisea* combina diversas clases de mitos: *θεοξενία*, mito de la creación, mito del combate, *κατάβασις*, monstruos marinos en un viaje fantástico y el rey que retorna a su patria, no es reconocido y sufre humillaciones (p. 2).

aparecen en la remota literatura oriental permite forjarse una idea de la naturaleza de la leyenda en la que se inspira el episodio de Circe. Los cuentos de este tipo suelen presentar dos tipos de hechicera: la monstruosa que asesina o devora a quien se cruza en su camino y la maga hermosa que seduce a los hombres y termina matándolos o convirtiéndolos en animales.

Este último tipo, el más acorde con la figura de Circe, tiene una larga tradición, pues aparece ya en una de las obras más antiguas de la literatura, *La Epopeya de Gilgamés*, donde interviene la diosa babilonia Ishtar (VI). Si Circe vive en su palacio rodeado de leones y lobos y transforma a los hombres en cerdos, Ishtar unce leones y leopardos, y Gilgamés, que también teme la castración, la acusa de convertir a sus amantes en animales. Hay noticias en las leyendas orientales de una Puerta de Ishtar (y) Aja que llevaba desde el mundo subterráneo a la luz, por donde aparecían la Estrella de la Mañana y la luz de la aurora; como en la *Odisea* el héroe hace el viaje de ida y vuelta desde la tierra de la diosa, lugar de la luz, al inframundo⁵⁴. Circe ha sido comparada también con otra divinidad de la *Epopeya de Gilgamés*, Siduri, diosa relacionada con la fertilidad que habita más allá del lugar donde nace el Sol y que incita a Gilgamés a abandonar su búsqueda de la inmortalidad y disfrutar de los placeres de la vida (X). Tanto Circe como Siduri dan consejos al héroe para continuar su trayecto: Gilgamés y Odiseo tienen que hacer un viaje al reino de los muertos para consultar a un hombre sabio: el hindú debe cruzar las Aguas de la Muerte para encontrar a Utnapishtim (XII) y el griego recorre el Océano hasta la mansión de Hades para hablar con Tiresias. Todos estos paralelismos no son casuales, pues parte del material del relato que Odiseo hace a los feacios -marcadamente más fantástico que el resto de la epopeya- procede de la historia de Gilgamés: los Cíclopes recuerdan al gigante Humbaba, Circe posee una fuerza erótica maligna como Ishtar, que probablemente es su prototipo, Tiresias en los infiernos es el equivalente griego de Utnapishtim, la tripulación que ofende a un dios y paga por ello es como Enkidu, etc. Todos éstos eran ya elementos tradicionales en las historias de viajes, y probablemente el público de la época los reconocería como tales.

La literatura oriental ofrece otros muchos relatos similares al de Ishtar y Circe. Todo indica que procede también de Ishtar la Reina Lab de las *Mil y una Noches*, que tiene muchos puntos en común con Circe: su nombre significa “Sol”, vive en una isla, tiene sirvientas femeninas que agasajan a los huéspedes con vino, flores y manjares, y suele yacer cuarenta noches con sus amantes para luego convertirlos en animales administrándoles un brebaje. Bedr Basim, el protagonista del cuento, advertido de esto por un jeque, la vence usando otro filtro mágico y la transforma a ella. Las divergencias más visibles con la historia homérica son que Bedr Basim viaja solo y que Lab no hechiza a los hombres inmediatamente, sino después de acostarse con ellos⁵⁵. En el poema babilonio *Nergal y Ereshkigal* hay otro episodio análogo al de Circe. Nergal baja al mundo subterráneo a la casa de Ereshkigal, que planea matarlo en cuanto él llegue. Pero el dios Ea alecciona a Nergal y el héroe se lanza sobre ella, la agarra por el cabello y la amenaza con cortarles la cabeza. Ereshkigal suplica por su vida y se ofrece a ser su amante, y Nergal acepta, por lo que posteriormente ambos serán los dioses del mundo de los muertos. Pero la versión de la historia más parecida a la *Odisea* se encuentra en el capítulo séptimo del *Mahāvamsa*, crónica histórica en verso sobre los reyes de Sri

⁵⁴ Ishtar es una figura compuesta sobre dos divinidades anteriores: la sumeria Inanna, diosa madre de la tierra y la fertilidad, y la semítica Ishtar, deidad de la guerra y de la luz de la mañana; cf. Lévy (1996, p. 603). De ahí su naturaleza dual y su oscilación entre el amor y la lucha, la vida y la muerte; es la misma ambigüedad que presenta la Circe homérica.

⁵⁵ Este cuento no se encuentra en la edición común de la obra, sino en edición de Sir Richard Francis Burton, conocida como *The Arabian Nights* (1884).

Lanka escrita en Pāli en el siglo VI a.C. El príncipe Vijaya llega a la isla de Ceilán con sus hombres, a los cuales encierra en una cueva la hechicera de la isla, Kuvannā. Vijaya la amenaza con su espada para que los libere y la hace jurar que no lo traicionará, tras lo cual ella obedece, le devuelve a sus compañeros, les sirve un banquete y se acuesta con Vijaya. Se pueden identificar en esta historia semejanzas con la *Odisea* hasta en los pequeños detalles, aunque falta aquí la transformación en animales. Ambos relatos tendrían sin duda una fuente común, que estaría en la tradición indoeuropea⁵⁶.

El hecho de que los magos no pertenecieran en principio a las leyendas autóctonas de Grecia, sino a tradiciones de Oriente, explica que las hechiceras de la mitología y la literatura griega procedan habitualmente de tierras orientales, casi siempre de Tesalia o del Mar Negro; es el caso de Circe y Medea, ambas descendientes de Helios, que nace en Oriente. Así, Circe habita en una isla del extremo oriental del Mediterráneo, cerca de la Cólquide y, como las divinidades prehistóricas y orientales - pero no las griegas-, vive rodeada de vegetación y animales salvajes.

Se ha planteado la hipótesis de que la historia de Circe estuviera ya en la épica prehomérica, puede que incluso más desarrollada, basándose sobre todo en la extensión sorprendentemente mayor de este episodio en comparación con otros, como los de Polifemo o Calipso⁵⁷, y en la antigüedad del personaje de la diosa, que quizá aparecía ya en la leyenda de los argonautas, un ciclo mítico con el que la *Odisea* guarda estrecha relación. Tal vez los receptores de la *Odisea* conocían la versión completa de este relato que aquí aparece abreviado y el texto homérico, aunque conservando la esencia, habría adaptado en cierta medida su modelo, donde las relaciones de Odiseo con Circe estarían precedidas de la liberación de sus compañeros: así lo encontramos de hecho en las versiones más antiguas de la historia. En todas ellas destaca un elemento importante: el grave riesgo que corre un héroe que acepta acostarse con una hechicera, a no ser que logre controlar y neutralizar sus artes mágicas. Desde principios del siglo XX, diversos estudiosos han planteado la posibilidad de que el personaje de Ulises pudiera tener también un origen folclórico o legendario⁵⁸. En el héroe homérico pudieron haber confluido rasgos de un personaje folclórico con los de un guerrero aqueo, lo cual explicaría esa ambigüedad o duplicidad que define el carácter de Odiseo y sobre la que tanto se discutió desde la Antigüedad.

3. CIRCE Y LOS PERSONAJES FEMENINOS DE LA *ODISEA*

Las epopeyas homéricas están protagonizadas por hombres y se desarrollan en un ámbito masculino de guerras, navegación, gobiernos, etc. Aun así, en la *Odisea*, que ya no es un poema de guerra, como la *Ilíada*, sino de posguerra, hay una notable presencia de personajes femeninos; diosas y humanas, libres y esclavas, jóvenes y ancianas, honestas y perversas. Muchas de ellas actúan como ayudantes del héroe (Nausícaa, Circe, Calipso, Atenea, Arete), en contraste con las figuras masculinas que lo acosan u obstaculizan (los troyanos, Polifemo, Posidón, los pretendientes de Penélope,

⁵⁶ Las comparaciones de Circe con Ishtar, la reina Lab, Ereshkigal, y la maga del *Mahāvamsa* las comentan ampliamente Page (1973, pp. 58-69), Schönbeck (1977, pp. 58-9) y Franco (2010, pp. 129-33).

⁵⁷ Hatzantonis (1974, pp. 43-6 y 55-6) recalca que la atención concedida a la aventura de Circe en la *Odisea* obliga a considerarla algo más que un simple motivo folclórico, y ve aventurado suponer al autor el conocimiento de la *Epopeya de Gilgamés*.

⁵⁸ Calvo Martínez (1994, p. 334) explica en detalle esta hipótesis y sus principales argumentos.

sus propios compañeros, etc.). Esta abundancia de féminas en la epopeya, el papel destacado que desempeñan y su caracterización mayoritariamente positiva ha propiciado las lecturas feministas del poema⁵⁹. Los personajes femeninos tienen una presencia desigual pero constante en la epopeya, y aunque menos pasivos que los de la *Ilíada*, su papel está subordinado a la actuación de Odiseo, como ocurre con todos los caracteres de la epopeya. Las dos más importantes son Penélope, símbolo del νόστος, y Atenea, aliada y protectora del protagonista. No obstante, el poeta se muestra buen conocedor del alma femenina y se preocupa por caracterizar a cada una: Penélope es la fiel y querida esposa de Odiseo, Atenea la diosa que lo acompaña y lo protege, Euriclea su querida nodriza que lo reconoce pese a los años transcurridos, Nausícaa la doncella inocente y dispuesta a ayudar, etc.

Las diosas Calipso y Circe son figuras paralelas, y sus respectivos episodios presentan un desarrollo semejante y muchas similitudes, por lo cual se ha discutido bastante la autenticidad y la cronología de los pasajes. Ambas son divinidades menores que habitan en islas remotas, alejadas del mundo de los dioses olímpicos: frente a éstos, que tienen que cambiar su aspecto y convertirse en hombres o animales para comunicarse con los mortales o yacer con ellos, Calipso y Circe tratan con Odiseo sin adaptar su naturaleza; en esto coinciden con otra deidad, Tetis, con quien también comparten la función profética. Las dos oscilan entre los roles de oponente y ayudante del héroe: aparecen en principio como una amenaza -Calipso tiene retenido a Odiseo y Circe convierte a sus hombres en cerdos- pero acaban ayudando, ambas de la misma manera: acogen a Odiseo en su morada, lo seducen, lo alimentan, lo bañan, lo visten y lo preparan para otro viaje, le dan consejos y le mandan un viento favorable. Pero nunca pierden del todo su rasgo de peligrosidad, de ahí que cuando experimentan ese cambio de actitud por el que pasan de enemigas a colaboradoras, el héroe les exige que juren por la Estige que no le harán daño (V 178-9 y X 343-4). La equivalencia de los papeles de ambas diosas queda reforzada por el uso de fórmulas y epítetos análogos en los episodios. Una y otra son llamadas ἐὺπλόκαμος (Calipso en V 30, 58; Circe en X 136, 220, XI 8, XII 150), δεινὴ θεός (Calipso en VII 246 y 255), y δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα (Calipso en XII 449; Circe en X 136, XI 8 y XII 150), δῖα θεάων (se aplica a Calipso hasta once veces en *Od.* V; a Circe en X 400, 455, 487 y 503), πότνια (Calipso en V 149; Circe en X 394, 549, XII 36). Estos sintagmas tienen un carácter formulario, pues los encontramos en otros pasajes de la *Odisea* aplicados a otros personajes⁶⁰.

Conviene detenernos brevemente en ese epíteto αὐδήεσσα. El sentido no es claro: puede aludir al discurso pero también al canto, pues ambas diosas entonan bellas melodías. El análisis de su empleo en las epopeyas homéricas sugiere que se refiere más bien a la capacidad de habla propia de los seres humanos, que a veces pueden tener algunas figuras no humanas, como sería el caso de Calipso y Circe. En la *Ilíada* se designaba con este adjetivo a Janto, el caballo de Aquiles, cuando Hera le concedía la facultad de hablar (αὐδήεντα δ' ἔθηκε θεὰ λευκώλενος Ἥρη, XIX 407). En la *Odisea* cuando el héroe llega a Esqueria y escucha las voces de Nausícaa y sus doncellas se pregunta si serán ninfas o “seres humanos dotados de voz” (ἀνθρώπων αὐδηέντων, VI

⁵⁹ El trabajo de Doherty (1995), analiza el papel de las mujeres de la *Odisea* desde un punto de vista fundamentalmente feminista. Esta línea de interpretación es bastante antigua: la planteaba ya Samuel Butler en *The Authoress of the Odyssey* (1897).

⁶⁰ Respecto a estas fórmulas, Alesso (1997, pp. 86-93) defiende que a pesar de ellas hay una notable complejidad en la construcción del personaje de Circe: frente a Euriclea -construida a partir de un conjunto de fórmulas cuyos núcleos son ταμίη (despensera), τροφός (nodriza) y γραῦς (anciana)- y Penélope -convertida enseguida en estereotipo de mujer fiel-, Circe, aunque en parte está también construida sobre fórmulas, presenta bastante individualidad y no se adapta a un patrón definido.

125). El adjetivo también aparece referido a la divinidad marina Ino Leucótea, de quien se dice que “antes era una mortal dotada de voz” (ἦ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα, V 334). Es posible que, como postula Franco, el epíteto denote el carácter híbrido entre humano y divino de los personajes a los que se aplica; un ejemplo de esto es que cuando los compañeros de Odiseo escuchan la voz de Circe dudan si se trata de una diosa o una mortal (X 221-8)⁶¹. También puede referirse a la condición de divinidades menores de Circe y Calipso, que están por ello capacitadas para comunicarse con los mortales, a diferencia de los remotos dioses olímpicos: así lo entiende Stassinopoulou-Skiadas, que se apoya en el testimonio de los gramáticos antiguos, quienes hacían notar que el adjetivo αὐδήεσσα sólo puede aplicarse a divinidades menores⁶².

Ya Aristóteles se planteó el complicado sentido de este epíteto, y supuso que ese αὐδήεσσα de Circe, Calipso e Ino sería un error, pues no tiene sentido decir que están “dotadas de voz” cuando todas las diosas lo están; el poeta quería escribir más bien αὐλήεσσα “de canto solitario” porque vivían solas:

(Ἰνώ Λευκοθέη, ἦ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα)... ζητεῖ δὲ ὁ Ἀριστοτέλης, διὰ τί τὴν Καλυψὼ καὶ τὴν Κίρκην καὶ τὴν Ἰνώ αὐδηέσσας λέγει μόναις· πᾶσαι γὰρ καὶ αἱ ἄλλαι φωνὴν εἶχον. καὶ λῦσαι μὲν οὐ βεβούληται, μεταγράφει δὲ ποτὲ μὲν εἰς τὸ αὐλήεσσα, ἐξ οὗ δηλοῦσθαί φησιν ὅτι μονώδεις ἦσαν· ἐπὶ δὲ τῆς Ἰνοῦς οὐδήεσσα. τοῦτο γὰρ πάσαις ὑπῆρχεν αὐταῖς καὶ μόναις· πᾶσαι γὰρ αὐταὶ ἐπὶ γῆς ὄκουν.

3.24.171 Sch. (TQEP) Vindob. (A. P. p. 171) ad. *Od.* ε, 334.
 “(Ino Leucótea, que antes era mortal, dotada de voz...) Pero Aristóteles se plantea por qué sólo a Calipso, a Circe y a Ino las llama αὐδηέσσας, ya que todas las demás tenían voz. Y no es capaz de resolverlo. Al fin escribe en su lugar αὐλήεσσα, de lo cual dice que significa que son de canto solitario. Y de Ino οὐδήεσσα. Pues todas ellas estaban así y solas. Pues todas ellas vivían en la tierra.”

Además de los epítetos comunes, tanto la de Ogigia como la de Eea tienen los poderes sobrenaturales asociados a su condición semidivina: el dominio de los vientos, las cualidades proféticas, y Circe además las metamorfosis y retrometamorfosis. Los dos personajes aparecen en estrecha relación con el mundo de la naturaleza: habitan en un espacio agreste, Calipso en una cueva rodeada de bosques y fuentes y Circe, más cercana a la civilización, en un palacio bien tallado, pero en mitad de un bosque y rodeado de fieras. Ambas se aplican a la tarea doméstica de tejer y tienen un fuego encendido en casa, dos elementos que simbolizan la vida en las antiguas tradiciones mediterráneas sobre la Diosa Madre, que ha dejado su huella en estas diosas homéricas⁶³. Las estancias con Calipso y Circe tienen la misma función estructural en la

⁶¹ Franco (2010, p. 148).

⁶² Stassinopoulou-Skiadas (1962, pp. 16-20). ὁ μὲν Ἀριστοφάνης τὰς ἀνθρωποειδεῖς θεὰς αὐδηέσσας φησὶν οἰοῦναι φωνὴν μετεληφύϊας (*Sch. Odys.* κ 334); τινὲς δὲ αὐδηέσσας αὐτὰς λέγουσιν, ὅτι εἰς ὁμίλιας ἦλθον ἀνθρώπων τῷ Ὀδυσσεὶ (*Apollon. Lex.* 48); αὐδήεσσαι δὲ αἱ εἰς λόγον ἀνθρώποις ἐρχόμεναι (*Sch. A. R.* IV 1322). Louden (2011, p. 200) sugiere que el epíteto pueda estar relacionado con las dotes proféticas de Circe.

⁶³ Sobre la relación de Circe y Calipso con esta Diosa Madre, símbolo de la vida y la muerte, véase Aguirre Castro (1994, pp. 309-14). Por otra parte, en las leyendas las magas aparecen con frecuencia realizando quehaceres domésticos, que en ellas cobran tintes maléficos: LGaborit, Guesdon y Boutrolle-Caporal (1996, pp. 1171-2), señalan que la preparación de alimentos se asocia a menudo con el canibalismo; tal sería el caso de Circe.

epopeya: son episodios donde se produce una detención demasiado larga del νόστος, y finalmente desencadenan un viaje hacia otra parte: desde la isla de Calipso Odiseo va a parar a la isla de los feacios, y desde Eea al Hades a realizar la véκυια. En los dos episodios es necesaria una intervención divina -de Hermes en ambos casos- para que el héroe pueda separarse de la diosa.

En la *Odisea*, igual que se repiten expresiones y pasajes como fórmulas, se dan casos de parejas de personajes equivalentes en sus características, su actuación, su función e incluso su apariencia, dobles como el de Calipso y Circe, Euriclea y Eurínome o Eumeo y Filetio⁶⁴. Con todo, nos parece que Calipso resulta una figura menos relevante que Circe, una especie de anticipación de la hechicera de Eea; su papel consiste en retener a Odiseo en su isla y dejarlo ir cuando Hermes se lo ordena, aunque su emotiva reacción de despecho contrasta con la soberbia frialdad de Circe. Se suele considerar que en este doblete Circe habría sido la figura primitiva, y Calipso una creación más reciente⁶⁵. Frente a esta opinión mayoritaria hay, no obstante, voces que niegan la equivalencia de las figuras de Circe y Calipso⁶⁶.

Como soberanas solitarias de tierras remotas que desean a un héroe que arriba a sus costas, lo seducen y tratan de apartarlo de su objetivo, Calipso y Circe prefiguran a la Dido virgiliana, y recuerdan a Medea⁶⁷. Tanto en la leyenda de los argonautas, como en la *Odisea* y en la *Eneida* un héroe viajero con una misión que cumplir (Jasón, Odiseo y Eneas) encuentra a una hermosa y exótica mujer (Medea, Calipso/Circe y Dido) con la que entabla una relación llamada a acabar más tarde o más temprano. La amante, aunque amable y hospitalaria mientras dura su amor por el héroe, es potencialmente peligrosa: Medea, Circe y Calipso tienen poderes mágicos, que pueden emplear en beneficio de su amante o en su contra, y también una inquietante maldad intrínseca que no se sabe cuándo puede aflorar; las diosas homéricas y Dido lo hacen detener su viaje, y tanto la ninfa de Oigigia como la reina de Cartago se resisten a dejarlo marchar cuando llega el momento; las quejas de Calipso a Hermes y a Odiseo ante la orden de dejar libre al héroe (V 118-44, 203-13) son el germen de los lamentos desesperados de Dido abandonada. Este tipo de personajes femeninos despierta siempre desconfianza e inquietud, lo que en el caso de Circe y Calipso se acentúa por su naturaleza semidivina, que las aleja de mortales inofensivas como Nausícaa o Penélope, pero sin llegar tampoco a la categoría de los dioses olímpicos. En la tradición literaria posterior Circe, y Medea, por su empleo de la magia, se situarán a veces en una especie de punto intermedio entre las humanas que utilizan la seducción para hacer daño, como Helena o Clitemnestra, y las criaturas femeninas sobrenaturales, como las Sirenas, Escila y

⁶⁴ De los dobles de personajes trata Fenik (1974, pp. 172-207).

⁶⁵ Kaiser (1964, pp. 197-8). Zambarbieri (2002, pp. 869-72) señala que, derivando ambos de un modelo común, en el episodio de Circe se mantiene el patrón folclórico de la maga maléfica/benéfica, sin implicaciones psicológicas, mientras que en el de Calipso hay una mayor elaboración sentimental y poética, de acuerdo con el motivo literario de la diosa infelizmente enamorada de un mortal; por ello cree este estudioso que la aventura de Calipso se habría compuesto antes que la de Circe. También para Yarnall (1994, pp. 22-3) Calipso se sitúa entre lo arquetípico y lo humano, entre Circe y Penélope, a quien concibe como su rival, a diferencia de Circe.

⁶⁶ Loudon (2011, pp. 66-8), rechaza que las figuras de Circe y Calipso sean tan similares, y argumenta que Calipso sí responde al esquema mítico de la diosa que se enamora de un mortal (como Ishtar, Deméter, Eos...) pero no Circe, que no manifiesta en ningún momento amor. Hatzantonis (1974, pp. 51-4) cree que las figuras de Calipso y Circe muestran tres diferencias determinantes que impiden que sean equiparables: los poderes mágicos de Circe, la atmósfera de misterio que la rodea y las actitudes totalmente divergentes de ambas ante la partida del héroe.

⁶⁷ Como apunta Luck (1995, pp. 65-6), Dido incluso tiene cierta relación con las artes mágicas, lo que aumenta su afinidad con las otras tres, sobre todo con Medea: en *Aen.* IV 478-521, abandonada por Eneas, recurre a una sacerdotisa-maga y realiza un sacrificio a los poderes del infierno.

Caribdis, cuyos instintos depredadores no tienen motivo aparente. De hecho, hay numerosas concomitancias entre Calipso, Circe y las Sirenas: pertenecen al mundo acuático y terrestre; habitan en islas lejanas, tal vez para expresar una relación simbólica con el más allá; tienen una voz hechizante y atrayente, y su canto maravilloso se pone en relación con el olvido del νόστος; simbolizan la atracción fatal (en los tres episodios Homero emplea el verbo θέλω); todas tienen relación con las aves (las Sirenas son mujeres-pájaro, la cueva de Calipso está rodeada de aves, y el nombre Κίρκη deriva del término “halcón”)⁶⁸. De todas formas, en la tradición literaria Circe tendrá mucho más en común con Medea que con ningún otro personaje femenino de la mitología griega: las dos se concebirán, en definitiva, como hechiceras que utilizan su magia, según la ocasión, con fines benéficos o perversos.

El resto de personajes femeninos de la *Odisea* se diferencian bastante de Circe. Con respecto a Atenea, aunque los roles de ambas son bien distintos, Circe cumple en un momento dado la función reservada a la diosa en la epopeya de ayudar y orientar al héroe con sus poderes sobrehumanos, ya que Atenea está prácticamente ausente en las aventuras de Odiseo desde Troya hasta Ogigia⁶⁹, siendo la intervención de Hermes con el μῶλυ una de las pocas ocasiones en que el héroe recibe asistencia divina. Nausícaa, por su parte, es un personaje virginal e inofensivo, cuyo encuentro con Odiseo contrasta fuertemente con los de Circe y Calipso. Arete, Euriclea y Eurínome son figuras maternas, dulces y protectoras, contrapunto a la multitud de personajes hostiles que hacen sufrir al héroe. En cuanto a Penélope, es el símbolo del amor y, sobre todo, la fidelidad, el hogar y el descanso como también la nodriza y la despensera. Muy atinada es la observación de Hatzantonis de que Circe y Calipso pertenecen al mundo de la fantasía, pero adquieren ciertos elementos de realidad humana; mientras que Penélope y Nausícaa se sitúan en el plano de la realidad, pero aparecen sometidas a una idealización⁷⁰.

Por lo general, los personajes femeninos de la *Odisea* ayudan al héroe y, pese a los aspectos negativos que puedan mostrar Calipso y Circe, todas se caracterizan por un elemento de suma importancia en el contexto de la epopeya: su hospitalidad hacia el protagonista⁷¹. Los poemas homéricos estaban dirigidos a una audiencia amplia y heterogénea que probablemente incluyera también a las mujeres. Este tipo de historias se recitarían en ocasiones sociales como reuniones, banquetes, celebraciones, etc. donde es de suponer que el público no era exclusivamente masculino. La presencia notable de mujeres en la obra y su relevancia agrada al público femenino que, frente a lo

⁶⁸ Aguirre Castro (1994, pp. 310-4). La misma autora hace un análisis los rasgos comunes de Circe y otras divinidades arcaicas (1996, pp. 143-57).

⁶⁹ Valverde Sánchez (2011, pp. 370-8), explica los motivos: en primer lugar, se trata de episodios procedentes de la tradición folclórica, donde este tipo de ayuda divina está ausente; en segundo lugar, estos avatares son narrados por Odiseo ante Alcínoo, y en el discurso del héroe hay pocas referencias a la acción de los dioses; por último, el héroe sufre en esta parte del viaje el castigo de Posidón con el consentimiento de Zeus, y Atenea debe respetar los designios de éste

⁷⁰ Hatzantonis (1974, p. 56). Por su parte, Cerri (2003, p. 43) considera que a través de estos personajes femeninos de la epopeya se va produciendo una especie de educación sentimental del héroe: Circe representaría la pasión sensual y efímera, Calipso el amor perfecto e inmortal; Nausícaa el amor prohibido e imposible, y Penélope el amor fiel y matrimonial, el único posible en la realidad.

⁷¹ Frente a Doherty (1995, pp. 127 y ss.), que afirma que la visión de Circe en la *Odisea* es totalmente negativa, para Karsai (2000, pp. 196-8) es muy positiva, pues llega a sustituir a Atenea como ayudante y protectora del héroe e incluso a Penélope como mujer entregada; define a Circe, literalmente, como “la femme idéale pour Ulysse” (p. 197). También defienden que la imagen de los personajes femeninos en la *Odisea* es bastante positiva Aguilar Fernández (1994, pp. 199-207) y Stanford (1954, pp. 44-5), para quien Arete, Helena y Clitemnestra aparecen como más inteligentes que Alcínoo, Menelao y Agamenón respectivamente.

remotos que le resultarían los episodios bélicos, podría llegar a sentirse identificado en determinadas situaciones.

4. LA FIGURA DE CIRCE EN LA *ODISEA*

El personaje de Circe, con todas sus contradicciones, es quizá uno de los más complejos e inconfundibles de la *Odisea*: es demoníaca y amenazante, pero también protectora y ayudante, inteligente y misteriosa, anfitriona generosa, consejera divina, sincera y fiel a su palabra, sensual y atrayente, amante entregada pero indiferente. Su conducta es tan variopinta según las circunstancias que ella parece tan πολύτροπος como Odiseo, como señala Gigante⁷². La ambigüedad es probablemente el rasgo que domina todas sus facetas.

Para empezar, el personaje oscila entre lo sobrenatural y lo humano, pero la Circe homérica es ante todo una diosa, como ponen de manifiesto sus poderes sobrenaturales, su juramento por la Estige, el hecho de que tenga ninfas a su servicio y los epítetos con que es designada. Se le denomina las más de las veces θεός o θεά indistintamente (X 136, 222, 297, 310, 311, 343, etc.)⁷³, y algunas veces πότνια (X 394, 549, XII 36); su palacio es “sagrado” (ιερός, X 275, 426, 445); y en XII 302 es designada como ἀθανάτη Κίρκη; sólo los griegos la llaman γυνή (X 228, 255) cuando aún no la han visto, y únicamente en un pasaje formulario recibe el apelativo de νυμφή (X 543), propio de Calipso. Su figura ofrece más rasgos humanos que los personajes mágicos del folclore con los que se relaciona, tipo hechicera o πότνια θηρῶν, lo que la sitúa “en la frontera entre lo humano y lo salvaje”⁷⁴. Su faceta de hechicera queda reducida a unos pocos versos: sus dos encantamientos para convertir a los hombres en cerdos -el segundo de ellos frustrado- y el de liberación del hechizo. Circe también encarna el prototipo literario de mujer peligrosa, que suscita una atracción funesta y pierde a los hombres, ya convirtiéndolos en cerdos, ya incluso amenazando su virilidad. El poeta se ha servido de la tradición folclórica para caracterizar a esta figura, pero ha querido alejar en lo posible su historia del mundo de la pura fantasía y racionalizarla en la medida en que cuadre en el mundo de la épica, donde los aspectos fantásticos están limitados. Así se explicaría el tratamiento sucinto y un tanto superficial de asuntos importantes en la historia y llamativos para el público como la transformación de los hombres de Odiseo en cerdos o el uso del μῶλυ.

Circe representa un poder semidivino proveniente de una cultura anterior, relativamente inofensivo para quien se mantiene a distancia, pero muy peligroso poniéndose a su alcance. Se presenta como un personaje siniestro, pariente del cruel Eetes y la letal Medea, que causa el mal sin motivo aparente, manifestando una impenetrable indiferencia y obedeciendo a un oscuro instinto de destrucción tal vez inherente a su condición de maga. Atrae a su morada a los visitantes y los hechiza, y su intención es hacer lo mismo con Odiseo: si no lleva a cabo su propósito es porque se ve incapacitada por la ayuda divina con la que cuenta el héroe. La actuación audaz de

⁷² Gigante (2003, p. 179).

⁷³ A menudo aparece como δῖα θεάων, “divina entre las diosas”, (X 400, 455, 487, etc.), un sintagma formulario que reciben Calipso (*Od.* I 14, V 85, 116...) y Atenea (XVIII 190, 197, XX 55...), paralelo al δῖα γυναικῶν de Helena (IV 305, XV 106) y Penélope (I 332, XVI 414, XVIII 208, etc.).

⁷⁴ Fernández (2009, p. pp. 214-4); para esta autora, el que viva en un palacio, teja, cante e invite a su mesa a los viajeros son elementos que le confieren una apariencia engañosa de humanidad.

Odiseo en ese encuentro es el punto crucial para el cambio que experimenta Circe de enemigo a ayudante: se ve doblegada por la ineficacia de sus poderes mágicos y obligada a volverse benigna, y a partir de aquí muestra las otras facetas de su personalidad. Además, debe respetar a Odiseo, pues se compromete con el juramento por la Estige de los dioses, que es inquebrantable y, como divinidad menor con poderes adivinatorios, está al tanto del destino de Odiseo: así como sabía que llegaría a su isla, sabe que debe partir -de ahí que le indique que mantenga su nave guardada en una gruta (X 401-55)- y conoce las siguientes aventuras que tendrá que superar. También el destino de la propia Circe estaba escrito ya, y así Hermes sabía que atacaría a Odiseo, sería derrotada y tendría que yacer con él como señal de concordia. Durante todo el episodio Circe no hace sino someterse al hado, más poderoso que cualquier dios, que tiene decidido su futuro y el de Odiseo; es así como pasa “de mujer pérfida y maga maléfica a víctima del destino y maga benéfica”⁷⁵. En Circe convergen dos figuras de los relatos tradicionales: la maga malvada y el hada buena y, por consiguiente, una doble visión de la magia, la magia negra y la blanca. Es posible que fuera una innovación del poeta otorgar la misma identidad y el mismo nombre a lo que en el relato heredado pudieron ser dos personajes distintos.

La dimensión benévola de la diosa se pone de manifiesto en la segunda parte del episodio, donde queda patente su hospitalidad, su cumplimiento del juramento y su intención de socorrer al héroe, llegando incluso a contagiarse de la emoción de los compañeros de Odiseo cuando recuperan su forma humana. Sin embargo, se ve siempre envuelta en un halo maligno y misterioso. Ya la llegada de Odiseo y sus hombres a Eea despierta una sensación sombría y amenazante: los viajeros están totalmente desorientados, Odiseo reconoce que no saben ni dónde están el Oriente y el Poniente; el encuentro con Circe es aciago al principio y al final, pues en su primera aparición encanta a los hombres de Odiseo, y cuando se van a alejar de ella, Elpénor cae del tejado y muere⁷⁶. Comprobaremos que esta riqueza de facetas del personaje homérico se irá perdiendo a lo largo de los siglos en un proceso que comienza ya en la literatura griega, se intensifica en la latina y se generaliza a partir del Medievo. Con la pérdida de sus rasgos positivos y la acentuación de los negativos, desaparecerá su ambigüedad, y Circe se alejará de la condición de diosa y se verá reducida a simple maga o mujer lujuriosa.

Atendiendo a las diversas actuaciones de Circe en la *Odisea* se pueden distinguir tres facetas fundamentales de su personaje: una función primaria, relacionada con el νόστος, y dos funciones secundarias: la de amante y la de maga⁷⁷. En cualquier caso, la función de todos los personajes de la *Odisea* debe ser interpretada de acuerdo con el *Leitmotiv* del poema, el νόστος. Los humanos, dioses y criaturas sobrehumanas que aparecen en la epopeya se dividen en dos grupos: los que colaboran con el νόστος (Atenea, Alcínoo, Nausícaa, Tiresias) y los que dificultan el νόστος (Posidón, el Cíclope, las Sirenas). Desde esta óptica, Circe -y Calipso en menos medida- es la única

⁷⁵ Hatzantonis (1974, p. 50). De Jong (2001, p. 255) señala que la ayuda y la hospitalidad de Circe, hostil primero y colaboradora después, se dan al revés que en el episodio de Eolo.

⁷⁶ Stanford (1954, p. 46-8) recalca esta dualidad de Circe: por una parte, es maga, malvada, hermana del cruel Eetes, pero por otra es hija del Sol, que da la vida; de un lado, transforma a los hombres en cerdos, del otro, los acoge con lujo y sensualidad y los ayuda a seguir su viaje; si la atmósfera que la rodea resulta oscura e inquietante, su lujoso palacio y su belleza deslumbran y atraen.

⁷⁷ Para Hatzantonis (1974, p. 45) “la magia e la femminilità formano l’essenza della personalità poetica di Circe e costituiscono il nucleo attorno al quale ruota l’intero episodio.” Marinatos (1995, pp. 133-40) señala para Circe tres facetas fundamentales, la de amante, la de πότνια θηρῶν y la de guía en el mundo de los difuntos, las cuales se corresponden con características propias de las diosas orientales: la fertilidad, la regeneración y la muerte, respectivamente.

que cambia radicalmente su rol: pertenece a la categoría de seres malvados y sobrenaturales que amenazan el objetivo del héroe, pero termina siendo una herramienta fundamental para alcanzarlo. Su ayuda es sumamente valiosa, pues además de acoger y alimentar a los griegos, alecciona a Odiseo en unas tareas tan arduas como son realizar la *véκνια* y salir airoso de la navegación por Escila, Caribdis y la isla de las Sirenas. En realidad, el encuentro de Circe ocupa tres cantos y comprende tres aventuras claramente diferenciadas: el ataque de Circe a los griegos y la victoria de Odiseo sobre ella (X 135-468), la *véκνια* y sus preparativos (X 469-XI 640) y las instrucciones para sortear los peligros de la travesía (XII 1-152). La escala en Eea, por lo tanto, da lugar a tres secuencias que se corresponden con tres motivos folclóricos: el enfrentamiento con una maga maligna que seduce al héroe, la *κατάβασις* y la navegación sorteando peligros sobrenaturales, al estilo del viaje de la Argo. La acumulación y fusión de motivos en el episodio explica que la figura de Circe no se adapte de manera rigurosa a ninguno de los papeles típicos de los personajes de las leyendas, sino que oscile de un rol a otro y desempeñe varias funciones a la vez.

Ya en la Antigüedad se quiso dar un sentido trascendente al periplo de Odiseo: desde la tragedia griega, a menudo se ha interpretado el largo y tortuoso regreso de Odiseo a Ítaca como una purificación tras la sangrienta guerra de Troya⁷⁸. Odiseo padece la cólera de Posidón por haber cegado a su hijo Polifemo, pero a la vez estaría llevando a cabo una *κάθαρσις*, una expiación de los crímenes que los griegos cometieron en Troya, que a Agamenón, por ejemplo, lo habrían hecho merecedor de la muerte a manos de su esposa. Esta interpretación explicaría que el héroe actúe solo en gran parte de sus “pruebas”: la unión con Calipso y Circe, la *véκνια*, etc. Se trataría de un proceso que lo conduce del mundo heroico, de la guerra colectiva, a experiencias cada vez más personales, y que culmina con su regreso a Ítaca y la restauración de su posición de rey y padre de familia. Sea o no acertada esta lectura, la *Odisea* canta al *ἄνδρα*, todo gira en torno al protagonista, y los compañeros sólo aparecen en una parte de las aventuras (Cantos IX-XII). El episodio de Circe no es una excepción: está planteado, más que como una hazaña heroica realizada por toda la tripulación, como una vivencia del protagonista en la que los compañeros se mantienen al margen. Convertidos en cerdos y encerrados en una pocilga primero, Circe les devuelve la forma humana después, pero los mantiene tan apartados y ajenos como cuando estaban hechizados, comiendo carne y bebiendo vino, mientras sólo Odiseo tiene trato con ella⁷⁹. Es importante que sea Circe quien le indica que ha de realizar el descenso a los Infiernos, y que la estancia del héroe con la diosa preceda a su *κατάβασις*, pues Odiseo experimenta el violento paso del año de deleites en Eea a la visita al Hades, y en este tránsito se sitúa Circe, figura ambigua, oscura y misteriosa, que primero empuja al héroe a la voluptuosidad vital y después al mundo de los muertos. De este modo, la transitoria unión amorosa de Odiseo con la maga cobra mayor relevancia al ser una especie de preparación para la aventura siguiente, un periodo de placer que sólo retarda la visita al Hades que le está destinada.

El papel de Circe como amante resulta bastante complejo. Se entrega al héroe porque éste la derrota y la despoja de sus poderes, y ante la marcha del griego no manifiesta la más mínima preocupación, sino que procede de inmediato a preparar su viaje, desapareciendo sin mediar si quiera una despedida. Hemos de descartar el enamoramiento que le atribuirán muchas recreaciones posteriores. Circe tiene que

⁷⁸ Esta teoría la recoge Segal (1994, pp. 78-9).

⁷⁹ Como hace notar De Jong (2001, p. 263), en las conversaciones que mantiene Circe con Odiseo, tres veces se repite la expresión “poniéndose a mi lado” -*ἄγχι παρασταμένη* (377) y *ἄγχι παῖσα* (400, 455)-, lo que parece un signo de confianza, intimidad e incluso afecto entre el héroe y la diosa.

respetar el destino irrevocable que ella misma conoce, que Odiseo prosiga su viaje, y en esto se diferencia de Calipso, ninfa enamorada que también conoce el destino pero está dispuesta a enfrentarse a él: de ahí que la ninfa le advierta que le esperan tantos padecimientos que más le convendría permanecer a su lado (*Od.* V 203-10).

Pero también la actitud Odiseo como amante es un tanto ambigua. En las estancias con Circe, Calipso y Nausícaa, el protagonista es bien atendido, pero su deseo de regresar a casa nunca le abandona; se deja acoger e incluso seducir, pero sólo en la medida en que no resulta un impedimento para el νόστος. Sorprende, por tanto, que en el episodio de Circe Odiseo parezca olvidar el objetivo del regreso perseguido durante tantos años, y que el detonante para la partida sean las quejas de sus hombres, que desean marcharse y no entienden que el héroe se haya acomodado a la vida con Circe. Da la impresión de que Odiseo llega hasta ella armado con un filtro divino para protegerse de sus hechizos malignos, pero es doblegado por su poder de seducción. Tampoco se puede descartar que Odiseo esté de alguna manera hechizado o retenido por la diosa: cuando en el Canto IX arranca la narración de Odiseo ante los feacios, se queja de que Calipso y Circe lo han estado reteniendo para hacerlo su esposo, sin hacer distinción entre una y otra y tildando a la de Eea de “engañosa”:

ἦ μὲν μ' αὐτόθ' ἔρυκε Καλυψώ, δῖα θεάων,
ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·
ὥς δ' αὐτῶς Κίρκη κατερήτυεν ἐν μεγάροισιν
Αἰαίῃ δολόεσσα, λιλαιομένη πόσιν εἶναι·

Od. IX 29-32

“Allí retuvo me Calipso, divina entre las diosas,
en las cóncavas grutas, ansiando que fuera su esposo.
E igualmente me retuvo en su palacio la engañosa Circe
de Eea, ansiando que fuera su esposo”

Sin embargo, en el relato del Canto X no se da a entender en ningún momento que Circe se haya enamorado del héroe, lo haya hechizado, o lo esté reteniendo, ni que él esté triste, contrariamente a lo que sucede en el caso de Calipso; más bien parece que la estancia del héroe en Eea es voluntaria y placentera. Es Odiseo quien narra la aventura con Circe ante los feacios, por lo que el receptor -el literario (la corte de Alcínoo) y el real (el lector u oyente de la *Odisea*)- tiene conocimiento de la historia desde el punto de vista de Odiseo. Tal vez por ello Circe se presenta como un ser maligno, como la percibe el protagonista al conocerla, y termina su aparición como una divinidad socorredora, que es en lo que se ha convertido para Odiseo. Es llamativo que Odiseo silencie por completo lo que sucediera entre ellos durante ese año que pasan juntos, pero está en correspondencia con el argumento de la *Odisea* -alcanzar el νόστος a Ítaca- el que no se traten estos aspectos, pues no tienen relevancia para el viaje de regreso, pero que el héroe que llora por su patria y por su esposa y se lamenta de los años pasados recorriendo tierras extranjeras posponga su retorno un año entero sin motivo aparente resulta chocante⁸⁰.

Estas aparentes incongruencias podrían deberse a los dos planos que el personaje de Odiseo presenta en la epopeya. En el plano del mito y la fantasía, es el aventurero astuto, heredero de los héroes del folclore, que en una interminable navegación se ve

⁸⁰ Los estudios románticos se centraron a menudo en las aventuras de Odiseo con Calipso y Circe, y algunos denunciaron las contradicciones del héroe, cuyas infidelidades a su esposa denotan la inconsistencia de su amor por ella, mientras que otros interpretaron que el héroe no actuaba voluntariamente, sino que estaba sometido a las diosas. *cf.* Stanford (1954, p. 44-51).

obligado a enfrentarse con gigantes, hechiceras, monstruos marinos, caníbales, etc., que tiene incluso que bajar al mundo de los muertos, y que eventualmente recibe ayuda de figuras sobrehumanas protectoras, como las hadas buenas de los cuentos; así Atenea, Hermes, Ino Leucótea, etc.⁸¹. En el plano histórico y realista, es un griego que vuelve de luchar en Troya marcado por esta experiencia, a la que siempre alude con horror y lágrimas, es el esposo que quiere regresar a su hogar y recuperar su potestad y sus derechos, es el navegante que padece los duros trabajos del mar, e incluso podemos verlo como representante de todos esos colonos de la Grecia Arcaica que salían de su tierra y recorrían el Mediterráneo. La aventura de Circe tiene que ver sobre todo con el primero de estos planos; en Eea Odiseo es sólo un héroe, un aventurero, y de ahí la falta de alusiones en el episodio a Troya, a Ítaca o a Penélope, que pertenecen al plano real. En algunas recreaciones posteriores del episodio de Circe sí encontraremos mezclados estos dos planos, y así el héroe le hablará a Circe de la guerra o de su fidelidad a Penélope. La *Odisea*, sin embargo, establece claramente dos niveles de credibilidad narrativa: uno para los sucesos maravillosos del viaje y otro para el mundo más estrictamente realista de Ítaca. La figura de Circe se enmarca en ese primer nivel, donde tienen lugar los encuentros con mujeres que acogen al héroe y lo desean, pero Odiseo siempre elige proseguir el νόστος, abandonar este universo fantástico y retornar al ámbito realista de los humanos.

Respecto a los poderes mágicos de Circe, son muy variados: preparación de pócimas con las que amansa a las fieras y provoca metamorfosis y retrometamorfosis de humanos, el conocimiento profético de los sucesos venideros (como Tiresias) e incluso el dominio de los vientos. No obstante, es necesario matizar que Circe, que pasará a la tradición como paradigma de hechicera, no tiene este rasgo en Homero, que en ningún momento la designa como “maga”, sino siempre como “diosa”. En época arcaica no cabe hablar de magia como un campo definido y opuesto al de la medicina o la religión, ya que las prácticas de este tipo estaban totalmente extendidas; considerar a la Circe homérica una maga sería un anacronismo. El primer texto que nos ha llegado donde se trata abiertamente a Circe como una maga es el fragmento 32F 1a (*Sch. A. R. III 200*) de Dioniso Escitobraquión, del siglo III a.C.: aquí se explica que Circe era hija de Hécate y que aprendió de su madre las artes mágicas. Además, la capacidad de metamorfosear, el rasgo más definitorio del personaje de Circe, no es privativa de los magos, pues en la mitología la practican a menudo los mismos dioses, pero es más propia de divinidades menores, como Circe y Proteo. También el empleo de la varita mágica, como ya dijimos, corresponde en la literatura arcaica a las criaturas divinas en general⁸².

Sí será característica del ámbito de la magia la palabra φάρμακον, que en la *Odisea* designa las pócimas de Circe, tanto las malélicas, como la de retrometamorfosis⁸³, así como la flor protectora que Hermes proporciona a Odiseo⁸⁴. Φάρμακον será el término por antonomasia para las pócimas, brebajes y, en general, cualquier hierba o sustancia química utilizada en medicina o magia. Cinco siglos

⁸¹ Louden (2011, pp. 63-71) encuentra también correspondencias entre las aventuras de Odiseo y el mito de José: la excelencia moral del protagonista, protegido por la divinidad; la larga separación de su familia; los años en tierras extranjeras y exóticas; el deseo destructivo de mujeres que los retienen (Calipso, la mujer de Putifar); la ayuda divina para reunirse con su familia; la vuelta a casa con un tesoro.

⁸² Estos argumentos están ya planteados en Germain (1954, p. 252) y Franco (2010, p. 233).

⁸³ Martínez García (1996, pp. 163-7) analiza el empleo del término φάρμακον en los poemas homéricos: se traduce indistintamente como “hierba”, “remedio”, “medicamento”, “droga”, etc., y puede ser aplicado, untado, esparcido y mezclado con comida o bebida para ser ingerido.

⁸⁴ Precisamente, se ha interpretado que la victoria de Odiseo sobre Circe con ayuda de Hermes podría simbolizar la superioridad del mundo olímpico y del realismo épico sobre la esfera folclórica y popular de la magia, los φάρμακα y las metamorfosis: cf. Scalera Mc Clintock (1999, p. 8).

después Teócrito titulará su célebre Idilio II Φαρμακεύτρια, y en él Simeta, la protagonista, pide que sus hechizos sean tan efectivos como los de Circe, Medea y Perimede (*Id.* II 14-6). En X 276 Circe es designada como πολυφάρμακος, un término que pasará a ser definitorio de Circe en la tradición literaria⁸⁵. Otro término del léxico de la magia que encontramos aplicado a las acciones de Circe es el verbo θέλω (“hechizar”, *Od.* X 213, 291), el mismo que aparece en relación a Calipso (en el caso de la ninfa sólo se habla de “hechizar con palabras”, λόγοισι θέλει, I 56-7), en la aventura de las Sirenas (XII 40, 44) y en algunas actuaciones de Hermes con su varita (*Il.* XXIV 343, *Od.* V 47, XXIV 3). El vocablo tiene en la epopeya también el sentido de “seducir” o “halagar con el fin de engañar”: con él se designa el cortejo de Egisto a Clitemnestra durante la ausencia de Agamenón (III 264), las esperanzadoras palabras sobre el regreso de Odiseo que el propio héroe disfrazado de mendigo dirige a Eumeo en Ítaca (XIV 387, XVII 521), y las lisonjas con que Penélope engaña a sus pretendientes (XVIII 282). Con el término derivado de este verbo, θελκτήριον, se definen los cantos del aedo Femio (I 337) y el efecto que los troyanos esperan que tenga el caballo de madera sobre los dioses cuando deciden dejarlo como ofrenda a éstos (VIII 509). Este empleo del término θέλω contribuye a poner en duda la condición de maga propiamente dicha de Circe, y aún más la de Calipso, que sólo hechiza con palabras y que no practica ninguna operación mágica. Lo mismo se puede decir del empleo de la varita, propio también de Atenea y Hermes, que no son magos sino dioses, y de su canto, que es bello y atrayente pero no parece que se identifique con los ensalmos mágicos (ἐπωδαί). Aunque en la tradición literaria posterior, ya desde la Antigüedad griega, Circe y Calipso fueron consideradas magas, todo indica que en Homero son básicamente diosas menores, y de ahí sus poderes sobrenaturales.

Muchos son los autores que han tratado de buscar el significado de la transformación de los hombres de Odiseo en cerdos. En general, la crítica coincide en relacionarla con algún tipo de culto o ceremonia prehistórica en honor de la tierra o la naturaleza, donde los participantes podían animalizarse, o simplemente con el folclore, donde abundan los hombres convertidos en animales. En el folclore y los cuentos aparecen con frecuencia hechiceras que viven rodeadas de animales sometidos a ellas - bien sean éstos hombres transformados, bien animales encantados-, como manifestación del poder de las magas sobre la naturaleza. Germain ofrece una sólida y completa argumentación para enlazar el episodio homérico con las ceremonias de iniciación de los cultos agrarios en la civilización mediterránea, semejantes a los de Deméter y Perséfone, de los que hay numerosos paralelos en las culturas de Europa y Próximo Oriente. Destaca este autor el tono más caricaturesco que trágico de la escena homérica, que tiene que ver con las implicaciones cómicas y culinarias de la figura del cerdo, las cuales apuntan, como ya hemos comentado, al origen popular del relato⁸⁶. Se ha postulado también que los cerdos simbolizarían la metempsícosis, o incluso el mundo de los muertos, donde tienen que marchar los viajeros tras la estancia con Circe⁸⁷. Es interesante considerar también la hipótesis de Franco, según la cual la elección de los cerdos se debe a la identificación de este animal con la ignorancia y la estupidez, como

⁸⁵ Lo encontramos en muchas fuentes: en los *Epigramas Homéricos* (XIV 15-16), Opiano (II 498), Flavio Arriano (*Bith.* XXXIX 13), Eustacio (*Od.* I 380, 36), etc. Tal vez por influencia del término πολυφάρμακος, Estrabón dirá que el Monte Circeo es πολύρριζον, “abundante en raíces”, (V, 3, 6).

⁸⁶ Germain (1954, pp. 130-50); en concreto, el autor piensa en un culto a la fecundidad de la tierra celebrado al finalizar la cosecha en el que los agricultores serían convertidos en cerdos.

⁸⁷ Garasa (1964, p. 229) pone las metamorfosis en relación con las doctrinas orientales de la *metempsícosis*, pues el cerdo tenía implicaciones mágicas y religiosas; también para Marinatos (1995, p. 138) simbolizan el tránsito al mundo de los muertos.

veremos más adelante al tratar de Plutarco. Frente al testimonio del arte arcaico y las otras versiones del relato, donde la metamorfosis diversificada está generalizada, en Homero se elige para todos la misma especie animal; además, los compañeros del héroe aparecen como una masa anónima que actúa a menudo de manera insensata y atolondrada, y las pocas veces que se individualiza un compañero suele ser para mal (Polites, Elpénor). El cerdo representaría además el animal doméstico, gregario y cobarde, en oposición a las fieras salvajes y solitarias que simbolizan la virilidad y la fuerza, con las que suelen ser comparados los héroes de las epopeyas homéricas. Muy a menudo se ha entendido el enfrentamiento de Odiseo y Circe como una lucha entre de la masculinidad y la feminidad: de acuerdo con todo esto, el ataque de Circe sería un intento de castración y domesticación del héroe, equiparable a la transformación en cerdo⁸⁸.

El episodio termina escuetamente con Circe atando a la nave un carnero y una borrega negra y marchándose inadvertida. La diosa colabora con los preparativos de la partida del héroe con una solicitud que parece derivada del cariño y asiste a la partida de su amante con una actitud más cercana a la indiferencia que a la resignación. En esa pasividad y esa frialdad exenta de resentimiento, que la distingue llamativamente de Calipso, hay sin duda algo de inhumano⁸⁹. En el Canto XII tiene lugar la despedida definitiva entre ambos, después de las últimas instrucciones para el viaje que da la diosa. Al amanecer marchan uno en cada dirección, y Circe recibe otra vez y por el mismo orden los epítetos con que fue presentada en *Od.* X 136, como si, con una estructura de *Ringkomposition*, se cerrara el círculo: Κίρκη ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα (XII 150).

⁸⁸ Franco (2010, pp. 157-205). Wulff Alonso (1985, p. 275) relaciona la transformación en cerdos, animales domésticos y mansos, con el temor de Odiseo a ser castrado. Pellizer (1979, pp. 67-82) también da una interpretación androcéntrica al encuentro con la maga, donde los roles de cazador y presa se permutan; sería dura prueba para establecer la normalidad de una unión amorosa. Por su parte, Wiessman (1945, p. 125) lo vincula al deseo-temor del incesto materno.

⁸⁹ Stanford (1954, p. 48) sugiere que este detalle podría deberse a que el autor de la epopeya no supo asimilar correctamente esta figura tradicional para adaptarla a su estilo realista

**CAPÍTULO II: EL EPISODIO DE CIRCE EN LAS
ARGONÁUTICAS DE APOLONIO**

INTRODUCCIÓN

Las *Argonáuticas* es una epopeya sobre las aventuras del héroe Jasón y sus compañeros en su viaje a la Cólquide a bordo de la nave Argo para lograr el vellocino de oro. De todo el ciclo legendario, Apolonio de Rodas escoge para su narración sólo la parte central: el viaje. El poema consta de cuatro extensos cantos, una división que procede del propio autor, como secuencias narrativas con entidad y autonomía en sí mismas, si bien los Cantos I y II están entre sí estrechamente relacionados. La intervención de Circe tiene lugar en el Canto IV (vv. 659-752), inserta en el viaje de retorno a Grecia. La princesa Medea se enamora de Jasón y decide traicionar a su padre Eetes y ayudar a los griegos a robar el vellocino de oro. Tras esto emprenden la huida y asesinan a Apsirto, hermano de Medea, para librarse de la persecución de los colcos. Este crimen justifica la accidentada navegación de los héroes hasta Eea y el episodio de Circe, que debe purificarlos por el crimen cometido. La aparición de Circe en las *Argonáuticas* es más fugaz que en la *Odisea*, un encuentro breve pero intenso, que abarca menos de cien versos, con las intervenciones de los personajes reproducidas en estilo indirecto para lograr mayor rapidez narrativa. Frente a la repetición formularia y la redundancia típica de Homero, Apolonio gusta más del estilo sintético y meramente alusivo. No obstante, el autor ofrece precisas indicaciones geográficas y temporales, aunque la cronología es más vaga en el viaje de retorno, especialmente desde la navegación por el Istro hasta la isla de Circe. La geografía recogida en el libro IV es más fantástica y se refiere a tierras menos conocidas que las del viaje de ida, pertenecientes al mundo de influencia de la Hélade o muy cercanas a él. En concreto, los episodios de Circe y de las Planctas, que son prehoméricos, respondían a antiguas tradiciones fantásticas, por lo que eran de dudosa localización y para ellos el poeta no contaba con el testimonio de la historiografía local.

1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

El episodio de Circe presenta el siguiente desarrollo:

1. Tempestad y navegación hasta Eea. (vv. 557-658).
2. Llegada a Eea y encuentro con la diosa (vv. 659-99).
3. Rituales de expiación (vv. 700-17).
4. Diálogo entre Circe y Medea, descubrimiento de la verdad por parte de Circe y partida de los Argonautas de Eea (vv. 718-52).

1. El alevoso asesinato de Apsirto a manos de su hermana Medea desata la cólera de Zeus, que envía a los argonautas una tempestad y dictamina que los culpables sean castigados:

Αὐτόν που μεγαλωστὶ δεδοπότος Ἀψύρτιο
Ζῆνα θεῶν βασιλῆα χόλος λάβεν οἶον ἔρεξαν,
Αἰαίης δ' ὅλοον τεκμήρατο δῆνεσι Κίρκης

αἶμ' ἀπονισαμένους πρό τε μυρία πημανθέντας
βοστήσειν.

A.R. IV 557-561

“Así aniquilado Apsirto de forma tan grave
la cólera tomó al propio Zeus, soberano de los dioses.
Y decretó que tras ser limpiados de la sangre funesta
con los designios de Circe de Eea regresarían tras haber padecido
innumerables calamidades.”

El padre de los dioses tiene una presencia destacada en las *Argonáuticas* como garante del orden cósmico y de una serie de valores universales tales como el juramento, la súplica, la hospitalidad y la justicia. La vil muerte de Apsirto, que fue atraído por sus asesinatos con dones de hospitalidad, requiere un castigo de Zeus; pero, paralelamente, Medea y Jasón llegarán hasta Circe bajo la protección que Zeus otorga a los suplicantes y a los homicidas que han de ser purificados. Así, se introduce en este punto del viaje el motivo épico de la divinidad hostil al héroe: Zeus asume temporalmente ese papel que tienen Posidón en la *Odisea* y Juno en la *Eneida*⁹⁰, y desde aquí el periplo de los argonautas experimentará en cierta medida una reconstitución de acuerdo con los parámetros homéricos. Tres elementos esenciales de la experiencia de Odiseo están ahora presentes: la cólera divina provocada por una acción impía de los viajeros, la aflicción de los personajes, que anhelan volver a su tierra, y la visita a Eea, el hogar de Circe⁹¹. Hay, no obstante, una diferencia fundamental: Odiseo ignora que tiene en su contra a Posidón hasta su conversación con Tiresias en el Canto XI, mientras que la hostilidad de Zeus es revelada inmediatamente. En efecto, en mitad de la tormenta habla el madero de la Argo, fabricado con una encina de Dodona y colocado por la diosa Atenea, comunicando las órdenes de Zeus⁹²:

Οὐ γὰρ ἀλύξειν
ἔννεπεν οὔτε πόνους δολιχῆς ἀλὸς οὔτε θυέλλας
ἀργαλέας, ὅτε μὴ Κίρκη φόνον Ἀψύρτοιο
νηλέα νίψειεν· Πολυδεύκεα δ' εὐχετάσθαι
Κάστορά τ' ἀθανάτοισι θεοῖς ἦνωγε κελεύθους
Αὐσονίης ἔντοσθε πορεῖν ἀλὸς, ἧ ἔνι Κίρκην
δήουσιν, Πέρσης τε καὶ Ἡελίοιο θύγατρα.

A.R. IV 585-91

“Pues decía que no escaparían
de las penas del interminable mar ni de las arduas
tempestades, a menos que Circe los expiara
de la impía muerte de Apsirto, y mandaba a Polideuces
y Cástor que suplicaran a los dioses inmortales
que les proporcionasen las rutas en el interior del mar Ausonio, donde
encontrarían a Circe, hija de Perse y de Helios.”

⁹⁰ Valverde Sánchez (1996, p. 287).

⁹¹ Clare (2002, p. 137) considera además que el episodio de Apsirto es análogo al del Cíclope en la *Odisea*, por incluir ambos un engaño -para atacar al hermano de Medea y al Cíclope- con la consecuente ira divina.

⁹² El pasaje es muy similar al I 524-7, donde habla el madero para conminarlos a iniciar el viaje. Zeus, además de estar en el origen del viaje de los argonautas y de muchos de sus principales episodios, es un dios omnipresente en la epopeya, aunque no intervenga como personaje antropomorfo. Sobre el papel de Zeus en las *Argonáuticas*, véase Valverde Sánchez (2006, pp. 1017-35).

Estamos, por tanto, ante un prodigio que anticipa lo que va a suceder, en una prolepsis propia del género épico. En este pasaje figuran las dos novedades principales del personaje de Circe en Apolonio: tiene la función de realizar ritos de purificación y su tierra está en Occidente, en el mar Ausonio. Estos versos y los de IV 557-61 ofrecen esencialmente los mismos datos que teníamos en la presentación de Circe en la *Odisea* (X 135-9): habita en Eea (*Od.* X 135: Αἰαίην δ' ἐς νῆσον; A.R. IV 559: Αἰαίης Κίρκης) y es hija de Helios y Perse (*Od.* X 138-9: ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἡελίοιο/μητρός τ' ἐκ Πέρσης; A.R. IV 591: Πέρσης τε καὶ Ἡελίοιο θύγατρα). No está en esta presentación de Circe, sin embargo, una información que en este poema es de lo más relevante: su parentesco con Eetes, que sí se menciona en otros pasajes.

Sigue a continuación una larga exposición del recorrido de los navegantes hasta alcanzar Eea: pasan por las Libúrnides, Corcira, Mélite, Ceroso y Ninfea y, surcando el Eridano y el Ródano, llegan a las tierras de los celtas y los ligures, y bordean la actual Península Itálica por los mares Ausonio y Tirreno hasta ir a parar a Eea. Se trata de un alarde de erudición geográfica característico de Apolonio y de la literatura helenística en general.

2. Llegan al fin los argonautas a la tierra de Circe y, en abierto homenaje al relato homérico, el puerto de Eea se califica aquí de “célebre” (Αἰαίης λιμένα κλυτόν, IV 661). La primera visión de Circe resulta impactante y terrorífica: la encuentran purificando sus cabellos y vestiduras con agua del mar, sobrecogida por sus espantosas visiones nocturnas:

Ἔνθα δὲ Κίρκην
 εὔρον ἄλῳς νοτίδεσσι κάρη ἐπιφαιδρύνουσαν·
 τοῖον γὰρ νυχίοισιν ὄνειρασιν ἐπτοίητο.
 Αἶματι οἱ θάλαμοί τε καὶ ἔρκεα πάντα δόμοιο
 μύρεσθαι δόκεον, φλόξ δ' ἀθρόα φάρμακ' ἔδαπτεν,
 οἷσι πάρος ξείνους θέλγ' ἀνέρας ὅστις ἴκοιτο·
 τὴν δ' αὐτὴ φονίῳ σβέσεν αἶματι πορφύρουσαν,
 χερσὶν ἀφυσσαμένη, λῆξεν δ' ὀλοοῖο φόβοιο.
 Τῷ καὶ ἐπιπλομένης ἠοῦς νοτίδεσσι θαλάσσης
 ἐγρομένη πλοκάμους τε καὶ εἵματα φαιδρύνεσκε.

A.R. IV 662-671

“Allí encontraron a Circe
 que purificaba su cabeza con las aguas del mar,
 pues estaba muy asustada por sus sueños nocturnos.
 Las habitaciones y todos los recintos de su casa parecían
 derramar sangre, y una llama devoraba la totalidad de sus pócimas,
 con las que antes hechizaba a hombres extranjeros, quienquiera que llegara;
 ella misma apagó la ardiente llama con sangre de sacrificio,
 extrayéndola con sus manos, y puso fin a su funesto terror.
 Y así, al llegar el amanecer, con las aguas del mar
 al despertarse purificó sus rizos y sus vestidos.”

El crimen de Medea ha sido tan cruel y abyecto que ha transgredido todas las leyes naturales, lo que explica la funesta cólera de Zeus, y que hasta su tía Circe, apartada en su remota tierra e ignorante de todo, esté padeciendo en sueños los efectos

del parricidio. Las visiones tienen un simbolismo muy evidente: la sangre en su casa revela que dentro de su familia se ha producido un atroz asesinato; la llama que quema sus brebajes representa la ineficacia de la magia de Circe en esta situación; la sangre con la que apaga el fuego alude al sacrificio expiatorio que habrá de llevar a cabo. Aunque en un principio Circe no es capaz de interpretar estas visiones, la están informando de lo sucedido, y en cierto modo le anuncian la llegada de Medea, como Hermes -que precisamente es el dios de los sueños- había anunciado a la Circe homérica de la llegada de Odiseo (*Od.* X 330-2)⁹³. Por lo tanto, los sueños de Circe tienen también una función proleptica, dado que anticipan los sucesos que se van a dar a continuación.

Aun siendo tan diferente el argumento de este encuentro con Circe, es evidente que el autor y sus lectores tienen en mente el episodio odiseico. Al llegar la aurora -que tiene sus lugares de danza en Eea, según *Od.* XII 3-4- sale Circe a purificarse de sus sueños; éste era el momento del día en que se producían las dos partidas de Odiseo desde Eea en Homero. Si los hombres de Odiseo la encontraban en su palacio, los argonautas la hallan a la orilla del mar, a donde acudía la diosa en la *Odisea* cuando el héroe marchaba al Hades (X) y a su regreso (XII). Su acogedora mansión, donde Odiseo y los suyos habían sido tan bien atendidos, aparece ahora chorreando sangre, y sus hermosos vestidos y rizos -el término *πλοκάμους* del v. 671 evoca sin duda al epíteto *ἐϋπλόκαμος* que Homero le aplicaba- requieren ahora ser purificados de ese “funesto terror” (el adjetivo *ὄλοοιο* del v. 669 también puede remitir a la expresión homérica *ὄλοόφρονος Αἰήταο* de la presentación de Circe en *Od.* X 137). De lo que no hay duda es de que esos *φάρμακα* se identifican con las poderosas pócimas de la Circe homérica, que en Apolonio se han vuelto tan inservibles como lo fueron para Odiseo; no sólo no le servirán para purificar, sino que parece que la hija de Helios ha dejado de usarlas, sin que se indique por qué ni desde cuándo. En efecto, la expresión *πάρος ξείνους θέλγ' ἀνέρας* (v. 667) -además de ese verbo *θέλγω*, presente en el episodio homérico- contiene el adverbio *πάρος* que sitúa esas prácticas en el pasado.

Contribuyendo a esta atmósfera siniestra y sobrenatural, alrededor de Circe hay un inquietante rebaño de bestias mezcla de humanos y de animales, que Apolonio describe de la siguiente manera:

θήρες δ', οὐ θήρεσσιν εὐκότες ὠμηστῆσιν
οὐδὲ μὲν οὐδ' ἀνδρεσσιν ὁμὸν δέμας, ἄλλο δ' ἀπ' ἄλλων
συμμιγέες μελέων, κίον ἀθρόοι, ἤντε μῆλα
ἐκ σταθμῶν ἄλις εἶσιν ὀπηδεύοντα νομῆι.
Τοίους καὶ προτέρους ἐξ ἰλύος ἐβλάστησε
χθῶν αὐτὴ μικτοῖσιν ἀρηρεμένους μελέεσσιν,
οὐ πω διψαλέω μάλ' ὑπ' ἥερι πιληθεῖσα
οὐδέ πω ἀζαλέοιο βολαῖς τόσον ἠελίοιο
ἰκμάδας αἰνυμένου· τὰ δ' ἐπὶ στίχας ἤγαγεν αἰῶν
συγκρίνας. Τὼς οἱ γε φυὴν αἰδηλοὶ ἔποντο,
ἥρωας δ' ἔλε θάμβος ἀπείριτον.

A.R. IV 672-682

“Unas bestias, no semejantes a bestias feroces
ni tampoco a hombres por el cuerpo homogéneo, sino mezclados

⁹³ En el mundo antiguo se concedía gran importancia a los sueños como medio sobrenatural de obtener información, y la práctica de la oniromancia aparece con frecuencia asociada a los magos en la literatura griega; para más información, véase Vinagre (2002, pp. 73-8).

con los miembros de unos y otros, se movían en manada, como las ovejas van en multitud desde los establos siguiendo al pastor.
 Seres así ya antes compuestos con miembros mezclados
 los hizo germinar del barro la propia tierra,
 cuando todavía no se había condensado mucho por el aire árido
 ni todavía el sol reseco con sus rayos
 había absorbido tanto la humedad; pero el tiempo combinándolas
 las puso en orden. Así éstos la seguían, oscuros en su naturaleza,
 y de los héroes se apoderó un inmenso estupor.”

Es muy propia de la literatura helenística esta clase de digresión erudita, con términos del vocabulario de la ciencia y la cosmología: *πιληθεισα* (v. 678), *στίχας* v. 680), *συγκρίνας* (v. 681), etc., así como también la estilización y barroquización del modelo: si en Homero esas extrañas fieras mansas anunciaban el peligro de Circe, más impactante aún es este rebaño de seres inconcebibles. Apolonio parte de las transformaciones en bestias del episodio homérico y las lleva mucho más allá, creando esta espantosa visión de seres híbridos entre lo humano y lo animal. El detalle de la mansedumbre lo ha tomado el poeta, no de las transformaciones en cerdos de la *Odisea*, sino de los lobos y leones que rodeaban el palacio y eran comparados con perros fieles que siguen a su amo (X 212-9); las criaturas de Apolonio, pese al pavor que inspiran, se equiparan a un rebaño de ovejas (vv. 674-5)⁹⁴. No obstante, tanto a los héroes homéricos como a los de la Argo les invade el terror al verlas (*Od.* X 219; A.R. IV 682). Este tipo de metamorfosis incompletas aparecen a menudo en el arte figurado, y la explicación que da Apolonio coincide con las teorías cosmogónicas de Empédocles (31B 57-62 Diels- Kranz): los cuatro elementos, tierra y agua (al principio confundidos en limo), aire y fuego, generaron monstruosas criaturas híbridas que terminaron ordenadas en especies homogéneas tras un proceso de condensación con la acción del Tiempo (en Empédocles del Amor y la Discordia)⁹⁵. Podemos comparar este pasaje de las *Argonáuticas* con un fragmento transmitido por Simplicio que ilustra esta teoría de Empédocles:

ὥσπερ Ἐ. κατὰ τὴν τῆς Φιλίας ἀρχὴν φησι γενέσθαι ὡς ἔτυχε μέρη πρῶτον τῶν ζώων οἷον κεφαλὰς καὶ χεῖρας καὶ πόδας, ἔπειτα συνιέναι ταῦτα βουγενῆ ... ἐξανατέλλειν, ἀνδρογενῆ δηλονότι βούπρωρα, τουτέστιν ἐκ βοῶς καὶ ἀνθρώπου. καὶ ὅσα μὲν οὕτω συνέστη ἀλλήλοις ὥστε δύνασθαι τυχεῖν σωτηρίας, ἐγένετο ζῶια καὶ ἔμεινεν διὰ τὸ ἀλλήλοις ἐκπληροῦν τὴν χρεῖαν, τοὺς μὲν ὀδόντας τέμνοντάς τε καὶ λεαίνοντας τὴν τροφήν, τὴν δὲ γαστέρα πέπτουσαν, τὸ δὲ ἦπαρ ἐξαιματοῦν. καὶ ἢ μὲν τοῦ ἀνθρώπου κεφαλὴ τῶι ἀνθρωπίνωι σώματι συνελθοῦσα σώιζεσθαι ποιεῖ τὸ ὅλον, τῶι δὲ τοῦ βοῶς οὐ συναρμόζει καὶ διόλλυται· ὅσα γὰρ μὴ κατὰ τὸν οἰκεῖον συνῆλθε λόγον, ἐφθάρη.

In Ph., 371, 33

“Como dice Empédocles por el principio de Amor surgieron primero los cuerpos de los seres vivos como las cabezas, las manos y los pies, y que después estas cosas se juntaron y engendraron la raza de los bóvidos, es decir, la raza de hombres con cara de toro, esto es, de toro y hombre. Y así, tanto se juntaron entre ellos, pudieron lograr la continuidad, engendraban criaturas y permanecían a

⁹⁴ Valverde Sánchez (1996, p. 49) destaca el contraste entre los símiles homéricos, que a menudo ofrecen cuadros desligados del relato principal, y los símiles de Apolonio, siempre en estrecho paralelismo con la narración y con gran pertinencia semántica respecto al término parangonado. Para Hunter (1993, pp. 129-38) Apolonio practica en sus símiles un ejercicio de experimentación poética.

⁹⁵ Cf. Valverde Sánchez (1996, p. 292).

causa de la relación complementaria entre ellos, desarrollando dientes, triturando el alimento y alimentando el estómago, desarrollaron el hígado. Y la cabeza del hombre uniéndose al cuerpo humano hizo subsistir el conjunto, y no se trabó con el de bóvido y desapareció. Pues lo que no se unía según la ley natural, se destruyó.”

Los argonautas reconocen de inmediato a Circe como hermana de Eetes por su aspecto y su mirada. La expresión empleada, *κασιγνήτην Αιήταο* (v. 684), evoca aquel sintagma homérico *αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αιήταο* (*Od.* X 137). En Apolonio, como vamos a comprobar, los descendientes del Sol son reconocibles a simple vista por el brillo de los ojos⁹⁶. Circe al ver a los recién llegados los invita a entrar en su palacio, como hacía en Homero:

ἡ δ' αἴψ' ἐξελθοῦσα θύρας ὥϊξε φαεινὰς
καὶ κάλει· οἱ δ' ἄμα πάντες αἰδρεῖησιν ἔποντο·

Od. X 230-231

“Ella saliendo rápidamente abrió las brillantes puertas
y los llamó, y todos juntos la siguieron en su ignorancia.”

αὐτίκ' ἔπειτ' ἄψορρον ἀπέστιχε· τοὺς δ' ἄμ' ἔπεσθαι
χειρὶ καταρρέξασα δολοφροσύνησιν ἄνωγεν.

A.R. IV 686-687

“Después volvió atrás enseguida, y a todos ellos gesticulando
con su mano, engañosamente les mandaba que la siguieran.”

Esta escena recuerda de manera manifiesta la perfidia de Circe en su primera actuación en la *Odisea*, cuando invita a los hombres a entrar en su casa para hechizarlos, con esa ignorancia e inconsciencia de los que llegan (*αἰδρεῖησιν*) y la maligna astucia de la anfitriona (*δολοφροσύνησιν*). El término *δολοφροσύνησιν* no se corresponde con el carácter de la Circe de Apolonio, que no trata de engañar a nadie, sino con el de la Circe homérica: ésta era designada como *δολόεσσα* (*Od.* IX 32) y *δολοφρονέουσα* (X 339), y tanto Odiseo como Euríloco expresaban su temor de que Circe les tendiera una trampa (*δόλος*, X 232, 258, 380). Asimismo, es posible que el término *δολοφροσύνησιν* tenga que ver con que, todavía inmersa en el horror de sus visiones, practica una especie de disimulo cuando aparecen los navegantes. Ante la invitación a entrar en su palacio, en el poema homérico la seguían todos los compañeros de Odiseo, salvo Euríloco, mientras que en las *Argonáuticas*, por el contrario, sólo la acompañan Medea y Jasón, quedándose los demás al margen por orden de Jasón (688-9).

Como en la *Odisea*, al entrar en el palacio de Circe, la diosa los invita a sentarse en espléndidos sillones (*εἶσεν δ' εἰσαγαγοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε*, *Od.* X 233; *ἐν λιπαροῖσι κέλευεν/ ἢ γε θρόνοις ἔζεσθαι*, A.R. IV 691-2). Hasta aquí el encuentro se desarrolla de forma paralela al de *Od.* X; vendría a continuación el ofrecimiento de comida y bebida a los huéspedes, pero la visita de Medea y Jasón está motivada por su crimen y la necesidad de expiarlo, por lo que el ritual de hospitalidad no tiene cabida aquí. La pareja adopta la actitud de los suplicantes: en absoluto silencio, en vez de

⁹⁶ En la Antigüedad estaba bastante extendida la creencia en el poder de la mirada para hechizar (mediante hipnosis, maleficios, mal de ojo, etc.), lo cual podría explicar la atribución de esta cualidad a la estirpe de Circe. Sobre el poder mágico de los ojos (*fascinum*), y su empleo por parte de Medea, véase Gaggadis-Robin (2000, pp. 300-4), Buxton (2000, pp. 265-75) y López (2004, pp. 6-7).

sentarse en los sillones lo hacen junto al hogar sin levantar en ningún momento la vista del suelo, Medea apoya la frente en sus manos y Jasón clava en el suelo la espada homicida, contrariamente a lo que hacía Odiseo, que tomaba su espada para protegerse de la maga. Circe, que en un principio desconoce la causa de su venida (ἀμηχανέουσα κiónτων, v. 692) al observar su conducta averigua enseguida la situación de los jóvenes y comprende al fin por qué han acudido a ella (αὐτίκα δ' ἔγνω Κίρκη φύξιον οἴτον ἀλιτροσύνας τε φόνοιο, “Circe conoció de inmediato el destino fugitivo y la impiedad del crimen”, vv. 698-9).

3. La diosa da comienzo a los rituales necesarios para la purificación sin conocer todavía la identidad de los que han llegado como suplicantes. El proceso es descrito minuciosamente:

Τῷ καὶ ὀπιζομένη Ζηνὸς θέμιν Ἰκεσίοιο,
 ὃς μέγα μὲν κοτέει, μέγα δ' ἀνδροφόνοισιν ἀρήγει,
 ῥέζε θυηπολίην οἷη τ' ἀπολυμαίνονται
 νηλειτεῖς ἰκέται, ὅτ' ἐφέστιοι ἀντιόωσι.
 Πρῶτα μὲν ἀτρέπτοιο λυτήριον ἢ γε φόνοιο
 τειναμένη καθύπερθε **σὺς τέκος**, ἧς ἔτι μαζοὶ
 πλήμυρον λοχίης ἐκ νηδύος, **αἷματι χειῖρας**
τέγγεν, ἐπιμήγουσα δέρην· αὐτίς δὲ καὶ ἄλλοις
 μείλισσεν χύτλοισι Καθάρσιον ἀγκαλέουσα
 Ζῆνα, Παλαμναῖον Τιμήρορον ἰκεσιάων.
 Καὶ τὰ μὲν ἀθρόα πάντα δόμων ἐκ λύματ' ἔνεικαν
 Νηιάδες πρόπολοι, ταί οἱ πόρσυνον ἕκαστα·
 ἢ δ' εἴσω **πελανοῦς μείλικτρά τε νηφαλίησι**
καῖεν ἐπ' εὐχολῆσι παρέστιος, ὄφρα χόλοιο
 σμερδαλέας παύσειεν Ἐρινύας ἠδὲ καὶ αὐτός
 εὐμειδῆς τε πέλοιτο καὶ ἦπιος ἀμφοτέροισιν,
 εἴ τ' οὖν ὀθνεῖω μεμιασμένοι αἷματι χειῖρας
 εἴ τε καὶ ἐμφύλω προσκηδέες ἀντιόωσιν.

A.R. IV 700-717

“Y así, respetando la ley de Zeus Suplicante, que mucho se irrita con los asesinos pero mucho los socorre, llevó a cabo el sacrificio con el que son purificados los impíos suplicantes cuando se acercan al hogar. En primer lugar, como liberación del inamovible crimen, tendiendo encima la cría de una cerda, de la que todavía las ubres están hinchadas por el parto de su vientre, con su sangre empapaba las manos tras cortarle el cuello; y además con otras libaciones propiciaba a Zeus invocándolo como Purificador Protector de las plegarias de los criminales suplicantes. Y todas las impurezas juntas las echaron fuera de la casa las sirvientas Náyades, que preparaban cada cosa para ella. Y ella dentro junto al hogar quemaba tortas y libaciones, después de los votos sin vino, para calmar la cólera de las terribles Erinis y que también él estuviera favorable y benévolo para ambos, si llegaban con las manos manchadas de sangre extraña, o si incluso de un pariente.”

Como protector de la familia y el orden social, Zeus persigue a quienes lo atacan y cometen impíos homicidios, pero también protege y perdona a los suplicantes. Circe trata de aplacar al padre de los dioses con el sacrificio de una cerda, con cuya sangre limpia las manos impuras de Jasón y Medea, y con libaciones⁹⁷. El texto reproduce también los ruegos que pronuncia Circe, en estilo indirecto e introducidos por el participio ἀγκαλέουσα, con esa acumulación de epítetos propia de las letanías (vv. 708-9). A las Erinis, que acosan a los que cometen asesinatos infames, les dedica sacrificios sin sangre ni vino (con tortas y libaciones). La diosa es asistida por sus sirvientas náyades, que tienen aquí su única aparición, y se encargan de arrojar fuera de la casa las impurezas⁹⁸. Como hemos comentado, Circe realiza el ritual expiatorio desconocedora todavía de la identidad de los suplicantes y del delito que traen sobre sus espaldas, que puede ser tanto la muerte de un extraño como la de un familiar (vv. 716-7). En las *Euménides* de Esquilo también se describe este mismo rito de purificación de los criminales, en este caso para la κάθαρσις de Orestes, que padece el acoso de las Erinis después de haber asesinado a su madre. Orestes afirma haber conocido muchas purificaciones (πολλοὺς καθαρμούς, v. 277) y expone un proceso similar al que tenemos en Apolonio, consistente también en lavar con sangre de un lechón las manos del homicida mientras éste guarda silencio junto al hogar, siendo en este caso Apolo el dios purificador.

ἐγὼ διδαχθεὶς ἐν κακοῖς ἐπίσταμαι
πολλοὺς καθαρμούς, καὶ λέγειν ὅπου δίκη
σιγᾶν θ' ὁμοίως· ἐν δὲ τῷδε πράγματι
φωνεῖν ἐτάχθην πρὸς σοφοῦ διδασκάλου·
βρίζει γὰρ αἷμα καὶ μαραίνεται χερὸς,
μητροκτόνον μίασμα δ' ἔκλυτον πέλει.
ποταίνιον γὰρ ὄν **πρὸς ἐστίᾳ θεοῦ**
Φοίβου καθαρμοῖς ἠλάθη χοιροκτόνοις.

Eum. 276-283

“Yo, enseñado en los males, conozco muchas purificaciones, y cuándo es justo hablar o guardar silencio igualmente, y en este asunto me ha sido ordenado hablar por un sabio maestro: pues la sangre de mi mano duerme y se extingue, y se borra la mancha del asesinato de mi madre. Así, cuando estaba reciente en el altar del dios Febo fue disipada con sacrificios expiatorios de lechones.”

En otro pasaje de la obra de Esquilo el espectro de Clitemnestra, culpable igualmente de crimen familiar por el asesinato de Agamenón, hace alusión a estas libaciones sin vino para las Erinis, que acompañan a la quema en el hogar de las tortas rituales:

ἢ πολλὰ μὲν δὴ τῶν ἐμῶν ἐλείξατε·

⁹⁷ Sobre el poder regenerador de los cerdos en los rituales antiguos, cf. Yarnall (1994, pp. 45-7), quien relaciona esta función de los cerdos con las metamorfosis de la Circe homérica. Señala Knight (1995, p.191) lo inquietante que para el lector saber que Circe convierte a los hombres en cerdos, por la posibilidad de que la víctima del sacrificio de Apolonio fuera originariamente humana.

⁹⁸ La presencia de las ninfas en el episodio homérico estaba más justificada, pues Circe aparecía en cierto modo como una diosa de la naturaleza; casan menos en la siniestra escena de Apolonio, donde probablemente se mantienen sólo por la imitación de *Od. X*.

χοάς τ' αίνους, νηφάλια μελίγματα,
καὶ νυκτίσεμνα δειπν' ἐπ' ἐσχάρῃ πυρὸς
ἔθουον, ὦραν οὐδενὸς κοινήν θεῶν.

Eum. 106-109

“En verdad muchas veces habéis saboreado mis ofrendas:
libaciones sin vino, bebidas calmantes,
y los banquetes servidos de noche sobre el hogar del fuego
humeaban, en la hora no compartida con los dioses.”

4. Al terminar, Circe invita de nuevo a sus huéspedes a sentarse en mullidos sillones (ξεστοῖσιν θρόνοισιν) y, en cierta medida, intenta retomar ese proceso de hospitalidad antes frustrado, una vez que la urgente purificación ha sido realizada. Ella se sienta enfrente de los huéspedes (ἐνωπαδίς, v. 720) y los observa. El modelo para esta escena podría ser el pasaje de *Od.* XXIII 89-94, donde Penélope, antes de reconocer a Odiseo se coloca enfrente de él y lo mira largamente. El contacto visual en una situación de gran tensión aparece también en el encuentro de Príamo y Aquiles en *Il.* XXIV 477-84⁹⁹. El elemento de la mirada tiene especial importancia en este pasaje: Medea ha evitado levantar la vista del suelo hasta que se ha visto purificada, y una vez que puede hacerlo la diosa de Eea la reconoce como su pariente por el brillo de sus ojos. Circe procede directamente a interrogarlos, deseosa de saber quién es esa joven:

Αἴψα δὲ μύθοῳ

χρειῶ ναυτιλίην τε διακριδὸν ἐξερέεινεν,
ἠδ' ὀπόθεν μετὰ γαῖαν ἐήν καὶ δώματ' ἰόντες
αὐτῶς ἰδρύθησαν ἐφέστιοι. Ἥ γὰρ ὄνειρων
μνηστῆς ἀεικελίῃ δῦνεν φρένας ὀρμαίνουσαν·
ἴετο δ' αὖ κούρης ἐμφύλιον ἰδμεναι ὀμφήν,
αὐτίχ' ὅπως ἐνόησεν ἀπ' οὐδεὸς ὅσσε βαλοῦσαν.
Πᾶσα γὰρ Ἥελίου γενεῆ ἀρίδηλος ἰδέσθαι
ἦεν, ἐπεὶ βλεφάρων ἀποτηλόθι μαρμαρυγῆσιν
οἶόν τε χρυσέην ἀντόπιον ἴεσαν αἴγλην.

A.R. IV 720-729

“Enseguida en la conversación
les preguntaba resueltamente por la necesidad de la navegación,
y de dónde vinieron hasta su tierra y su morada
para sentarse así en su hogar, pues ciertamente
el odioso recuerdo de sus sueños abrumaba su mente al excitarse.
Y también deseaba reconocer la voz familiar de la joven,
desde el momento en que la observó al alzar los ojos del suelo.
Pues toda la raza de Helios se hacía evidente al ser vista,
porque desde lejos con los destellos de sus ojos
lanzaban al frente un brillo como de oro.”

⁹⁹ Para Plantinga (2007, pp. 545-9) Apolonio se está sirviendo en este punto de las escenas homéricas de hospitalidad para subvertir el modelo y sorprender al lector, y compara el pasaje con la acogida de Odiseo como suplicante por parte de los feacios (*Od.* VII 153-76), un ejemplo del desarrollo habitual de esta escena típica en Homero: el anfitrión pide al suplicante, que se ha sentado en el suelo junto al hogar, que tome un asiento más cómodo, colocándose junto a él y ofreciéndole comida y bebida. Circe comienza sentándose enfrente (ἐνωπαδίς), lo que es propio de una situación más formal o más íntima, con implicaciones eróticas, como lo era el encuentro de Circe con Odiseo.

En el ritual de hospitalidad Circe se salta el paso de ofrecer comida a los visitantes y procede de inmediato a informarse de la identidad y la historia de los que han llegado como suplicantes, intrigada por saber qué lengua habla Medea y todavía asustada por sus horribles sueños¹⁰⁰. El hecho de compartir la comida tiene importantes implicaciones en el proceso de hospitalidad: Odiseo se niega a comer con Circe hasta que no libere a sus compañeros (*Od.* X 385-87), en *Il.* XXIV 601-28 el banquete de Príamo y Aquiles tiene lugar después de su enfrentamiento, y simboliza que en cierto modo se ha llegado a un acuerdo. Circe aún no conoce con exactitud lo que ha sucedido, pero todo indica que comienza a relacionar sus pesadillas con la llegada de esa desconocida a la que reconoce como descendiente de Helios; al no invitar a los visitantes a comer parece dejar en suspenso la consumación del proceso de acogida¹⁰¹.

Toma la palabra entonces Medea para ofrecer una versión sesgada y muy breve de los hechos acaecidos (vv. 472-6) utilizando la lengua de la Cólquide (Κολχίδα γῆρων ἰεῖσα, v. 731). Apolonio presenta su discurso en estilo indirecto, lo que permite transmitir con mayor brevedad y agilidad el relato de unos sucesos que el lector ya conoce¹⁰². Jasón, que no pronuncia palabra durante el encuentro con Circe, queda ya del todo al margen de esa conversación entre las dos mujeres, que se reconocen como familiares y que hablan la lengua de su tierra. Medea cuenta la travesía y sus penalidades, y que, siguiendo los consejos de su hermana, se dejó seducir por Jasón, y por ello huyó con los griegos de “la terrible violencia de su padre (ὑπέρβια δείματα πατρός, v. 735), pero silencia el crimen que ha cometido. Además, la joven habla con amabilidad (μελιχίως, v. 732), tratando de ganarse el favor de su interlocutora. Llama la atención el eco verbal homérico en los vv. 731-2: Medea es llamada “hija del temible Eetes” βαρύφρονος Αἰήταιο κούρη, expresión basada probablemente en aquella designación de Circe como “hermana del funesto Eetes” (αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταιο, *Od.* X 137).

La descripción de la reacción de Circe ante el parlamento de Medea es algo ambigua: súbitamente, comprende la verdad, pero se compadece del llanto de su sobrina: φόνον δ' ἀλέεινεν ἐνισπεῖν/ Ἀψύρτου, τὴν δ' οὔτι νόῳ λάθειν· ἀλλὰ καὶ ἔμπης/ μυρομένην ἐλέαιρεν (“Evitó referirse al asesinato/ de Apsirto, pero nada escapó al entendimiento de ella; pero con todo/ se compadeció de la que lloraba”, vv. 736-8). También en la *Odisea* el llanto de los hombres que recobraban la forma humana provocaba compasión en la hierática Circe homérica (θεὰ δ' ἐλέαιρε καὶ αὐτή, *Od.* X 399). Pero pese a este sentimiento, la diosa reacciona con repulsa y enfado expulsando a Medea de su palacio. Sus duras palabras aparecen en estilo directo, al contrario que las de su sobrina, con lo cual el parlamento de Circe queda resaltado sobre las palabras no del todo sinceras de su sobrina.

Σχετλίη, ἧ ῥα κακὸν καὶ ἀεικέα μῆσαι νόστον.
Ἔλλομαι οὐκ ἐπὶ δῆν σε βαρὺν χόλον Αἰήταιο
ἐκφυγείν· τάχα δ' εἴσι καὶ Ἑλλάδος ἦθεα γαίης

¹⁰⁰ Algunos autores, como Kinght (1995, p. 193) ven en este detalle una muestra de ansiedad por tener noticias de su patria; nosotros creemos que lo que realmente le interesa es saber quién es la muchacha y qué ha hecho, así como dar sentido a sus propias visiones.

¹⁰¹ Plantinga (2007, p. 549-553).

¹⁰² Sobre el estilo indirecto y los discursos en las *Argonáuticas*, cf. Hunter (1993, pp. 138-51).

τισόμενος φόνον υἱός, ὅτ' ἄσχετα ἔργα τέλεσσας.
Ἄλλ' ἐπεὶ οὖν ἰκέτις καὶ ὁμόγνιος ἔπλευ ἐμεῖο,
ἄλλο μὲν οὐ τι κακὸν μητίσομαι ἐνθάδ' ἰούσῃ·
ἔρχεο δ' ἐκ μεγάρων, ξείνῳ συνοπηδὸς εὐῶσα
ὄν τινα τοῦτον ἄιστον ἀνείραο πατρὸς ἄνευθεν.
Μηδὲ με γονάσσειαι ἐφέστιος· οὐ γὰρ ἔγωγε
αἰνήσω βουλὰς τε σέθεν καὶ ἀεικέα φύξιν.

A.R. IV 739-748

“Desgraciada, ciertamente maquinaste un viaje vil y vergonzoso. Pienso que tú no por mucho tiempo escaparás de la temible cólera de Eetes: pronto vendrá incluso a las moradas de la tierra de la Hélade para vengar el asesinato de su hijo, porque has cometido acciones imperdonables. Pero puesto que en todo caso eres suplicante y familiar mía, no planearé ningún otro mal para ti que has venido aquí: márchate del palacio, siendo compañera del extranjero, quien sea éste desconocido que hallaste al margen de tu padre. Y no te arrodilles ante mí junto al hogar, pues yo por mi parte no aprobaré tus propósitos ni tu huida vergonzosa.”

La intervención de Circe empieza y termina con la manifestación de su espanto ante las impías acciones de su sobrina Medea; el adjetivo ἀεικέα (“vergonzoso”, “indecoroso”) se repite en el primer y último verso, dando así al discurso una estructura de *Ringkomposition*. Resulta interesante la presencia en este discurso del término νόστος, que es el elemento fundamental de la *Odisea*. El periplo de los argonautas al salir de la Cólquide es efectivamente un regreso hacia Grecia, como lo era el de Odiseo. La Circe homérica jugaba un importante papel en el νόστος de Odiseo prestando al héroe ayuda para visitar el Hades y para escapar de las Sirenas, Escila y Caribdis. Circe mencionaba el νόστος de Odiseo en dos pasajes: primero le decía que Tiresias le daría las instrucciones para el regreso (X 540), después, que debía respetar los rebaños de Helios y concentrarse sólo en su regreso (XII 137). Por tanto, el empleo del sustantivo νόστος no puede ser aquí casual: también en el poema de Apolonio la intervención de Circe resulta determinante para que la navegación pueda continuar, pero hay un claro contraste entre la actitud solícita y colaboradora de la Circe homérica hacia el νόστος de Odiseo y la ira y rechazo que expresa la Circe de Apolonio respecto al νόστος de su sobrina, que califica de “vil y vergonzoso” (κακὸν καὶ ἀεικέα). No obstante, si bien le niega cualquier apoyo y la reprende gravemente, también se abstiene de hacerle daño por ser su pariente y venir como suplicante. La diosa de Eea además lanza a su sobrina una predicción que más bien parece fruto del sentido común que de los poderes proféticos: que Eetes los perseguirá hasta dar con ellos y vengar la muerte de Apsirto. El vaticinio de Circe se verá cumplido sólo parcialmente, pues, en efecto, poco después, durante la estancia de los argonautas en la isla de los feacios -llamada Drépane en las *Argonáuticas*, Esqueria en la *Odisea* y e identificada con Corcira en la tradición geográfica- aparecen los colcos dispuestos a emplear la violencia, si bien su propósito es, más que vengar al hermano de Medea, llevarse a la princesa fugitiva de vuelta a la Cólquide (A.R. IV 1000 y ss.). Pero Alcínoo y Arete no entregarán a Medea y los amantes lograrán escapar de los colcos.

Tras el implacable discurso de Circe, Jasón y Medea se marchan de su morada, y los marineros reemprenden el viaje. La joven sale del palacio de la mano de Jasón, llorando y temblando de miedo. Como a su llegada, oculta con el peplo su rostro, antes

como parte de la actitud de suplicante, ahora por la vergüenza y el llanto. Este gesto de Medea aparece en otros momentos dramáticos del poema: igualmente se cubre la cara con el velo al enamorarse de Jasón (III 444), cuando se fuga de su hogar (IV 44) y cuando Jasón mata a su hermano (IV 465). Como hace notar Plantinga, esta especie de pudor que muestra Medea en las situaciones difíciles contrasta con la imposibilidad de que sus acciones pasen inadvertidas: la Luna contempla su huida del palacio de la Cólquide (IV 54-6), la Erinis el asesinato de Apsirto (IV 475-6) e Iris su partida de Eea (IV 753-4)¹⁰³.

La purificación y la visita a Circe terminan con un dramático llanto, como acabara también el hechizo de los compañeros de Odiseo, pero son dos escenas diametralmente opuestas. En *Od.* X 397-9 los que habían sido hechizados reconocían al héroe y lo tomaban de la mano emocionados (ἔφυν τ' ἐν χερσὶν, 397), rompiendo en un llanto conmovedor (ἱμερόεις ὑπέδν γόος, 398) que hacía retumbar el palacio (δῶμα σμερδαλέον κονάβιζε, 398-9) y emocionaba a la propia Circe. En A.R. IV 749-52, en cambio, Medea no quiere que se vea su rostro y lo oculta; llora (γόον χέεν, 750), pero no de alegría, sino por una gran aflicción (ἀμέγαρτον ἄχος, 749), y también toma de la mano al protagonista de la epopeya (χειρὸς ἐπισχόμενος, 751) pero, aunque sus lágrimas habían conmovido a Circe, es expulsada y tiene que marcharse (λείπον δ' ἀπὸ δῶματα Κίρκης, 752). Como en la *Odisea*, a pesar de la turbadora sensación de peligro que transmite Circe, los huéspedes se marchan sin que les haga daño y habiendo recibido de ella la ayuda necesaria, la profecía en un caso y la κάθαρσις en el otro. De hecho, en las *Argonáuticas* Circe se muestra totalmente inofensiva con los viajeros, lo que concuerda con esa inmunidad que parece acompañar a los argonautas, que salen indemnes de las mismas aventuras en las que Odiseo y sus hombres habían resultado gravemente perjudicados¹⁰⁴, una inmunidad que se explica en gran parte por la protección divina de Hera que acompaña a la tripulación de Jasón.

2. ORÍGENES DEL RELATO E INFLUENCIAS

El de los argonautas es uno de los grandes ciclos legendarios de la mitología griega. Participan en él numerosos héroes griegos muy célebres pertenecientes a una generación anterior a la de los héroes homéricos. Se ignora si esta leyenda, tan conocida para los griegos como la leyenda troyana o los viajes de Odiseo, tiene alguna base histórica, pero lo que es indudable es su larga tradición, que parece remontar a la Época Micénica.

La historia, como buena parte de la mitología griega, se configura en gran medida sobre elementos procedentes del folclore¹⁰⁵. El núcleo central del relato es un motivo folclórico presente en otros mitos, como el de Minos y Escila o el de Teseo y Ariadna, llamado a veces “motivo de la Hija del Diablo”: un héroe viaja a un país remoto en busca de un objeto muy valioso, que está en poder de un rey inhospitalario que le exige para lograrlo pruebas imposibles; logrará superarlas con ayuda de la princesa del reino, enamorada del héroe y dispuesta a huir con él para ser su esposa. Tenemos asimismo a los personajes habituales en esta clase de relatos: algunos de los

¹⁰³ Plantinga (2007, pp.563-4).

¹⁰⁴ Knight (1995, p. 159).

¹⁰⁵ Acerca de esto, véase García Gual (1971, pp. 85-107) y Moreau (1994, pp. 251 y ss.).

marineros de la Argo tienen poderes sobrenaturales (Orfeo, Linceo) y desempeñan el papel de los ayudantes mágicos de los héroes folclóricos, como Hermes y Circe en *Od. X*; Medea representa a la bella princesa enamorada del extranjero y a la maga terrible; Fineo, como la Circe homérica, es el adivino que da consejos para el viaje, etc. Otro motivo de los cuentos tradicionales es el de la frontera imposible de atravesar para alcanzar una tierra lejana (las Simplégades). La epopeya consta de múltiples y variados episodios de toda clase, pues el objetivo de Apolonio es relatar no sólo la aventura de la consecución del vellocino, sino el viaje de los héroes en su totalidad, con todas sus hazañas y aventuras - ἄεθλα y κλέα-, lo que determina un desarrollo episódico de la narración principal donde cada una de las aventuras está cuidadosamente elaborada¹⁰⁶. Como había sucedido con el viaje de Odiseo, también en el periplo de la Argo se ha querido ver una representación simbólica de los ritos de iniciación, a través de toda la serie de pruebas que tiene que superar el protagonista, Jasón¹⁰⁷.

La relación de la epopeya de Apolonio de Rodas con los poemas homéricos es un aspecto central de la obra, bastante complejo y en buena medida recíproco. El periplo de la Argo se menciona ya en la épica homérica: en la *Ilíada* se alude al idilio de Hipsípila y Jasón en Lemnos (VII 468-9), y diversos elementos la *Ilíada* y la *Odisea* guardan estrecha relación con el viaje de los argonautas, y pueden estar modelados a partir de esta leyenda, como ya advirtiera Estrabón:

ὁμολογεῖ μὲν, ὅταν Αἰήτην ὀνομάζῃ, καὶ τὸν Ἰάσονα καὶ τὴν Ἀργὸν λέγῃ, καὶ παρὰ [τὴν Αἴαν] τὴν Αἰαίην πλάττῃ, καὶ τὸν Εὐνεῶν ἐν Λήμνῳ καθιδρῦν, καὶ ποιῇ τῷ Ἀχιλλεῖ φίλην τὴν νῆσον, καὶ παρὰ τὴν Μῆδειαν τὴν Κίρκην φαρμακίδα ποιῇ αὐτοκασιγνήτην ὀλοόφρονος Αἰήταο·

Str. I 2, 40, 4-9

“Sigue la historia cuando nombra a Eetes, y cuando habla de Jasón y de la Argo, y sobre Ea inventa Eea, y a Euneo lo sitúa en Lemnos, y hace la isla grata a Aquiles, y sobre Medea crea a la hechicera Circe, *hermana carnal del funesto Eetes*.”

Según esto, las aventuras de la Argo podrían haber servido de modelo para la configuración de algunos episodios, personajes y escenarios odiseicos: la maga Medea para Circe, el país de Ea para Eea -todo indica que Αἴα y Αἰαίη son un desdoblamiento del mismo término, αἴα (“tierra” o “país”)-, los gigantes de Cícico para los Lestrigones, etc. Estamos ante una muestra de la permeabilidad de las leyendas antiguas, que incorporaban elementos unas de otras, desarrollándose a menudo mediante la *contaminatio*. No obstante, el asunto de la leyenda a la que pertenecía originariamente Circe se ha discutido bastante. El hecho de que no aparezca en la *Pítica* IV de Píndaro ha llevado a algunos investigadores a pensar que no estaba presente en la tradición literaria del viaje de los argonautas hasta la obra de Apolonio, mientras que otros siguen el testimonio de Estrabón y consideran que Circe habría pertenecido a la leyenda de los argonautas antes que a la de Odiseo. Por otra parte, Louden señala que los rasgos del personaje de Medea se habrían repartido en la epopeya homérica entre Circe y Nausícaa, ambas hijas hermosas y seductoras de un rey a cuya tierra va a parar el protagonista; en el caso de Circe, Helios, como Eetes, tratará de destruir al héroe; en la tierra de los feacios Odiseo toma parte en unos juegos atléticos que pueden recordar a

¹⁰⁶ Para la estructura y composición de las *Argonáuticas*, véase Valverde Sánchez (1988b, pp. 119-56).

¹⁰⁷ Esta concepción está expuesta y razonada en Llinares García (1987, pp. 15-42).

las pruebas de Jasón. De hecho, para Louden, una de las diferencias fundamentales entre los episodios homéricos de Circe y Calipso radica en que el encuentro con Circe, con sus semejanzas con Medea y Fineo, está construido sobre esquemas argonáuticos, mientras que el de Calipso sigue otros modelos míticos (el del mito de la creación, el de la diosa que se enamora de un mortal y el de los mitos del inframundo)¹⁰⁸.

Por otra parte, es evidente que la *Ilíada* y la *Odisea* han marcado el punto de partida de las *Argonáuticas*, siendo su dependencia temática y formal de los poemas homéricos innegable. Apolonio debe mucho a la *Odisea*, especialmente en el recorrido occidental del viaje de regreso: las Sirenas, Escila y Caribdis, las Planctas, Trinacia y las vacas del Sol, la isla de los feacios... Las referencias homéricas son constantes en la obra, ya en forma de motivos recurrentes, ya como sutiles reminiscencias¹⁰⁹. La presencia del personaje de Circe en la epopeya estaría en relación con el deseo de Apolonio de seguir a Homero. El episodio de Circe muestra además una estructura que encontramos en varios episodios de la *Odisea* (como el de Polifemo o el de los Lestrígones), y en muchos de las *Argonáuticas* (encuentros con Cícico, Ámico o Lico): a la llegada de los héroes a una tierra extraña, le sigue una confrontación con sus habitantes. La visita a Eea es además la primera parada en un recorrido en el que reaparecen una serie de lugares de la ruta de la *Odisea*, siguiendo incluso el orden homérico:

	<i>Odisea</i>	<i>Argonáuticas</i>
Circe	X 135-574	IV 659-752
Las Sirenas	XII 181-200	IV 891-919
Escila y Caribdis	XII 234-260	IV 920-923(sólo nombradas, ya que los Argonautas eligen pasar por las Planctas)
Planctas	XII 59-72 (en las instrucciones de Circe sólo, pues Odiseo evita atravesarlas)	IV 924-963
Isla de Helios	XII 261-402	IV 963-981

Curiosamente, como hace notar Knight, las conexiones que tiene Medea con varios de los lugares que visitan los argonautas son pasadas por alto: la doncella no le dice a los viajeros que Circe es su pariente, ni que Escila es hija de Hécate, divinidad a

¹⁰⁸ Louden (2011, pp. 135-61 y 317). La dependencia de la *Odisea* del mito argonáutico ha sido objeto de numerosos estudios desde Estrabón; citamos aquí los de Meuli (1921), Knight (1995, p. 184), y West (2005, pp. 39-64).

¹⁰⁹ Por ello Cairns (1989, p. 179) define la epopeya de Apolonio como “hyper-odyssean epic”.

la que Medea sirve, ni que Helios es su abuelo al pasar por Trinacia¹¹⁰. El autor no adapta estos episodios a la historia que está contando y a sus personajes, sino que los mantiene en la misma posición de Odiseo en su viaje, que desconocía estos lugares y estaba totalmente desvinculado de ellos. A estos elementos procedentes de la *Odisea* incorpora el poeta tradiciones locales, del historiador Timeo sobre todo, y algunos detalles de otras fuentes como Calímaco, conjugándose todas estas influencias diversas con la gran capacidad de invención de Apolonio¹¹¹.

3. CIRCE Y OTROS PERSONAJES DE LAS ARGONÁUTICAS

a) Circe y Eetes

En su epopeya, Apolonio ha transferido algunas características del personaje de Circe a su hermano Eetes. Fundamentalmente, los dos hijos de Helios viven en costas - cada una en un extremo de la órbita del Sol: Eetes en el Este y Circe en el Oeste¹¹². Allí llegan forasteros griegos a los cuales dan en principio muestras de hospitalidad, pese a que piensan dañarlos después. En la tierra donde habitan, tienen animales inusuales (en el caso de Circe, lobos y leones domesticados; en el de Eetes, toros de bronce) que causan estupor en los recién llegados (*Od.* X 219 y A.R. III 1293). En los dos encuentros es necesaria la intervención divina (Hermes en la *Odisea* y Eros en las *Argonáuticas*) para proteger a los héroes del peligroso anfitrión.

b) Circe y Fineo

El episodio del adivino Fineo (A.R. II 178-530) presenta notables connotaciones odiseicas: el personaje está configurado sobre dos figuras homéricas con facultades mánticas, Circe y Tiresias. Es bastante probable que las historias de Circe y Fineo sean dos versiones de un mismo relato del folclore que está en otras tradiciones europeas¹¹³, donde la función del personaje profético es proporcionar hospitalidad e información; a este rol se adaptan de manera estricta la Circe de Homero y el Fineo de Apolonio, a diferencia de la Circe de Apolonio, que purifica pero no acoge, y el Tiresias de Homero, que sólo proporciona consejos para el viaje.

El episodio homérico de Circe y el de Tiresias en Apolonio ofrecen numerosos rasgos y motivos comunes. El encuentro con el personaje mágico supone en ambos casos una escala del viaje, y tanto Circe como Fineo han sido informados previamente de que recibirían esta visita (*Od.* X 330-2 y A.R. II 194-6 y 458-61). Los dos saben bien, por tanto, lo importantes que son sus huéspedes, y caen a sus pies, Fineo por un desvanecimiento involuntario (A.R. II 202-7), y Circe para rogar clemencia a Odiseo (*Od.* X 323). En la obra homérica la victoria del héroe era sobre la hechicera, pero en la epopeya helenística no es sobre el adivino, sino sobre las Harpías. En *Od.* X 321-47 y A.R. II 264-95 se da un desarrollo de los hechos similar: Circe y las Harpías, personajes femeninos y dañinos, son amenazadas con espadas por Odiseo y los hijos de Bóreas

¹¹⁰ Knight (1995, p.160).

¹¹¹ Sobre las fuentes de Apolonio, véase Vian (1981, pp. 29-35) y Valverde Sánchez (1996, pp. 11-5 y 18-30).

¹¹² Para diversos autores, entre ellos Natzel (1992, p. 111), se trata de un detalle simbólico por ser ambos hijos del Sol.

¹¹³ Meuli (1921, pp.112-3).

respectivamente, y posteriormente obligadas mediante un juramento por la Estige a poner fin a sus pérfidas acciones, asegurando en los dos pasajes un dios -Hermes e Iris- que lo cumplirán. El anciano ciego sólo podía ser liberado de las Harpías que lo acosaban por los hijos de Bóreas, Calais y Zetes -liberación paralela a la producida por el μῶλυ, que libraba de ser convertido en cerdo-, y tras llevarse a cabo esta acción el anciano se dispone a ayudar a los argonautas¹¹⁴.

Pero, además de estos paralelos secundarios, el principal punto de contacto entre el episodio de Circe y el de Fineo es el discurso con las instrucciones para el viaje (*Od.* X 506-40 y A.R. II 311-407). En las palabras de Fineo el recuerdo de las indicaciones de Circe en la *Odisea* se intensifica más aún con dos detalles: la mención de la llanura de Circe (πεδίοιο τέ Κιρκαίοιο, v. 400) y la del Hades y el Aqueronte (vv. 353-4), aunque los argonautas no realicen una κατάβασις. Así, del mismo modo que Circe y Tiresias proporcionan a Odiseo indicaciones para su ruta, con el personaje de Fineo se hace un avance en este sentido, pues éste ofrece a Jasón una extensa y detallada descripción del viaje que le espera, frente a la concisión y la elipsis de las instrucciones de la diosa y el adivino de la *Odisea*. No sólo los consejos de Fineo son más específicos que los de los adivinos homéricos, sino que ofrece además todos los datos necesarios para completar con éxito el viaje a la Cólquide. La intervención de este adivino marca además en cierto modo la transición del itinerario realista del viaje al fantástico.

No obstante, un aspecto fundamental distingue a Fineo de la Circe homérica: ésta es una hechicera con tintes malignos, mientras que el adivino se caracteriza por su piedad y también por su filantropía, que es precisamente lo que provoca su castigo: le ha dicho a los hombres más de lo que los dioses querían que supieran. Los argonautas muestran en todo momento un gran respeto por los designios divinos, y en relación con esta religiosidad tan presente en la epopeya, la figura de Fineo actúa como doble ejemplo: quienes desobedecen a los dioses son castigados (ceguera y acoso de las Harpías), pero los dioses también perdonan y ayudan (liberación de Fineo y ayuda a los argonautas para seguir su camino)¹¹⁵.

El encuentro con Fineo guarda igualmente cierto paralelismo con el de la Circe de las *Argonáuticas*: hay en ambos casos una purificación -los argonautas purifican al anciano al liberarlo de las Harpías, como Circe purifica a Jasón y Medea por el crimen cometido-, así como también un beneficio para los viajeros: las profecías de Fineo y la purificación de Circe¹¹⁶.

c) Circe y el episodio de Lemnos

En *Arg.* I 609-910 los argonautas hacen escala en Lemnos, una isla habitada sólo por mujeres, pues todos los varones habían sido ejecutados como venganza de las lemnias por el desprecio y el desinterés de sus esposos hacia ellas. Estas mujeres recuerdan en algunos aspectos a la Circe de la *Odisea*: son figuras femeninas que han cometido acciones crueles contra los hombres, que seducen a unos navegantes llegados a su tierra y los hacen olvidar su propósito de seguir su viaje¹¹⁷. La estancia con las lemnias, como la escala de Odiseo en Eea, ocasiona una relación amorosa efímera que

¹¹⁴ Para las semejanzas de Circe y Fineo, véase Beye (1982, pp. 44-5) y Kinght (1995, p. 169-76).

¹¹⁵ Hunter (1993, pp. 90-5).

¹¹⁶ Valverde Sánchez (1988b, p. 50) clasifica a Fineo dentro del grupo de personajes-guías que contribuyen a la cohesión del poema (p. 142).

¹¹⁷ Beye (1982) y especialmente Knight (1995, pp. 162-9) realizan un profundo análisis de las semejanzas entre el episodio de Lemnos y el de Circe de *Od.* X.

tienen los héroes en mitad de su viaje. No obstante, la función que tienen en cada epopeya estos episodios es claramente distinta. En cuanto a la temática y el desarrollo, las dos diferencias principales entre ambos episodios son, por un lado, que las lemnias no tienen poderes mágicos, por otro, que en el poema homérico Circe retiene sólo a uno, a Odiseo hasta que sus compañeros protestan; mientras que en las *Argonáuticas*, no sólo Jasón, el caudillo, se establece con Hipsípila, sino que toda la expedición se amanceba cómodamente con las lemnias y protesta sólo uno, Heracles.

Podemos identificar también algunas expresiones paralelas y ecos verbales entre los dos episodios, propios del arte alusivo que practica Apolonio respecto a los textos homéricos:

- 1 Encontramos una expresión parecida en A.R. I 611 en la narración del rechazo de los hombres de Lemnos hacia sus esposas (γὰρ κουριδίας μὲν ἀπηνήναντο γυναῖκας) y en *Od.* X 297 en el consejo de Hermes a Odiseo de que no rehúse acostarse con Circe (ἔνθα σὺ μηκέτ' ἔπειτ' ἀπανήνασθαι θεοῦ εὐνήν).
- 2 Hipsípila, como la Circe homérica, recibe lujosamente al jefe de la expedición que ha llegado a su tierra (A.R. I 788-9 y *Od.* X 314), y entre ellos tiene lugar una conversación (A.R. I 793-833) semejante a la del episodio de Circe de Apolonio, pues Hipsípila, como Medea, habla tratando de ocultar un asesinato del que es culpable.
- 3 Hipsípila califica a Afrodita de “diosa maléfica” (οὐλομένης δὲ θεᾶς Κύπριδος, A.R. I 802), el mismo adjetivo que se aplicaba a la rócima de Circe en *Od.* X 394 (φάρμακον οὐλόμενον).
- 4 El papel de Heracles en el episodio de Lemnos es llamativamente semejante al de Euríloco en *Od.* X, pudiendo tratarse de una invención de Apolonio que sirve para resaltar los paralelos de este episodio y el de Homero¹¹⁸. No obstante, frente a Euríloco, que no obtenía el apoyo de sus compañeros para abandonar Eea y causaba la cólera de su caudillo, Heracles sí logra imponer su opinión y que los argonautas abandonen Lemnos. Las palabras de Heracles recordando la patria e incitando a partir (Δαιμόνιοι, πάτρης ἐμφύλιον αἶμ' ἀποέργει ἡμέας, A.R. I 865-6)- se parecen mucho a las que pronunciaban los compañeros de Odiseo en la misma situación (Δαιμόνι', ἤδη νῦν μμνήσκεο πατρίδος αἴης, *Od.* X 472)¹¹⁹.

d) Circe y Medea

Hemos visto que ya Estrabón considera que en la tradición literaria griega Circe sería un doblote de una versión más antigua de Medea: son magas que habitan en las tierras lejanas del Este y que se enamoran de un navegante griego (Jasón y Odiseo). Medea es una joven doncella enamorada dispuesta a darlo todo por su amado; se la podría ver como una víctima de Jasón, que al traicionarla la lleva a la locura, pero no se debe olvidar que antes de matar a sus hijos la joven asesina despiadadamente a su hermano y al rey Pelias. El personaje suele presentar cierta ambigüedad ya desde la poesía de Píndaro: la visión negativa de Medea en la tradición occidental procede fundamentalmente de la tragedia de Eurípides y de la posterior adaptación de Séneca. Precisamente la ambigüedad era uno de los rasgos más característicos de Circe en

¹¹⁸ Así lo considera Knight (1995, pp. 167-8).

¹¹⁹ Por otra parte, la estancia con la reina Hipsípila, que provoca una demora en el cumplimiento de las hazañas de los héroes y desata por ello las protestas de Heracles, prefigura la estancia de Eneas con Dido, a la que ponen fin las advertencias de Mercurio.

Homero, y lo sigue siendo en Apolonio.

Es significativo que el primer epíteto que recibe Medea en las *Argonáuticas* sea πολυφάρμακον (A.R. III 27 y más tarde de nuevo en IV 1677), que ya le aplicara Píndaro en *P.* IV 233, y que tenía también Circe en la *Odisea* (X 276). Este adjetivo anticipa la clase de acciones que va a llevar a cabo Medea, que cuando se prepara para huir con los argonautas se lleva de su casa sus φάρμακα, en cuyo manejo demuestra la misma pericia que Circe en *Od.* X. La misma función tendría otro de los epítetos aplicados a la hija de Eetes, δολόεσσα (A.R. III 89), pues aparece en la *Odisea* referido a Circe (*Od.* IX 32) y a Calipso (*Od.* VII 245), personajes peligrosos con facultades sobrenaturales. No obstante, en el único pasaje de las *Argonáuticas* donde vuelve a aparecer el término δολόεσσα, tiene un sentido positivo, pues aparece en boca de Fineo cuando alude a la “astuta ayuda” que les prestará Afrodita (θεῆς δολόεσσαν ἄρωγὴν Κύπριδος, A.R. II 423-4).

Todo indica que Apolonio ha querido transferir al personaje de Medea los rasgos de la inquietante y ambigua hechicera homérica presentándola como maga y enamorada, ayudante del héroe pero a la vez temible por sus acciones vengativas contra su propia familia. Para Plantinga, la Circe de Homero y la Medea de Apolonio se definen por tres cualidades: θέλξις, δόλος y μήτις¹²⁰. Como la Circe odiseica, la Medea de las *Argonáuticas* lleva a cabo varias operaciones mágicas y una de sus prócimas, la prometeica (A.R. III 845-66), tiene muchos puntos en común con el μῶλυ de *Od.* X¹²¹: proporciona inmunidad, es de varios colores y nació de la sangre de Prometeo, como el μῶλυ naciera de la del gigante Picóloo, según algunos autores (Eust., I 381, 34-9; Ptol. Chenn., *Photius*, 190). Lo que parece evidente es que Apolonio de Rodas ha buscado intencionadamente la asociación entre Circe y Medea; de hecho, todo el episodio de Eea se va focalizando progresivamente en ellas: lo que comienza como una visita de los argonautas a Circe (llegada a la isla) pasa a ser un encuentro de Jasón y Medea con Circe (purificación), y finalmente deviene en un conflicto más íntimo y personal entre las dos descendientes de Helios (discursos de Circe y Medea).

En Medea, como en Circe, tenemos una evolución de la figura de la maga de Oriente: de hecho, en su actuación como hechicera Medea recuerda más a la Circe de Homero que a la del propio Apolonio. Sus artes mágicas se explican por su filiación con Helios, pero especialmente por ser sacerdotisa de la diosa protectora de la magia, Hécate¹²² (e incluso descendiente de ella según algunos mitógrafos, como ya se ha indicado). Es a ella a quien invoca -y no a Eros o a Afrodita- en A.R. III 464-71, cuando padece los efectos de su ardiente amor por Jasón, pidiéndole protección para éste cuando se tenga que enfrentar a las pruebas que le ha preparado Eetes. Este discurso, el primer monólogo de Medea en la obra, no es una plegaria de una hechicera poderosa, sino el ruego desesperado de una doncella que sufre por sus cuitas amorosas (μελεδήμασι, A.R. III 472). La diosa Hécate está presente también en otro momento importante para Medea: las primeras palabras que le dirige a Jasón (A.R. III 1026-62) contienen las instrucciones de un rito para propiciar a esta divinidad, en un pasaje de magia muy del gusto de la literatura helenística. La joven explica el procedimiento a seguir para superar la prueba de uncir los toros, lo que en algunos detalles recuerda las

¹²⁰ Plantinga (2007, p. 562).

¹²¹ Sobre las semejanzas entre el Προμήθειον de Medea y el μῶλυ de Hermes, véase Moreau (2000, pp. 259-60).

¹²² Parece que en el proceso de sincretismo religioso greco-egipcio Helio-Osiris-Ra acabó identificándose con la magia benéfica, estando representada la magia negra por Selene-Hécate-Isis; cf. Fernández Delgado (2006, p. 104).

instrucciones de Circe a Odiseo para la invocación de los muertos: es necesario cavar un hoyo (*Od.* X 517, A.R. III 1032), sacrificar una oveja (*Od.* X 524-5, A.R. III 1033) e invocar a las divinidades pertinentes -aunque Odiseo debe buscar a Tiresias y Jasón en cambio debe evitar volverse hacia Hécate y verla- (*Od.* X 533-4, A.R. III 1035). Uno y otro son ritos de interacción entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y se efectúan como parte de un proceso que culminará con la deseada vuelta a casa de los héroes.

Medea es víctima de sentimientos contradictorios desde el momento en que aparece en escena, lo que ha llevado a ciertos autores a hablar de una falta de unidad en este personaje. A lo largo de todo el poema oscila entre los roles de doncella enamorada y maga asesina, aunque el segundo en las *Argonáuticas* está más sugerido que desarrollado: por ejemplo, el amor romántico de Medea en el Canto III es calificado ya de “funesto” (οὔλοσ, v. 1078) como premonición de las trágicas consecuencias que tendrá. No en vano, Apolonio escribe para un público que ya conocía la tragedia de Eurípides y, al igual que este autor trágico (y a diferencia de Séneca), no se centra sólo en la magia para la caracterización del personaje, sino que le interesa el papel que tiene la fuerza de su amor atormentado. La evolución de Medea y su conflicto interior –su deseo amoroso frente a su pudor y a la autoridad de su padre- están trazados magistralmente con un tratamiento muy refinado de su psicología¹²³. En esta Medea de Apolonio aparecen ya los rasgos que utilizará Virgilio para configurar a su Dido, especialmente en lo referido a su amor intenso y destructivo. El poeta logra conducir al lector desde una empatía inicial con Medea, al mostrarla llena de amor por Jasón, hasta la desconfianza y el rechazo hacia la joven, o al menos hacia una postura ambivalente, al mostrar el lado más oscuro de la princesa de la Cólquide. Natzel considera que en esta evolución de Medea el episodio de Circe es muy significativo, ya que la diosa de Eea reflejaría en sus airadas palabras a Medea el sentir común del lector ante los actos de la joven¹²⁴.

Además, hay que tener en cuenta que ya en época de Apolonio la magia resultaba un campo sospechoso y temido, por lo que los personajes con conocimientos en este ámbito, como Circe y Medea, tienden a ser presentados como peligrosos. Los documentos que nos han llegado demuestran que, contrariamente a lo que transmite la literatura, las prácticas mágicas eran realizadas en la Antigüedad fundamentalmente por hombres, y las mujeres que practicaban hechizos eran consideradas hechiceras maléficas: la presencia constante de magas en la literatura debemos atribuirla a las posibilidades artísticas que ofrece el hecho de que el protagonista masculino se enfrente a una figura sobrenatural que además es del género opuesto¹²⁵. Por otra parte, como sucedía en el caso de la Circe homérica, Medea pudo haber sido en la religión primitiva pregriega una diosa o sacerdotisa de la Madre Tierra, y sus conocimientos sobre raíces, hierbas y hongos formarían parte de su preparación sacerdotal¹²⁶.

¹²³ Sobre la coherencia y unidad del personaje de Medea, ver Paduano (1972, pp. 61-239)

¹²⁴ Natzel (1992, p. 109).

¹²⁵ Cf. García Teijeiro (2002, pp. 181-5 y 2005, p. 44) y Fernández Delgado (2006, pp. 104-5).

¹²⁶ Luck (1995, pp. 37-8) afirma que las figuras como Circe y Medea serían supervivientes de algún culto de la Edad de Bronce, y fueron incorporadas a la religión griega, como sucedió con divinidades como Deméter.

4. LA FIGURA DE EN LAS ARGONÁUTICAS

Hemos comprobado que la Circe de Apolonio difiere notablemente de la de Homero en su carácter y su actuación. Antes de que comience su actuación se hace en las *Argonáuticas* la presentación de Circe (IV 590-1) al modo de la *Odisea*: se le da la misma genealogía que en *Od.* X (hija de Helios y Perse, y hermana de Eetes) y la misma localización (Eea, ahora en el mar Ausonio). Aunque su intervención se sitúa en el Canto IV, de algún modo se va prefigurando en los cantos anteriores, donde el nombre de Circe es aludido varias veces. En el Canto II 400 aparece nombrada la llanura de Circe, y en III 200-3 se habla de este misterioso lugar, situado en Ea de la Cólquide: allí crecen árboles funerarios (tamarindos y sauces¹²⁷) de los que penden cadáveres humanos. Es en III 309-13 donde tenemos la primera mención extensa de Circe, en las palabras que su hermano Eetes dirige a los griegos cuando envían una embajada a su palacio. El rey de la Cólquide les cuenta que su hermana Circe había marchado a Occidente en el carro de Helios¹²⁸. Se usa la expresión ἐμεῖο κασιγνήτην, semejante a la homérica αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταιο (*Od.* X 137), para designar el parentesco entre ambos:

ἦιδεῖν γάρ ποτε πατρὸς ἐν ἄρμασιν Ἥελίοιο
δινεύσας, ὅτ' ἐμεῖο κασιγνήτην ἐκόμιζον
Κίρκην ἐσπερίης εἴσω χθονός, ἐκ δ' ἰκόμεσθα
ἀκτὴν ἠπείρου Τυρσηνίδος, ἔνθ' ἔτι νῦν περ
βαιετάει, μάλα πολλὸν ἀπόπροθι Κολχίδος Αἴης.

A.R. III 309-311

“Pues la conocí una vez que di la vuelta en el carro de mi padre Helios, cuando condujo a mi hermana Circe hasta la tierra occidental, y llegamos a la costa de la tierra Tirrena, donde todavía ahora habita, muy lejos de la Cólquide Ea.”

Eetes concibe la tierra occidental donde habita su hermana como un espacio totalmente remoto, pues Ea y Eea se localizan respectivamente en el confín oriental y occidental del mundo. También Jasón lamenta que Ea está en el otro extremo de la tierra y el mar (Αἶα δὲ Κολχίς Πόντου καὶ γαίης ἐπικέκλιται ἐσχατιῆσιν, II 417-8). Hay aquí una importante innovación respecto a Homero: el establecimiento de nuevas coordenadas para Eea, mediante las cuales se puede medir la distancia recorrida por los argonautas en el viaje de retorno¹²⁹. Mientras en la *Odisea* la isla de Circe ocupa el extremo oriental del mundo (XII 3-4), Apolonio sitúa Eea en Occidente, en el Monte Circeo, un promontorio de la costa del Lacio (A.R. III 311-2, IV 660, 850 y 856). Sigue el poeta alejandrino una tradición muy difundida desde Hesíodo, y que de hecho se acabará imponiendo en la tradición literaria sobre la localización oriental que aparecía en Homero.

¹²⁷ Sobre el simbolismo del sauce como árbol funerario ya desde Homero, cf. Rahner (2003, pp. 276-82).

¹²⁸ Según *Sch. A.R.* III 309, este episodio lo narra Hesíodo; está en el fragmento 46 del *Catálogo de las mujeres*, atribuido a este autor. Diodoro de Sicilia (IV 45) añade que el motivo de esta marcha fue su huida tras haber envenenado a su marido, el rey de los Sármatas. Veremos que este dato recibirá bastante atención en las recreaciones de los siglos posteriores.

¹²⁹ Para un estudio más amplio de la geografía en Apolonio, se puede consultar Delage (1930).

Κίρκη δ' Ἡελίου θυγάτηρ Ὑπεριονίδαο,
γείνατ' Ὀδυσσεῖος ταλασίφρονος ἐν φιλότῃτι
Ἄγριον ἠδὲ Λατῖνον ἀμύμονά τε κρατερόν τε·
[Τηλέγονον δὲ ἔτικτε διὰ χρυσοῦν Ἀφροδίτην·]
οἱ δὴ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήσων ἱεράων
πᾶσιν Τυρσηνοῖσιν ἀγακλειτοῖσιν ἄνασσον.

Th. 1011-1016

“Y Circe, hija del Hiperiónida Helios
en unión amorosa con el sufrido Odiseo dio a luz
a Agrio y Latino, irreprochable y valiente.
Y también engendró a Telégono a causa de la dorada Afrodita.
Y éstos muy lejos en un rincón de las Islas Sagradas
reinaban sobre todos los gloriosos tirrenos.”

Apolonio se esfuerza por compaginar la narración de un viaje épico -lo que, según el modelo del género, implicaba un recorrido legendario por lugares desconocidos- con las exigencias propias de la Época Helenística de una geografía realista, erudita y precisa. De hecho, como señala Valverde, uno de los elementos que proporciona cohesión en la epopeya es su desarrollo lineal, tanto en lo cronológico como en lo geográfico¹³⁰, siendo por tanto el espacio un factor de gran importancia, frente a poemas como la *Ilíada*, organizada en torno a un acontecimiento, o la *Odisea*, en torno a un personaje. Así, con la visita a Circe el héroe habría realizado un recorrido desde un extremo oriental hasta otro occidental, ambos relacionados entre sí al estar habitados por descendientes del Sol, Eetes y Circe, como lo es también su propia compañera de viaje, Medea.

La función de Circe en las *Argonáuticas* consiste en llevar a cabo la κάθαρσις de Jasón y Medea exigida por Zeus por la muerte de Apsirto. Circe estaría capacitada para ello por su condición semidivina y tal vez también por ser familiar de Medea. La visita a Circe y el ritual de purificación ordenados por Zeus ejemplifican bien el tratamiento del papel de las divinidades en la epopeya de Apolonio, donde la presencia de dioses es bastante menor que en Homero: se eliminan las escenas de apariciones divinas, de conversaciones con los mortales y de asambleas. En la *Ilíada* los héroes destacan por su ἀνδρεία, y los dioses, omnipotentes, participan activamente en los acontecimientos; en la *Odisea* se percibe ya cierto cambio de valores y las intervenciones divinas son menos frecuentes; Apolonio, por su parte, está más lejos de los ideales arcaicos, y sus personajes presentan una caracterización más humana acorde con el realismo helenístico. Los dioses permanecen aquí más lejanos y distantes en su trato con los humanos y se relacionan con ellos de manera indirecta, a través de signos o presagios -como el mensaje de Zeus transmitido por el madero de la Argo- o por medio de divinidades menores, como Iris, Glauco o Circe¹³¹. En ausencia de los dioses, la magia y los prodigios tienen aquí más importancia que en Homero, aunque la presencia destacada de la magia estaría sin duda en la leyenda antes de la recreación de Apolonio por ser Medea una hechicera¹³². En realidad, la teología de las *Argonáuticas*

¹³⁰ Valverde Sánchez (1988b, pp. 134-6).

¹³¹ Sobre el papel de las figuras divinas en las *Argonáuticas*, véase Hunter (1993, pp. 77-90).

¹³² Como señala Luck (1995, p. 47), el periodo helenístico se caracteriza por un nuevo interés en la magia, y se lleva a cabo, probablemente en Egipto, una sistematización de las ciencias ocultas. Los griegos que vivían allí conocieron las religiones, cultos, folclores y supersticiones de los nativos, y trataron de darles sentido. A los poetas helenísticos les debemos notables descripciones de operaciones mágicas en la literatura griega. Es a partir de esta época cuando Circe aparece en la literatura asociada siempre a la magia, y ésta será la concepción del personaje que heredarán los latinos.

no se diferencia tanto de la homérica: la mayor novedad es que Apolonio deja más lugar a las decisiones y actuaciones humanas, lo que intensifica el *pathos* de las acciones, sin que esto signifique que dejen de actuar los designios divinos.

En la *Odisea* tres rasgos de Circe predominaban sobre todos los demás: sus poderes mágicos, su papel como amante de Odiseo y su profecía para el viaje. Habiéndola privado de la capacidad de seducción, Apolonio la dota de una nueva cualidad que no aparecía en Homero: la capacidad de realizar los ritos expiatorios¹³³. La purificación por un asesinato es en la épica y también en la tragedia un proceso muy importante que conlleva la intervención de elementos sagrados, rituales y religiosos, y que supone un cambio en el estado de una persona y una liberación de esa culpa que provoca la cólera de los dioses y la naturaleza. Con todo, la faceta de hechicera de Circe no queda totalmente relegada: aunque no se le ve ejercer sus poderes, y el ritual de purificación no implica el uso de la magia, el lector sabe que Circe es hechicera y tiene en su tierra seres transformados con formas prodigiosas. En cuanto a los poderes proféticos, es incierto si los mantiene: al principio no es capaz de interpretar sus visiones nocturnas; que averigüe que Medea y Jasón huyen de un crimen puede deberse a su inteligencia y a la actitud suplicante que estos manifiestan; además, el final desdichado que Circe augura para su viaje no llegará a cumplirse del todo, pues Eetes no logra capturarlos. Esta Circe, que en las *Argonáuticas* en ningún momento es designada como θεός, parece haber perdido en parte sus poderes homéricos: una señal de esto podría ser la imagen de sus pócimas ardiendo en sus sueños y la indicación de que con ellas hechizaba “antes” a los forasteros (IV 667).

Apolonio juega con el conocimiento que el público de época helenística tenía del modelo homérico, introduciendo importantes variaciones y enfocando la figura de Circe y su función desde una nueva perspectiva. El personaje conserva las líneas esenciales de la Circe homérica pero, de acuerdo con la distinta función que tiene aquí el encuentro con la hechicera y con el temperamento poético de Apolonio, le son atribuidos una serie de sentimientos y comportamientos que le eran totalmente ajenos a la hechicera homérica. Aunque muy distinta en su naturaleza, la aparición de Circe en las *Argonáuticas* tiene la misma función estructural que en la *Odisea*: la visita a Eea es en ambos casos una escala en un viaje, durante la cual la diosa presta a los héroes una ayuda importante para que puedan continuar su recorrido. La colaboración de la diosa en uno y otro poema está relacionada con el mundo sobrenatural de los muertos y sus ritos, lo que contribuye a que su figura resulte siempre siniestra. Para explicar las marcadas diferencias entre la Circe de la *Odisea* y la de las *Argonáuticas* se ha planteado la hipótesis de que el personaje de Circe se hubiera desdoblado ya en la Antigüedad en dos líneas mitográficas. Una sería la del ciclo troyano, en relación con el νόστος de Odiseo, tal como aparece en Homero, donde Circe es una hechicera con poderes proféticos. La Circe de las *Argonáuticas* procedería de las κτίσεις o leyendas de fundación, donde la diosa estaría estrechamente ligada a la tierra que habita como espacio de purificación y muerte: esta Circe sería más purificadora que maga, y Eea, situada en Occidente y no en Oriente, un lugar más allá del mundo de los vivos¹³⁴. Esta tierra unas características lúgubres semejantes a las de la llanura de Circe en el pasaje III 200-3 mencionado antes.

La descripción de las pesadillas de muerte y destrucción que sufre Circe y de su séquito de criaturas grotescas dan un aire gótico a la escena inicial, estableciendo en torno a la diosa un aura irreal y misteriosa: este pasaje sirve para presentar el episodio,

¹³³ La costumbre de hacerse purificar de un homicidio parece ser posterior a la época homérica; cf. Hatzantonis (1976, p.16).

¹³⁴ Alesso (1998, pp. 18-23).

para caracterizar a Circe y para introducir el tema de lo sobrenatural en esta nueva secuencia, cuyas protagonistas son dos hechiceras. Las metamorfosis operadas por Circe en el texto homérico eran totales, más propias del folclore, mientras que las del poeta alejandrino son parciales y dan lugar a criaturas monstruosas e inconcebibles aún más terroríficas. Apolonio da otra vuelta de tuerca a esa imagen homérica de la diosa rodeada de lobos y leones mansos y de cerdos que lloran, ya de por sí inquietante, y la sustituye por otra aún más horrorosa de una mujer solitaria atormentada por las pesadillas y rodeada de criaturas espantosas. La presencia de este insólito rebaño puede sugerir incluso que Circe lleva años transformando cruelmente a los hombres en animales. Es dudosa la causa por la que el poeta de Rodas ha dejado de lado el modelo homérico para sustituir a las bestias por estos seres híbridos: nos parece que, ante todo, este pasaje sorprendería al lector de su tiempo, que conocía bien la *Ilíada* y la *Odisea*, y por consiguiente las facultades de Circe, al ver intensificados los efectos de los poderes metamórficos de la diosa. Sería un ejemplo más de esa técnica tan del gusto de Apolonio de estilizar y barroquizar elementos homéricos¹³⁵.

Muchas son las características nuevas de la hija de Helios en esta recreación. Apolonio destaca que el brillo de sus ojos permite reconocerlas a ella y a Medea como descendientes del Sol, un detalle que encaja con el gusto de Apolonio por hacer que sus personajes se comuniquen mediante diversos medios no verbales, como miradas, silencios o gestos y no exclusivamente con discursos, como sucedía en la épica arcaica¹³⁶. Varios datos importantes en este episodio se transmiten sin necesidad de palabras: las acciones de Medea le son reveladas a Circe por sus pesadillas, la diosa entiende por la actitud de Jasón y Medea que vienen como suplicantes, ambas magas se reconocen como parientes de Helios por el resplandor de su mirada, etc. Circe manifiesta aquí una fuerte consciencia de su identidad, y la importancia de sus lazos familiares en las *Argonáuticas* va mucho más allá de la escueta mención de su estirpe que hacía Homero en *Od.* X 137-9. En el poema argonáutico Circe se ve afectada por el crimen que ha tenido lugar en su familia y sus pesadillas la atormentan de una manera atroz. Además reconoce a Medea como su pariente, lo que despierta en ella cierta simpatía y cariño hacia la joven, así como deseos de conocer su historia. Se dirige a ella incluso en el idioma de su familia, la lengua de la Cólquide, lo que concede a la escena de la conversación entre tía y sobrina gran intimidad.

Su reacción al conocer los crímenes de Medea es compleja, reflejo de la doble naturaleza de su relación con Medea -purificadora y pariente-: condena a Medea pero no la castiga. Esto no implica que la Circe de Apolonio sea más moral que la de Homero, sino más bien que las dimensiones del crimen de la joven de la Cólquide transgreden todos los límites de lo aceptable: ha violado los lazos familiares y también las leyes sagradas de la hospitalidad, pues Apsirto fue engañosamente acogido como

¹³⁵ Se han propuesto diversas hipótesis sobre la función de estas criaturas. Hurst (1967, p. 114) las relaciona con el fratricidio de Apsirto, que es salvaje y monstruoso y ha de ser expiado en una tierra de seres espantosos. Hunter (1993, p. 178), incide en la importancia que tenían en Época Helenística las lecturas filosóficas según las cuales las metamorfosis de Circe reflejaban la animalización por los placeres irracionales; la sustitución de las bestias comunes por estas extrañas criaturas impide una interpretación moralizante del episodio, centrándose así toda la condena moral en la impiedad de Jasón y Medea.

¹³⁶ Diversos críticos han contabilizado con pequeñas variaciones el espacio que ocupan en las grandes epopeyas clásicas los discursos en estilo directo. Presentamos el cálculo de W. Schmid y O. Stählin (1929, p. 29, n. 7): los discursos en estilo directo sólo ocupan en las *Argonáuticas* un 29% de la epopeya, frente a un 45% en la *Ilíada*, un 67% en la *Odisea* y un 39% en la *Eneida*. Esta reducción de las intervenciones en estilo directo debemos atribuirla al paso de la épica oral a la épica escrita y al deseo de enfatizar el control del poeta sobre la narración.

huésped por Jasón para darle muerte; de ahí el espanto de Circe y la cólera de Zeus¹³⁷. La pareja ha de recibir la absolución de Circe, pero no obtiene su perdón, y las palabras de Circe suponen un duro golpe para su sobrina. Sorprende que, después de sus osadas acciones, Medea quede tan afectada por la sentencia de su tía; da la impresión de que Apolonio ha otorgado a la figura de Circe una gran autoridad, al menos en la percepción de Medea.

Tal vez lo más novedoso de la caracterización de esta Circe helenística sea esa especie de vulnerabilidad que manifiesta. La descripción del desasosiego que le causan sus visiones es difícilmente conciliable con la Circe homérica, que sólo experimentaba miedo -o más bien asombro- ante el ataque de Odiseo. Una y otra vez se insiste en el terror de Circe: *νυχίοισιν ὀνείρασιν ἐπτοίητο* (“estaba asustada por sus sueños nocturnos, IV 664), *νυχίων ἀπὸ δείματα πέμψεν ὀνείρων* (“expulsó sus miedos por los sueños nocturnos”, 685), *ὀνείρων μνηστὶς ἀεικέλιη* (“el odioso recuerdo de sus sueños”, 723-4). Apolonio está rompiendo así con el que fuera el modelo primigenio para la configuración de Circe: el personaje folclórico de la maga. Aquella figura femenina indolente con poderes mágicos estaba muy lejos de aterrorizarse o de condenar acciones impías. La Circe de las *Argonáuticas* tiene ya poco que ver con las malvadas divinidades de las tradiciones orientales, carentes de sentimientos y más parecidas a monstruos que a mujeres. Con todo, como señala Yarnall, varios de estos nuevos rasgos que Circe recibe en Apolonio -su purificación en el mar, las criaturas de su isla, el brillo de sus ojos- tienen un carácter manifiestamente antiguo y elemental y la asocian a un estadio primitivo de la cultura mediterránea¹³⁸.

Esa ambigüedad del personaje homérico, con tintes oscuros y rasgos benignos, se mantiene en gran medida en el *epos* argonáutico. La Circe alejandrina no comete ninguna acción perversa, pero están presentes sus pócimas y las criaturas metamorfoseadas para recordarnos quién es ella: Apolonio no quiere que el lector se olvide de los siniestros poderes de Circe y apunta a ellos indirectamente sin dejar claro si los usará en esta ocasión. Aunque su figura aparece de forma esencialmente positiva y no va a ajercer su condición de maga, se encuentra más cercana al lado más terrorífico y ominoso de la magia de lo que lo estaba la hechicera homérica. En contrapartida, es posible que Apolonio quiera mostrar su respeto por las leyes familiares, su disposición para purificar a los homicidas y su capacidad de distinguir el bien y el mal. No obstante, insistimos en que hay que tener en cuenta que Circe, de acuerdo con el papel de las divinidades menores en las *Argonáuticas*, actúa como instrumento para que se cumplan los designios de Zeus, dios de la hospitalidad y las leyes familiares encargado de perseguir el crimen de Medea. Esta ambivalencia haría al personaje más creíble para el lector de la época, y quizá por ello incluso más perturbador que una remota maga de tipo oriental y fantástico. Circe sigue siendo una hechicera que inspira temor, misteriosa, ambigua, con algo de divina y algo de humana (su temor, su incertidumbre, su curiosidad). Muy adecuada nos parece la observación de Franco de que Circe es en Homero y en Apolonio una figura compuesta en la que se alternan rigidez arcaica, humanidad morbosa y severidad hierática¹³⁹. Su primera

¹³⁷ Parece discutible la opinión de Beye (1982, p. 152) y Natzel (1992, p. 159), para quienes la actitud de Circe se asemeja más a la de una respetable matrona escandalizada que a la de una maga, y lo atribuyen a que los valores sociales y familiares prevalecen aquí sobre los del mundo heroico mítico. En una línea semejante, Fernández Delgado (2006, p. 100) cree que Apolonio presenta una versión más amable e inofensiva de la diosa de Eea, convertida en una especie de “sacerdotisa purificadora”, lo que achaca el autor a la intención de Apolonio de no restar protagonismo al personaje de Medea.

¹³⁸ Yarnall (1994, p. 80).

¹³⁹ Franco (2010, p. 215).

aparición asusta a la tripulación de la Argo y anuncia lo peor, pero después su actitud ante las distintas situaciones denota cierta sensibilidad que no tenía el personaje de Homero, aunque se anunciaba en algunos detalles (el largo idilio con Odiseo, la ayuda para los viajeros, el atisbo de compasión por los compañeros del héroe, etc.). Esta especie de humanización se debe en buena medida al nuevo contexto literario: la mayor elaboración psicológica de los personajes - humanos o semidivinos- estaba acorde con las exigencias de la literatura de Época Helenística, pero sobre todo con la sensibilidad poética de Apolonio de Rodas.

La purificación es el motivo central del episodio de Circe de las *Argonáuticas*. Este proceso de κάθαρσις se sitúa en un contexto familiar, por ser Circe pariente de Medea, que es a quien afectan el crimen, el ritual, el encuentro e incluso la culpa, pues todo tiene lugar dentro del ámbito de su estirpe. Durante la visita a Circe los demás viajeros de la Argo tienen una nula actuación, centrándose toda la atención en la diosa y en la joven de la Cólquide. Jasón, figura poco heroica, calificado en diversos lugares del poema como ἀμήχανος y siempre a la sombra de Medea¹⁴⁰, queda del todo excluido del encuentro entre estas dos mujeres sagaces, hasta el punto de que hablan en su lengua familiar que Jasón no entiende. Esto supone una considerable trasgresión de las convenciones de la épica, donde lo habitual es que los personajes se entiendan aunque procedan de países distintos, y resulta impensable que el protagonista quede al margen de los sucesos. Es evidente el desdén de Circe por Jasón cuando se refiere a él como “quien sea éste desconocido que hallaste al margen de tu padre” (ὄν τινα τοῦτον ἄιστον ἀείραο πατρὸς ἄνευθεν, IV 746), y el episodio concluye sin que haya ninguna evidencia de que Circe haya llegado a conocer la identidad de Jasón¹⁴¹. El amante de Medea parece inspirarle tan sólo desprecio o indiferencia, igual que los compañeros de Odiseo a la Circe homérica.

El episodio de Circe nos permite ver interactuar a las dos hechiceras más célebres de la mitología griega. En las *Argonáuticas* está empezando a perfilarse ya la Medea cruel y asesina de la tragedia, una mujer vulnerable, sacudida por sus pasiones y sus impulsos. Al ponerlas una junto a otra, la temible hechicera de Eea palidece, no sólo no parece tan peligrosa, sino que incluso ella misma se asusta de hasta dónde ha llegado su sobrina, cuyas acciones futuras, anunciadas ya aquí en gran medida, han de transgredir todos los límites de la crueldad.

Apolonio se esfuerza por recrear la aventura homérica de Circe con su propio estilo: el resultado es una revisión personalísima del episodio, que gana en complejidad, intensidad y dramatismo. Cuando Jasón y Medea acuden a Circe, el lector puede esperar que la diosa actúe como ayudante para el resto del viaje, que era una de sus funciones en la epopeya homérica, y así sucede cuando realiza el rito de purificación. Sin embargo, al descubrir el crimen de Medea se espanta, les niega cualquier ayuda, los expulsa de su casa y les augura un mal final. Su reacción permite dudar incluso de la validez del rito anterior: no parece que, a sus ojos, Medea pueda purificarse de un crimen así. De este modo, su intervención en la historia, más que como ayuda para el viaje, sirve para aumentar aún más la tensión.

¹⁴⁰ Para un análisis de la figura de Jasón, cf. Hunter (1993, pp. 15-25) y Vian (1981, pp. 32-8).

¹⁴¹ Cabe la posibilidad de que Medea sí haya dado a Circe información sobre él en su discurso, como plantea Plantinga (2007, p. 561).

**CAPÍTULO III: EL EPISODIO DE CIRCE EN EL *GRILO*
DE PLUTARCO**

INTRODUCCIÓN

El pensamiento de Plutarco se fragua sobre una vida y una formación amplias y cosmopolitas: el ambiente clásico, helenístico y romano que se respiraba en su Queronea natal en el s. I d.C., sus años de estudio en Atenas, donde recibe formación retórica y filosófica, entra en la Academia y toma contacto con otras corrientes filosóficas como el estoicismo y el epicureísmo, y el viaje a Alejandría que le permitió conocer el pensamiento egipcio¹⁴². Su actitud de búsqueda de respuestas a los fenómenos ajenos al ámbito de la responsabilidad humana anticipa la sofística del siglo II. Su diálogo *Grilo o Los animales son racionales* parte de una parodia de las transformaciones de hombres en cerdos que opera Circe. El *Grilo* tendrá una enorme popularidad desde su traducción al latín en Italia en 1445; lo encontraremos citado e imitado en autores como Erasmo, Gelli, Montaigne, La Fontaine, Fénelon y Cristóbal de Villalón.

El diálogo se titula propiamente *Περὶ τοῦ τὰ ἄλογα λόγῳ χρῆσθαι* (*Bruta animalia ratione uti*), y para algunos *Γρύλλος* es el título alternativo, aunque hay que tener en cuenta que Plutarco, a diferencia de Platón, no tituló sus diálogos con el nombre de sus protagonistas. Se trata de una obra muy breve, quizá mutilada y probablemente sin terminar, que se publicaría a la muerte de su autor¹⁴³. Su cronología no es segura, si bien por el tono retórico-sofístico y la peculiar forma literaria podría tratarse de una obra de juventud; algunos autores incluso ponen en duda la paternidad de Plutarco. El texto forma parte de los *Moralia*, donde plasmó sus principales tesis filosóficas, éticas, políticas y religiosas a través de una temática amplia y variada (arqueología, historia, religión, amor, crítica literaria, etc.). El *Grilo* muestra el interés de Plutarco por la inteligencia y las virtudes de los animales, se engloba en los tratados físico-naturales, y trata el tema de la psicología animal con fuerte contenido pitagórico. De este modo, el autor incorpora un eslabón más a la tradición de la literatura de la Antigüedad sobre los animales, una tradición extensa, integrada por diversos escritores y filósofos que van desde Pitágoras hasta Porfirio.

Plutarco es uno de los autores del mundo grecolatino que manifiesta mayor respeto y conocimiento de toda la tradición literaria anterior, así como el propósito de tratarla y contribuir a su pervivencia. En el caso de Homero, frente a otros escritores que no escatiman en elogios hacia el poeta, Plutarco no acostumbra a revelar su parecer, pero del abundante número de citas -después de su maestro Platón, es el escritor al que más cita- y de los constantes testimonios homéricos en su obra se puede extraer una visión positiva: está convencido de la “divina” inspiración de Homero y de su profundo conocimiento de la realidad¹⁴⁴. Plutarco, de acuerdo con su creencia en que la poesía encierra siempre una enseñanza moral, llega a ver en Homero una suma del conocimiento, pero le aplica una visión práctica y original, interpretando y tratando los textos homéricos según sus ideas y preferencias personales. La concepción de Homero

¹⁴² Sobre la vida, obra, pensamiento y personalidad de Plutarco véase Pérez Jiménez (1985, pp. 7-147), y Ziegler (1952, p.131 y ss. y 1965).

¹⁴³ Bergua Caveró (2002, p.139), Casanova (2006/7, p. 27) y Hatzantonis (1976, p. 20).

¹⁴⁴ Para la concepción de Homero en Plutarco, véase Díaz Lavado (2001, pp. 495-506). Sobre las citas homéricas en su obra, puede consultarse el estudio de Helmbold y O’Neil (1959) y el de Díaz Lavado (1999, pp. 199-209), sobre las *Qaestiones convivales*.

como fuente de toda la σοφία es una característica general de los autores de la época de Plutarco¹⁴⁵.

En lo que se refiere al tema de Circe, aparte de alguna referencia aislada al Monte Circeo, señalamos aquí las escasas menciones que hace de él Plutarco fuera del *Grilo*: dos de ellas son alusiones a la tradición mítica que relacionaba a los descendientes de Circe y Ulises con la prehistoria de Italia; las otras dos, más interesantes para nuestro propósito, emplean el mito de Circe como *exemplum* con diversos propósitos. En el *Compendio de historias paralelas griegas y romanas* se recoge el dato de la fundación de Preneste por Telégono, hijo de Ulises y Circe (*Mor.* 316A6-316B3), y en las *Vidas Paralelas* se menciona otra leyenda según la cual Roma habría sido fundada por Romano, también vástago de la maga y el héroe de Ítaca (*Rom.* IV 3,1-5,1). En el diálogo *Cómo distinguir a un adulator de un amigo* Plutarco explica cómo Dionisio, el tirano de Siracusa, abandonó el estudio de la filosofía y se entregó al vicio, de forma que su corte cambió por completo, como si hubiera sido transformados en el palacio de Circe (ὅσπερ ἐν Κίρκης μεταμορφωθέντας, 52E2). El mito de Circe se emplea aquí como paradigma de mutación, de alteración total en la naturaleza de las cosas; este enfoque lo encontraremos continuamente en diversos autores a lo largo de los siglos.

Por último, en los *Preceptos conyugales* desaconseja el filósofo a las mujeres el empleo de los filtros y los conjuros mágicos para atraer a los hombres, y se sirve del tema de Circe como *exemplum* para su argumentación:

οὐδὲ γὰρ τὴν Κίρκην ὤνησαν οἱ καταφαρμακευθέντες, οὐδ' ἐχρήσατο πρὸς οὐδὲν αὐτοῖς ὑπὲρ καὶ ὄνοις γενομένοις, τὸν δ' Ὀδυσσεῖα νοῦν ἔχοντα καὶ συνόντα φρονίμως ὑπερηγάπησεν.

Mor. 139A6-9

“Pues ni a Circe le sirvieron los que había hechizado ni pudo valerse para nada de éstos que habían sido convertidos en cerdos y en asnos. Sin embargo a Odiseo, que mantuvo el juicio y trató con ella con sensatez lo amó extraordinariamente.”

Según Plutarco, recurriendo a la magia pueden las esposas someter a sus maridos, pero volviéndolos débiles e inútiles, “trastornados, insensatos y corrompidos por el placer” (δι' ἡδονῆς αὐτοῦς ἐμπλήκτοις καὶ ἀνοήτοις καὶ διεφθαρμένοις, 139A4-6), lo que recuerda al temor del protagonista de la *Odisea* a que Circe lo dejara “débil y sin virilidad” si se acostaba con ella (κακὸν καὶ ἀνήγορα, *Od.* X. 301 y 341)¹⁴⁶. El autor, de acuerdo con una práctica muy común desde la Antigüedad, plantea una lectura filosófica y moralista del mito de la hechicera: la idea básica es que Circe, sirviéndose de engaños y agradables tentaciones, degradó a los hombres a la condición animal (aquí con metamorfosis diversificada en cerdos y asnos), pero que Odiseo mantuvo su cordura, y fue por ello más apreciado por la maga. Esta visión, pese a su enorme fortuna en la tradición literaria de siglos posteriores, se contradice con la de la *Odisea*, donde los hombres convertidos en animales no perdían el juicio en ningún caso (νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ, *Od.* X 240). Asimismo, en el *Grilo* del propio Plutarco los hechizados conservan su inteligencia a pesar de su metamorfosis en bestias.

¹⁴⁵ Sobre la influencia de Homero en los autores de Época Imperial, véase Kindstrand (1973) y D'Ippolito (2007).

¹⁴⁶ Para más información de la concepción de la magia en Plutarco, puede consultarse Aguilar Fernández (2002, pp. 143-54).

El *Grilo* adopta la forma de una conversación entre Circe, Odiseo y el cerdo protagonista, aunque enseguida el diálogo se convierte prácticamente en un monólogo del animal. En los *Moralia* Plutarco utiliza todos los géneros de prosa filosófica (cartas, tratados, etc.), pero entre todos ellos da preeminencia al diálogo, por su carácter abierto, directo y personal y por su funcionalidad práctica y didáctica, así como por el deseo de Plutarco de imitar el género que usó su admirado Platón. Sus diálogos denotan una importante influencia de la doctrina platónica, unida a ciertos rasgos del pensamiento aristotélico. La diferencia fundamental con los diálogos platónicos es que a menudo se sustituye el estilo de preguntas y respuestas de gran viveza y agilidad por discursos de diversa extensión, influidos por la dialéctica socrática y por la retórica, como sucede en el *Grilo*¹⁴⁷. En el caso de este diálogo, Odiseo se deja convencer enseguida por los argumentos del cerdo. El escenario está ausente como marco de este diálogo, como es habitual en los diálogos plutarqueos, pero de la situación que se plantea se deduce fácilmente que el *Grilo* está ambientado en la isla de Circe, aunque no haya ninguna referencia especial. El tono del diálogo es eminentemente ético-didascálico, como en los diálogos de Platón, de acuerdo con la funcionalidad educativa que Plutarco cree que debe tener el arte y con el contenido filosófico de la obra. Odiseo aparece como un hombre indocto que necesita ser aleccionado con una serie de verdades que él desconoce.

Sobre la definición genérica exacta del *Grilo*, recogemos aquí dos definiciones muy precisas. Para Bergua, estamos ante un híbrido literario, fruto del cruce del diálogo satírico con el elemento de los animales parlantes, característico de la fábula esópica y de la Comedia Antigua: Plutarco estaría siguiendo un camino inaugurado por los autores cínicos, que innovaron en la creación de “tipos literarios bastardos”¹⁴⁸. Por su parte, Fernández Delgado califica el *Grilo* de “etopeya paródica”, y cree que el diálogo entre Odiseo y Circe serviría de prólogo para introducir un *progymnasma*: la conversación de Grilo y Odiseo sería una etopeya, ejercicio retórico consistente en la recreación imitativa del *ethos* de un personaje célebre puesto en una determinada situación¹⁴⁹. Está atestiguado el uso generalizado de los poemas homéricos en la escuela durante la Antigüedad, y esta práctica se intensificó en época helenística, donde los griegos asumen la necesidad de preservar su cultura, y se mantuvo en Época Imperial en la educación romana. Tuvieron especial importancia los *Homerica*, ejercicios consistentes en componer, resumir o parafrasear un texto basado en un patrón homérico; a este grupo pertenecen la etopeya y otros ejercicios como narraciones, paráfrasis, comentarios, hipótesis, etc. Los *Homerica* se practicaban bajo la directriz del *γραμματικός*, en los dos primeros niveles de la enseñanza¹⁵⁰.

1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

La obra está articulada en dos partes principales: un diálogo ligero y vivaz entre Odiseo y Circe (985D-986B) que sirve de introducción a la segunda parte, y el diálogo filosófico entre Odiseo y Grilo (986C-992E), que constituye el núcleo de la obra. Esta

¹⁴⁷ Para D’Ippolito (2007, p. 70) la forma del *Grilo* deriva del diálogo socrático-platónico y a la vez anticipa la de los tratados de Luciano.

¹⁴⁸ Bergua Caverio (1991, p. 16).

¹⁴⁹ Fernández Delgado (2000). También Bergua Caverio (1991, p. 19) lo considera, por la ideología impropia de Plutarco y los rasgos de sofista que presenta Grilo, un ejercicio retórico.

¹⁵⁰ Sobre el empleo de la *Iliada* y la *Odisea* en la educación, véase Díaz Lavado (2007).

segunda parte supone en realidad una larga disertación de Grilo, apenas salpicada de breves intervenciones de su interlocutor Odiseo, que se muestra “dispuesto a escuchar” (πρόθυμος ἀκροᾶσθαι, *Mor.* 986E12).

Dentro de esta división bipartita general, es posible establecer las siguientes subdivisiones secundarias:

- I.1. Odiseo pregunta a Circe si hay griegos entre los hombres que ha convertido en animales, y le pide que los libere (985D1-E7).
 - I.2. Circe desdeña y critica la actitud de Odiseo (985E8-986A3).
 - I.3. Odiseo insiste en su petición y Circe le propone que pregunte a los propios animales si están de acuerdo con volver a ser humanos (986A4-986B3).
 - I.4. Circe pone al cerdo Grilo ante Odiseo para que discutan y se retira de la escena (986B4-12).
- II. Diálogo entre Grilo y Odiseo (986C1-992E7).

I.1. El *Grilo* comienza *in medias res*, con Odiseo dirigiéndose a Circe en los siguientes términos:

Ταῦτα μὲν, ὦ Κίρκη, μεμαθηκέναι δοκῶ καὶ δια μνημονεύσειν¹⁵¹. ἤδέως δ' ἄν σου πυθοίμην, εἴ τινας ἔχεις Ἑλλήνας ἐν τούτοις, οὓς λύκους καὶ λέοντας ἐξ ἀνθρώπων πεποίηκας.

Mor. 985D1-4.

“Estas cosas, oh Circe, me parece que las he entendido y las recordaré; pero me gustaría preguntarte si tienes algún griego entre estos a los que has transformado de humanos en lobos y leones.”

Todo apunta a que la diosa ha estado instruyendo al héroe en algo, y éste muestra ante sus palabras una actitud atenta y algo sumisa, la que suelen presentar los discípulos del maestro que diserta en los diálogos filosóficos. Así se mantendrá Odiseo durante toda su conversación con Grilo. El héroe de Ítaca se refiere aquí a unos hombres convertidos, no en cerdos, sino en lobos y leones, como aquellas bestias encantadas que custodiaban la mansión de la Circe homérica (*Od.* X 218-9). En la epopeya, aunque no se declaraba explícitamente, estaba sugerido que estas bestias mansas hubieran sido humanos anteriormente: sólo la transformación de hombres de Odiseo en cerdos era segura. Sin embargo, ya en las *Argonáuticas* Apolonio de Rodas innovaba el modelo homérico e imaginaba a las víctimas de la magia maléfica de Circe como unos seres mitad humanos mitad bestias (IV 672-5). En este diálogo de Plutarco vamos a ver que las metamorfosis de Circe cambian a los hombres en todo tipo de bestias.

Circe responde afirmativamente a la pregunta de Odiseo, y éste le pide que devuelva su forma humana a los griegos¹⁵², para que él pueda tener el honor de rescatarlos y llevarlos de vuelta a Grecia. Contrastan en su intervención la “hermosa gloria” (καλὴν φιλοτιμίαν, 985E3) que obtendrá Odiseo con la “vida tan lamentable e indigna” (οἰκτρὰν καὶ ἄτιμον οὕτω δίαιταν, 985E7) que tienen esos encantados. Esta situación en que el héroe se dispone a partir y solicita marcharse con los griegos habría

¹⁵¹ Según Indelli (1995, p. 113) esta fórmula inicial parece remitir a Menipo de Gádara, y ofrece como argumento que también encontramos unas palabras muy parecidas al comienzo de una sátira de Horacio: *Hoc quoque, Teresia, praeter narrata...* (*Serm.* II 5,1).

¹⁵² La denominación Ἑλλήνας (985D3) resulta anacrónica en este contexto de la Época Arcaica.

que situarla al final de ese año que Odiseo pasa con Circe en Eea en la narración homérica¹⁵³.

I.2. Circe se burla de estas pretensiones de Odiseo, y le reprocha que con su afán de gloria (φιλοτιμίαν 985E10) y su estupidez (ἀβελτερίας 985E9) busca su propia desgracia, la de sus compañeros e incluso la de los desconocidos, una desgracia que consiste en abandonar la vida en su isla y la condición animal. Ante las palabras de la maga, Odiseo protesta:

Ἔτερον αὖ τινα τοῦτον, ὃ Κίρκη, κυκεῶνα λόγων ταραττεῖς καὶ ὑποφαρμάττεις, ἐμὲ γοῦν ἀτεχνῶς ποιούσα θηρίον, εἰ πείσομαί σοι ὡς συμφορὰ ἐστὶν ἄνθρωπον ἐκ θηρίου γενέσθαι.

Mor. 985E2-F1

“De nuevo, oh Circe, remueves y mezclas otro brebaje de palabras, y así sencillamente me tomas por una bestia, si acaso puedo ser convencido de que es una desgracia transformarse de bestia en hombre.”

La expresión κυκεῶνα λόγων con que Odiseo se refiere al intento de Circe de convencerlo con sus argumentos es un original eco paródico del κυκεῶν mágico que la diosa usaba en la *Odisea* para convertir en bestias a los griegos. Con el verbo ὑποφαρμάττω se alude también a los célebres φάρμακα de la Circe homérica. Plutarco subvierte de esta manera el modelo homérico con intenciones humorísticas: Circe, que en el relato épico perdía a los hombres con un κυκεῶν donde mezclaba φάρμακα, en este diálogo filosófico trata de confundir al protagonista con un κυκεῶν de palabras. En la *Odisea* el brebaje mágico transformaba a los hombres en bestias, y en el *Grilo* Odiseo se queja de que Circe usa contra él su brebaje de palabras porque lo cree una bestia. Pero Circe insiste en recriminar a Odiseo su estupidez:

Οὐ γὰρ ἤδη τούτων ἀτοπώτερα πεποίηκας σεαυτόν, ὃς τὸν ἀθάνατον καὶ ἀγήρω σὺν ἐμοὶ βίον ἀφείς ἐπὶ γυναῖκα θνητήν, ὡς δ' ἐγὼ φημι καὶ γραῦν ἤδη, διὰ μυρίων ἔτι κακῶν σπεύδεις, ὡς δὴ περίβλεπτος ἐκ τούτου καὶ ὀνομαστός ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν γενησόμενος, κενὸν ἀγαθὸν καὶ εἶδωλον ἀντὶ τῆς ἀληθείας διώκων;

Mor. 985F2-986A3

“¿Pues no has hecho ya a ti mismo cosas más insensatas, tú que renuncias a la vida inmortal y sin vejez conmigo por una mujer mortal, como te digo incluso vieja ya, habiendo de sufrir innumerables males, para hacerte por esto más célebre y renombrado que ahora, persiguiendo un bien vacío y un simulacro en lugar de la verdad?”

Esta actitud es muy diferente a la de la Circe homérica, que dejaba partir al héroe de Eea sin emitir una sola queja. El modelo para este mordaz parlamento de Circe son las palabras que pronuncia Calipso en la *Odisea* cuando se ve obligada por los dioses a permitir la partida de Odiseo. La ninfa de Ogigia reprochaba entonces al rey de Ítaca que la abandonara, empleando prácticamente los mismos argumentos que la Circe de Plutarco: que le esperan múltiples padecimientos en su camino, que a su lado podría

¹⁵³ Sin embargo, Casanova (2006/7, p. 19) considera que el diálogo no se situaría en el Canto X de la *Odisea* como piensan la mayoría de estudiosos, sino en el Canto XII, que es cuando Odiseo se marcha definitivamente de Eea, debido a que Plutarco es bastante fiel a Homero en este diálogo.

llegar a ser inmortal y que no tiene sentido preferir a una mujer mortal -que además, como dice Circe, será ya vieja- antes que una diosa.

εἶ γε μὲν εἰδείης σῆσι φρεσίν, ὅσσα τοι αἶσα
κῆδε' ἀναπλῆσαι, πρὶν πατρίδα γαῖαν ἰκέσθαι,
ἐνθάδε κ' αὔθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις
ἀθάνατός τ' εἴης, ἰμειρόμενός περ ἰδέσθαι
σὴν ἄλοχον, τῆς τ' αἰὲν ἐέλδεται ἤματα πάντα.
οὐ μὲν θην κείνης γε χερείων εὐχομαι εἶναι,
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, ἐπεὶ οὐ πῶς οὐδὲ ἔοικε
θνητὰς ἀθανάτησι δέμας καὶ εἶδος ἐρίζειν.

Od. V 206-13

“Pero si pudieras concebir en tu mente cuántas penas te deparará el destino antes de que llegues a tu patria, permaneciendo aquí conmigo cuidarías esta morada y serías inmortal, por más que ansíes ver a tu esposa, a la que siempre deseas todos los días. Yo por cierto me jacto de no ser peor que aquella, ni en la figura ni en la naturaleza, porque no conviene nunca a las mortales rivalizar con las inmortales en figura ni en apariencia.”

Circe mantiene durante todo el diálogo este tono crítico e irónico hacia Odiseo, centrando sus reproches en lo absurdo de su ambición y su afán de gloria; en su breve intervención, la maga alude a esta cualidad negativa de Odiseo en tres ocasiones: τὴν αὐτοῦ φιλοτιμίαν (985E10), περίβληπτος ἐκ τούτου καὶ ὄνομαστός ἔτι μᾶλλον ἢ νῦν γενόμενος (986A1-2), φιλοτιμότετε ἀνθρώπων (986B4). A esta ambición insensata achaca la maga todas las acciones necias del héroe, cuya valoración en esta obra es claramente negativa¹⁵⁴: aparece como un caudillo demasiado pretencioso, que quiere liberar a los hombres convertidos en animales no tanto por filantropía como por φιλοτιμία. En la *Odisea* el protagonista deseaba salvar a sus compañeros y a sí mismo de los múltiples peligros para volver a Ítaca, pero en el *Grilo* actúa movido sólo por la ambición personal. La caracterización de Odiseo como astuto, tramposo y deseoso de κλέος ya estaba en Homero, pero no entrañaba censura, sino que éstas eran las virtudes que le hacían salir victorioso de las distintas peripecias. Las acusaciones que le hacen Circe y Grilo, por tanto, no tienen un trasfondo homérico, sino que proceden de la tradición posthomérica, en particular de la tragedia clásica, cuyos temas preferidos (el ciclo troyano sobre todo) contenían a menudo actuaciones despiadadas y egoístas de Odiseo¹⁵⁵. En efecto, desde la tragedia, la literatura griega a menudo pone en cuestión el excesivo afán de gloria y la ambición, en aras de un ideal más mesurado. Ya Píndaro denunciaba que Homero había exagerado la astucia de Odiseo (*N.* VII 17-23) y que Ajax merecía las armas de Aquiles más que él (*N.* VIII 26-32). Esta visión de Odiseo de Píndaro y los trágicos concuerda con las duras palabras que le dirige Circe en el *Grilo*. En este desdén de la gloria y sus vanidades del diálogo plutarqueo se percibe igualmente un tono cínico y epicúreo.

¹⁵⁴ Coincidimos con el análisis de la figura de Odiseo en este diálogo que ofrece Casanova, (2006/7, pp. 19-28).

¹⁵⁵ Por ejemplo el *Filoctetes* de Sófocles, la *Hécuba* y el *Palamedes* de Eurípides, etc. La mayoría de estos episodios procedían de los *Cypria*. También Gorgias, en su *Defensa de Palamedes* pintó a Odiseo como un malvado envidioso.

I.3. Odiseo quiere evitar una nueva discusión con Circe y vuelve a pedirle que le entregue a los hombres que han sido encantados. Siguiendo la tradición mitológica y literaria heredada, Circe jura por Hécate (μὰ τὴν Ἑκάτη, 986A7), en virtud de esa relación que se atribuía a Hécate con Circe y con las hechiceras en general; en las *Argonáuticas*, por ejemplo, quedaba resaltada la importancia de la diosa de la magia para Medea, su sacerdotisa.

Es entonces cuando la diosa le plantea la posibilidad de hablar él mismo con sus animales y convencerlos de que vuelvan a ser hombres, con lo que el héroe queda estupefacto ante la posibilidad de hablar con bestias:

Τί μου καταγελάς, ὦ μακαρία; πῶς γὰρ ἂν ἡ δοῖεν οὔτοι λόγον ἢ λάβοιεν, ἕως ὄνοι καὶ σύες καὶ λέοντές εἰσι;

Mor. 986B1-986B3

“¿Por qué te ríes de mí, oh bienaventurada? ¿Pues cómo podrían éstos razonar o comprender en tanto que son asnos, cerdos y leones?”

Además de los cerdos y leones que aparecían en la fuente homérica, Plutarco innova al hablar de asnos (ὄνοι), que también mencionaba en el pasaje de los *Preceptos conyugales* (*Mor.* 139A6-9) que citamos antes.

Por otra parte, el vocativo ὦ γενναῖε (986A9) que pronuncia Circe a continuación dirigiéndose a Odiseo lleva implícita cierta ironía, pues ella sabe que el encuentro del ambicioso Odiseo con el cerdo no va a acabar como éste espera.

I.4. Circe invita a Odiseo a dialogar con Grilo para entender lo que ella trata de explicarle. Aunque el texto no menciona explícitamente la especie animal del personaje, “Grilo” debe de ser aquí un término equivalente a “cerdo”. El nombre de “Grilo” no se conoce como nombre de persona; parece ser ficticio y creado a propósito por Plutarco para designar al cerdo, ya que γρύλλος es un sinónimo de χοῖρος (“cerdito”), formado quizá a partir de la palabra γρυλλισμός (“gruñido”)¹⁵⁶. Hay un rasgo de humor en la pregunta que Odiseo le formula a Circe sobre la identidad de su interlocutor en 986B8-9: ἢ τίς ἦν οὗτος ἀνθρώπων (“¿Quién era él entre los hombres?”); Odiseo emplea la misma fórmula que Circe en *Od.* X 325 cuando quiere saber quién es el héroe que la ha vencido (τίς πόθεν εἰς ἀνδρῶν;). Es, pues, evidente la intención paródica que tiene el autor al introducir esta expresión.

Para que Odiseo esté seguro de la independencia y libertad de las opiniones que Grilo va a exponer, la hechicera se retira y deja solos durante el resto del diálogo al cerdo y al héroe. Este hecho puede significar que Circe mantiene su capacidad de intimidar, y que es consciente de ella.

II. Grilo se encarga de exponer a Odiseo sucesivamente las virtudes de los animales frente a los defectos de los humanos, los placeres de los que disfrutaban las

¹⁵⁶ Indelli (1995, p. 115). Curiosamente el cerdo era para los griegos el emblema de estupidez e ignorancia. Según Bergua Caverio (2002, p. 349) a los beocios se les llamaba “cerdos” por su fama de estúpidos, por lo que el hecho de que el cerdo Grilo vaya a vencer con su dialéctica al astuto Odiseo podría ser una venganza literaria de Plutarco, natural de esta región.

bestias (que buscan satisfacer sólo los deseos que son necesarios y naturales), su comportamiento práctico, su participación en el *logos* de la Naturaleza, y su inteligencia y raciocinio, que se da por igual en todos los animales, contrariamente a lo que ocurre en el caso de los humanos. Esta parte, que es donde reside el contenido filosófico de la obra, constituye, más que un diálogo, un monólogo de Grilo. El *Grilo* se interrumpe bruscamente cuando se empieza a discutir si los animales tienen conciencia de dios.

2. NATURALEZA Y TRASFONDO IDEOLÓGICO DE LA OBRA

La recreación que hace Plutarco del mito de Circe es de carácter filosófico y no literario. Conviene repasar las líneas generales del pensamiento plutarqueo y del contexto en que éste se enmarca para valorar de forma adecuada el *Grilo* y otros tratamientos filosóficos de *Od. X* que veremos a continuación. Plutarco, en su hondo respeto por la tradición, se muestra siempre fiel a las creencias y ritos griegos, manifestando una actitud abierta y tolerante hacia todo lo humano. En general, su pensamiento es ecléctico, si bien sigue fundamentalmente a Platón y muestra también simpatía por Aristóteles. Su gran verdad es la especial posición de la naturaleza divina frente a los demás seres del Universo: los dioses son la expresión máxima de la virtud que, ligada a la razón, se concreta en *δίκη* y *θέμις*. No obstante, propugna una independencia relativa del hombre frente a la divinidad y el destino, con lo que la conducta moral del individuo adquiere gran importancia como explicación de la felicidad e infelicidad humanas. Para alcanzar la felicidad verdadera es indispensable una correcta formación que permita apreciar el valor de las cosas, siendo con frecuencia la infelicidad fruto de la ignorancia. Por otra parte, la adquisición de la virtud ética exige por parte del ser humano un ejercicio constante de su facultad racional.

En el *Grilo* arremete Plutarco contra los vicios y defectos humanos en general, pero en particular contra las teorías estoicas, que negaban la inteligencia animal y, como consecuencia de ello, la necesidad de una conducta moral hacia ellos. A lo largo de su intervención, Grilo critica a esos “sofistas” que quieren hacernos creer que, a excepción del hombre, todos los demás seres vivos están privados de razón y conciencia. No es casualidad que el personaje vapuleado en este diálogo por los argumentos de Circe y Grilo sea Odiseo, una de las figuras paradigmáticas para los estoicos. Para esta corriente, el protagonista de la *Odisea* encarnaba los ideales de inteligencia, prudencia y resistencia ante las duras pruebas de la vida, pues su viaje simbolizaba el duro peregrinar del ciudadano del mundo, del *homo viator*. Que Odiseo sea reducido rápidamente al silencio por Grilo demuestra aquí el carácter erróneo de las ideas estoicas. Por todo esto concluye Babut que, aunque en el *Grilo* no aparezcan ni sean nombrados expresamente los estoicos, la obra debe considerarse dentro del grupo de los escritos polémicos de Plutarco, donde se encuentran también *Sobre la inteligencia de los animales* y *Sobre comer carne*¹⁵⁷. Estos diálogos tendrían como finalidad la crítica a las ideas estoicas, que en época de Plutarco estaban muy extendidas.

Los pitagóricos, que concebían la naturaleza como una vasta comunidad de seres vivos, fueron los primeros en exigir respeto para los animales, pues eran hermanos de los hombres y también tenían alma; esta concepción los lleva al vegetarianismo para

¹⁵⁷ Babut (1969, pp. 62-66).

evitar la matanza de animales¹⁵⁸. Pitagóricos y neoplatónicos defendían que el alma es una sustancia imperecedera que se reencarna una y otra vez en los distintos seres vivos, por lo tanto, no se debe considerar que las bestias son inferiores o que carecen de sensibilidad. Para justificar sus argumentos recurrieron a menudo a episodios de la poesía homérica¹⁵⁹: entre los pasajes que ponían de relieve la inteligencia animal más empleados en las polémicas contra los estoicos, estaban la escena en que el caballo de Aquiles, Janto, dotado de voz por obra de Hera, le profetiza al héroe su inminente muerte (*Il.* XIX 408-17), o la del reencuentro de Odiseo con su perro Argos, el único que lo reconoce -ni su esposa, ni su nodriza, ni su hijo son capaces-, y su amor hacia su dueño es tan grande que al verlo muere de alegría (*Od.* XVII 300-27).

El personaje y las ideas que aparecen en el *Grilo* son básicamente cínicas con influencia también epicúrea: la φύσις contrapuesta al νόμος, es decir, la naturaleza como forma suprema de vida frente a las convenciones humanas; el elogio de la austeridad y la autosuficiencia, el desprecio de la riqueza y los lujos superfluos; las alusiones de Circe a la vaciedad de la fama; la defensa del cosmopolitismo de Grilo frente al patriotismo de Odiseo, etc. No podemos saber hasta qué punto Plutarco se identifica con esta ideología cínica, cuya presencia aquí puede achacarse también a que se deja llevar por la ficción literaria que está creando, o a que estuviera siguiendo un posible modelo. Es importante tener en cuenta que en la época de Plutarco las ideas cínicas experimentan un gran auge. La escenografía del diálogo recuerda a las sátiras menipeas (del cínico Menipo de Gádara), diálogos en los que se combinaban el humor y la crítica moral, lo serio y lo burlesco, se parodiaban episodios homéricos y se criticaban otras escuelas filosóficas. También hay numerosos paralelos con las obras de Luciano de Samósata, que se explicarían por la influencia de Plutarco en este autor. No obstante, dado que no se ha hallado ningún modelo directo para el *Grilo*, hay que subrayar el papel jugado por la originalidad y la capacidad inventiva de Plutarco¹⁶⁰.

De lo que no hay duda es de que hay que insertar el *Grilo* en la tradición didáctico-moralizante que acompañó a los poemas homéricos, y particularmente a la aventura de Odiseo, en la literatura de la Antigüedad. Del viaje de Odiseo se destacaban tres fases, que ofrecían tres visiones distintas de Odiseo: el desdichado exiliado (como lo presenta Homero al principio, en la isla de Calipso), el viajero intrépido que vive múltiples experiencias (como aparece en los cantos que narran las etapas de su viaje) y el rey que retorna a su patria tras una larga ausencia (los doce últimos cantos)¹⁶¹. Los autores de la literatura occidental recrearán estas tres fases otorgándoles un sentido acorde con sus ideas o necesidades literarias. Concretamente, el episodio de Circe, que pertenece a la segunda etapa, tuvo múltiples interpretaciones alegóricas, siendo un importante hito la de Plutarco, que vino a sumarse a una fecunda tradición literaria sobre animales parlantes, de la que también forman parte creaciones tan famosas como

¹⁵⁸ En *Sobre comer carne* afirma Plutarco que los primeros griegos, de acuerdo con las doctrinas de Pitágoras y Empédocles, eran vegetarianos (998A5 y ss.).

¹⁵⁹ Para la concepción del alma en la filosofía plutarquea puede consultarse el estudio de Aguilar Fernández (1981). Santamaría Álvarez (2007, pp. 877-86) analiza la concepción del alma en Plutarco a partir del mito de Tespesio.

¹⁶⁰ Contra la opinión mayoritaria de la orientación cínica y epicúrea del *Grilo* argumenta D'Ippolito (2007, p. 71) que Plutarco no profesó ideas cínicas, y que el hecho de que la doctrina cínica aparezca sólo en esta obra se ha tratado de atribuir a que fuera una obra juvenil, e incluso a que no fuera de Plutarco. Sin embargo, para este autor, el mensaje del *Grilo* no consiste tanto en el propósito cínico de ensalzar la inteligencia natural de los animales como en denunciar la perversión de la naturaleza humana por las pasiones que no son naturales ni necesarias; así entendida, la ideología del *Grilo* sí sería coherente con el resto de obras plutarqueas de psicozoología.

¹⁶¹ Cf. Stanford (1954, p. 175).

la novela *Lucio o El asno*. Si en el *Grilo* el mito de Circe sirve para transmitir las ideas de Plutarco acerca de la naturaleza, los seres vivos y la dignidad animal, en otros autores lo encontraremos empleado como símbolo de las ideas filosóficas más variadas: la reencarnación y la trasmigración de las almas, el placer pernicioso, el ciclo del año y las estaciones, etc.¹⁶²

Éste es el único diálogo de Plutarco en que aparecen personajes de la mitología. El célebre episodio homérico de Odiseo y Circe aparece aquí con alteraciones significativas, que tendrán gran fortuna en la tradición posterior. El punto de vista adoptado es totalmente divergente del modelo que recrea: en Homero no hay ningún diálogo de Odiseo con los hombres que están convertidos en animales, los cuales, al recuperar su forma primitiva, están felices, mientras que en la obra de Plutarco *Grilo*, portavoz de los animales que tiene Circe en su morada, toma la palabra para impedir que Odiseo obligue a la diosa a devolverles la forma humana. Pero esta innovadora versión que ofrece Plutarco del encuentro con la hechicera puede tener raíces tan antiguas como el propio episodio homérico. En efecto, basándose sobre todo en el testimonio de la cerámica antigua, donde a menudo hallamos a Circe rodeada de animales felices, se ha postulado la existencia de un cuento popular en que una maga convertía a los hombres en animales y éstos quedaban satisfechos con su nuevo estado: esta leyenda pudo ser anterior a la *Odisea*, y es posible incluso que se tuviera en cuenta y se alterara conscientemente a la hora de componer la epopeya¹⁶³. Este cuento de los hechizados felices con su naturaleza animal habría dejado una huella particularmente profunda en las recreaciones del episodio de Circe practicadas por las artes figurativas y la comedia, como veremos en el capítulo siguiente.

En cualquier caso, Plutarco ha tomado el conocido episodio de la *Odisea* como marco literario para encuadrar una reflexión sobre la naturaleza de los animales, un tema que frecuentemente era objeto de debate en las escuelas filosóficas. Como consecuencia de este tratamiento nuevo, el episodio y las figuras de Circe y Odiseo adquieren nuevas tonalidades. En principio nos encontramos ante un diálogo ágil y cómico, que termina convirtiéndose en un denso monólogo de *Grilo*, cargado de artificios retóricos y sofisticos, interrumpido en pocas ocasiones por Odiseo.

3. LA FIGURA DE CIRCE EN EL *GRILO*

En Plutarco Circe sigue siendo la solemne diosa con poderes de la *Odisea* y las *Argonáuticas*, si bien su condición de personaje “malvado” está bastante mitigada. Aunque al comienzo el lector puede seguir concibiendo a la hija de Helios según los parámetros homéricos, como hace Odiseo, y entender las metamorfosis como fechorías de una maligna encantadora, conforme avanza el diálogo, y con él la argumentación de *Grilo*, la condición negativa de las transformaciones de Circe se hace más discutible, hasta que al final queda claro que la vida de los hechizados es mejor desde que son animales, y por tanto la diosa les ha beneficiado al cambiar su naturaleza. La isla de Circe ya no es esa tierra inquietante habitada por desgraciados condenados a la forma de

¹⁶² Sobre estas interpretaciones filosóficas de la poesía homérica, que estudiamos en los próximos capítulos de nuestro trabajo, Buffiere (1973, pp. 500-520).

¹⁶³ Touchefeu-Meynier (1961, pp. 264-70) defiende esta tesis, y señala que ciertos detalles del mito homérico de Circe, como la estancia de la tripulación con la diosa durante un año, se deben a una fusión que se daría en ese pasaje de la *Odisea* del cuento popular de las bestias felices con el de la maga malvada del tipo de Calipso.

bestias o monstruos, como en Homero y Apolonio, sino que se ha transformado en la morada de animales ilustrados y felices, en “un bizarro paraíso animal”¹⁶⁴.

No hay duda de la naturaleza divina de Circe, que en Homero era indiscutible pero en Apolonio quedaba un tanto oscurecida o dudosa. Ya hemos comentado la alusión a la vida “inmortal y sin vejez conmigo” (ἀθάνατον καὶ ἀγήρω σὺν ἐμοὶ, 985F3), que ella ofrece a Odiseo; el héroe la llama μακαρία (“bienaventurada”, 986B1), un adjetivo que aparece en Homero continuamente aplicado a los dioses; también Grilo recalca su condición divina cuando critica al héroe por no querer “dormir con la diosa” (θεῶν συγκαθεύδειν, 989A7).

Aparte de transformar hombres en bestias, Circe tiene en el *Grilo* el poder mágico de otorgar a los animales la palabra y la capacidad de argumentar: “yo haré para ti que ellos puedan reunirse y discutir” (ἐγὼ σοὶ παρέξω καὶ συνιέντας αὐτοὺς καὶ διαλεγόμενους, 986B4-5). Este don de Circe, que no aparecía en la *Odisea* ni en las *Argonáuticas*, proporciona a Grilo su característica esencial: la facultad de dialogar (διαλέγεσθαι).

Aunque en las recreaciones del tema de Circe la astucia de la diosa es un elemento constante, en el *Grilo* se resalta de manera especialmente significativa su inteligencia, o al menos su superioridad sobre Odiseo. Tanto en la *Odisea* como en las *Argonáuticas* veíamos que la maga infundía un gran respeto en los personajes que se acercaban a ella (Odiseo, Medea, Jasón), si bien no mostraba esta especie de soberbia que manifiesta en el *Grilo*. Varios pasajes del texto apuntan a esta idea:

- La frase de Odiseo con que se inicia el diálogo -“Estas cosas, oh Circe, me parece que las he entendido y las recordaré” (Ταῦτα μὲν, ὦ Κίρκη, μεμαθηκέναι δοκῶ καὶ διαμνημονεύσειν, 985D1-2)- hace suponer que Circe ha estado ya aleccionándolo sobre algo, hasta que el héroe lo ha comprendido.
- La diosa considera que la petición de Odiseo de llevarse a los hombres que viven con ella en Eea convertidos en animales, se explica “por su estupidez” (ὕπ’ ἀβελτερίας, 985E9).
- La actitud del protagonista hacia su interlocutora implica cierta conciencia de inferioridad y temor a ser embaucado por ella: “De nuevo, oh Circe, remueves y mezclas otro brebaje de palabras, y así sencillamente me tomas por una bestia, si acaso puedo ser convencido de que es una desgracia transformarse de bestia en hombre” (Ἔτερον αὖ τινα τοῦτον, ὦ Κίρκη, κυκεῶνα λόγων ταραττεῖς καὶ ὑποφαρμάττεις, ἐμὲ γοῦν ἀτεχνῶς ποιοῦσα θηρίον, εἰ πείσομαί σοι ὡς συμφορά ἐστὶν ἄνθρωπον ἐκ θηρίου γενέσθαι, 985E11-F1). El de Ítaca cree que la hechicera, creyéndolo necio, piensa que puede convencerlo de cualquier cosa.
- Circe define las acciones que ha venido realizando Odiseo -que en la épica eran admirables- con la expresión despectiva ἀτοπώτερα, “muy absurdas” (985F2).
- Odiseo percibe la actitud altiva y el sarcasmo de Circe, y cuando ésta le ofrece debatir con un animal, le pregunta “¿Por qué te burlas de mí, oh diosa?” (Τί μου καταγελάς, ὦ μακαρία; 986B1).

¹⁶⁴ Franco (2010, p. 208).

El encuentro del héroe y la diosa recibe en este texto un tratamiento humorístico y cercano, y la ágil discusión que mantienen está llena de naturalidad y hasta cotidianeidad. La hechicera tiene en todo momento una actitud despectiva e irónica y, a la vez, sorprende la familiaridad con que Odiseo trata a la diosa y la naturalidad con que ambos discuten, quejándose él de que siempre se estén peleando por las mismas cosas (πολλάκις ζυγομαχεῖν ἡμᾶς περὶ τῶν αὐτῶν, 986A4-5). Probablemente no es casualidad que Plutarco utilice aquí el término ζυγομαχέω, metáfora verbal que designa en principio la lucha de los dos animales que tiran de una yunta, y que posteriormente puede aludir de forma humorística a las disputas de los cónyuges. En este sentido lo usa el propio Plutarco en un pasaje del *Erótico*¹⁶⁵. Como hemos apuntado ya, el afán de esta Circe de Plutarco por que Odiseo se quede junto a ella recuerda más al personaje de Calipso que a la propia Circe de Homero. Mientras en la *Odisea* Circe atendía sin demora las peticiones de Odiseo -que devolviera la forma humana a sus compañeros primero y que los dejara partir después-, aquí se muestra reticente.

El personaje de Circe deja traslucir un elevado concepto de la mujer por parte de Plutarco. En este sentido, es significativo que entre las ventajas de los animales sobre los humanos, que Grilo expone a Odiseo, se encuentre la igualdad de géneros¹⁶⁶. Frente a los poderosos y extraordinarios animales fabulosos femeninos (la Esfinge, la serpiente de Delfos, la zorra de Teumeso, etc.) que el cerdo cita como ejemplos, Penélope aparece llena de defectos (988B). Denuncia Grilo que entre los humanos no existe esa igualdad, que las mujeres se quedan en casa, por considerárselas más débiles, y que incluso las supuestas virtudes que creen tener (en el caso de Penélope, la castidad), las tienen también los animales, y en mayor grado. En la producción literaria de Plutarco, queda patente su aprecio por el género femenino: en el *Erótico*¹⁶⁷ y en los *Preceptos matrimoniales* trata el tema del amor y el matrimonio, en la *Consolación a su esposa* le dirige a Timóxena tiernas palabras, y las *Virtudes de las mujeres* contienen ejemplos femeninos de valor. El género femenino comienza a verse beneficiado por una progresiva revalorización desde la Época Clásica y va ganando dignidad y espacios de libertad, hasta que ya en Época Imperial ha cambiado la posición social de la mujer; y de manera especial en la sociedad romana, que el autor conoce bien. Además de éste, otros dos factores contribuyen a configurar la visión positiva de la mujer de este autor: por una parte, la importancia que tiene para Plutarco la figura de Timóxena, que representa para él la compañera ideal, culta, resuelta y llena de virtudes¹⁶⁸; por otra, su rechazo de la homosexualidad, que tanto había sido defendida por autores anteriores con argumentos misóginos. En sus escritos se esfuerza por mostrar que las mujeres poseen las mismas virtudes que los varones, y las sitúa en una digna posición de igualdad con respecto a éstos.

¹⁶⁵ El análisis del sentido del verbo ζυγομαχέω está en Valverde Sánchez (2004/5, pp. 133-4).

¹⁶⁶ ἐν γὰρ τοῖς θηρίοις ἰσορροπεῖ πρὸς ἀλκίην ἢ φύσιν καὶ τὸ θῆλυ τοῦ ἄρρενος οὐδὲν ἀποδεῖ πονεῖν τε τοὺς ἐπὶ τοῖς ἀναγκαίοις πόνους ἀγωνίζεσθαι τε τοὺς ὑπὲρ τῶν τέκνων ἀγῶνας. (“Pues entre las fieras la naturaleza está equilibrada por el vigor y la hembra en nada es inferior al macho para fatigarse en los esfuerzos por las necesidades vitales y para enfrentarse en las luchas por las crías”, 987F4-8). Esta visión positiva de la igualdad de hombres y mujeres es poco común en los autores de la Antigüedad, si bien la consideración de que ambos sexos son iguales en virtudes está planteada ya en algunos autores cínicos y estoicos.

¹⁶⁷ Sobre las ideas de Plutarco sobre la mujer, las relaciones amorosas y el matrimonio en el *Erótico*, véase Valverde Sánchez (2003, pp. 441-54).

¹⁶⁸ Plutarco consideraba necesario que las esposas estuvieran instruidas, como manifiesta en *Mor.* 145B-6A, y de hecho, en su círculo había varias mujeres que habían recibido educación como su amiga Clea o su discípula Eurídice.

La altivez con que Circe ha tratado a Odiseo durante su intervención se ve justificada y reforzada con los argumentos de Grilo, que deja ver a Odiseo que es su condición de ser inferior lo que le lleva a alejarse de una diosa para ir tras una mortal, desdeñando los encantos de Circe (τῶν Κίρκης ἀφροδισίων περιφρονήσας, 988F7-8): lo que el de Ítaca cree que es templanza es en realidad estupidez. Tenemos aquí una visión totalmente opuesta a la de la epopeya homérica, donde es admirable el hecho de que el héroe sea capaz de no ceder a las tentaciones de las hechiceras y que prosiga su camino para reunirse con su casta esposa. Grilo utiliza para ilustrar sus palabras un artificio retórico muy habitual, el *exemplum* mitológico, que en este caso resulta humillante para el héroe: lo compara con el chivo de Mendes en Egipto que, por ser un chivo, prefería unirse a las cabras antes que a las mujeres hermosas (989A2-7).

En las sucesivas reelaboraciones literarias del episodio homérico el personaje de Circe experimenta un proceso en el cual va perdiendo sus rasgos positivos y su condición de ayudante de Odiseo; paralelamente, sus poderes mágicos irán adquiriendo un énfasis negativo, quedando en primer plano su perfidia y su crueldad, que en Homero eran transitorias. Esta nueva caracterización de Circe se dará sobre todo en las interpretaciones alegóricas y cristianas. En el *Grilo*, sin embargo, el tratamiento es muy distinto al de esta tendencia general, lo que se explica por las ideas filosóficas que Plutarco quiere transmitir y quizá también por su voluntad de seguir de cerca a Homero. Por ello, volvemos a encontrar en este diálogo a esa Circe amante de Odiseo, el cual ha pasado un año de placeres junto a la diosa y se dispone a poner fin a esta etapa; y también a la Circe hechicera, cuyas cualidades proféticas están aquí del todo ausentes, y cuya magia consiste básicamente en convertir a los hombres en animales, unos animales que serán bestias comunes como cerdos o asnos, no escalofriantes criaturas como las de Apolonio. En esencia, Plutarco nos presenta a una Circe que nada tiene que ver con el sombrío y maligno personaje de las alegorías posteriores, sino que es más bien una versión simpática de la diosa homérica. El filósofo de Queronea inaugura en esta obra el tema de “las bestias felices”, del que vamos a encontrar diferentes formulaciones en los siglos posteriores.

**CAPÍTULO IV: EL TEMA DE CIRCE EN LA
ICONOGRAFÍA Y EN OTROS AUTORES GRIEGOS**

INTRODUCCIÓN

Después de haber estudiado la presencia del tema de Circe en Apolonio de Rodas y Plutarco, en este capítulo tratamos de ofrecer un panorama general de los tratamientos del episodio de Circe en la literatura griega antigua. Abrimos nuestro recorrido con algunas muestras de las recreaciones de la aventura homérica en la iconografía de época arcaica y clásica, para pasar a continuación a las elaboraciones literarias. Comenzamos con textos del principio de la época clásica y seguimos en el periodo helenístico y en la Segunda Sofística hasta llegar a los neoplatónicos de finales de la Antigüedad, para concluir con tratamientos de Época Bizantina. Para ofrecer un panorama general, y por ser tan dilatado el periodo en que nos situamos, con la consiguiente abundancia de escritores, sólo nos detendremos en los tratamientos de mayor relevancia. El material que presentamos pertenece a diversos géneros: recogemos indistintamente comentarios del episodio de Circe, pasajes en los que el mito se emplea con valor paradigmático, recreaciones literarias y sobre todo interpretaciones alegóricas. Además, por la diversidad de épocas, corrientes de pensamiento e intenciones, el conjunto es inevitablemente heterogéneo. Procuramos mantener una coherencia en la presentación de los tratamientos, agrupándolos de acuerdo con un criterio temático, y dentro de la clasificación temática respetamos en la medida de lo posible el orden cronológico. La información se ofrece en cuatro apartados: la cerámica griega antigua, los tratamientos de la literatura clásica, la exégesis alegórica -que se subdivide en autores estoicos y neoplatónicos- y las evocaciones literarias de Época Imperial y posteriores.

1. EL EPISODIO DE CIRCE EN LA CERÁMICA GRIEGA ANTIGUA

Abrimos este capítulo con un apéndice sobre las representaciones pictóricas del mito de Circe en las cerámicas griegas que nos han llegado de Época Arcaica, Clásica y Helenística. De todas las aventuras de la *Odisea*, la de Circe es la más representada en el arte griego antiguo, sólo superada en popularidad por la del Cíclope Polifemo¹⁶⁹. Del conjunto del episodio la parte preferida para figurar en las cerámicas es sin duda la de las transformaciones en animales, la más definitoria del mito, siendo escasas o inexistentes las imágenes de otros momentos del episodio. Por este motivo, en las representaciones iconográficas arcaicas la figura de Circe -tan compleja y múltiple en el texto homérico- se simplifica y empobrece. No hay rastro, por ejemplo, de la Circe amante o la Circe guía de la bajada al Hades: las dos imágenes fundamentales serán “la de una Circe amenazante o la de una Circe amenazada”¹⁷⁰. No cabe duda de que estas vasijas se inspiraban en el relato homérico, pero muestran divergencias con la fuente odiseica ya desde Época Arcaica, lo que lleva a pensar que se tendrían en cuenta otras fuentes, algunas de ellas populares, como el de las bestias felices que veíamos en el

¹⁶⁹ M. Aguirre, 1999, p. 91.

¹⁷⁰ M. P. Fernández, 2009, p. 215-7; en contraste, en el arte romano las representaciones del mito de Circe ganarán en variedad, tanto en los soportes (mosaicos, murales, medallones...) como en las escenas representadas (Odiseo llegando al palacio, los hombres saliendo de la pocilga, etc.), si bien la fuente principal seguirá siendo la *Odisea* y no los poetas latinos.

Grilo de Plutarco, o los cultos prehistóricos de las diosas-madre mediterráneas¹⁷¹. En algunas representaciones, la abundancia de animales -con especies no descritas por Homero- y la reiterada imagen de Circe como $\pi\acute{o}\tau\nu\iota\alpha$ $\theta\eta\rho\acute{\omega}\nu$ podrían estar delatando la relación con algún culto ancestral de la naturaleza.

Lo primero que se observa en la cerámica es que la diversificación en las metamorfosis se documenta desde Época Arcaica, y además está más generalizada que la metamorfosis sólo en cerdos de la fuente homérica. En efecto, junto a los cerdos, lobos y leones del episodio homérico encontramos toda clase de bestias: jabalíes, perros, asnos, carneros, etc. Llama particularmente la atención que en la mayoría de casos las metamorfosis sean incompletas y den como resultado seres híbridos, como los de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. En cuanto a Circe, se la representa con apariencia humana, muy a menudo sentada, vestida con túnica normalmente y ocasionalmente desnuda, y casi siempre sosteniendo en sus manos un cuenco con el $\kappa\upsilon\kappa\epsilon\acute{\omega}\nu$, y a veces también la varita. De aparecer Odiseo, lo cual no es infrecuente, el héroe lleva en la mano su espada para doblegar a Circe y salvar a sus compañeros.¹⁷²

Presentamos en orden cronológico las piezas que hemos seleccionado.



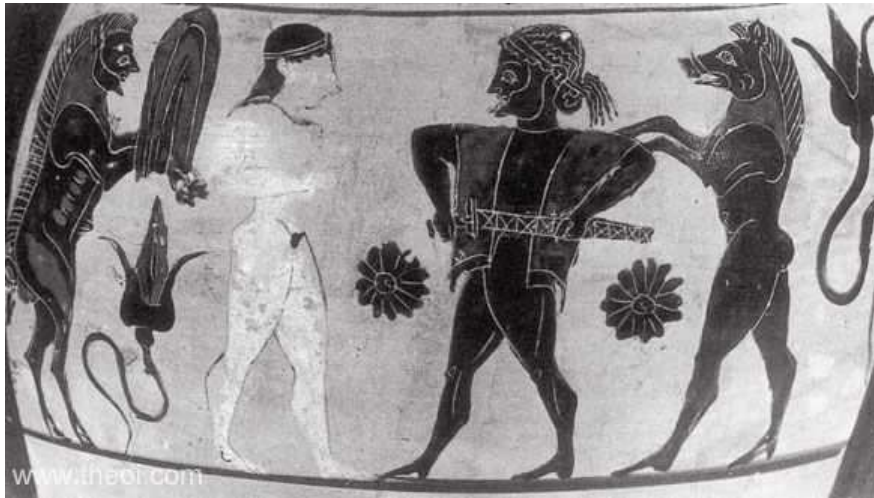
Kylix del Museo de Bellas Artes de Boston, Massachusetts, del pintor del Polifemo de Boston, Periodo Arcaico (ca. 560 - 550 a.C.). En el centro están Circe, desnuda¹⁷³, con su varita y un cuenco con el $\kappa\upsilon\kappa\epsilon\acute{\omega}\nu$, y un hombre con cabeza de jabalí, y entre ambos un perro sentado (quizá uno de sus animales encantados). Detrás del hombre-jabalí hay otros tres: uno con cabeza de carnero, otro con cabeza de perro y un tercero aún con forma humana que parece huir (podría ser Euríloco). Detrás de Circe aparecen otras tres figuras: otro hombre con cabeza de jabalí, Odiseo, con forma humana y su espada en la mano, y un tercer hombre con cabeza de león.

¹⁷¹ O. Touchefeu Meynier, 1961, pp. 264-70, sostiene que el cuento popular de los hechizados felices es, más que la *Odisea*, la fuente principal para las representaciones, sobre todo en el arte etrusco.

¹⁷² Todas las imágenes incluidas en esta sección están tomadas de la página web www.theoi.com. También F. Canciani, 1992, ofrece una enumeración de las principales representaciones iconográficas del episodio homérico de Circe.

¹⁷³ Para M. Aguirre, 1999, p. 92, es un hecho llamativo porque no es habitual representar así a una diosa. N. Marinatos, 2008, p. 10-13, ofrece una explicación basada en los orígenes orientales de la figura de Circe, de los cuales hemos tratado en el Capítulo I de este trabajo. El autor habla de la frecuencia con que aparece la imagen de una mujer desnuda rodeada de leones en los amuletos y las representaciones iconográficas de las culturas del Este (egipcia, siria, palestina...), simbolizando la sexualidad, la atracción y el peligro, la fuerza poderosa de la naturaleza.

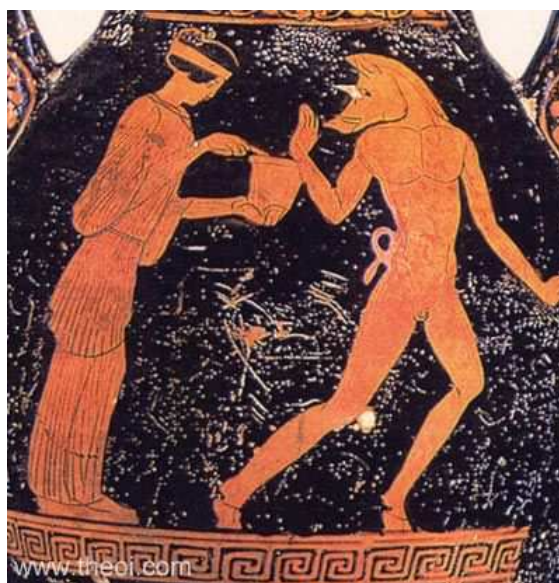
Ánfora del Antiquarium del Castillo de la Abadía, Vulci, Periodo Arcaico (ca. 530 a.C.). Circe, desnuda, probablemente llevaba la copa en las manos; frente a ella, Odiseo, con manto, está desenvainando la espada. Es interesante el contraste en las dos figuras que los flanquean: tras Odiseo tenemos un hombre con cabeza de jabalí y detrás de Circe un jabalí con cabeza de hombre. Las flores que figuran flanqueando a Odiseo, y otras dos junto a los hombres-jabalíes pueden aludir al $\mu\omega\lambda\nu$ o ser sencillamente motivos ornamentales.



Ánfora de colección privada del Periodo Arcaico (ca. 510 a.C.). Circe está removiendo el $\kappa\upsilon\kappa\epsilon\acute{\omicron}\nu$ con la varita. A cada lado de la hechicera aparecen un hombre con cabeza y cola de asno y una garza, siendo enigmática la función de estas aves en la escena.



Lecitos del Museo Arqueológico Nacional de Tarento atribuido al pintor de Fanilis, Periodo Arcaico (ca. 500 a.C.). Circe sentada remueve el cuenco del κικεών con una cuchara. El tipo de animal que hay detrás de ella es difícil de identificar, pero parece que tiene cabeza de perro, y los de delante de león y toro respectivamente. Para Touchefeu Meynier, esta cerámica es un claro ejemplo de representación del cuento popular de los animales felices con el hechizo de la maga: señala que la primera figura está bailando, y que el toro lleva en la mano unas castañuelas¹⁷⁴.



Pelike de la Colección de Arte Nacional, Dresde, Periodo Clásico (ca. 460 a.C.), atribuida al pintor Etíope. Circe ofrece un tazón a un hombre con cabeza, cola y pezuñas de jabalí, que parece rehuírla.

¹⁷⁴ O. Touchefeu Meynier, 1961, p. 266.



Ánfora de la Colección Antigua Nacional, Berlín, Periodo Clásico (*ca.* 440 a.C.), atribuida al pintor Fial. Muy similar a la anterior, muestra a Circe sentada con un tazón en la mano y la varita en la otra, y un hombre con cabeza y cola de cerdo parece huir de ella.



Cratera del Museo Metropolitano de Nueva York, atribuida al pintor de Perséfone, Periodo Clásico (*ca.* 440 a.C.). En una escena de especial dinamismo, Odiseo, con un manto, persigue con la espada a Circe, que huye por la derecha dejando caer su cuenco y su varita. Detrás de Odiseo hay un hombre con cabeza y cola de jabalí.

2. EVOCACIONES EN LA LITERATURA GRIEGA CLÁSICA

Bajo el epígrafe de evocaciones literarias presentamos un grupo de textos heterogéneos y de adscripción complicada. Fundamentalmente, analizamos una serie de menciones del episodio de Circe en obras literarias, retóricas o pedagógicas que son muy diversas en sus géneros literarios, su profundidad y su extensión, sus fines, sus autores y sus épocas: la primera se localiza a comienzos de Época Clásica, y la última en Época Bizantina; es por ello que subdividimos los tratamientos literarios en dos bloques atendiendo a su época. Algunos autores practican ese uso ejemplar y con fines retóricos del episodio de Circe con que muchos oradores, escritores, tratadistas o filósofos empleaban los episodios de la *Iliada* y la *Odisea*. Otros pasajes son elaboraciones meramente literarias que recrean con gran libertad la aventura odiseica. Pese a la brevedad de la mayoría de los tratamientos, resultan de gran interés: en primer lugar, precisamente por su concisión, muestran con especial claridad cuáles eran los elementos definitorios del mito; por otra parte, aun cuando carecen de una moralización propiamente dicha, en casi todos ellos el relato homérico aparece mediatizado por la interpretación que sobre él ofrecía alguna corriente filosófica. Así, muchas evocaciones literarias están influidas por las visiones exegéticas estoicas y platónicas, aunque en otros casos el episodio de Circe aparece desde una óptica no alegórica, sino racional y realista.

2.1. Esquilo

Esquilo trató la aventura homérica en una *Circe* que, como la mayor parte de la producción dramática del autor, no nos ha llegado, pero está mencionada en el *Catálogo* de obras esquíleas transmitido en el código *Mediceus Laurentianus* 32.9. Aparte de que esta *Circe* era un drama satírico que recreaba el episodio odiseico, poco más se sabe. Se ha intentado reconstruir el argumento de la siguiente manera: Circe convertiría en cerdos a los compañeros del héroe y les daría de comer su propio estiércol -en vez de bellotas-, hasta que llegara Odiseo a liberarlos y castigar a la hechicera, a la que colgaría por los pies y obligaría a padecer el mismo tormento que habían sufrido sus compañeros¹⁷⁵. Por su parte, Rodríguez Adrados, defiende que el tema de la obra sería el de un mito muy antiguo, el del héroe Eutimo, a cuyo santuario se llevaba cada año una doncella para su sacrificio ritual (y probablemente caníbal); tal personaje se habría identificado en esta obra con el compañero de Odiseo Polites, a quien Circe habría convertido en lobo, relacionando así el mito homérico con una vieja leyenda de licantropía. No obstante, Adrados cree que en el drama de Esquilo Polites no devoraría doncellas, sino que sólo las violaría¹⁷⁶.

Los elementos propios del drama satírico presentes en esta obra serían el personaje malvado que ataca a los viajeros (Circe), y que tiene a los sátiros como cómplices, el escenario lejano y exótico (Eea), los elementos sobrenaturales (las metamorfosis) y el héroe que vence al enemigo (Odiseo). Todo indica que el coro estaba formado por sátiros y que el esquema de la *Circe* de Esquilo era paralelo al del *Cíclope*

¹⁷⁵ Lucas de Dios (2008, p. 395) recoge esta reconstrucción, que se basa en la idea de que una parte del amebio de la *párodos* del *Pluto* de Aristófanes estaría tomada de esta obra de Esquilo. Seguimos a este autor (pp. 393-6) en la información sobre la *Circe* de Esquilo.

¹⁷⁶ Rodríguez Adrados (1965, pp. 229-42) dedica un interesante artículo a reconstruir el argumento de la *Circe* de Esquilo e investigar los orígenes del relato.

de Eurípides. La obra pertenecería a una tetralogía de tema odiseico que incluía además tres tragedias: *Los evocadores de espíritus*, *Penélope* y *Los recogedores de huesos*¹⁷⁷.

Parece que el episodio de Circe tuvo gran fortuna en la Comedia Antigua y especialmente en la Comedia Media, aunque de todas estas obras en la mayoría de los casos no han llegado sino brevísimos fragmentos o meras alusiones de autores como Cratino, Epicarmo, Efipo o Anaxilas¹⁷⁸. Estos tratamientos paródicos del encuentro de Odiseo con Circe seguían la estela de ese cuento popular de la maga que convierte en animales a unos hombres que aceptan gustosos su nuevo estado.

2.2. Aristófanes

Encontramos en el *Pluto* (ca. 380) una alusión humorística al episodio de Circe de difícil interpretación. En la *párodos* de la obra discuten un coro de campesinos y el esclavo Cario y parodian, sucesivamente, el episodio del Cíclope de *Od. IX*, el poema ditirámico *Cíclope* de Filóxeno de Citera y el episodio de Circe de *Od. X*.

ΚΑ. Ἐγὼ δὲ τὴν Κίρκην γε, τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν,
ἢ τοὺς ἐταίρους τοῦ ____ Φιλωνίδου ποτ' ἐν Κορίνθῳ
ἔπεισεν ὡς ὄντας κάπρους
μεμαγμένον σκῶρ ἐσθίειν -αὐτὴ δ' ἔματτεν αὐτοῖς-
μιμήσομαι πάντας τρόπους·
ὑμεῖς δὲ γρυλίζοντες ὑπὸ φιληδίας
ἔπεσθε μητρί, χοῖροι.
ΧΟ. Οὐκοῦν σέ, τὴν Κίρκην γε, τὴν τὰ φάρμακ' ἀνακυκῶσαν
καὶ μαγγανεύουσιν μολύνουσάν τε τοὺς ἐταίρους
λαβόντες ὑπὸ φιληδίας
τὸν Λαρτίου μιμούμενοι τῶν ὄρχεων κρεμῶμεν,
μινθώσομέν θ' ὥσπερ τράγου
τὴν ῥίνα· σὺ δ' Ἀρίστυλλος ὑποχάσκων ἐρεῖς·
“Ἐπεσθε μητρί, χοῖροι”

Ar., *Pl.* 302-315

“CARIÓN- Y yo a Circe, la que mezclaba los brebajes,
que una vez en Corinto a los compañeros de ____ Filónides
persuadió para que como jabalíes
devoraran mierda amasada, y ella misma se la amasaba,
imitaré en todo.
Y vosotros gruñendo de gusto,
seguid a la madre, cerdos.
CORIFEO- Pues bien, a ti, Circe, la que mezclaba los brebajes
y se servía de la magia y ensuciaba a los compañeros
tomándote por gusto
imitando al hijo de Laertes te colgaremos de los testículos,
te mancharemos de excrementos la nariz
como la de un macho cabrío; y tú, abriendo la boca como Arístilo dirás:
‘Seguid a la madre, cerdos’”.

¹⁷⁷ Sobre la naturaleza y carácter de esta tetralogía, véase Lucas de Dios (2008, pp. 12-5).

¹⁷⁸ Para la presencia de Circe en la comedia griega, cf. Sanchís Llopis (2000, pp. 617-22).

Como en el drama satírico de Esquilo, el hechizo de Circe sobre los compañeros de Odiseo incluye coprofagia además de metamorfosis, lo que hace pensar que Aristófanes seguía a Esquilo o, tal vez a toda una tradición satírica del episodio donde estos cerdos comerían excrementos en vez de bellotas. Como de costumbre, el dramaturgo salpica su parodia mítica de referencias a sucesos y personajes contemporáneos¹⁷⁹.

2.3. Jenofonte

También hallamos una breve alusión al episodio de Circe en Jenofonte. La referencia a *Od. X* se encuentra en las *Memorables*, inspiradas por los recuerdos de su desaparecido maestro Sócrates. Bajo el propósito básico de ofrecer una imagen fiel de aquella gran figura a través de una serie de conversaciones -en su mayoría ficticias- del filósofo y sus discípulos, Jenofonte elabora un auténtico panegírico de Sócrates. La persona de Sócrates sirve como fundamento para construir una obra de carácter ético, acorde con la doctrina socrática que, frente al interés de los presocráticos por el κόσμος y la φύσις, había dirigido todo su interés hacia el ser humano

Entre los variados temas que surgen en los cuatro libros de la obra, en I 3 se alude al episodio de Circe. Cuenta Jenofonte que, cuando Sócrates era invitado a un banquete, evitaba hartarse -“comer sin tener hambre y beber sin sed”-, por considerar que este vicio era letal para los estómagos, para las cabezas y para los espíritus (I 3,6), y para ejemplificar su parecer recurría a una particular visión que él tenía del episodio de la hechicera de Eea, que Jenofonte reproduce aquí en estilo indirecto:

οἶεσθαι δ' ἔφη ἐπισκώπτων καὶ τὴν Κίρκην ὅς ποιεῖν τοιούτοις πολλοῖς
δειπνίζουσαν· τὸν δὲ Ὀδυσσεῖα Ἑρμοῦ τε ὑποθημοσύνη καὶ αὐτὸν ἐγκρατῆ ὄντα
καὶ ἀποσχόμενον τοῦ ὑπὲρ τὸν κόρον τῶν τοιούτων ἄπτεσθαι, διὰ ταῦτα οὐ
γενέσθαι ὕν.

Mem. I 3, 7

“Y decía bromeando que él pensaba que Circe convertía en cerdos ofreciendo un banquete con muchas cosas tales, y que Odiseo, por el consejo de Hermes y siendo él mismo moderado, y absteniéndose de tomar tales cosas hasta la saciedad, a causa de esto no fue convertido en cerdo.”

Se entiende de esto que Circe agasaja a sus invitados con una cantidad desorbitada de comida y bebida, y todos los que se dejan llevar por la gula actúan como cerdos. Odiseo representa aquí lo contrario: es por naturaleza moderado y continente (ἐγκρατῆ), y además le ayuda Hermes, no con un antídoto sino con un consejo (ὑποθημοσύνη). Es interesante el empleo reiterado de la forma ὅς en vez de σύς, que es la que aparecía en el texto homérico y en todas las recreaciones del episodio, incluso las más tardías.

Las *Memorables* presentan una visión del mito racionalizada e irónica, con un fin ético acorde con la naturaleza de la obra. La intención humorística está declarada

¹⁷⁹ Filónides sería un personaje rico, estúpido y feo, de quien se aprovechaba la prostituta corintia Lais, y relacionado con los mercenarios que se instalaron en Corinto en el 390 a.C.; estos mercenarios, sus compañeros, son convertidos en bestias por sus actos salvajes. Arístilo era un perverso, pederasta u homosexual. Cavallero (1999, pp. 117-21) relaciona el episodio con la crítica política y social tan del gusto de Aristófanes: Cario -identificado con Circe- y Arístilo -con el Cíclope- representan la ambición y el poder injusto y repulsivo; Filónides y los mercenarios son cerdos, por bestias y ambiciosos.

explícitamente en la expresión ἔφη ἐπισκώπτων (“decía bromeando”) que introduce la explicación de Sócrates del episodio homérico. Respecto al plano ético, el origen de esta concepción del mito de Circe como representación de la intemperancia remite a los filósofos cínicos, que ensalzaba la figura de Odiseo¹⁸⁰, y concretamente a Antístenes (s. V-IV a.C.). Este filósofo se interesó particularmente por los poemas homéricos, a los que dedicó varios tratados hoy perdidos donde alegorizaba sus mitos de acuerdo con la moral cínica, siendo sus héroes más admirados Heracles y Odiseo. Es célebre su interpretación del epíteto πολύτροπος como la capacidad de adaptar las figuras retóricas a las circunstancias del discurso (frag. 51), lo que se puede entender también como la sabiduría mundana que permite hacer frente a las distintas situaciones de la vida¹⁸¹. Sobre *Od.* X han llegado los títulos *De Circe* y *Del báculo* o *De la vara*. Antístenes, discípulo de Sócrates, fue también el primero en escribir literatura socrática, y es muy posible que Jenofonte conociera sus escritos. El Sócrates de Jenofonte, natural, sencillo y austero, está más próximo al ideal humano de los cínicos que a la idealización platónica¹⁸². Para Bandini, Jenofonte quiere equiparar la figura de su maestro a la de Odiseo, por concebir al héroe homérico a la manera de los cínicos, como modelo de prudencia, inteligencia y autocontrol¹⁸³. Por ejemplo, en I 2,1 la virtud de la moderación o continencia (ἐγκράτεια) que caracteriza en este pasaje a Odiseo aparece atribuida a Sócrates: ἀφροδισίων καὶ γαστρὸς πάντων ἀνθρώπων ἐγκρατέστατος ἦν. En IV 6, 15 se establece otro paralelismo entre el héroe homérico y el filósofo ateniense por la eficacia oratoria de ambos. La virtud que propugna Sócrates como meta del ser humano está en estrecha relación con la σωφροσύνη y con el conocimiento de uno mismo, y los filósofos cínicos habían señalado estas características en el protagonista de la *Odisea*

3. LA EXÉGESIS

Muchos autores de la Antigüedad griega tomaron los textos homéricos, y en particular el episodio de Circe, no tanto para recrearlos literariamente, sino más bien para aplicarles diversas interpretaciones y comentarios, de índole variada y con distintas finalidades. Nos situamos en un ámbito complejo por la abundancia y diversidad de las manifestaciones; por ello, nuestra intención es lograr un análisis conciso en la medida de lo posible, pero que permita extraer conclusiones generales y que abarque los aspectos más relevantes de la exégesis homérica.

Las epopeyas homéricas rápidamente pasaron a formar parte del patrimonio cultural común de los antiguos griegos. Está bien atestiguado su uso y aprendizaje en el sistema educativo desde la escuela primaria hasta los niveles más avanzados de la

¹⁸⁰ Si bien los cínicos tomaron puntualmente a algún personaje mitológico como modelo moral, como hicieron con Odiseo, no se dio en esta escuela una defensa sistemática del mito.

¹⁸¹ Señala Pépin (1976, pp. 35-6) que Antístenes y Diógenes no sólo defendieron la piedad del mito, sino que lo unieron íntimamente a su filosofía, haciendo de figuras como Heracles, Odiseo, Medea y Circe héroes cínicos. Stanford (1954, p. 98) apunta que esta concepción cínica de Odiseo influye notablemente en los siglos posteriores, tanto en los autores paganos como luego en los cristianos.

¹⁸² Como veremos, esta visión de Circe como representación alegórica del placer desenfrenado coincide con la que Dión de Prusa atribuye a Diógenes el Cínico. Para Wehrli (1928, pp. 71-4) y Pépin (1976, pp. 105-9), es más probable que Diógenes la tomara de Antístenes, de quien fue discípulo, que de Sócrates. Sobre el alegorismo de inspiración cínica de Antístenes y Diógenes, cf. Ramelli y Lucchetta (2004, pp. 72-8).

¹⁸³ Bandini (2000, p. 129).

enseñanza: eran habituales los ejercicios escolares denominados *Homerica*, en los que el alumno tenía que narrar, recrear o parafrasear un determinado pasaje de las epopeyas de Homero¹⁸⁴. Cada pasaje de la *Iliada* y la *Odisea* fue analizado, empleado como ejemplo, comentado y debatido a lo largo de toda la Antigüedad, y también en Época Bizantina. Esto explica que determinados episodios homéricos llegaran a convertirse en lugares comunes por todos conocidos, y que filósofos y rétores recurrieran a ellos como repertorio de ejemplificaciones de situaciones, sentimientos o tipos humanos que habían adquirido un valor proverbial. La poesía de Homero llegó a ser para los griegos un auténtico catecismo donde se recogía todo lo relativo a sus dioses y su religión. Incluso tenemos noticias de que en determinados lugares se llegaría a rendir culto a Homero¹⁸⁵.

En este contexto de conocimiento generalizado de la obra homérica es natural que ésta se viera envuelta en todo tipo de disputas literarias, filosóficas y religiosas. Podremos observar que la mayor parte de los análisis y comentarios que se aplicaron a la obra homérica no fueron de índole literaria, sino que se llevaron a cabo desde postulados morales y religiosos. Es importante entender no sólo en qué medida había sido asimilado Homero en el mundo griego, sino también este rango que habían adquirido sus epopeyas, más cerca de lo religioso y sapiencial que de lo meramente poético. La obra homérica se concibió como fuente de verdades filosóficas y religiosas, casi al mismo nivel que las cosmogonías y tratados filosóficos de los presocráticos, también compuestas en hexámetros. Resulta muy útil el análisis de Ramos Jurado sobre el sentimiento religioso a partir de Época Helenística: dado que no hubo en la Grecia Antigua portavoces del pensamiento religioso propiamente dichos, esta función se la arrogan los poetas y los filósofos¹⁸⁶. La necesidad de tener unas figuras sagradas propias se fue intensificando, sobre todo en Época Imperial ante el avance del cristianismo; a la doctrina cristiana tendrían que oponer los filósofos griegos las enseñanzas de Platón, Homero, Hesíodo, Pitágoras, Orfeo, etc., como portavoces de su religión tradicional. Así, se distinguen dos corrientes de pensamiento respecto a la religión y el mito: una negativa o destructiva -representada por los epicúreos, escépticos y cínicos- y la otra positiva o constructiva -con los estoicos, platónicos medios y pitagóricos-, que tratará de integrar las creencias tradicionales en el sistema filosófico correspondiente¹⁸⁷.

Hay que enmarcar aquí la dilatada polémica que mantuvieron los defensores y detractores de Homero acerca de la moralidad o inmoralidad de los poemas del aedo¹⁸⁸. La corriente crítica con Homero arrancaba del siglo VI a.C., y Platón fue su representante más célebre. Esta tradición, que inauguraron Jenófanes y Parménides con su concepción de un dios único e inmutable, propugnaba una concepción de la divinidad más abstracta y menos humanizada, que chocaba directamente con la que ofrecían los poemas homéricos. Igualmente antiguas eran las apologías del gran poeta épico: en defensa de Homero, se habían alzado, ya en el s. VI a.C., Anaxágoras y Teágenes de Regio, y después otros muchos como Antímaco de Colofón, Alcidas o los tres

¹⁸⁴ Respecto a la presencia de Homero en las escuelas de la Antigüedad, puede consultarse Lamberton (2002, pp. 185-205) y Díaz Lavado (2007, pp. 207-224).

¹⁸⁵ Ramos Jurado (1989, pp. 10-11), recoge algunos testimonios de estas prácticas del culto a Homero en Esmirna, Alejandría y Delos. La cultura y la filosofía griegas nunca abandonaron el mito, y a nivel social existía “una auténtica Homerolatría” y “Hesiolatría”; cf. Ramos Jurado (2009, pp. 9-12).

¹⁸⁶ Es célebre el pasaje de Heródoto II 53 2-3, que explica que Homero y Hesíodo fueron los creadores de los dioses griegos, los que les otorgaron sus epítetos, atributos y caracteres. Para entender la importancia que tenía Homero, Moralejo (2003, p. 394) menciona como ejemplo que los cristianos trataron de emplear en la enseñanza de Gramática y Retórica los Testamentos al modo en que se usaban la *Iliada* y la *Odisea*, como repertorio de caracteres, situaciones y temas.

¹⁸⁷ Cf. Ramos Jurado (2003, pp. 321-4).

¹⁸⁸ Sobre esta polémica véase Fernández-Galiano (1963, pp. 98-101).

alegoristas del s. IV a.C.: Metrodoro de Lámpsaco, Estesímbroto de Tasos, y Glaucón de Regio¹⁸⁹. Todos ellos atribuían a Homero una enorme autoridad, y para reforzarla proponían interpretaciones alegóricas de sus poemas, a través de las cuales era posible descubrir en su obra verdades “filosóficas” (físicas, metafísicas y morales). En este proceso, esas divinidades que había mostrado Homero con comportamientos humanos se iban deshumanizando, a la vez que los mitos se iban despojando progresivamente de sus aspectos sobrenaturales.

Los primeros antecedentes de la alegoría se pueden localizar en el lenguaje simbólico de las prácticas pitagóricas y órficas. El primer término que se empleó para referirse a esta clase de lectura fue el de ὑπόνοια, cuyo significado primario es “suposición” o “sospecha”, y después, más específicamente, “sentido subyacente”. Hacia el s. I a.C. este nombre fue sustituido por el de ἀλληγορία¹⁹⁰ -de ἄλλος y ἀγορεύειν, esto es, “decir otra cosa”-, que parece remontarse a Crates de Malos, gran admirador de Homero, y a la escuela de Pérgamo, y que designaba en principio en el ámbito de la gramática un tipo de metáfora continuada, semejante al apólogo o a la parábola, relacionado a veces con la ironía y el sarcasmo. Éste será el término que encontraremos en autores como Heráclito o Pseudo-Plutarco. A partir de las exégesis de los autores platónicos, el término ἀλληγορία se irá abandonando y se emplearán otros como μυστήριον, αἶνιγμα, σύμβολον, μῦθος, πλάσμα, *fabula*, *fictio*, *figura*, etc¹⁹¹.

Muchas ideas religiosas y morales de época arcaica no eran válidas en los siglos posteriores, pero la gran autoridad de Homero impedía a los antiguos despreciar su enseñanza, por lo que las adaptaron con interpretaciones y explicaciones diversas. Por medio de la alegoría, las aventuras de los héroes, los enfrentamientos e intervenciones de los dioses y todos los sucesos maravillosos de la *Ilíada* y la *Odisea* cobraban un nuevo significado, una utilidad moral y un sentido piadoso. Hacia la alegoría homérica se orientó especialmente la crítica de los estoicos, para quienes las divinidades representaban los elementos naturales, y el viaje de Odiseo, el camino que ha de seguir el hombre en pos de la virtud. La tendencia de defensa de Homero mediante la interpretación alegórica tendrá sus continuadores en Heráclito y en neoplatónicos como Porfirio, y perdurará hasta Bizancio, donde toman el relevo Eustacio, Tzetzes y los Padres de la Iglesia griega, a través de los cuales llegará hasta la España del siglo XVI con Fray Luis de León. Es obvio que, ya desde Época Clásica, nos situamos en un contexto en que el mito cobra un “papel pasivo”, como lo denomina Aguilar; ya no se crearán mitos nuevos; sólo se aceptará, se negará o se interpretará la herencia recibida¹⁹².

En la exégesis de Homero se suelen distinguir cuatro modalidades: la exégesis física, practicada sobre todo por los presocráticos, según la cual en los textos homéricos estaban las verdades del mundo material; la exégesis moral, de estoicos, peripatéticos y

¹⁸⁹ Para la visión del mito de los primeros filósofos, véase García López (1986, pp. 43-64); acerca del alegorismo homérico de Teágenes, cf. Ramos Jurado (1999, pp. 45-59). Hay testimonios de crítica de Homero por parte de autores como Pitágoras (Dióg. Laerc., VIII, 21), Heráclito de Éfeso (fr. 42) o Jenófanes (frs. 10-11D). Diógenes Laercio (II 11 4-9), siguiendo a Favorino, afirma que Anaxágoras fue el primero en señalar que los poemas de Homero trataban sobre la virtud y la justicia.

¹⁹⁰ ταῖς πάλαι μὲν ὑπονοίαις ἀλληγορίαις δὲ νῦν λεγομέναις, (Plu., *De audiendis poetis*, 19E10-19F1).

¹⁹¹ Quintiliano da las siguientes definiciones de alegoría y de enigma: *allegorian facit continua metaphora* (Inst. IX, 2, 46); *sed allegoria quae est obscurior “aenigma” dicitur* (Inst. VIII, 6, 52). Para más información sobre los términos para designar la alegoría y su historia, véase Buffière (1973, pp. 45-8) y Pépin (1976, pp. 85-92).

¹⁹² Aguilar (2003, p. 172).

platónicos, que veía en las epopeyas consideraciones sobre la virtud; la exégesis mística, propia de los neoplatónicos, que buscaba referencias al mundo divino; y, por último, la exégesis histórica, representada por peripatéticos como Paléfato y por otros como Estrabón, Hecateo de Abdera, Evémero de Mesene o Dionisio Escitobraquión, y que postulaba que la *Ilíada* y la *Odisea* contenían sucesos reales deformados por la fantasía; es lo que Pépin llama “alegorismo realista”, frente al “alegorismo desbocado” de los que buscan sentidos místicos y morales (Heráclito, Pseudo-Plutarco, etc.)¹⁹³. Contra esta revisión de la naturaleza de las divinidades del panteón griego -particularmente la de índole histórica- reaccionaron algunos defensores de la religión tradicional. De hecho, en la creencia popular los dioses mantuvieron sus características antropomórficas y los mitos tal como aparecían en Homero siguieron teniendo vigencia¹⁹⁴.

Uno de los mecanismos de los que se sirvieron los exegetas para otorgar a los textos el sentido que buscaban fue el de atribuir un fundamento etimológico a los nombres de los personajes y elementos principales de las epopeyas. Este método, que parte de la idea de que los nombres de las cosas no son meras convenciones, sino que están en relación con su naturaleza, tuvo en la escuela estoica a sus mayores defensores¹⁹⁵. Los filósofos de esta escuela y otros muchos emplearon esta técnica con notable imaginación y variedad en sus lecturas de Homero. Evidentemente, en la práctica este método resultaba con frecuencia caprichoso e incongruente.

Por lo general, las diferentes aportaciones a esta corriente de exégesis del mito de Circe no son excesivamente originales: determinadas ideas pasan casi intactas de un autor a otro, y poco a poco se van perfilando aquéllas que tendrán una gran difusión y que encontramos a partir de la Edad Media convertidas en lugares comunes.

3.1. LOS AUTORES ESTOICOS

Las teorías filosóficas estoicas suelen ser hondamente religiosas, con su firme creencia en una divinidad providente que controla todo y su aceptación de los dioses tradicionales e incluso de la mitología popular, ya que el empleo de la alegoría les permitía salvar cualquier relato mítico¹⁹⁶. Zenón conjugó su monoteísmo con el politeísmo de la religión popular, que interpretó como una manifestación de la ubicuidad de esa Divinidad única. Parece que fue él quien estableció la concepción de los dioses tradicionales como símbolos y, según Dión de Prusa (LIII 4), habría escrito unos comentarios a Hesíodo y unos Προβλήματα Ὀμηρικά donde ofrecía explicaciones alegóricas de episodios de la *Ilíada* y la *Odisea*, aplicando también interpretaciones

¹⁹³ Pépin (1976, pp. 146-52). Así, las interpretaciones históricas de los mitos pretendían rescatar la personalidad humana de los olímpicos, que había quedado ahogada por la abundancia de alegorías físicas, morales y filosóficas; cf. Pérez Jiménez (2003, pp. 144-55).

¹⁹⁴ Sobre la polémica entre la religión tradicional y sus revisionistas, véase Pérez Jiménez (2003, pp. 137-40), que recoge textos al respecto de Plutarco y de Calímaco, y Dawson (1992, pp. 52-72), que cita a Plutarco, Cicerón, Séneca, y otros.

¹⁹⁵ La noción estoica de significado distingue entre significado nominal (la relación física entre los nombres y los objetos que representan) y significado proposicional (el que resulta de la unión de palabras). Rahner (2003, p. 194) comenta que con esto se traslada el método de la etimología popular al plano filosófico. Acerca del método etimológico, véase también Buffière (1973, pp. 60-5) y Dawson (1992, pp. 27-34).

¹⁹⁶ Sobre la exégesis estoica de mitos, cf. Aguilar (2003, pp. 162-72) y Ramelli y Lucchetta (2004, pp. 79-203). Ramos Jurado (2003, p. 330) propone tres razones para explicar esta defensa del mito de los estoicos: el deseo de salvar la religión tradicional, el propósito de introducir a los poetas sagrados en sus doctrinas y la creencia de que el λόγος se dio en su forma más pura en el pasado.

etimológicas. En todo esto lo seguirían autores como Cleantes, Crisipo, Crates de Malos, Heráclito y Cornuto. Tres son las características principales de la exégesis alegórica de estos primeros estoicos: la interpretación de orientación más física que ética, la importancia del método etimológico y la concepción de la poesía como un instrumento fundamentalmente didáctico.

Una muestra del uso del método etimológico en la explicación de mitos es ésta de Cleantes transmitida por Apolonio el Sofista. El término μῶλυ del mito de Circe estaría relacionado con μωλύεσθαι (“relajarse”, “debilitarse”):

μῶλυ (κ 305) Κλεάνθης δὲ ὁ φιλόσοφος ἀλληγορικῶς φησι δηλοῦσθαι τὸν λόγον, δι’ οὗ μωλύονται αἱ ὀρμαὶ καὶ τὰ πάθη.

Apollon., *Lex.*

μῶλυ (X 305) “El filósofo Cleantes dice que representa de manera alegórica la razón, mediante la cual son debilitados los ataques y los sufrimientos”.

También Cornuto marcó un hito en el desarrollo de la alegoría mitológica con su *Compendio de teología griega* (s. I d.C.), donde, partiendo de la convicción de que los mitos antiguos encerraban una verdadera sabiduría, aplicaba el simbolismo estoico de tipo físico, moral o etimológico a las divinidades, los mitos y los cultos de la religión tradicional.

Sobre la aventura de Circe, veremos en este apartado una breve referencia en Crisipo y las interpretaciones alegóricas de Heráclito y Pseudo-Plutarco, más extensas.

3.1.1. Crisipo de Solos

Crisipo (s. III-s. II a.C.) es uno de los máximos representantes de la filosofía estoica: aceptó la religión tradicional, pero se dedicó a buscar λόγοι φυσικοί en los dioses y sus mitos¹⁹⁷. Aunque no nos ha llegado la obra de Crisipo, titulada Περὶ θεῶν, sabemos por diversos testimonios que constaba de dos libros: en el primero estudiaba a las divinidades tradicionales, y en el segundo interpretaba los mitos de Homero, Hesíodo y otros poetas antiguos. Parece además que Crisipo recurrió de manera especial a las interpretaciones etimológicas, y en esto le siguieron los estoicos posteriores. Werhli supone que Crisipo habría tomado material de Zenón y Cleantes y que, a su vez, se habrían servido de su Περὶ θεῶν otros autores como Cornuto, Heráclito y Pseudo-Plutarco¹⁹⁸. Conservamos numerosos testimonios que dan cuenta de su admiración por Homero, en cuyos relatos, al igual que en los de Hesíodo, trató de encontrar verdades estoicas. Podemos considerar a Crisipo, si no el fundador, al menos uno de los primeros impulsores del estudio de los textos de Homero como material teológico.

En el fragmento que recogemos abajo, sin embargo, no hace un uso alegórico del episodio de Circe, sino ejemplar, lo que evidencia que la historia de las transformaciones de los compañeros de Odiseo en animales había cobrado ya un carácter proverbial, como iremos comprobando. Este pasaje está en un fragmento transmitido por Plutarco en su tratado *Sobre las nociones comunes*, donde el filósofo de Queronea criticaba a los estoicos.

¹⁹⁷ Sobre Crisipo y su obra, véase la *Introducción* en Campos Daroca y Nava Contreras (2006). Diógenes Laercio es el autor antiguo que más información ofrece sobre este filósofo.

¹⁹⁸ Werhli (1928, p. 61). Sobre la concepción estoica del mito en Crisipo, véase también Aguilar (2003, p. 168).

καὶ τῆς Κίρκης ἐγγεούσης δύο φάρμακα, τὸ μὲν ποιοῦν ἄφρονας ἐκ φρονίμων, τὸ δὲ [φρονίμους] ὄνους ἐξ [ἀφρόνων] ἀνθρώπων, τότε δὴ τὸν Ὀδυσσεᾶ πιεῖν τὸ τῆς ἀφροσύνης μᾶλλον, ἢ μεταβαλεῖν εἰς θηρίου μορφήν τὸ εἶδος, ἔχοντα τὴν φρόνησιν (καὶ μετὰ τῆς φρονήσεως δηλονότι τὴν εὐδαιμονίαν).

Plu., *Mor.* 1064 A-B

“Y si Circe hubiera vertido dos pócimas, una que convirtiera en insensatos a los sensatos y otra que convirtiera en asnos sensatos a los hombres insensatos, entonces Odiseo debía haber bebido la de la insensatez, antes de que su apariencia tomara la forma de una bestia, manteniendo la sensatez (y junto a la sensatez, evidentemente felicidad).”

Crisipo se refiere a los hombres capaces de entregar la prudencia a cambio de la salud, y afirma que si la maga Circe hubiera ofrecido dos pócimas -una que convierta en asno sensato y otra en hombre insensato-, Odiseo tendría que elegir la que convertía en insensato y no cambiar su forma en bestia. Crisipo alude a un episodio homérico bien conocido: su público sabe sobradamente cuáles eran los efectos de la pócima de la hechicera, y a partir de ahí, el filósofo inventa una situación basada en la anterior que le sirve para apoyar su argumentación. En este empleo paradigmático del mito de Circe no hay, obviamente, moralización alguna. Están destacados los dos elementos fundamentales de esta historia: el uso del κυκεών y la transformación en bestias. Crisipo, no obstante, se aparta de la fuente homérica al ser las transformaciones en asnos, y no en cerdos. La diversificación en las transformaciones en animales operadas por Circe era una variante muy antigua, y veremos que cada autor elige para su recreación las especies más variadas. Si Plutarco mencionaba en el *Grilo* a cerdos, lobos, leones y asnos, Crisipo recurre a los asnos como ejemplo de bestia irracional.

3.1.2. Heráclito

Casi nada se conoce de su vida, su identidad y su cronología: algunos lo llaman Pseudo-Heráclito para distinguirlo del de Éfeso, y se le suele situar en el s. I d.C., en tiempos de Augusto o de Nerón. Este oscuro Heráclito se presenta como heredero de una tradición exegética de Homero de cinco siglos, especialmente de la tradición estoica; se le atribuye una única obra, las *Alegorías de Homero*¹⁹⁹. El propósito en este tratado es defender la obra de Homero frente a aquella tradición filosófica que la tachaba de impía, inmoral y sacrílega. Este autor emplea un estilo retórico, y todos los recursos de los que se sirve están orientados a la persuasión; se trata, pues, de poner la retórica al servicio de la defensa de Homero²⁰⁰. En ocasiones se percibe incluso un tono un tanto agresivo. Para Heráclito, todas las historias y los mitos recogidos en la *Ilíada* y la *Odisea* representan verdades científicas y éticas que Homero -poeta y filósofo a la vez- presentó alegóricamente para mayor claridad (*All.* XLI 12). Esta concepción positiva de las epopeyas del gran épico se expresa así en las palabras introductorias de la obra:

¹⁹⁹ El título más antiguo para la obra parece ser *Problemas homéricos de Heráclito que en torno a los dioses explicó alegóricamente Homero*. Buffière (1973, p. 67), lo llama “Heráclito el rétor”, y Ramos Jurado (1989, p. 10) “Heráclito el homérico”. Sobre las *Alegorías* de Heráclito, puede consultarse Ramelli y Lucchetta (2004, pp. 403-45) y Alesso (1997, pp. 25-40).

²⁰⁰ Calderón Dorda (1989, p. 24).

Μέγας ἀπ' οὐρανοῦ καὶ χαλεπὸς ἀγὼν Ὀμήρῳ καταγγέλλεται περὶ τῆς εἰς τὸ θεῖον ὀλιγωρίας· πάντα γὰρ ἠσέβησεν, εἰ μηδὲν ἠλληγόρησεν. Ἱερόσυλοι δὲ μῦθοι καὶ θεομάχου γέμοντες ἀπονοίας δι' ἀμφοτέρων τῶν σωματίων μεμήηασιν ὥστε εἴ τις ἄνευ φιλοσόφου θεωρίας μηδενὸς αὐτοῖς ὑφεδρεύοντος ἀλληγορικῶς τρόπου νομίζοι κατὰ ποιητικὴν παράδοσιν εἰρῆσθαι, Σαλμωνεὺς ἂν Ὀμηρος εἴη καὶ Τάνταλος, ἀκόλαστον γλῶσσαν ἔχων, αἰσχίστην νόσον.

All. I 1-3

“Contra Homero se ha entablado una colosal y dura contienda por su irreverencia hacia la divinidad. Pues todas sus historias serían impías, si no hablaran alegóricamente. Sus mitos se nos muestran delirantes a lo largo de sus dos obras, sacrílegos y rebosantes de locuras antirreligiosas. Así que si alguien considerara que éste habló sin ninguna teoría filosófica, sin esconder en los poemas ningún sentido alegórico, Homero entonces sería un Salmoneo y un Tántalo, *el que tenía una lengua desenfrenada, el vicio más vergonzoso.*”

Se dedican unos cincuenta capítulos a la explicación de la *Ilíada*, y un número menor -tan sólo quince- a la *Odisea*, un desequilibrio que parece debido a la pérdida de una parte del texto²⁰¹. Estas alegorías están basadas fundamentalmente en las estoicas y en las de la escuela de Pérgamo. El objetivo es descubrir, bajo el sentido literal superficial, el sentido simbólico profundo, y para ello se aplican a los relatos tres tipos de interpretación: física, moral e histórica, es decir, todas las clases de exégesis salvo la mística, si bien la preferida aquí es la moral. La visión de la literatura homérica de Heráclito no es esencialmente original, pero trata de darle su impronta personal, que en buena parte se caracteriza por su pensamiento ecléctico²⁰². Como tantos otros, Heráclito ve en el viaje de Odiseo una extensa alegoría, como deja claro al comienzo de su interpretación de la *Odisea* (Καθόλου δὲ τὴν Ὀδυσσέως πλάνην, εἴ τις ἀκριβῶς ἐθέλει σκοπεῖν, ἠλληγορημένην εὐρήσει. All. LXX 1). Odiseo es espejo de todas las virtudes y enemigo de todos los vicios, por lo que la epopeya está destinada a enseñar filosóficamente la sabiduría: así, las vacas de Helios, por ejemplo, representan la necesidad de moderación en el comer; Escila, la desvergüenza, que presenta múltiples formas; el Cíclope, la falta de juicio, etc.

El episodio de Circe ocupa los capítulos LXXII-LXXIII. De las tres clases de exégesis mencionadas, la que Heráclito aplica a esta aventura es de tipo moral. Un análisis detenido de este texto revela que Heráclito busca una explicación simbólica para todos y cada uno de los elementos constitutivos del relato homérico. En efecto, el célebre *κυκεών* de Circe representaría “la copa del placer” (ἡδονῆς ἀγγεῖον, LXXII 2), y quienes caen en la tentación de beberla (Heráclito los llama ἀκόλαστοι, “libertinos”) tienen una vida más miserable que la de los cerdos; estos hombres desenfrenados están representados por los compañeros de Odiseo. En las transformaciones se mantiene fiel a la fuente odiseica, y no aparece aquí el principio de diversificación que terminará siendo el predominante en las recreaciones. Sin embargo, el Odiseo moralizado por Heráclito resulta ser “más poderoso que los brebajes de Circe” (φαρμάκων τε τῶν παρὰ Κίρκης κρείττων, LXX 7), y con la ayuda del dios Hermes consigue sobreponerse a la molición (τρυφή) con que la hechicera trata de perderlo.

²⁰¹ Buffière (1973, p. 69) habla de una laguna en el manuscrito que abarcaría algunos capítulos sobre la *Odisea*.

²⁰² Sobre las fuentes que pudo seguir Heráclito, véase Calderón Dorda (1989, pp. 22-4). Buffière (1973, p. 69-70) ve una conjunción de elementos de las escuelas estoica y cínica, de Heráclito de Éfeso y de Aristóteles, pero entiende que Heráclito, más que identificarse con cualquier corriente filosófica es simplemente “un rétor de buena voluntad preocupado por el triunfo de Homero sobre todas las escuelas”.

Dedica Heráclito una parte considerable de su texto a comentar el valor alegórico a la figura del dios Hermes (LXXII-LXXIII). Para nuestro autor, el mensajero de Zeus representa el discurso de la razón, y ofrece como argumento una interpretación etimológica del nombre del dios Ἑρμῆς, que él relaciona con el verbo ἐρμηνεύω (“interpretar”). Por esto, a Hermes se le representa cuadrado, pues el discurso recto es firme, y coronado de alas, simbolizando la velocidad de la palabra. Homero lo honra como divinidad ctónica y celeste, en correspondencia con las dos clases de lenguaje: el interiorizado y el exteriorizado²⁰³.

Heráclito entiende que Odiseo se hallaría en un estado de desesperación irracional hasta que le sale al encuentro Hermes, que es su razón. Desde este punto de vista, el μῶλυ no es otra cosa que la sabiduría; de ahí que Homero aclare que su obtención es difícil para los seres humanos (χαλεπὸν δέ τ’ ὀρύσσειν ἀνδράσι γε θνητοῖσι, *Od.* X 305-6), pues la sabiduría no está al alcance de todos los hombres. Heráclito se apoya incluso en la descripción de la planta: el texto odiseico explicaba que la planta tenía la raíz negra y la flor blanca como la leche (ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος, *Od.* X 304), lo que Heráclito interpreta del siguiente modo:

Πάντα γὰρ οὖν συλλήβδην τὰ τηλικαῦτα τῶν ἀγαθῶν τὰς μὲν ἀρχὰς προσάντεις καὶ χαλεπὰς ἔχει, γενικῶς δ’ ὅταν ὑποστῇ τις ἐναθλήσας τῷ κατ’ ἀρχὴν πόνῳ, τηλικαῦτα γλυκὺς ἐν φωτὶ τῶν ὠφελειῶν ὁ καρπός.

All. LXXIII 12

“Así pues, en general, todas estas cosas tan importantes de los bienes tienen unos comienzos arduos y difíciles, pero cuando alguien se propone enfrentarse al sufrimiento desde el principio, entonces es dulce el fruto de estas ganancias en el hombre.”

Por tanto, concluye Heráclito que esta peripecia simboliza que es posible vencer la tentación y el desenfreno con ayuda de la sabiduría que la razón otorga a los hombres.

3.1.3. Pseudo-Plutarco

Todavía no se ha podido otorgar un autor ni una datación segura a la obra conocida como *Sobre la vida y poesía de Homero* y atribuida a un Pseudo-Plutarco. Hasta hoy, se considera anónima, pues no se han hallado indicios convincentes para apoyar las tesis de la autoría de Plutarco, Dionisio de Halicarnaso o Porfirio. Las últimas investigaciones sitúan la obra en el siglo II d.C. Tampoco se han puesto de acuerdo los estudiosos en la ideología del autor: no hay ataques a ninguna escuela filosófica, excepto unas críticas a Epicuro y Aristipo (II 150)²⁰⁴. Nosotros la incluimos

²⁰³ En la exégesis griega del episodio de Circe es muy frecuente la identificación de Hermes con el discurso; estaba ya en Platón (*Cra.* 407e-408a), que afirmaba que Hermes, por intérprete (ἐρμηνέα) y mensajero (ἄγγελον), estaba en relación con la fuerza del discurso (λόγου δύναμις), y que por haber inventado él el lenguaje (τὸ εἶρειν) se llamó Εἰρέμης, que evolucionó a Ἑρμῆς. Esta idea pasará a la literatura medieval, y el máximo exponente es el *De nuptiis Philologiae et Mercurii* de Marciano Capella.

²⁰⁴ Buffière (1973, pp. 73-6) vincula a este Pseudo-Plutarco con los platónicos y pitagóricos por su creencia en la inmortalidad del alma, y con los peripatéticos por sus ideas sobre la moral, pero destaca su eclecticismo. Para Pépin (1976, p. 167) y Ramos Jurado (2002, pp. 165-70) la influencia dominante es la estoica. Según Ramos Jurado (1990, pp. 123-4), el autor de la obra es un “apasionado de Homero”, y su objetivo, más que la mera alegoría, es demostrar que, para cada uno de los campos del conocimiento hay en Homero valiosas consideraciones.

en el apartado de la exégesis estoica por los puntos en común con las *Alegorías* de Heráclito que tiene el análisis del mito de Circe. Por éste y otros elementos que comparten las *Alegorías* y *Sobre la vida y poesía de Homero* cree Wehrli que ambas se habrían basado en un modelo común²⁰⁵, que podría ser el Περὶ θεῶν de Crisipo.

En cualquier caso, parece que estamos ante dos obras de distintos autores: una de ellas -la que se conoce como *De Vita et Poesi Homeri I*- sería una introducción a una edición de Homero, y trata de la vida y la obra del aedo y de la guerra de Troya. La otra, *De vita et Poesi Homeri II* se divide en tres partes: la primera es una breve nota biográfica de Homero; la segunda trata de su dicción, poniéndose de manifiesto la admiración del autor por el poeta arcaico, que aparece como magisterio de toda disciplina retórica, con varios estudios sobre los aspectos lingüísticos, estilísticos, literarios, formales e ideológicos de las epopeyas. La tercera parte -lo que constituye el discurso humano- consta de alegorías basadas en los mitos homéricos, cerrándose la obra con un breve panegírico²⁰⁶.

Como en el caso de Heráclito, la finalidad del exegeta es defender a Homero de los ataques y demostrar que su obra encierra lecciones válidas sobre metafísica, ciencia, filosofía, política, moral, y cualquier otro saber necesario²⁰⁷. Así comienza el último apartado, dedicado a las lecciones sobre el pensamiento que hay en Homero:

Ἐπεὶ δὲ παντὸς τοῦ ἀσκουμένου παρὰ ἀνθρώποις λόγου ὁ μὲν τίς ἐστὶν ἱστορικός, ὁ δὲ πολιτικός, φέρε θεασώμεθα εἰ καὶ τούτων εἰσὶν αἱ ἀρχαὶ παρ' αὐτῶ.

Vit. Hom. II 74

“Y ya que el discurso practicado por los hombres es o bien histórico, o bien político, comprobaremos si los comienzos de éstos están también en él”.

Como es de esperar, la conclusión de su análisis será afirmativa. Pero este repertorio de sabiduría multidisciplinar que ofrece Homero está expresado, como los textos órficos y pitagóricos, en un lenguaje enigmático y mítico (δι' αἰνιγμάτων καὶ μυθικῶν λόγων, II 92), por lo que el autor se propone la tarea de desentrañarlo para el lector. Entre las figuras retóricas empleadas en las obras homéricas, Pseudo-Plutarco habla expresamente de alegoría, que define como la presentación de un objeto por medio de otro (II 70); ésta es prácticamente la misma definición que aplica a la ironía (II 68) y al sarcasmo (II 69). Para Pseudo-Plutarco, los textos homéricos contienen tres clases de lo que él denomina “discurso humano” (παρὰ ἀνθρώποις λόγος, expuesto en II 74 y II 92): πολιτικός, ἱστορικός y θεωρητικός²⁰⁸. Además, un λόγος θεωρητικός puede ser a su vez de dos tipos, según trate del carácter y el comportamiento humano (λόγος ἠθικός) o de cuestiones físicas y naturales (λόγος φυσικός). En el apartado II 126-7, sobre el alma humana, está la exégesis del episodio de Circe, que según el autor ilustraría la trasmigración de las almas. Esta interpretación convierte al mito de Circe en un λόγος θεωρητικός, concretamente de tipo φυσικός, pues se centra en el ámbito de lo físico (la materia y el alma). Se puede ver aquí además cierta dosis de exégesis mística,

²⁰⁵ Wehrli (1928, pp. 25-37), compara las dos obras y señala las coincidencias y divergencias.

²⁰⁶ Es de destacar la influencia que tuvo esta obra en los exegetas posteriores. Diels (1879, pp. 88-99) indica los paralelos Pseudo-Plutarco y otros autores como Probo, Sexto Empírico, Estobeo, etc.

²⁰⁷ Lamberton (2002, pp. 194-6) recalca el valor pedagógico que el autor otorga a la obra homérica, y ve en su actitud un reflejo del modo en que se emplearían las epopeyas en el sistema educativo del Imperio Romano.

²⁰⁸ Wehrli (1928, pp. 11-6) los identifica, respectivamente, con el *genus persuadendi*, el *genus narrandi* y el *genus docendi* que distinguía Cicerón en su *Orator* (54, 180).

aunque en la época en que se compuso la obra ésta todavía no había alcanzado plena vigencia.

Se afirma para comenzar que el mito de Circe y las metamorfosis “encierra un enigma”. El término usado es αἰνίττεται (II 126), forma del verbo αἰνίττομαι - αἰνίσσομαι en jónico-, de la misma raíz del sustantivo αἰνιγμα, que era, como ya señalamos, una de las denominaciones para referirse a la alegoría implícita en un mito o en un relato antiguo, y fue utilizada preferentemente por los escritores de la escuela platónica. El αἰνιγμα que contiene el episodio de Circe sería el siguiente:

ὅτι τῶν ἀφρόνων ἀνθρώπων αἱ ψυχαὶ μεταλλάττουσιν εἰς εἶδη σωμάτων θηριωδῶν, ἐμπεσοῦσαι εἰς τὴν τοῦ παντὸς ἐγκύκλιον περιφορᾶν, ἣν Κίρκην προσαγορεύει.

Vit. Hom. II 126

“Que las almas de los hombres insensatos cambian a las formas de cuerpos de bestias, al caer en el movimiento circular del Todo, que llama Circe.”

La trasmigración de las almas se representa en Homero con la metamorfosis de los hombres de Odiseo en fieras. Aparece la diversificación en las transformaciones, pues se habla de “cerdos y otros animales semejantes” (σύας καὶ τοιαῦτα ζῶα, II 126). Para apoyar sus tesis recurre Pseudo-Plutarco a esa herramienta tan común que es la interpretación etimológica: el nombre Κίρκη se relaciona con κίρκος (“círculo”). A Circe se la supone hija del Sol porque representa el movimiento cíclico -ἐγκύκλιον περιφορᾶν- en que quedan atrapadas las almas de los hombres insensatos. Hay asimismo una explicación etimológica del nombre de la isla de la maga, Eea: el vocablo Αἰαίη se relaciona con αἰάζειν (“proferir *ayes* de lamento”), formado sobre la interjección αἶ, pues los hombres que están en esta isla emiten quejas y llantos al ver venir la muerte²⁰⁹. Recordemos que en *Od.* X los hombres rompen a llorar desconsolados en varios momentos: cuando arriban a la isla y emprenden su exploración (*Od.* X 201-2, 208-9), cuando se ven convertidos en cerdos (241), cuando recuperan la forma humana (398-9) y cuando Odiseo anuncia la bajada al Hades (566-8).

Odiseo es concebido como un ἔμφρων ἀνὴρ (II 126), paradigma de la templanza y el autocontrol, que no cae en las redes de Circe porque Hermes -identificado con la razón (λόγου II 126)- le había otorgado la impasibilidad (τὸ ἀπαθές, II 126), una virtud ensalzada por los estoicos. Esta parte de la interpretación se asemeja bastante a la de Heráclito. La superioridad moral del héroe queda corroborada por el hecho de que incluso realice un descenso al Hades: Pseudo-Plutarco ve aquí reflejada la separación del alma y el cuerpo -ρίζειν τὴν ψυχὴν ἀπὸ τοῦ σώματος (II 126)-, y gracias a este viaje el rey de Ítaca tiene la oportunidad de contemplar las almas de toda condición -τῶν τε ἀγαθῶν καὶ τῶν φαύλων-, y los premios o castigos que éstas reciben al acabar la vida.

A propósito del sentido del episodio odiseico, el autor investiga la concepción del alma que se desprende de las epopeyas homéricas, y demuestra que se corresponde con la definición del alma de la escuela estoica: un aliento o exhalación -πνεῦμα ἤμιν συμφυές, II 127- que se expulsa al morir. Se dan numerosos ejemplos de pasajes

²⁰⁹ Esta interpretación presenta puntos en común con la explicación de los lugares infernales que daba Heráclito en *All.* LXXIV 1-7; en la toponimia del Infierno encontraba este autor expresiones del horror y el padecimiento.

homéricos donde se habla del alma, designándola con términos diferentes pero que denotan una misma idea de la esencia del alma: ἀϋτή, ψυχή, καρπῶ, θυμός, πνοή.

De todo lo dicho podemos concluir que la exégesis de este autor desconocido aúna fundamentalmente elementos de la filosofía platónica y de la filosofía estoica; de hecho, el patrón para el análisis del mito sigue el modelo creado por Platón²¹⁰. En el apartado de la exégesis platónica veremos más detalladamente cómo muchos fundamentos ideológicos de la exégesis estoica pasan a la escuela neoplatónica: la obra de Pseudo-Plutarco podemos situarla en una fase de transición de este proceso que lleva de la exégesis estoica a la exégesis neoplatónica. La interpretación del episodio homérico de Circe en *De vita et Poesi Homeri II* coincide esencialmente con la que elaborará el neoplatónico Porfirio, que estudiamos a continuación. Para Buffière, esta exégesis es “un resumen anticipado” de la de Porfirio²¹¹.

3.2. LOS AUTORES PLATÓNICOS

Del mismo modo que había hecho la escuela estoica, los autores neoplatónicos se dedicaron a redactar explicaciones y análisis de los textos capitales de la literatura griega, con el fin de adaptarlos a sus teorías. Trataron de dejar a un lado las críticas negativas que Platón había dirigido contra Homero y Hesíodo, y se encargaron de estudiar sus obras y de extraer de ellas enseñanzas útiles. Si se aceptaba que los poetas antiguos se habían expresado mediante símbolos, ya no era necesario censurar las historias que habían contado, pues no había en ellas μίμησις de la realidad. Sobre Homero y Hesíodo compusieron escolios y comentarios algunos neoplatónicos, como Proclo o Siriano. Como los estoicos, la herramienta fundamental de la que se sirvieron para sus exégesis fue la alegoría. Pero con la alegoría neoplatónica, mucho más que con la del resto de escuelas, los textos se apartan sorprendentemente de su sentido literal y adquieren prácticamente el carácter de revelaciones, con lo que Homero se convierte definitivamente en θεολόγος²¹².

Mediante la interpretación alegórica los neoplatónicos lograban dos objetivos: que cualquier mito pudiera ser salvado y que desapareciera definitivamente el tradicional enfrentamiento entre Platón y Homero. El deseo de hacer concordar las ideas de los distintos autores de la Antigüedad obedecía a la intención de presentar una sola voz, única y firme, frente al cristianismo, que ganaba terreno al pensamiento griego tradicional. La exégesis que llevaron a cabo los neoplatónicos fue normalmente de carácter teológico y místico, si bien se dieron también algunas manifestaciones de exégesis física y moral. Lamberton señala dos rasgos que distinguen a la exégesis neoplatónica de las anteriores: es un sistema de interpretación de naturaleza ecléctica, pues se forma a partir de la síntesis que realizan Porfirio y Proclo de diversos materiales (estoicos, peripatéticos, platónicos, pitagóricos, etc.), y a la vez, está dotado de una unidad y coherencia de la que carecían las interpretaciones realizadas hasta entonces²¹³.

En general, los neoplatónicos adoptaron esa idea de larga tradición de que el recorrido de Odiseo simbolizaba un viaje espiritual. En lo que respecta al mito de Circe, está muy extendida en la escuela neoplatónica y pitagórica su interpretación como

²¹⁰ Lamberton (1986, pp. 41-2).

²¹¹ Buffière (1973, p. 516).

²¹² En *El antro de las ninfas* Porfirio le aplica este calificativo a Homero varias veces. Sobre Homero como teólogo véase Lamberton (1986, pp. 22-31).

²¹³ Lamberton (1992, p. 117).

símbolo de la metempsicosis, a la manera que hemos visto en Pseudo-Plutarco; esta lectura, aunque no podemos saber exactamente cuándo se origina, alcanza su apogeo en la Antigüedad tardía. Se ha planteado que las interpretaciones platónicas del mito de Circe pudieron tener su origen en la filosofía pitagórica²¹⁴, pero más bien parece que este tipo de análisis de las aventuras de la *Ilíada* y la *Odisea* se origina siglos después de Platón, hacia el siglo II a.C., va tomando forma con autores como Cronio, Numenio, Clemente y Porfirio, y llegará a alcanzar un gran desarrollo más adelante. Como ejemplo de esta orientación exegética, está el pasaje de *Sobre el Bien y la Belleza* (I, 6, 8) de Plotino, que compara las vicisitudes de Odiseo con el errar del alma, y a Circe y Calipso con los placeres sensibles de los que el alma debe huir. Aunque Plotino no se dedicó expresamente a la alegoría de textos homéricos, este tipo de visiones influirían en exegetas posteriores como Porfirio, discípulo suyo.

3.2.1. Porfirio

La mayor parte de la obra del neoplatónico Porfirio (s. III y IV d.C.) no nos ha llegado, o ha llegado en fragmentos transmitidos por otros escritores. En *El antro de las Ninfas de la "Odisea"* (sobre *Od.* XIII 102-112) y en sus tratados filosóficos Porfirio practicó la exégesis de Homero recurriendo a una lectura alegórica de corte platónico-pitagórico. Sus *Quaestiones Homericae* son una excepción, ya que tratan problemas de la *Ilíada* y la *Odisea* dentro de la tradición de los comentarios no alegóricos, al modo de Aristóteles y los escolios bizantinos. Dentro del interés que concedieron los pitagóricos al lenguaje simbólico, Jámblico y Porfirio representan dos tradiciones diferentes: el primero sigue la corriente que trata de extraer el sentido literal de los textos; Porfirio, en cambio, pretende que el pitagorismo se desprenda de los elementos supersticiosos y busca sentidos alegóricos a las historias. Porfirio adoptó para sus teorías gran parte del material originado en la escuela estoica, y marcó el punto de partida para las lecturas de Homero ya plenamente neoplatónicas que se suceden después²¹⁵.

La interpretación porfiriana del episodio de Circe la transmite Estobeo en sus *Extractos* (I 49, 60, 1-67), en el capítulo titulado *Περὶ ψυχῆς* (*App.* I 49). En esta exégesis, que Estobeo atribuye al tratado filosófico *Πρὸς τὰ νοητὰ ἀφορμῶν* de Porfirio, se entiende el pasaje homérico como una alegoría de la trasmigración de las almas²¹⁶, como ya había hecho Pseudo-Plutarco, lo que podría apuntar al empleo de una fuente común por parte de los dos textos, aunque la interpretación de Pseudo-Plutarco mantiene un carácter más racional, y la de Porfirio es ya plenamente platónica.

Según Porfirio, el episodio de Circe contiene una “sorprendente teoría sobre el alma” (θαυμαστήν τῶν περὶ ψυχὴν θεωρίαν, I 49, 60, 2-3): se refiere a la metempsicosis o trasmigración de las almas. De manera semejante arrancaba la exégesis de Pseudo-Plutarco, anunciando que el mito “encerraba un enigma” (αἰνίττεται, *Vit. Hom.* II 126). El hecho de que se citen al comienzo los versos de las metamorfosis en cerdos (*Od.* X

²¹⁴ Buffière (1973, p. 520) argumenta que si los filósofos pitagóricos hubieran interpretado así el mito de Circe tendríamos alguna noticia por parte de Platón, que los conocía bien; pero lejos de esto, tanto los pitagóricos como el propio Platón criticaron la obra homérica y no se plantearon moralizarla. Lamberton (1986, pp. 42-3), en cambio, deja abierta la posibilidad de que los pitagóricos estudiaran los textos homéricos, y esgrime a su favor la teoría sostenida por algunos estudiosos de que determinados pasajes (como la *véκεια* de la *Odisea*) sean interpolaciones de los pitagóricos.

²¹⁵ Sobre la exégesis porfiriana, véase Lamberton (1992, pp. 123-31).

²¹⁶ R. Scannapieco (2010, pp. 363-95) atribuye esta obra a Plutarco en vez de a Porfirio por el vocabulario, el estilo, y el pensamiento pitagórico-platónico-órfico. En *Epitomos Diegesis 5, Mythographi Graeci*, p. 335, se interpreta el episodio de Circe de forma muy similar a Porfirio y Pseudo-Plutarco.

239-40) denota que éste es el punto central del mito, y se pone en relación con las teorías de Platón y Pitágoras, explicadas en I 49, 60, 7-24. Básicamente, desarrolla la idea platónica de que el alma necesita ejercitar el estudio y la filosofía para protegerse y controlarse (τὸ μετὰ παιδείας ἐκάστω καὶ φιλοσοφίας ὄφελος, I 40, 60, 13-4), y así mantener su virtud y purificarse, pues si cede a los “placeres vergonzosos e ilícitos” (τὰς αἰσχρὰς καὶ παρανόμους ἡδονὰς, I 49, 60 15-6) se convierte en una bestia (θηρίον γενομένη, I 49, 60, 17) de naturaleza grosera e irracional. El cuerpo es sólo una vestimenta ocasional que adopta el alma por un tiempo (el autor apoya esto con una cita de Empédocles, DK fr.B126), y durante ese periodo de unión el alma no debe contaminarse por los impulsos del cuerpo. Este fragmento de Porfirio sigue muy de cerca, incluso en las expresiones y términos, el pasaje 80b-82a del *Fedón*, donde Sócrates expone sus consideraciones sobre el alma. El texto de Platón habla de la distinta naturaleza del alma y el cuerpo y de cómo ésta debe huir de los deseos y placeres (τῶν ἐπιθυμιῶν καὶ ἡδονῶν, *Phd.* 81 b 3-4), siendo en este proceso indispensable la filosofía, pues sólo con ella podemos captar lo inteligible (νοητὸν δὲ καὶ φιλοσοφία αἰρετόν, *Phd.* 81 b 7). Las almas de los que se entregan a los vicios se reencarnarán en las razas “de los asnos y de las bestias de tal clase” (τῶν ὄνων γένη καὶ τῶν τοιοῦτων θηρίων, *Phd.* 81e-82a).

Una vez establecidos los fundamentos doctrinales en los que se va a basar la exégesis, viene el análisis de cada elemento de la aventura odiseica. A partir de una interpretación etimológica del nombre de Circe -Κίρκη/κίρκος-, Porfirio identifica a la maga con el movimiento circular del proceso de renacimiento (ἐν κύκλῳ περίοδον καὶ περιφορὰν παλιγγενεσίας, I 49, 60, 24-5), en el cual las almas nacen y mueren una y otra vez, pasando cíclicamente de un cuerpo a otro. La identificación de Circe con el movimiento circular de las almas (ἐγκύκλιον περιφορὰν, II 26) en virtud de la relación de su nombre con la palabra κίρκος la hemos visto en *De Vita et Poesi Homeri II*. Homero la considera hija de Helios porque, por una parte, el Sol provoca la corrupción de los seres de la naturaleza, y por otra, su propia existencia es de carácter cíclico, consistente en una alternancia constante de muertes-crepúsculos y renacimientos-amaneceres. La concepción de la vida y la muerte como procesos correlativos es uno de los principios básicos de la filosofía neoplatónica.

La isla de Eea es el lugar oscuro y espantoso que causa llanto y sufrimiento a las almas difuntas que van a parar allí. Este punto recuerda de nuevo a Pseudo-Plutarco, donde la isla de Circe era el destino de las ánimas que mueren (II 126), aunque en este autor se establecía una relación etimológica entre Αἰαίη y αἰάζειν que no está en Porfirio, al menos explícita. No hay duda de que Porfirio identifica Eea con el Hades, pues incluso cita a propósito un verso de Homero (*Od.* X 190-1) que describe el reino de los muertos. En realidad, Porfirio procura seguir fielmente el pasaje odiseico de la llegada a la isla: en la epopeya los viajeros, al desembarcar en Eea, dormían durante dos días y dos noches (*Od.* X 142-3), y se echaban a llorar amargamente cuando Odiseo les ordenaba acercarse a la mansión de Circe (*Od.* X 201). Los navegantes representarían a las almas que sufren al verse separadas del cuerpo: la costumbre de estar unidas a éste las empuja a buscar una nueva unión con la parte sensible del ser humano, es decir, buscan desesperadamente el renacimiento. El κυκεῶν de Circe simboliza este renacimiento del alma unida al cuerpo, que Porfirio llama “el brebaje del nacimiento” (τὸν κυκεῶνα τῆς γενέσεως I 49, 60, 35), pues este renacimiento es también “unión y mezcla de lo inmortal y lo mortal, de lo inteligible y lo sensible, de lo olímpico y lo terrestre” (μυγνύσης εἰς τὸ αὐτὸ καὶ κυκώσης ὡς ἀληθῶς αἶδια καὶ θνητὰ καὶ φρόνιμα

καὶ παθητὰ καὶ ὀλύμπια καὶ γηγενῆ, I 49, 60, 36-8). Pero todo este proceso deja a las almas “hechizadas y ablandadas” (θελγόμεναι καὶ μαλασσόμεναι, I 49, 60, 38), en un estado semejante a aquel en que quedan los compañeros de Odiseo al beber el κικεῶν.

Se introduce a continuación la teoría platónica de las tres partes del alma para analizar cómo actúa cada una en el proceso del renacimiento: la parte racional, la irascible y la apetitiva (τὸ λογιστικὸν καὶ θυμοειδὲς καὶ ἐπιθυμητικόν, I 49, 60 45-6)²¹⁷. Según Platón, cada parte empuja al alma según los impulsos que le son propios, de lo que Porfirio concluye que la parte del alma que domina en el momento del renacimiento determina en qué cuerpo se produce la reencarnación. Las almas tienen que hacer acopio de toda su sabiduría, para no condenarse “a una vida desgraciada y salvaje” (κακοδαίμονα καὶ θηριώδη βίον, I 49, 60, 42-3). Si el alma se deja llevar por la parte apetitiva, que busca los placeres y la glotonería (φιληδονίας καὶ γαστριμαργίας, I 49 60 51), se reencarna en “cuerpos estúpidos y vidas turbias e impuras” (νωθῆ [καὶ] σώματα καὶ βίους θολεροῦς καὶ ἀκαθάρτους, I 49 60 50), lo que evidentemente apunta a los cerdos, paradigma de la gula y la estupidez. Aquellas cuya parte más fuerte es la irascible por su cólera y sus instintos homicidas van a parar a cuerpos de lobos o leones (εἰς λύκου φύσιν ἢ λέοντος, I 49, 60, 57), las otras dos especies animales que aparecían en Homero. Por ello insiste el autor en la necesidad de que el alma, al sobrevenir la muerte, se purifique de pasiones perjudiciales. La tercera parte del alma, la razonable, está representada por Hermes, que es la razón que sale al encuentro del alma, mostrando el bien y protegiendo del brebaje maligno (ὁ λόγος ἐντυγχάνων καὶ δεικνύων ἐναργῶς τὸ καλόν, ἢ παντάπασιν εἶργει καὶ ἀπέχει τοῦ κικεῶνος, I 49, 60, 64-6). La reencarnación de almas humanas en cuerpos de animales afines, -de acuerdo con una escala jerárquica según la cual los peores hombres se equiparan a los peores animales, y los excelentes a los más nobles- también la trató Platón. Concretamente, es considerable la deuda de esta última parte del análisis de Porfirio con el Mito de Er (Pl., R. X 614b-621b) donde, por ejemplo, Orfeo se reencarna en cisne, Ajax en león y Tersites en mono. Otra obra platónica sobre estas teorías es el *Timeo* (90e-92c), que cuenta que las tres razas de animales (celeste, terrestre y acuática) surgieron a partir de los hombres²¹⁸.

Llama la atención en esta lectura del episodio de Circe la nula presencia del protagonista Odiseo, presente en el resto de exégesis. Tal vez Porfirio no quiere narrar de nuevo un relato conocido, sino directamente explicar el significado de cada uno de sus elementos²¹⁹. Porfirio transforma por completo el mito odiseico, convirtiendo una aventura épica con elementos folclóricos y sobrenaturales casi en un tratado místico. Para ello se sirve de su amplio repertorio cultural, y en un admirable ejercicio de sincretismo universal, toma de autores tan diversos como Homero, Hesíodo, Pitágoras, Platón, Orfeo o Moisés todo lo que puede apoyar su argumentación²²⁰. Particularmente, esta síntesis de Porfirio reconcilia a dos viejos enemigos: Homero y Platón. Frente a las acusaciones platónicas de inmoralidad y falsedad del aedo arcaico, el exegeta

²¹⁷ La denominación y explicación de cada parte del alma estaba en Pl., R. IV 436a-441b.

²¹⁸ De los hombres cobardes y débiles surgen las mujeres; de los que estudian los fenómenos celestes sin conocer la filosofía nacen los pájaros; de los que no se preocupan por la filosofía sino sólo por las cosas terrestres, los cuadrúpedos; y de los más necios e ignorantes, los animales marinos.

²¹⁹ Para Lamberton (1986, pp. 115-9) esta interpretación del episodio de Circe -que reproduce en miniatura la estructura del ensayo *El antro de las ninfas*- lo convierte en sustituto de la *véκνυα*.

²²⁰ Ramos Jurado (2003, pp. 338-9) define las características de la exégesis de Porfirio: el polisimbolismo alegórico -un mismo elemento puede tener varios sentidos-, lo absurdo como signo de la necesidad de la alegoría, la no oposición entre historia y alegoría, y el carácter protréptico -de incitación a la filosofía- del mito. Lamberton (1986, p. 30) señala que en Porfirio ya no hay diferencia entre los textos órficos y pitagóricos y los de Hesíodo y Homero: todos son fuente de saber filosófico y teológico.

puntualiza: οὐκέτι ταῦτα μῦθος οὐδὲ ποίησις, ἀλλὰ ἀλήθεια καὶ φυσικὸς λόγος (“de ningún modo son estas cosas mito o poesía, sino verdad y teoría física”, I 49, 60, 47-8).

3.2.2. Proclo

En los comentarios al *Crátilo* de Platón de Proclo (s. IV), uno de los últimos neoplatónicos, hallamos otro tratamiento menor del mito de Circe. En su análisis del *Crátilo* Proclo quiso aunar, con el mismo espíritu de sincretismo de Porfirio, a Platón, Pitágoras, Orfeo, los oráculos caldeos e incluso Hesíodo y Homero. También Proclo se opuso a la visión negativa de Homero de Platón; el ejemplo más claro es su apasionada defensa del poeta épico en su comentario de la *República* (en el 6º discurso del libro I), precisamente a propósito de los pasajes donde tanto lo había vapuleado el filósofo ateniense²²¹. En esta obra definía a Homero como “el mejor y el más divino de los poetas” (I 158, 9 Ὁμήρω τῷ ἀρίστῳ καὶ θειοτάτῳ τῶν ποιητῶν), e incluso daba a su ceguera una interpretación simbólica de percepción trascendental (I 193-4)²²².

En *In Crat.*, LIII, siguiendo a los teólogos del orfismo, Proclo trata de relacionar a personajes míticos con las “potencias en sí mismas eficientes y fecundas de los dioses” (LIII 8-9) que proceden de la fuerza del demiurgo: los Cíclopes representan la producción artística (LIII 14-16), Atenea preside el resto de artes y particularmente la de tejer (LIII 16-7), Core teje la cadena de la vida, (LIII 23-5), etc. En cuanto a Circe (LIII 29-37), Proclo la incluye entre las divinidades protectoras de la generación (τοὺς τῆς γενέσεως προστάτας θεοὺς, LIII 29), ya que teje la vida en un cuádruple orden (πᾶσαν ὑφαίνουσα τὴν ἐν τῷ τετραστοίχῳ ζωὴν, LIII 30-1) y armoniza con sus cantos la región sublunar (ταῖς ῥαδαῖς ἐναρμόνιον ποιῶσα τὸν ὑπὸ σελήνην τόπον, LIII 31-2). El punto de partida de esta interpretación estaría en la propia *Odisea*, que la presentaba cantando con bella voz y trabajando en un telar calificado de “grande e inmortal”:

Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅπῃ καλῇ
ἴστων ἐποικομένης μέγαν ἄμβροτον, οἷα θεάων
λεπτά τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται.

Od. X 221-3

“Y oyeron dentro a Circe cantando bellamente
mientras trabajaba en su telar grande e inmortal, ¡qué delicadas,
agradables y espléndidas son las labores de las diosas!”

Proclo combina esta imagen odiseica con la tradición platónica donde Circe es símbolo del renacimiento y el alma se concibe tejida y enlazada a un cuerpo: también Porfirio definía el cuerpo como un traje que el alma toma durante un tiempo y del que luego se despoja. El hermoso canto de Circe sirve para que este proceso se realice de manera armónica. Además la llama “áurea” (χρυσῆ, LIII 33), por su intelecto intacto, inmaterial y sin mezcla de generaciones. Su cometido divino es separar las cosas

²²¹ Sobre los comentarios al *Crátilo*, cf. Álvarez, Gabilondo y García (1999, pp. 7-52). La lectura de Homero que hace Proclo está ampliamente analizada en Lamberton (1986, pp. 162-232). La revisión de la *República* para defender a Homero tenía una larga tradición: es célebre la Disertación XVII de Máximo de Tiro *Sobre si Platón hizo bien en excluir a Homero de su “República”*, y otros escritos semejantes de autores como Díón de Prusa o Aristocles de Mesene.

²²² Alesso (1998, p. 28) comenta a propósito de este pasaje de Proclo la identificación que había ido creándose entre Homero y Tiresias, como sabios ciegos que ven lo invisible.

estables de las que se mueven (τὰ ἐστῶτα τῶν κινουμένων, LIII 36), función que de nuevo se corresponde con la que le asignaba Porfirio: separar el alma -eterna, inmutable, pura- del cuerpo -mortal, corruptible, impuro-²²³.

3.3. LA EXÉGESIS BIZANTINA

Cerramos el apartado sobre la exégesis con la filología de Época Bizantina, que se desarrolló sobre todo entre los años 1000 y 1350. Para entonces las epopeyas homéricas llevaban más de diez siglos siendo objeto de estudio, así que el material exegetico que existía sobre ellas era ya abrumador. En el siglo XII tiene lugar un renacimiento social y cultural, y éste es el momento de todo el periodo bizantino en que se da un mayor interés por Homero; los autores se dedicarán principalmente, más que a alegorizar a la manera de sus predecesores, a recopilar todos los escritos anteriores y a redactar ellos mismos nuevos comentarios, glosas, y explicaciones de toda clase, especialmente lingüísticas y gramaticales. El objeto de estudio para los bizantinos no fueron sólo los grandes autores como Homero, Píndaro, los trágicos áticos o Platón, sino también todos los comentaristas, críticos y exegetas de aquéllos. La labor que realizaron carece de la calidad de la de los críticos alejandrinos, ya que fue a menudo difusa, poco sistemática y nada original, limitándose con frecuencia a la mera recopilación de datos. Sin embargo, la filología bizantina fue la que hizo posible la pervivencia de todo ese acervo cultural griego que sería transmitido a Occidente en el Renacimiento. A estas alturas, la lectura y el estudio de los poemas homéricos debía entrañar una notable complicación que haría necesario el uso de material auxiliar; en este contexto surgen obras como enciclopedias o diccionarios etimológicos. Dentro de la corriente de redactores de apéndices didácticos y explicativos podemos citar a Tzetzes, autor de alegorías y comentarios de la *Ilíada* y la *Odisea*, a Manuel Moscópulo, que compuso igualmente unos escolios a la *Ilíada*, y muy especialmente a Eustacio. Además, en esta etapa toma forma un tipo de análisis que se mantendrá en Occidente en los siglos posteriores: si estoicos y platónicos habían demostrado que mediante la alegoría los mitos griegos se podían hacer compatibles con las verdades de la filosofía, los bizantinos orientan ahora esta práctica a la defensa de la doctrina cristiana²²⁴.

3.3.1. Eustacio

Eustacio, gran erudito y filólogo de la segunda mitad del s. XII que llegó a ser Arzobispo de Tesalónica, representa a la perfección ese espíritu inquieto, investigador y renovador de la Época Bizantina que quería restaurar el esplendor cultural de la Grecia Clásica. Escribió paráfrasis, comentarios y análisis de textos de literatura griega antigua, entre los que destacan los *Comentarios* (Παρεκβολαί) a la *Ilíada* y a la *Odisea*, al parecer destinados a facilitar la lectura de sus alumnos. Eustacio procura comentar cada

²²³ Otro autor platónico, Olimpiodoro, interpreta la figura de Circe de una forma bien distinta al resto de autores de esta corriente: en *In Platonis Phaedonem* (VI 2, 1-17) Odiseo es el filósofo que, con ayuda de la razón (Hermes) lucha contra los condicionamientos de la percepción sensorial (Circe), de la opinión del vulgo (las pócimas de Circe) y de la fantasía (Calipso).

²²⁴ Sandys (1958, pp. 388-39) enumera los principales rasgos y autores de este periodo. Para más información sobre la presencia de Homero en la cultura bizantina, véase Browning (1992, pp. 134-48) y Pontani (2005, pp. 137-340).

pasaje en todos los niveles de análisis, y para esto recurre a toda la tradición filológica precedente: sigue muy de cerca las obras de exégesis homérica de Apión y Herodoro (que a su vez tienen muchos puntos en común con los *Scholía* a las epopeyas), y cita también a otras autoridades como Ateneo, Estrabón, Zenódoto de Éfeso, Esteban de Bizancio o Heraclides de Mileto, aunque es evidente que a muchos los citaría de segunda mano. El resultado son unas obras exegéticas monumentales y sumamente proliferas, que abarcan todos los aspectos (gramática, léxico, historia, geografía, mitología, etc.), pero que adolecen de una extensión excesiva, de un carácter bastante difuso, de falta de originalidad y de un número considerable de errores e inexactitudes²²⁵.

Eustacio recoge, pues, interpretaciones de todo tipo de autores anteriores, y su información coincide sobre todo con la que ofrecen los escolios. Por lo general, no muestra mucha inclinación por las explicaciones alegóricas místicas, sino más bien por los análisis racionalistas, aunque no se niega a otorgar de vez en cuando a determinados mitos un sentido más profundo. Del estilo de Eustacio lo más destacable es el marcado didactismo de su texto y el enorme respeto hacia la obra homérica que se desprende de él. A diferencia de los autores estudiados antes, que se servían de los textos para apoyar sus doctrinas particulares, la de Eustacio es una actitud de interés y veneración por los textos propia ya de un filólogo, y abundan las expresiones escolares del tipo ἰστέον ὄτι, ὁ ποιητής/ ἡ ποίησις λέγει, ὄρα ὅτι, etc.

En I 384, 20-46 da una interpretación física del mito de Circe según la cual ésta representa el año y las cuatro ninfas que la sirven las estaciones. No se puede determinar el origen de esta exégesis, ya que Eustacio no aclara en este caso cuál es su fuente, tan sólo nos dice que el mito lo interpretan así “algunos de los antiguos” (τινὲς δὲ γε τῶν παλαιῶν, I 384, 25). En efecto, la identificación de Circe con el año y sus ninfas con las estaciones aparece también -y casi en los mismos términos- en los *Escolios a la Odisea*²²⁶, pero nada más sabemos. Eustacio considera las epopeyas homéricas poemas educativos y trata de extraer toda la sabiduría que encierran; su explicación del episodio de Circe la justifica señalando que Homero quería enseñar las cosas necesarias, pero no precipitadamente, sino mediante este tipo de imágenes y relatos ilustrativos:

οὐ παρεσημήνατο ἡ Ὀμηρικὴ Μοῦσα, τὸ μὲν τι καὶ ἀφιείσα νοεῖν τὸν ἀκροατὴν ἅπερ εἰκός ἐστιν ἐνταῦθα νοεῖσθαι, τὸ δὲ καὶ ὀκνοῦσα καὶ τοῖς τοιοῦτοις ἐνασχολῆσαι ἄρτι τοὺς λόγους.

Comentarii ad Homeri Odysseam I 384, 37-8.

“No habló en falso la Musa Homérica, sino que permitió conocer al oyente las cosas que entonces era conveniente conocer, pero no se atrevió a elaborar sus conceptos para éstos rápidamente.”

La parte esencial de la exégesis de Eustacio es la siguiente:

²²⁵ Para la naturaleza, fuentes y objetivos de los *Comentarios* de Eustacio, cf. Pontani (2005, pp. 170-8).

²²⁶ γίνονται δ' ἄρα ταί γε] κατήγοντο δὲ τῇ γενέσει. B.Q. ὑφίστανται νύμφας τινὰς ἐξ ὕδατος. τινὲς δὲ ὑπερβατόν· ἡ δὲ τετάρτη ὕδωρ ἐφόρει ἔκ τε κρηνέων. οἱ δὲ ἀλληγοροῦσι Κίρκην μὲν λέγοντες τὸν ἐνιαυτὸν, τέσσαρας δὲ θεραπαινίδας τὰς ὥρας. B.Q.V. ἔκ τε κρηνέων] ἔνθα αἱ Ναιΐδες νύμφαι καὶ αἱ Δρυάδες. (“Y entonces aparecen y guían para el nacimiento. A algunas ninfas las colocan bajo el agua. Otras encima. Y la cuarta trae el agua de las fuentes. Y los que hacen alegorías dicen que Circe es el año, y las cuatro sirvientas las estaciones. De las fuentes son las ninfas Náyades y las Dríades”. *Scholía in Odysseam*, X 350).

ὅμως δὲ ὑπενόησαν, ἐνιαυτὸν μὲν τὴν Κίρκην. Τὰς δ' ἐνταῦθα τέσσαρας αὐτῆς διακόνους τὰς τέσσαρας ὥρας, οὐδέν τι γενναῖον ὑπειπόντες οὕτως. ἄλλως μέντοι ἔστιν εἰπεῖν ὡς ἡ Κίρκη διακόνους τέσσαρσι χρᾶται πρὸς ἀνάλογον ἔμφρασιν τῆς τῶν ὥρων τετρακτύος, αἱ τὰ εἰς τρυφήν πορίζουσι τοῖς ἐθέλουσιν.

I 384, 28-34

“Y sin embargo conjeturan que Circe es el año. Y entonces sus cuatro criadas son las cuatro estaciones. No es nada extraño que lo consideren así. Ciertamente, es decir de otra manera que Circe dispone de cuatro criadas en relación con la imagen paralela de las cuatro estaciones del año, las cuales suministran las cosas de alimento a quienes lo desean.”

Empieza el autor declarando que en el mito “figuran” o “se representan” cuatro criadas para Circe, con la expresión *πλάττονται*, (I, 384, 21); este verbo, así como el sustantivo *πλάσις* los emplea Eustacio con gran frecuencia para comentar el contenido de los mitos. Dichas criadas son ninfas que, según explica Homero, nacen de los bosques, de los ríos y las fuentes. Por ello, representarían (*ἀνιπτομένη*, I 384 23) las fuerzas naturales (*φυσικός τινος δυνάμεις*, I 384, 24-5), pues hay un paralelismo entre el servicio que presta cada criada a “los que son voluptuosos” (*τοῖς τρυφῶσι*, I 384, 25), proporcionándoles comida, bebida y placeres, y los productos que nacen en cada estación del año para el disfrute de los hombres: *διὰ τε γενέσεως ζῶων καὶ καρπῶν ὠραίων φορᾶς, καὶ ὄσων ἄλλων αἴτια τὰ στοιχεῖα* (I 384, 25-7). El comentarista reproduce el pasaje odiseico donde se describía la actividad de estas ninfas de Circe (*Od. X 348-59*): una coloca cobertores y alfombras, otra prepara las mesas, la tercera mezcla el vino y la última trae agua y enciende el fuego para bañar a Odiseo. Debemos entender que la que coloca hermosos cobertores es la Primavera; la que pone las mesas con canastillas de oro representa al verano, donde se almacenan los alimentos; la que sirve vino simboliza al otoño; y la que trae agua y enciende el hogar al Invierno.

Para Eustacio este banquete (*δαῖτα*) que preparan las ninfas para el héroe se puede identificar con el “banquete” que ofrece el año al hombre en cada estación mediante los frutos que surgen de la naturaleza en cada época, como la carne y el vino:

ὅποια τὰ τε καθ' ὕλην ζῶα καὶ τὰ ἐξ αὐτῆς φυόμενά τε καὶ θάλλοντα, κρέα δηλαδὴ καὶ μέθυ ἢ δὲ ὡς ἐν τοῖς ἐξῆς ὁ ποιητὴς λέγει, καὶ ἄλλα δὲ τινα κατὰ τὸ εἰκόσ, ὠραῖα γεννήματα γῆς.

I 384, 43-6

“Como los animales a través del bosque y a partir de que nacen y se desarrollan, sin duda la carne y el dulce vino como el poeta dice en los versos siguientes, y otras cosas de acuerdo con lo natural, son frutos de estación de la tierra.”

Evidentemente, por la interpretación física que se da al episodio, la figura de Circe está despojada de toda connotación moral negativa, frente a esas exégesis donde domina la concepción de la maga como figuración del placer pernicioso. La interpretación en función del calendario de los *Comentarios a la Odisea* de Eustacio es un tipo de exégesis física que procede de Aristóteles, pues él mismo la aplicó a otro mito odiseico, el de las vacas de Helios. También Heráclito la emplea para analizar el episodio de Eolo (*All. LXXI*). Aristóteles creía que los mitos los antiguos habían tratado de representar las realidades físicas del mundo, así que su lectura a través de la alegoría física era la más esclarecedora, si bien para algunos casos admite las alegorías

psicológicas y morales²²⁷. El propio Aristóteles redactó unos *Problemas homéricos* que han llegado parcialmente a través de fragmentos y testimonios.

Ésta es una de las varias explicaciones exegéticas del mito de Circe de la obra de Eustacio, que gusta de recopilar exégesis distintas de un mismo mito. Sobre el μῶλυ, da una interpretación que ya hemos visto en Heráclito (*All.* LXXIII 12), y que él atribuye a Isócrates: Hermes es el Λόγος y el μῶλυ la παιδεία, que se adquiere con mucho esfuerzo (ἐκ μῶλου), y que tiene unos comienzos negros y una flor blanca (I 381 9-16). Eustacio transmite también otra explicación del origen del μῶλυ poco conocida, que asigna en este caso a Alejandro de Pafos: el antídoto contra los hechizos de Circe es una planta autóctona de Eea que había crecido en la isla al ser regado su suelo con la sangre del gigante Picóloo, a quien dio muerte Helios para defender a Circe (I 381, 34-9)²²⁸.

3.3.2 Interpretaciones etimológicas

Debemos hacer una breve alusión a la explicación etimológica del nombre “Circe” que dan dos diccionarios etimológicos de Época Bizantina, la *Suda* o *Suidas* (s. X) y el *Etymologicum magnum* (s. XII). La de la segunda obra está tomada de la primera, pues coinciden casi en su totalidad. Una y otra relacionan el nombre Κίρκη con el verbo κινῶω (“mezclar”) o con el κερκίς, la lanzadera del telar -sin duda, porque Homero la presentaba tejiendo-, nombre que a su vez, según la *Suda*, vendría del verbo κρέκω, que significa “hacer sonar la lanzadera” y de ahí “tejer” e incluso “urdir”. Ambos textos identifican a Circe con las mujeres sutiles o engañosas (παιπαλώσεις).

Κίρκη, ἢ κινῶσα τὰ Φάρμακα. ἢ παρὰ τὴν κερκίδα· κερκίς δὲ παρὰ τὸ κρέκω. τὰς δὲ παιπαλώσεις γυναικας Κίρκας φαμέν.

Suda

“Circe, la que mezcla los brebajes. O por el κερκίς, pero κερκίς viene de κρέκω. A las mujeres engañosas les decimos *Circes*.”

Κίρκη. Ἡ κινῶσα τὰ φάρμακα· ἢ παρὰ τὴν κερκίδα. Τὰς δὲ παιπαλώδεις γυναικας ἀπ’ ἐκείνης ΚΙΡΚΑΣ καλοῦμεν, ἐπεὶ φαρμακίς ἦν ἐκείνη.

Etymologicum magnum

“Circe, la que mezcla los brebajes. O por el κερκίς. Por ella llamamos *Circes* a las mujeres engañosas, porque ella era una hechicera.”

De estas dos referencias destaca el carácter engañoso y manipulador de Circe, que se asocia simbólicamente a la actividad de tejer. Esta imagen peligrosa de la diosa es la que va a prevalecer en el Medievo, pero ligada al pecado y la lujuria.

²²⁷ Buffière (1973, pp. 243-4) considera a Aristóteles el fundador de la exégesis que él llama “histórica”, pues Paléfato fue casi con toda seguridad discípulo suyo. Sobre la exégesis aristotélica de textos homéricos, cf. Ramelli y Lucchetta (2004, pp. 64-8), Pépin (1976, pp. 121-4) y Ramos Jurado (2009, pp. 54-9).

²²⁸ Este mito lo transmiten también los *Mythographi Graeci*, p. 190 y Ptolomeo Queno (*Photius*, 190), quien aporta una nueva explicación etimológica del término μῶλυ: estaría en relación con el sustantivo μῶλος (“fatiga”, “lucha”), porque Helios libró un duro combate.

Los dos léxicos tienen también una entrada para el término μῶλον: la *Suda* lo define como “el antídoto que combate los φάρμακα” (ἡ βοτάνη ἀλεξιφάρμακος), y el *Etymologicum magnum* de una manera muy similar, como ἀντιφάρμακον.

4. EVOCACIONES EN LA LITERATURA GRIEGA DE ÉPOCA IMPERIAL

4.1. Oradores de la Segunda Sofística

El movimiento conocido como Segunda Sofística, cuyos representantes más destacados son Dión de Prusa, Máximo de Tiro y Elio Aristides, se caracteriza por el espíritu de discusión y debate, fruto de la convergencia de diversas culturas que se da en el s. II d.C.: la griega clásica y helenística, la romana y la cristiana. Esta confluencia explica también la amplitud y variedad de manifestaciones culturales y literarias que se dan en este periodo. A comienzos de Época Imperial Grecia, totalmente sometida al poder de los romanos y reducida a un segundo plano cultural, vivía momentos de confusión y decadencia social, intelectual y religiosa. En este contexto, comienzan a percibirse en las ciudades de Asia Menor atisbos de una renovación, auspiciada particularmente por la burguesía municipal: se favorece la creación de centros de enseñanza y se desarrolla una elocuencia de cuño clasicista que alcanza gran popularidad y una notable calidad; en literatura hay un claro predominio de la prosa sobre la poesía.

En este esfuerzo por recuperar la antigua supremacía cultural no podían estar ausentes las obras más emblemáticas de la literatura griega: las epopeyas homéricas. Homero es un punto de referencia al que acuden una y otra vez los autores de la Segunda Sofística con diversos propósitos, y será en la oratoria donde los mitos griegos logren expresar todo su valor literario y paradigmático. Los oradores recurren al material mítico que venía siendo compilado, clasificado y estudiado desde la época postclásica, y cuyo empleo otorgaba prestigio al autor, pues el mito unía, como señala Moralejo, los dos ingredientes más apreciados: τὸ καλόν y τὸ ἀναγκαῖον²²⁹. Es habitual encontrar en esta época cualquier tema académico tratado en términos mitológicos.

Los discursos de los escritores de la Segunda Sofística evidencian el enorme peso que llegaron a tener las epopeyas homéricas en la enseñanza de la retórica. Para las copiosas referencias homéricas que contienen estas obras, Kindstrand propone una clasificación fundamental en dos grupos: las citas textuales de pasajes homéricos (que denomina *metrische Entlehnungen*) y las citas no textuales, pero con clara conciencia de préstamo (*nichtmetrische Entlehnungen*). Dentro de estas últimas hace a su vez una subdivisión entre la paráfrasis (*Paraphrase*), la más cercana al modelo, que denota un sólido conocimiento por parte del autor; la exposición (*Referat*), normalmente más extensa que la paráfrasis, recoge el argumento de algún pasaje; y la alusión o eco (*Anspielung*), la más alejada del modelo, apunta a algún episodio concreto sin entrar en detalles. En el empleo de los pasajes homéricos Kindstrand distingue entre citas de autoridad (menos numerosas en Dión que en los otros autores), citas polémicas (escasas

²²⁹ Moralejo (2003, p. 393). En este contexto no faltan tampoco autores críticos con Homero, tales como Ptolomeo Queno y Filóstrato, que influirán en la corriente de detractores latinos de la obra homérica. Filóstrato explicaba en su *Heroico* que Homero había llenado sus epopeyas de mentiras porque el fantasma de Ulises le había dicho que sólo le contaría la historia de Troya si lo elogiaba.

normalmente, pues todos admiran a Homero), citas como ejemplo (muy frecuentes, sobre todo en Máximo de Tiro), citas como comparación (abundantes en general) y citas ornamentales (sobre todo en Máximo de Tiro y Elio Aristides)²³⁰.

4.1.1. Dión de Prusa

También conocido como Dión Crisóstomo (s. I-II d. C), precursor de la Segunda Sofística, orador, escritor, filósofo e historiador, participó en la vida pública y política de su tiempo. Recibió una educación consistente en el estudio exhaustivo de las grandes obras literarias griegas, especialmente las epopeyas homéricas, y en los ejercicios retóricos basados en los hitos literarios. En este periodo la tradicional rivalidad entre la filosofía y la retórica se había saldado con una enseñanza que conjugaba ambas disciplinas, síntesis que quedará reflejada en la creación literaria de Dión. Nos han llegado unos ochenta ensayos de carácter filosófico, político y moral que parecen ser versiones escritas de discursos que declamaría en público.

Si bien encontramos en la producción de Dión a numerosos escritores, ninguno es tan elogiado como Homero. La cualidad del aedo que se destaca con mayor insistencia es su condición de σοφός, que es además de origen divino²³¹. Homero es el principio, el medio y el fin (Ὅμηρος δὲ καὶ πρῶτος καὶ μέσος καὶ ὕστατος παντὶ παιδὶ καὶ ἀνδρὶ καὶ γέροντι, *Or.* XVIII 8), y sus enseñanzas tienen que ver con la vida práctica, la religión y la ética, siendo las dos últimas a las que Dión presta mayor atención. Nuestro autor practica con frecuencia la exégesis de pasajes homéricos ofreciendo a menudo interpretaciones nuevas y originales. Compuso también una *Defensa de Homero contra Platón*, en cuatro libros, que no nos ha llegado. Aunque son bastante más numerosas las referencias a la *Ilíada*, entre las menciones a la *Odisea* que salpican la obra de Dión de Prusa encontramos (además de unas menciones muy breves en XI 34 y XXXIII 58) dos alusiones al episodio de Circe bastante diferentes entre sí en dos discursos filosóficos: *Diógenes o De la virtud* y *Sobre la envidia*.

El primero presenta a Diógenes el Cínico, exiliado, hablando a sus interlocutores sobre la virtud. En VIII 21-26 tenemos la interpretación de Diógenes del mito de Circe, muy semejante a la que vimos en Jenofonte y que, como ya dijimos, procede seguramente de Antístenes. En contraste con la de las *Memorables*, se ha perdido el elemento humorístico en favor de una orientación más moralizante. Comienza en VIII 20 declarando que el combate que se traba contra el placer es peor que cualquier enfrentamiento bélico. El episodio de Circe es elegido como paradigma para ilustrar esta afirmación, siendo el elemento central las transformaciones de los hombres en bestias. El placer ataca de manera engañosa y no violenta, como Circe, y “engaña y hechiza con funestas pócimas” (ἐξαπατᾶν καὶ γοητεύειν δεινοῖς φαρμάκοις, VIII 21). Estas palabras recuerdan, más que a las metamorfosis de los compañeros de Odiseo, a las fieras mansas que custodian la morada de la diosa (τοὺς αὐτὴ κατέθελεξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ’ ἔδωκεν, “A éstas las hechizó dándoles pócimas malélicas”, *Od.* X 213). Cuenta Dión que Circe, habiendo drogado a estos viajeros que llegaron a su isla, los transformó en cerdos, lobos y diferentes fieras (τοὺς μὲν σὺς αὐτῶν, τοὺς δὲ λύκους γενέσθαι, τοὺς δὲ ἄλλ’ ἅττα θηρία, VIII 21). La diversificación en las metamorfosis se

²³⁰ Kindstrand (1973, pp. 6-11 y 32-7).

²³¹ En palabras de Kindstrand (1973, p. 124-6), Homero es para Dión un auténtico *Lebensführung*. Acerca de Homero en Dión, véase Del Cerro Calderón (2007, pp. 228-31), que trata de explicar también la desconcertante crítica contra Homero en el *Discurso Troyano* (pp. 237-48).

pone en relación con el polimorfismo que está en la esencia del propio placer (τοιοῦτόν ἐστι τὸ χρῆμα τῆς ἡδονῆς, οὐχ ἀπλῶς ἐπιβουλευούσης, ἀλλὰ πάντα τρόπον, VIII 21), esto es, que el placer adopta todas las formas y ataca a través de todos los sentidos.

A este pasaje le siguen una serie de consideraciones de impronta estoica y ascética sobre el placer: ataca si se baja la guardia, la fortaleza consiste en huir de él y perseguir el deber, etc. El prototipo de hombre recto está representado por Odiseo, pues Dión hereda la concepción positiva del héroe homérico de las escuelas cínica y estoica. El proceso por el cual el placer domina aparece como paralelo al hechizo operado por Circe sobre los hombres de Odiseo: este texto mantiene los elementos fundamentales del pasaje odiseico que sirve de fuente:

ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφεοῖσιν ἐέργνυ.
οἱ δὲ **σῶν** μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε
καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.
ὦς οἱ μὲν κλαίοντες ἐέρχατο·

Od. X 238-41

“Tras haberlos golpeado con la varita los encerró en pocilgas.
Y éstos tenían cabeza, voz, pelambre
y cuerpo de cerdos, pero su mente quedó inalterable, como antes.
Y así fueron encerrados llorando.”

ὅταν οὖν κρατήσῃ καὶ περιγένηται τῆς ψυχῆς τοῖς φαρμάκοις, γίγνεται τὸ
λοιπὸν ἤδη τὸ τῆς Κίρκης. **πλήξασα** ῥαδίως τῇ **ῥάβδῳ εἰς συφεόν τινα** ἐλαύνει
καὶ καθείργνυσι καὶ τὸ λοιπὸν ἀπ’ ἐκείνου ἤδη ὁ ἄνθρωπος διατελεῖ **σῶς** ὢν ἢ
λύκος,

(De virtute, VIII 24-5)

“Así, cuando domina y se apodera del alma con pócimas, lo demás es ya
lo de Circe, golpeando sin esfuerzo con la varita empuja a uno a una pocilga y la
encierra, y por ello el hombre pasa ya el resto de su vida siendo un cerdo o un
lobo.”

Circe y el placer golpean al hombre con su varita, lo encierran en una pocilga y la condenan a una vida de puerco o de lobo. El alma se ve acechada por toda clase de reptiles venenosos, pues el objetivo del placer es hacerla padecer terriblemente (ἢ γὰρ ἡδονὴ κρατήσασα αὐτῶν καὶ παραλαβοῦσα τοῖς πόνοις παραδίδωσι τοῖς ἐχθίστοις καὶ χαλεπωτάτοις, VIII 26).

En esta recreación con valor paradigmático de *Od. X* intervienen todos los elementos definitorios del relato: la seducción y el engaño para atraer a las víctimas, el *κυκεών* (que Dión llama *φάρμακον*), la varita mágica, las metamorfosis y el encierro en la pocilga. El uso del término *φάρμακον* con el sentido de “droga” y no de “antídoto”, la mansedumbre de las fieras encantadas y la presencia de lobos y leones junto a los cerdos hace pensar en una fusión de dos pasajes odiseicos: X 212-219 y X 238-43.

La otra alusión al episodio de Circe es una referencia menor con carácter proverbial en el opúsculo sofístico *Sobre la envidia*, LXXVII/LXXVIII 34-5. Dión explica que algunos desearían tener rondando su puerta a los llamados filósofos en actitud servil y humillante, como los leones y lobos del palacio de Circe. Esto nos remite de nuevo a *Od. X 212-219*, esta vez sin ninguna alteración de la fuente. Los epítetos “humildes y sin honor” que aplica Dión a tales filósofos (*ταπεινοὺς καὶ ἀτίμους*, LXXVII/LXXVIII 34) se asemejan a los de las fieras hechizadas con las

drogas de Circe, “débiles y asustadizas” (δειλῶν καὶ κατεπηχότων, LXXVII/LXXVIII 34). Éstas no eran fieras de verdad, sino, “hombres miserables e insensatos corrompidos por el lujo y la pereza” (δύστηνοι ἄνθρωποι καὶ ἀνόητοι διεφθαρμένοι διὰ τρυφήν καὶ ἀργίαν, LXXVII/LXXVIII 34-5). Ataca aquí Dión a los supuestos sabios que se dejan corromper por la molicie y la riqueza y abandonan la búsqueda de la verdad y la virtud. Esto enlaza con la orientación ideológica del παράδειγμα de *De la virtud* que acabamos de analizar: los hombres débiles que se dejan llevar por los vicios se ven dominados y atormentados por la voluptuosidad, como los hombres inmorales convertidos en bestias por Circe. Concluye Dión aplicando a estos filósofos una doble comparación: son como los leones drogados de Circe, que a su vez eran semejantes a “perros hambrientos y cobardes” (λεόντων, κυσὶν ὁμοίων πεινῶσι καὶ δειλοῖς, LXXVII/LXXVIII, 35). La comparación de estas fieras encantadas con perros estaba ya en Homero (*Od.* X 216-7).

4.1.2. Máximo de Tiro

Poco se sabe acerca de Máximo de Tiro (s. II d.C.): escribió cuarenta y una διαλέξεις o disertaciones caracterizadas por la síntesis de retórica y filosofía, influidas por los preceptos platónicos pero con predominio del eclecticismo propio de la época. Máximo interpreta la poesía homérica en la idea de que ésta contiene gran valor pedagógico. Se muestra partidario de Homero y de su lectura alegórica, pues encuentra más atractivo el lenguaje enigmático y mítico de los poetas que el lenguaje llano de la filosofía²³². Ante la dicotomía poesía/filosofía que Platón había planteado, Máximo de Tiro aboga por la conciliación, pues ambas pueden llevarnos a la verdad: así lo manifiesta en su Disertación IV, titulada *Quiénes han discurrido mejor sobre los dioses, si los poetas o los filósofos*.

En su obra sólo hay dos menciones al episodio de Circe, más breves y menos relevantes que las de Dión. Siguiendo la pauta de Kindstrand, ambas se pueden clasificar dentro de las citas no textuales, concretamente en las alusiones o *Anspielung*.

En *Sobre el arte amatoria de Sócrates*, una disertación en la tradición de los Ἐρωτικοὶ λόγοι, expone Máximo concepciones sobre el amor, y señala que Homero fue pródigo a la hora de describir el amor en sus textos, ofreciendo detalles, describiendo sentimientos y planteando situaciones diversas. En la rápida enumeración de las diversas clases de amor que aparecen en Homero -el amor insolente de los pretendientes de Penélope, el amor valeroso en Aquiles y Patroclo, el amor terreno en Zeus y Hera, etc.- el de Circe es clasificado como “el amor mágico”: καὶ τὸν (ἔρωτα) φαρμακέα ἐπὶ τῆς Κίρκης (XVIII 8). Vamos a ver que en las reescrituras de *Od.* X de la literatura latina y medieval los elementos del amor y la magia se vuelven predominantes.

La segunda referencia se localiza en la disertación *Si hay una filosofía según Homero* (XXVI 9). La respuesta a la cuestión planteada en el título será positiva: el autor demuestra mediante diversos ejemplos la sabiduría que encierran las epopeyas homéricas. La concepción altamente positiva de Odiseo que tiene Máximo coincide con la de los cínicos y los estoicos; para él, el héroe de Ítaca es una personificación de la virtud, y este don lo salva de los peligros. En cada episodio la ἀρετή del hijo de Laertes se manifiesta con diferentes formas: es lo que lo libra de Polifemo, lo que le hace regresar del Hades, el μῶλυ en el episodio de Circe, etc. Como Heráclito y Pseudo-

²³² Para la imagen de Homero en Máximo de Tiro, véase Kindstrand (1973, pp. 163-89) y López Cruces y Campos Daroca (2005, pp. 31-40).

Plutarco veían en el μῶλον a la razón, Máximo lo identifica con la virtud: esta manera de entender el antídoto de Hermes será la más extendida durante siglos.

4.2. Luciano de Samósata

Luciano (ca. 125-181 d.C.) se puede encuadrar en la corriente de la Segunda Sofística. Su producción literaria, sumamente prolífica, variada y original, consta sobre todo de escritos de tendencia retórica y satírico-moral, e integra como elementos principales el diálogo judicial y el socrático, si bien detrás de estas influencias dominantes hay todo un mosaico de huellas de los géneros más diversos. Dentro del interés general de la época por rescatar toda la cultura griega precedente y de la afición por salpicar sus obras de referencias eruditas, Luciano recurre con frecuencia a un repertorio de mitos tradicionales que se nutre de Homero, Hesíodo y los poetas trágicos. Lo que particulariza a Luciano y lo distingue de otros escritores de la Segunda Sofística es su gusto por el tratamiento satírico de los mitos influido por los géneros burlescos: la Comedia Antigua, la farsa, el mimo, el drama satírico, la sátira menipea, etc.²³³

No cabe duda de la admiración de Luciano por la *Ilíada* y la *Odisea*, pues no sólo le sirven como manantial de citas, sino que también las recrea con fantasía y originalidad²³⁴. Del episodio de Circe sólo encontramos una serie de alusiones muy breves esparcidas por distintas obras. En *Relatos Verídicos* II 35 se parodian elementos odiseicos, y el héroe, en una carta que dirige a Calipso desde la Isla de los Bienaventurados, cuenta que lo ha matado Telégono, el hijo que tuvo con Circe. En *Sobre la danza*, 46 la exposición de los conocimientos que debe tener un bailarín, sirve de excusa para elaborar un extenso catálogo de relatos míticos²³⁵ en el que se nombran varias aventuras de Odiseo (ἡ πᾶσα Ὀδύσσειος πλάνη καὶ Κίρκη καὶ Τηλέγονος καὶ ἡ Αἰόλου τῶν ἀνέμων δυναστεία καὶ τὰ ἄλλα μέχρι τῆς τῶν μνηστήρων τιμωρίας). En *Sobre la Astrología* 24 se cuenta el viaje de Odiseo al Hades²³⁶, con una escueta referencia a las instrucciones de Circe (ἐς τὸν χῶρον ἧλθεν ἔνθα οἱ Κίρκη ἐσήμηνεν).

Más interesante es el uso paradigmático, acompañado de una cita textual, que hay en *Sobre la danza* 85, un diálogo entre dos interlocutores, Cratón y Licino. Éste último es uno de los dos nombres que usaba indistintamente el autor, Λουκιανός (que es un nombre latino helenizado) y Λικῖνος²³⁷. Licino realiza una defensa de la pantomima, y concluye diciéndole a Cratón -que ha criticado esta danza-, que si acepta acompañarlo a contemplar el espectáculo quedará encantado, lo que trae a colación el hechizo que

²³³ Sobre la composición de los diálogos de Luciano cf. Bompaire (1958, pp. 239-332). Del mito en Luciano, tratan Bompaire (1958, pp. 191-203, 365-78, 689-94) y Anderson (2003, pp. 233-43) quien lo define como “elegantly subversive and sometimes mythographer” (p. 242).

²³⁴ Con todo, Luciano no es partidario del uso (y abuso) de los textos homéricos para justificar cualquier doctrina. Muy ilustrativo de esta opinión es *El parásito*, donde demuestra sarcásticamente que de los textos de Homero se puede extraer un elogio de la condición de parásito.

²³⁵ Viendo la semejanza entre este repertorio de mitos agrupados por localidades y algunos manuales mitográficos de la época, Anderson (2003, p. 240) plantea la posibilidad de que Luciano dispusiera de alguna obra de este tipo.

²³⁶ Como señala Anderson (2003, pp. 236-7) son habituales en Luciano las escenas que recrean καταβάσεις de mitos tradicionales.

²³⁷ Sobre estos dos nombres, cf. Alsina Clota (1981, p. 23); ambos son probablemente seudónimos, pues el verdadero nombre de Luciano, que había nacido en Siria, sería semita.

ejecutó Circe sobre los compañeros de Odiseo. El texto de Luciano está muy próximo a su fuente, y es bastante probable que conociera el pasaje de memoria²³⁸:

ὥστε οὐδὲν δεήσομαι τὸ τῆς Κίρκης ἐκεῖνο πρὸς σὲ εἰπεῖν,
“τό θαῦμά μ’ ἔχει ὡς οὔτι πῶν τάδε φάρμακ’ ἐθέλχθης.”
θελχθήση γάρ, καὶ μὰ Δί’ οὐκ **ὄνου κεφαλὴν** ἢ **συὸς καρδίαν ἔξεις**, ἀλλ’ **ὁ μὲν νόος σοι ἐμπεδώτερος ἔσται**, σὺ δὲ ὑφ’ ἡδονῆς οὐδὲ ὀλίγον τοῦ **κυκεῶνος** ἄλλω μεταδώσεις **πιεῖν**.

(Salt. 85)

“De manera que no necesitaré decirte aquello de Circe:
Me asombra que no quedas hechizado al beber estas pócimas,
porque quedarás hechizado, y por Zeus, no tendrás cabeza de burro o corazón de cerdo, sino que tu mente permanecerá inalterable. Y a causa del placer no querrás compartir ni un poco de tu pócima con otro.”

οἶνω Πραμνεῖω **ἐκύκα**· ἀνέμισγε δὲ σίτω
φάρμακα λύγρ’ , ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.
αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ **ἔκπιον**, αὐτίκ’ ἔπειτα
ράβδω πεπληγυῖα κατὰ συφεοῖσιν ἐέργνυ.
οἱ δὲ **συῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε**
καὶ δέμας, αὐτὰρ **νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ**.

(Od. X 235-40)

“Mezcló con vino de Pramnio. Y añadió a la bebida pócimas funestas, para que olvidaran completamente la tierra patria. Cuando se lo dio y lo bebieron, entonces tras haberlos golpeado con la varita los encerró en pocilgas. Y éstos tenían cabeza, voz, pelambre y cuerpo de cerdos, pero su mente quedó inalterable, como antes.”

Como Cratón va a quedar encantado por la danza, Licino no tendrá que decirle las palabras que Circe dirigió a Odiseo en *Od. X 326* cuando, tras golpearlo con su varita y pronunciar las palabras mágicas, comprobó horrorizada que éste no se transformaba. El verbo que describe cómo se sentirá Cratón, *θελχθήση*, es el que usaba Homero en *Od. X 326*. A continuación Licino alude a otro momento de la aventura: la transformación de los hombres en cerdos por la pócima de Circe (*Od. X 235-40*): el efecto que el espectáculo de la pantomima tendrá sobre Cratón es comparado aquí con el que había tenido el *κυκεῶν* sobre los compañeros de Odiseo, pero esta vez será en un sentido positivo. Aclara Licino que Cratón no va a tener “cabeza de burro o corazón de cerdo”, lo cual se asemeja al texto homérico, que en vez de expresar de una vez que los hombres se habían convertido en cerdos iba nombrando las diversas partes del cuerpo que ahora tenían forma de cerdo (*κεφαλὰς φωνὴν τε τρίχας τε καὶ δέμας*). Volvemos a encontrar la referencia a los asnos, que ya hemos visto en Plutarco y Crisipo pero que no estaba en la fuente homérica. Esta sucesión de cambios en el cuerpo se oponía en la *Odisea* al estado de la mente (*νοῦς*), que permanecía inalterable (*ἔμπεδος*): incluso en esto sigue Luciano a Homero, pues repite casi textualmente la frase de *Od. X 240*. Así pues, la experiencia que ofrece Licino será tan poderosa como el *κυκεῶν* de Circe, pero

²³⁸ Luciano suele citar de memoria, estando Homero entre los más citados, muchas veces de manera libre y creativa. Para las citas de Homero en Luciano véase el estudio de Bouquiaux-Simon (1965, pp. 293-4) y Bompaire (1958, pp. 382-404).

sin efectos nocivos, y cuando Cratón pruebe esta “pócima”, no querrá dejar de beberla (se mantiene el verbo πίνω de Homero).

Luciano se sirve de su perfecto conocimiento de las epopeyas de Homero para enriquecer y ejemplificar su argumentación, y el uso del episodio de Circe en este contexto, por la exageración que supone la comparación, aporta una nota humorística.

4.3. Ateneo de Náucratis

Este autor, que vivió probablemente en tiempos de Marco Aurelio, escribió una obra de carácter simposíaco, el *Banquete de los eruditos* donde trataba de manera libre y variada una gran cantidad de temas, siguiendo el modelo del *Banquete* y otros diálogos similares de Platón, y a modo de las *Quaestiones convivales* de Plutarco. El marco para estas disertaciones es un banquete en el cual una serie de contertulios muy cultivados opinan acerca de gastronomía, vinos, historia, medicina, biología, gramática, literatura, música, etc. El *Banquete* es, por tanto, una obra de carácter enciclopédico, con un leve hilo narrativo, un λογόδειπνον, o “banquete de palabras”²³⁹. La amplitud y heterogeneidad de referencias literarias y culturales convierten la obra en una espléndida fuente de datos para conocer el mundo griego antiguo. Teniendo en cuenta el papel preeminente de Homero en la vida cultural, no es de extrañar que sus dos epopeyas aparezcan de forma recurrente en la obra. Al mostrar a sus personajes discutiendo acerca de problemas homéricos, Ateneo probablemente refleja una realidad, pues parece que la práctica de los ζητήματα ὁμηρικά se hizo bastante común en los *simposia* durante la Época Clásica y la Época Helenística²⁴⁰.

La reflexión de Ateneo sobre el mito de Circe está inserta en un análisis sobre el tema del vino en Homero (*Epit.* 10E-11B). El autor explica que Homero conoce bien los efectos de la bebida y en qué medida debe ser tomada²⁴¹, y cita una serie de pasajes de la *Ilíada* y la *Odisea* que evidencian los peligros de la embriaguez: el del Cíclope, que estando borracho fue vencido por un hombre más débil (*Od.* IX 360 ss.); el del centauro Euritión, cuyas acciones deshonorosas provocadas por el exceso de bebida dieron lugar a la guerra entre Lapitas y Centauros (*Od.* XXI 295); el de la aventura de Eea, donde Circe dio de beber a los compañeros de Odiseo y después los hechizó; el de Eneas, que estando ebrio aseguraba que desafiaría a los griegos (*Il.* XX 84), etc. Todos estos episodios se interpretan como una crítica de Homero hacia los que beben sin medida: el poeta está “arremetiendo contra la embriaguez” (τῆς μέθης δὲ κατατρέχων, 10E). El material homérico se presenta acorde con la técnica que define el *Banquete de los eruditos*: todo el conocimiento libresco que expone Ateneo está compuesto de fragmentos de libros, citas breves y comentarios puntuales; los personajes, como lectores, aportan sus interpretaciones y comentarios personales acerca de ese patrimonio

²³⁹ Romeri (2000, pp. 256-71) interpreta toda la obra desde el paralelismo comida-discurso: se suceden los platos en el banquete y los temas en la conversación, los alimentos y los discursos pasan por la boca y producen placer (corporal e intelectual respectivamente).

²⁴⁰ Todos los críticos coinciden en destacar la labor filológica de recopilación y actualización del bagaje cultural griego que realiza Ateneo; cf. Wilkins (2000, pp. 36-7) y Jacob (2000, pp. 85-110), que califica a Ateneo de “witness of Hellenistic librarianship” (p. 87). Respecto al tema de las cuestiones homéricas en el marco del banquete, Díaz Lavado (1999, pp. 199-209) define las *Quaestiones convivales* de Plutarco como una síntesis del género simposíaco y el de los ζητήματα ὁμηρικά: en este sentido podríamos entender también los pasajes de exégesis homérica en Ateneo.

²⁴¹ La atención que presta el erudito de Náucratis al vino, sus clases, su uso y sus efectos es muy notable; en este interés por el tema del vino sólo Homero le había precedido. Sobre el vino en Ateneo, véase Brock y Wirtjes (2000, pp. 455-63).

literario común que todos tienen aprehendido e incluso memorizado²⁴². Una vez más encontramos los textos homéricos como fuente de todo el conocimiento necesario para el ser humano, pero esta vez en un sentido muy diferente, lo que demuestra la gran flexibilidad y polivalencia que habían adquirido las epopeyas. Frente a las interpretaciones alegóricas de Homero, en su mayoría de carácter místico y moralizante, Ateneo encuentra en Homero una serie de verdades útiles para la vida práctica, de orientación más terrenal y prosaica. La alusión al episodio de Circe es bastante concisa:

τούς τε παρὰ Κίρκη λέοντας ποιεῖ καὶ λύκους ταῖς ἡδοναῖς ἐπακολουθήσαντας.
τὸν δὲ Ὀδυσσεύα σφάζει τῷ Ἑρμοῦ λόγῳ πεισθέντα· διὸ καὶ ἀπαθὴς γίνεται. Ἐλπίνορα δὲ
πάροινον ὄντα καὶ τρυφερὸν κατακρημνίζει.

Epit. 10E-11B

“Y a los que se acercan a Circe los convierte en leones y lobos por ser arrastrados por los placeres. Pero Odiseo se salva por seguir el consejo de Hermes, y por ello incluso sale indemne. Y a Elpénor lo hace precipitarse del tejado por ser borracho y voluptuoso.”

Ateneo se suma a esa línea de interpretación procedente de la escuela estoica que ve en las metamorfosis de los viajeros que llegan a Eea un reflejo de cómo los placeres convierten al hombre en bestia. En cuanto a los animales, el autor sigue parcialmente la fuente homérica; habla de lobos y leones (λέοντας ποιεῖ καὶ λύκους), que aparecían al comienzo del episodio, pero no de cerdos. Odiseo sale bien parado, según se dice aquí de forma escueta por “seguir el consejo de Hermes”, no teniendo en este caso el dios función alegórica. Añade el autor que Elpénor sufre un accidente mortal “por borracho y lujurioso”, un detalle interesante que no hemos encontrado en las exégesis anteriores. En la *Odisea* (X 552-60) se relataba que, cuando estaban a punto de partir de Eea, el joven Elpénor, guerrero mediocre y poco inteligente (οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἤσιν ἀρηρώς), había muerto al precipitarse desde el tejado de la morada de Circe estando borracho (οἶνοβαρείων).

4.4. *Antología Palatina*

Pasamos a ver dos recreaciones literarias del mito de Circe en poemas de la *Antología Palatina*. Pese a su carácter esencialmente lírico, en ellas hay reminiscencias de las doctrinas exegéticas que venimos viendo: la primera composición remite a las ideas de la escuela de Paléfato, y la segunda contiene notas de varias corrientes filosóficas.

La *Antología Palatina* es un conjunto heterogéneo de unos tres mil setecientos poemas griegos breves, en su mayoría epigramas en dísticos elegíacos, compuestos por diversos autores desde Época Arcaica hasta la Época Bizantina; la datación resulta bastante complicada, pero probablemente los poemas van desde el siglo VII a.C. hasta el X d.C. Aunque el epigrama nace originariamente destinado a figurar en inscripciones, parece que hacia el siglo IV a.C., coincidiendo con una mayor elaboración del género, casi todos los epigramas se componían ya para la lectura y el recitado. El género alcanza su cima y toma sus rasgos más característicos -concisión, alusión, ingenio, elegancia- en Época Alejandrina con poetas como Calímaco, Filetas de Cos, Arato o Posidipo.

El texto que ahora conocemos como *Antología Palatina* tiene una historia muy compleja. El germen de esta colección está en la *Guirnalda* que reunió Meleagro de

²⁴² Jacob (2000, pp. 104-10).

Gádara hacia el s. I con unas ochocientas composiciones suyas y de otros autores; esta compilación, junto con la *Guirnalda* de Filipo de Tesalónica (s. I d.C.) y otras colecciones menores -como la de Diogeniano de Heraclea (s. II), el primero en emplear el término “antología”, o la de Agatías (s. VI), etc.- fueron reunidas y editadas por el protopapa Constantino Céfalas en Constantinopla en 917. A éste y a otro editor desconocido se debe la clasificación de los epigramas atendiendo al contenido. El extenso catálogo de autores se suele subdividir en tres grupos representados por las tres escuelas a las que pertenecían los poetas: la escuela dórico peloponésica occidental, la jónico-egipcia y la sirofenicia, más tardía. A Máximo Planudes debemos otra revisión que se publicó en el s. XV, en la que añadió algunos poemas pero principalmente eliminó un número considerable por su carácter procaz. Esta *Antología Planudea* fue la que se leyó hasta Claudio Salmasio, un humanista francés que a principios del s. XVII descubrió en la Biblioteca Palatina de Heidelberg una copia inédita de la *Antología* de Céfalas. El hallazgo de Claudio Salmasio se publicaría ya en el s. XVIII con el nombre de *Antología Palatina*, que venía a sustituir al de *Antología Griega* que había tenido hasta entonces. En esta ingente y heterogénea colección de poemas están muy presentes los mitos homéricos, símbolos fundamentales de la cultura griega. El deseo de retomar y recrear al gran poeta es especialmente acusado en las composiciones de Época Bizantina, como las dos que recogemos²⁴³.

El epigrama X 50 figura en los manuscritos como escrito por **Páladas de Alejandría**, autor del que tenemos muy pocos datos. Se sitúa a finales del s. IV d.C. y principios del V, y publicó una extensa colección de epigramas descriptivos, morales y satíricos²⁴⁴. Su recreación de la aventura odiseica de Circe es de carácter burlesco. El libro X, según la división temática de los editores de Constantinopla, contenía los poemas de exhortación ética, aunque en la mayoría de los casos se trata de sentencias o refranes. El texto de Páladas es algo más extenso de lo que es habitual en la *Antología Palatina*, pues consta de diez versos en dísticos elegíacos y, evidentemente, no estaría destinado a una inscripción. La composición responde a los rasgos que caracterizan al epigrama cuando evoluciona y adquiere autonomía: brevedad, carácter ligero, tono menor y orientación humorística, y referencias a un conocido episodio literario.

Τὴν Κίρκην οὐ φημι, καθὼς εἶρηκεν Ὅμηρος,
 ἀντὶ ἀνδρῶν ποιεῖν ἢ σῦας ἢ ἐλύκους
 τοὺς αὐτῇ προσιόντας· ἐταίρα δ' οὔσα πανοῦργος
 τοὺς δελεασθέντας πτωχοτάτους ἐποίει·
 τῶν δ' ἀνθρωπέων ἀποσυλήσασα λογισμῶν,
 εἴτ' ἀπὸ τῶν ἰδίων μηδὲν ἔχοντας ἔτι
 ἔτρεφεν ἔνδον ἔχουσα δίκην ζῶων ἀλογίστων.
 Ἐμφρων δ' ὦν Ὀδυσσεὺς τὴν νεότητα φυγῶν,
 οὐχ' Ἑρμοῦ, φύσεως δ' ἰδίας ἐμφύντα λογισμὸν
 εἶχε γοητείας φάρμακον ἀντίπαλον.

Pall. AP. X, 50

“Yo niego que Circe, como ha contado Homero,

²⁴³ Acerca de la *Antología Palatina* y su historia, véase Fernández Galiano (1978, pp. 9-29) y el estudio de Cameron (1993). Sobre la presencia de Homero y sus epopeyas en la *Antología Palatina*, cf. Martínez Díez (1994, pp. 269-72).

²⁴⁴ Cameron (1993) proporciona alguna información sobre Páladas: nacería en torno al año 319 (p. 69), hacia el 400 publicaría una colección de epigramas satíricos (p. 16), y no es seguro ni siquiera que fuera de Alejandría (p. 93). Según Waltz (1960, p. XXIII) casi con toda seguridad el propio Páladas se encargaría de compilar la colección.

volviera en cerdos o en leones en vez de hombres
a los que se acercaban a ella; más bien siendo una hetera hábil
a los que eran seducidos los dejaba totalmente sometidos,
despojándolos de sus razonamientos humanos.
Entonces a éstos que no tenían ya nada de su carácter
los criaba en casa teniendo la condición de animales irracionales.
Pero Odiseo siendo prudente al huir de los ardores juveniles,
no de Hermes, sino de su propia naturaleza tenía a la razón innata
como antídoto contra los encantamientos.”

El autor comienza rechazando categóricamente que el encuentro con Circe fuera como lo contaba Homero, y lo interpreta para racionalizarlo y despojarlo de todo elemento sobrenatural. Niega que Circe transformara a los hombres de Odiseo “en cerdos o en lobos” (ἦ σύας ἢ ἐ λύκους, v. 2); como en otros autores, en lo referente a las transformaciones se funden *Od. X 212 ss.* y *Od. X 239 ss.* Lo que ocurrió, según Páladas, es que Circe era una ἐταίρα que los sedujo por completo (δελεασθέντας, v. 4) hasta quitarles la razón. Entonces quedaron estos hombres sometidos a ella, y la mujer los crió (ἔτρεφεν, v. 7) encerrados en su morada como si fueran animales domésticos. La expresión ἔτρεφεν remite a los versos de la *Odisea* donde Circe alimenta a los hechizados con la comida que se les da a los cerdos: πὰρ ἄκυλον βάλανόν τ' ἔβαλεν καρπὸν τε κρανείης ἔδμεναι (*Od. X 241-3*). Odiseo evita caer en la trampa de Circe por su inteligencia superior: el antídoto que le permite salir indemne es su razón -οὐχ' Ἑρμοῦ (v. 9)-, “la pócima contra los encantamientos” (γοητείας φάρμακον ἀντίπαλον, v. 10), el μῶλον del que hablaba Homero, su verdadero filtro mágico. En realidad nadie se lo proporcionó, puesto que se hallaba en el propio ser del héroe (φύσεως δ' ἰδίας, v. 9); de este modo, queda suprimido de la historia el elemento de la intervención divina, representado en el relato homérico por Hermes.

Esta explicación apunta de manera inequívoca a una tradición de racionalización del mito que considera a Circe como una cortesana en vez de una diosa y que suprime la transformación mágica en animales. Tenemos una visión semejante en un autor poco conocido, un tal Heráclito que aparece denominado como “Pseudo-Heráclito” o *Paradoxographus*, que habría que situar en el siglo II d.C y que, casi con toda seguridad, nada tiene que ver con el Heráclito de las *Alegorías*. Se le atribuye una obra de mitografía llamada *Sobre lo increíble* (Περὶ ἀπίστων). El título coincide con el del texto conocido como *Anónimo Vaticano* y también con el de la obra capital de Paléfato (s. IV a.C.), a quien se le atribuye la creación de este tipo de análisis de los mitos. La de Heráclito es probablemente un epítome que contiene 39 mitos griegos sometidos a una exégesis de tipo racional y evemerista, y alguna vez alegórica o etimológica. Dominan la concisión y la sencillez en la expresión y el contenido: la acusada brevedad de los capítulos lleva a considerar que fueran resúmenes de análisis tomados de diferentes obras²⁴⁵. En el capítulo XVI del *Sobre lo increíble* de Heráclito encontramos lo siguiente sobre el episodio de Circe:

Ταύτην ὁ μῦθος παραδέδωκε ποτῶ μεταμορφοῦσαν ἀνθρώπους. ἦν δὲ ἐταίρα,
καὶ κατακηλοῦσα τοὺς ξένους τὸ πρῶτον ἀρεσκέια παντοδαπῇ ἐπεσπᾶτο πρὸς εὐνοίαν,

²⁴⁵ Sobre la escuela de Paléfato trata Buffière (1973, pp. 231-3), y cita como principales obras de esta corriente la de Paléfato, la de Heráclito, los escolios de Estobeo y unos anónimos *Excerpta Vaticana*. Acerca de Heráclito y su obra, cf. Sanz Morales (2002, p. 264) y Villarrubia Medina (2009, p. 148).

γενομένους δὲ ἐν προσπαθείᾳ κατεῖχε ταῖς ἐπιθυμίαις ἀλογίστως φερομένους πρὸς τὰς ἡδονάς. ἤττησε δὲ καὶ ταύτην Ὀδυσσεύς.

Heraclit., Par. XVI

“El mito ha transmitido que ella transformaba a los hombres con un bebedizo. Pero era una hetera, y habiendo subyugado a los huéspedes primero con todo tipo de zalamería, se atraía su benevolencia, y los dominaba cuando estaban en el desenfreno arrastrados irracionalmente por los deseos hacia los placeres. Pero Odiseo la venció.”

Esta interpretación coincide plenamente con la de AP X 50, aunque se narra de forma aún más resumida: el mito decía que Circe había convertido a los hombres en animales, y realmente era una hetera que los encantó con su seducción, hasta que Odiseo la venció. Es bastante probable que este texto u otro muy semejante fuera la fuente de Páladas de Alejandría. En realidad, pese a su orientación en principio no filosófica, esta exégesis guarda relación con esas explicaciones cínicas y estoicas de carácter alegórico. En ellas Circe personifica las tentaciones peligrosas, concretamente la lujuria, que puede provocar una animalización de los que pierden el control de sí mismos. El rey de Ítaca vence a Circe, a los deseos impulsivos del cuerpo, gracias a su raciocinio y su autocontrol. Es precisamente la capacidad de hacer uso del λόγος lo que distingue a Odiseo -que está dotado de “raciocinio” (λογισμὸν, X 50, 9)- de los demás viajeros -que son como “animales irracionales” (ζῴων ἀλογίστων, X 50, 7), y lo que determina que sus encuentros con la hechicera tengan desenlaces tan diferentes.

Comentamos, por último, otra referencia al episodio de Circe, ésta de importancia secundaria, en otra composición de la *Antología Palatina*, la número 12 del libro XV. El volumen XV recogía poemas de carácter misceláneo y, para la mayoría de los críticos, no pertenece a la edición de Céfalas, sino que sería obra de algún compilador posterior. El texto XV 12 se atribuye a un autor conocido como **León el Filósofo**, también llamado León el Matemático, que vivió en el siglo IX y estuvo bajo la protección del emperador Teófilo, desempeñando los cargos de arzobispo de Tesalónica y de director de la escuela de la Magnaura en Constantinopla²⁴⁶. La mayoría de las creaciones poéticas de León el Filósofo son de carácter erótico, aunque el siguiente poema es una reflexión de carácter íntimo y filosófico. La primera parte tiene ciertas resonancias del pensamiento epicúreo, mientras que las dos últimas secciones podrían estar manifestando ideas de la filosofía cristiana, coincidentes en muchos aspectos con las doctrinas estoicas y platónicas²⁴⁷.

Εὖγε, Τύχη, με ποεῖς ἀπραγμοσύνη μ' Ἐπικούρου
ἡδίστη κομέουσα καὶ ἡσυχίη τέρπουσα.
Τίπτε δέ μοι χρέος ἀσχολίης πολυκηδέος ἀνδρῶν;
Οὐκ ἐθέλω πλοῦτον, τυφλὸν φίλον, ἀλλοπρόσαλλον,
οὐ τιμάς· τιμαὶ δὲ βροτῶν ἀμενηνὸς ὄνειρος·
ἔρρε μοι, ὦ Κίρκης δνοφερὸν σπέος· αἰδέομαι γὰρ
οὐράνιος γεγαῶς βαλάνους ἄτε θηρίον ἔσθειν·
μισῶ Λωτοφάγων γλυκερὴν λιπόπατρην ἐδωδῆν,
Σειρήνων τε μέλος καταγωγὸν ἀναίνομαι ἐχθρῶν·
ἀλλὰ λαβεῖν θεόθεν ψυχοσσοὺν εὖχομαι ἄνθος,

²⁴⁶ Sobre la figura de León el Filósofo, cf. Buffière (1970, p. 128); sobre AP. XV, Cameron (1993, pp. 298-328).

²⁴⁷ Es posible que estemos ante un poema autobiográfico, como piensa Cameron (1993, p. 333).

μῶλυ, κακῶν δοξῶν ἀλκτῆριον· ὧτα δὲ κηρῶ
ἀσφαλῆως κλείσας προφυγεῖν γενετήσιον ὄρμην.
Ταῦτα λέγων τε γράφων τε πέρας βίότοιο κιχεῖν.

Leo Phil., AP XV, 12

“Así, Fortuna, me construyes con la dulcísima indolencia de Epicuro enorgulleciéndote y disfrutando de la tranquilidad.
¿Para qué necesito yo la muy penosa ocupación de los hombres?
No quiero riqueza, un amigo ciego y veleidoso,
ni honras; las honras de los mortales son un sueño fugaz.
Aléjate de mí, tenebrosa gruta de Circe, pues me avergüenzo habiendo nacido celestial, de comer bellotas como una bestia.
Aborrezco el dulce alimento de los Lotófagos que hace olvidar la patria, y desdeño el canto de las odiosas Sirenas que obliga a detenerse.
Pero suplico obtener de la divinidad la flor que salva el alma, el moly, protector contra las doctrinas impías, y los oídos con cera cerrando firmemente evitar los impulsos irracionales.
Que diciendo y escribiendo estas cosas llegue yo al final de mi vida.”

La composición se aleja en su forma del epigrama clásico: es más extensa aún que la X 50 (13 versos), y está construida en hexámetros dactílicos y no en dísticos elegíacos. Se distinguen tres secuencias en este discurso poético: en la primera (vv. 1-6), el poeta se dirige a la Fortuna, a la que agradece haberle concedido una vida tranquila y alejada de los peligros que tantas desdichas traen: asuntos fatigosos de los hombres (v. 3), riqueza (v. 4), amigos inconstantes (v. 4) y honores vanos y fugaces (v. 5).

En los versos 7-11 se hace una *recusatio* de espíritu horaciano que va enumerando sistemáticamente tentaciones terrenales perniciosas representadas por personajes monstruosos de la *Odisea*. Rechaza el poeta en primer lugar los encantos de Circe, pues le avergüenza verse convertido en un animal (vv. 6-7). La cita refleja una concepción plenamente alegórica del episodio: entregarse a Circe significa rebajarse desde una condición humana, que es también divina (οὐράνιος γεγαῶς, v. 7), hasta el nivel de bestia que come bellotas (θηρίον, v. 7). La mansión de la diosa, concebida como una “tenebrosa gruta” (δνοφερὸν σπέος, v. 6), nada tiene que ver con el palacio “de brillantes puertas” (θύρας φαεινὰς, *Od.* X 230) de la *Odisea*, con ricos tapices, mesas de plata, escabeles y copas de oro. (*Od.* X 341-370). Posiblemente esta visión de la morada de Circe como un antro oscuro se explique por la identificación de la maga con la lujuria. Del mismo modo, son rechazados a continuación la flor de los Lotófagos, que provoca el olvido de la patria (v. 8), y los cantos de las Sirenas (v. 9), que pueden simbolizar, respectivamente, el abandono de las metas y las obligaciones y el riesgo de ceder a las tentaciones²⁴⁸. Los versos de cierre (12-16) nombran dos remedios de la *Odisea* contra los peligros: el poeta pide a la divinidad lo único que desea, el antídoto contra todos los peligros citados, el μῶλυ, que es “la flor que salva el alma” (ψυχοσσόον ἄνθος, v. 10) y lo libraré de las doctrinas impías (v. 11) y de los impulsos irracionales (v. 12); el μῶλυ es equiparado a la cera que protege los oídos de las músicas seductoras, en una clara referencia al episodio de las Sirenas (*Od.* XII 166-200).

Llamamos la atención acerca de la semejanza de contenido entre este poema de León el Filósofo y otro que estudiaremos en el Capítulo VI, la Oda IX de Fray Luis, que debió tener conocimiento de algunos de estos epigramas a través de versiones latinas.

²⁴⁸ Para Buffière (1970, p. 207) Circe y los Lotófagos representan la gula, y las Sirenas la lujuria.

CONCLUSIONES

Después de nuestro recorrido por las interpretaciones de Homero, podemos establecer una serie de rasgos generales sobre la tradición exegética del episodio de Circe entre los autores griegos de la Antigüedad y la Época Bizantina.

En primer lugar, de la frecuencia de las alusiones al episodio de Circe se deduce que era uno de los más conocidos de la *Odisea*. Si hemos visto que la reflexión sobre las epopeyas homéricas arranca desde la misma Época Arcaica, seguramente las interpretaciones del tema de Circe remontan también a aquel período, aunque el tratamiento más antiguo documentado parece ser el de Esquilo. Desde los primeros textos sobre la épica homérica se distinguen la corriente crítica y la de los defensores. En esta última se encuadran los filósofos estoicos, que fueron los principales impulsores de la moralización de los mitos homéricos. La mayoría de ellos ve en Circe una figuración de la tentación que Odiseo, el hombre estoico, vence satisfactoriamente. Frente a esta tradición que se puede denominar, siguiendo a Stassinopoulou-Skiadas, como “ética”²⁴⁹, está la que podríamos llamar “naturalista” o “metafísica”, representada por los autores platónicos posteriores. Estos últimos, adaptando las teorías estoicas a su doctrina, aceptarán la visión de esta escuela u omitirán las connotaciones morales, pero ante todo se esforzarán por presentar el mito como símbolo de la trasmigración de las almas. Hemos analizado un tratamiento, el de Pseudo-Plutarco, que se sitúa en un punto intermedio entre la interpretación estoica y la platónica.

Al margen de los análisis de estas dos escuelas, que son bastantes homogéneos, están los usos del mito como paradigma discursivo, las visiones racionalistas y las recreaciones literarias, mucho más divergentes entre sí, e influidas casi siempre por aquellas interpretaciones de los filósofos. De todo esto, lo que pasará a la cultura cristiana de Occidente de los siglos posteriores será fundamentalmente la visión platónica moralizada, aunque es decisiva en este proceso de transmisión la aportación de los autores latinos, que bebieron de todos estos autores griegos y estudiaron y transmitieron sus consideraciones durante los siglos siguientes.

Centrándonos en los elementos concretos del episodio de Circe, hay una serie de características que se repiten en las exégesis, independientemente del género literario, la época o la orientación filosófica. El elemento central que caracteriza al mito y que pasará a la posteridad es el de las metamorfosis en animales, hasta el punto de que a veces Odiseo puede quedar incluso en segundo plano, siendo los compañeros metamorfoseados los protagonistas. En la mayoría de ocasiones, las transformaciones están causadas por el κυκεών, que cobra una gran relevancia y recibe diversas interpretaciones simbólicas -se suele identificar con el placer sensitivo en general, o con los manjares y el alcohol en particular-, al igual que las metamorfosis. En cambio, el golpe de varita, que acompaña a la pócima en el encantamiento descrito en la *Odisea*, por lo general se olvida. Las transformaciones representan en la mayoría de los casos, sobre todo en estoicos y platónicos, la intemperancia de los hombres que se dejan llevar por sus instintos primitivos. En cuanto a los animales en los que se convierten los que son hechizados, existe diversidad. Suelen señalarse los cerdos, pues ésta era la especie que se indicaba en *Od. X*, pero normalmente acompañados por lobos y leones, o alternando con ellos, y también se señalan a veces otros animales, como los asnos. Los

²⁴⁹ Stassinopoulou-Skiadas (1962, pp. 63-4).

lobos y leones aparecían en la *Odisea* custodiando la morada de Circe (*Od.* X 212-9), y el propio Euríloco sospechaba que podían ser hombres víctimas de los hechizos de Circe (*Od.* X 433). En la mayoría de fuentes la diversificación en las metamorfosis se impone sobre la transformación en una única especie tal como aparecía en Homero.

De la figura de Odiseo hemos comprobado que, o bien pierde cierto protagonismo, por no haber sido él encantado por la maga, o bien representa el raciocinio y la moderación frente a sus insensatos compañeros. Este papel de simbolizar la razón lo desempeñan en la mayoría de exégesis él, Hermes o el μῶλυ, o los tres, si bien el dios y su antídoto no siempre están presentes.

El rasgo de Circe en el que se hace más hincapié es su condición de hechicera, y se emplea casi siempre el verbo θέλω, que es el que aparecía en el episodio de la *Odisea* (*Od.* X 291, 318, 326). Sus poderes mágicos tienen generalmente un sentido figurado, y se interpretan como la capacidad de tentar y atraer al hombre y conducirlo hacia su perdición. Prácticamente ningún escritor alude a sus poderes proféticos, y también queda casi olvidada su aventura amorosa con el rey de Ítaca, hasta el punto de que algunas recreaciones transmiten que el héroe se resistió al sexo y los banquetes que ella ofrecía, lo cual contradice la fuente homérica. Aún no es una figura lujuriosa como lo será luego en muchos de los escritores cristianos, pero algunos autores sí citan entre los placeres con los que la hija de Helios encanta a sus huéspedes la lujuria, que comparte protagonismo con la gula. En cuanto a su actividad de tejer, hemos detectado dos interpretaciones simbólicas totalmente divergentes: para Proclo (*In Crat.* LIII) tiene que ver con el ciclo de la vida, según la *Suda* y el *Etymologicum magnum*, con las artimañas sutiles y tramposas. En la mayoría de reelaboraciones la diosa de Eea aún conserva el diseño un tanto esquemático y deshumanizado que tenía en Homero y que se achacaba a la procedencia folclórica y legendaria del personaje.

Las visiones que ofrecieron los autores antiguos sobre el episodio homérico de Circe presentan rasgos muy diferentes, y a veces son totalmente libres y se apartan notablemente de la fuente originaria. No cabe duda de que desde Época Arcaica Homero se convierte en una auténtica institución cultural, y al tener la *Ilíada* y la *Odisea* interiorizadas y sentirlas como su patrimonio, los griegos antiguos no dudan en repasarlas, comentarlas, utilizarlas con cualquier propósito literario o doctrinal e incluso reinterpretarlas, y esto será precisamente lo que las mantendrá vivas a lo largo de los siglos.

CAPÍTULO V: EL TEMA DE CIRCE EN LA LITERATURA LATINA

INTRODUCCIÓN

Pese a todas las polémicas suscitadas en torno a la moralidad de los poemas homéricos, la *Iliada* y la *Odisea* gozaron de gran prestigio en la civilización grecolatina; prueba de ello son las continuas referencias a pasajes homéricos que se localizan prácticamente en todos los escritores antiguos. Numerosos episodios fueron adquiriendo notable autonomía ya desde la literatura alejandrina, y terminan convertidos en tópicos poéticos tanto en la literatura griega como en la latina. Los literatos romanos conocieron de primera mano los poemas homéricos, pero también todo el conjunto de comentarios, exégesis, interpretaciones y reelaboraciones de carácter didáctico, filosófico, artístico o literario que se les fueron aplicando en los siglos posteriores, y que dejaron una profunda huella en los tratamientos de la *Iliada* y la *Odisea*²⁵⁰.

Las preferencias de los latinos se inclinaron hacia la *Odisea* por encima de la *Iliada*; sabemos que la *Odusia* de Livio Andronico incluso se empleaba como texto escolar, y la deformación del nombre “Odiseo”, que adopta en latín la forma “Ulises”, denota un proceso de transmisión oral²⁵¹. También en la tragedia arcaica encontramos con frecuencia referencias a Ulises. Sin embargo, esta situación empezará a cambiar a partir del s. I d.C., cuando se plantea en la literatura latina un conflicto acerca de la figura de Ulises entre aquéllos -liderados por Horacio y Séneca- que aceptaron la visión estoica de Ulises como ejemplo de virtud y resistencia a las adversidades, y los que siguieron la tradición inaugurada por Píndaro y los trágicos de impugnación del héroe como tramposo y egoísta. Esta última se vio reforzada por los denuosos de los troyanos de la *Eneida* contra el caudillo griego y es la que prevalecerá hasta el redescubrimiento de los textos homéricos en el Renacimiento²⁵². Hasta este momento, Occidente tuvo que forjarse una idea de la guerra de Troya a través de los autores romanos como Virgilio, Ovidio, Séneca y Estacio, o mediante compendios y resúmenes latinos basados en la *Iliada*. No obstante, ya antes del Renacimiento, los Padres de la Iglesia y los primeros cristianos emprendieron una notable labor de defensa de Ulises, señalando concomitancias entre el sufrido viajero de Ítaca y Jesucristo, por su paciencia, perseverancia y fortaleza y, siguiendo la estela de los autores estoicos y platónicos, interpretaron la *Odisea* en sentido alegórico.

En el proceso de adaptación y romanización de la religión y los mitos griegos, algunas tradiciones míticas se olvidaron o quedaron relegadas en mayor o menor medida, mientras que otras se concibieron enseguida como propias. En lo que respecta al tema de Circe, su integración en el mundo latino se vio especialmente favorecida por estar planteada ya desde la literatura griega arcaica, en aquel pasaje de la *Teogonía* de Hesíodo. Este autor de incuestionable autoridad en la tradición mitográfica situaba a

²⁵⁰ Conviene distinguir, como hace Tolkien (1991, pp. 13-5), entre influjo homérico directo e indirecto, esto es, las referencias tomadas directamente de la *Iliada* y la *Odisea* y las que llegan por medio de otros autores, a menudo alteradas por la *contaminatio* característica de la literatura latina; nosotros tratamos de analizar ambos casos. Tolkien (1991, pp. 22-3) llama la atención también sobre la probable influencia de las artes figurativas en los tratamientos latinos de Homero.

²⁵¹ Cristóbal (1994a, p. 484); la popularidad de la epopeya homérica explica el uso de la *Odusia* en la escuela. Tolkien (1991, pp. 313-4), defiende la preferencia de los latinos por la *Iliada*, frente a la opinión mayoritaria entre los estudiosos.

²⁵² Stanford (1954, pp. 90-158), explica en detalle esta campaña contra Homero, y destaca la importancia que tuvo la recuperación de Plutarco en el s. XVI para la defensa de la obra homérica y de la figura de Ulises. Sin embargo, en el Capítulo IV veíamos que precisamente el *Grilo* es más bien una muestra de la posición crítica con Odiseo.

Circe en la costa suroccidental de Italia, en el Monte Circeo, en vez de en el extremo oriental del Mediterráneo, como había hecho Homero²⁵³:

Κίρκη δ' Ἡελίου θυγάτηρ Ὑπεριονίδαο
γείνατ' Ὀδυσσεῆος ταλασίφρονος ἐν φιλότῃτι
Ἄγριον ἠδὲ Λατῖνον ἀμύμονά τε κρατερόν τε·
[Τηλέγονον δὲ ἔτικτε διὰ χρυσοῖν Ἀφροδίτην·]
οἱ δὴ τοι μάλα τῆλε μυχῶ νήσων ἱεράων
παῖσιν Τυρσηνοῖσιν ἀγακλειτοῖσιν ἄνασσον.

Hes., *Th.* 1011-16

“Y Circe, hija del Hiperiónida Helios
en unión amorosa con el sufrido Odiseo dio a luz
a Agrio y Latino, irreprochable y valiente.
Y también engendró a Telégono a causa de la dorada Afrodita.
Y éstos muy lejos en un rincón de las Islas Sagradas
reinaban sobre todos los gloriosos tirrenos.”

Todo parece indicar que para los antiguos el monte Circeo constituía el límite meridional del territorio del Lacio²⁵⁴. En este contexto de romanización de la figura de la diosa, surgieron incluso nuevas leyendas latinas en las que tenía un destacado protagonismo. Incluso han llegado testimonios de un culto a Circe en la costa oeste de Italia, precisamente donde Hesíodo había situado Eea, llevado allí probablemente por los primeros colonos griegos: en el promontorio, según Pseudo-Escílax (8), Teofrasto (*HP* V 8, 3) y Plinio (*Nat.* XV 36, 119), estaba la tumba de Elpénor; Estrabón (V 3, 6) añade que se conservaba en el santuario la copa que Circe ofreció a Odiseo²⁵⁵. A propósito de esta adaptación de la aventura odiseica a la prehistoria romana, Alesso remite a las identificaciones que existían desde la más remota Antigüedad de la mujer con la tierra, esto es, la mujer como espacio fértil donde un héroe dejará su simiente para que nazca allí una estirpe gloriosa²⁵⁶.

Otro factor que propició la atención de los romanos hacia el tema de Circe fue la presencia de la magia. La magia despertó gran interés en el hombre antiguo desde época helenística, y los escritores romanos son aún más proclives que los griegos a incluir en sus obras episodios de magia y descripciones de hechizos, casi siempre a manos de personajes extranjeros (griegos, egipcios, tesalios, etc.), al igual que sucedía en el mundo griego²⁵⁷. En la mayoría de recreaciones latinas de *Od.* X la faceta de hechicera de Circe es la que predomina sobre todas las demás.

²⁵³ Decíamos a propósito de Homero que pudo haber en la época una confusión geográfica que situara el Mar Tirreno al norte de Grecia. Muchos sostienen que la presencia de Circe en el Lacio sería incluso anterior a la composición de la *Odisea*; cf. Franco (2010, pp. 68-9). Es posible que en Homero Circe aparezca en Oriente por ser una tierra desconocida y más proclive a la fantasía y lo sobrenatural.

²⁵⁴ Scyl., 8, 2; Strab., V 3, 4; Plin., *Nat.* III 5, 56. También en *Aen.* VII, como vamos a ver.

²⁵⁵ *Quamquam Circen quoque coloni nostri Circeienses religiose colunt.* (Cic., *ND*, III 19). Paetz (1970, p. 14) recoge una inscripción de un altar dedicado a Circe. Según Tupet (1976, p. 120), en el Monte Circeo hay una gruta llamada todavía hoy “Cueva de la Maga”. Philips (1953) recoge diversos testimonios anteriores a Virgilio que situaban en tierra itálica determinadas aventuras de Odiseo, relacionando incluso al hijo de Laertes con Eneas en algunas de ellas.

²⁵⁶ Alesso (1998, pp. 23-4). Ciertos estudiosos identifican también a Circe con la diosa latina y sabina Feronia, señora de las fieras; Germain (1954, pp. 260-2) presenta sólidos argumentos en contra.

²⁵⁷ Plinio concibe la *Odisea* como un libro de magia: *maxime tamen mirum est, in bello Troiano tantum de arte silentium fuisse Homero tantumque operis ex eadem in Ulixis erroribus, adeo ut vel totum opus non aliunde constet, siquidem Protea et Sirenum cantus apud eum non aliter intellegi volunt, Circe utique et inferum evocatione hoc solum agi* (“Pero lo más sorprendente es, que en la guerra de Troya

Las referencias a Circe en la literatura latina son copiosas, si bien muchas de ellas no pasan de ser meras alusiones pasajeras con función ornamental o de *exemplum*. Nosotros ofreceremos aquí una muestra muy heterogénea, por lo cual tratamos de presentarlas agrupadas temáticamente, respetando en lo posible el orden cronológico. Primero abordamos el tratamiento del mito que hace Virgilio; comentaremos a continuación recreaciones pseudo-exegéticas y humorísticas; después nos centraremos en los usos del episodio homérico en Ovidio y los poetas amorosos; y por último, repasaremos la presencia de Circe en otros autores épicos tardíos. De todas estas fuentes, las más importantes por el peso que tendrán en la literatura posterior son la *Eneida* y las *Metamorfosis*. El de Ovidio es además el tratamiento más amplio del episodio de Circe que se dio en la literatura latina²⁵⁸.

1. LA ENEIDA DE VIRGILIO

El nombre de Circe aparece en varios lugares de la obra del gran poeta latino, que siguiendo de cerca los modelos griegos e integrando la *Ilíada* y la *Odisea* en su propia epopeya, logró llevar la literatura de su nación tan alto como había llegado la griega. El peso de Homero en el *corpus* virgiliano ha sido ampliamente estudiado, por lo que nosotros vamos a ceñirnos al objeto de nuestro trabajo en tres sentidos: comenzamos comentando las líneas generales de la presencia de la *Odisea* en la *Eneida*; a continuación analizamos los pasajes que nombran a Circe; y por último, buscamos las reminiscencias del episodio de Circe en la *Eneida*, atendiendo sobre todo al personaje de Dido y a los elementos del Canto IV que la tradición posterior va a incorporar a las recreaciones del tema de Circe.

Nos detenemos en una alusión a *Od.* X en una de las églogas: la *Bucólica VIII*, inspirada en los *Idilios II, III y XI* de Teócrito. Dos pastores, Damón y Alfesibeo, cuentan historias de amor, y Alfesibeo habla de una mujer que recuperó a su amado Dafnis recurriendo a la magia. Al explicar la fuerza de los *carmina* mágicos, declara que pueden hacer bajar la luna, partir en dos una culebra o cambiar la forma humana, como hizo Circe: *carminibus Circe socios mutavit Vlixem* (*B.* VIII 70). Se atribuye así el hechizo de los compañeros de Ulises a unas palabras mágicas, aunque en la fuente homérica no parece que las palabras mágicas formen parte del conjuro. En la transformación de los hombres (*Od.* X 235-8) la diosa no pronuncia ningún ensalmo, y más adelante, cuando trata de hechizar al héroe (*Od.* X 316-20) le suministra el *κυκεών*, lo golpea con la varita y le dirige unas palabras que no necesariamente son de encantamiento: “ἔρχεο νῦν συφεόνδε, μετ’ ἄλλων λέξο ἑταίρων” (“Ahora vete a la pocilga, échate con el resto de tus compañeros”, *Od.* X 320). Existe también la

Homero guarde tanto silencio acerca de este arte, pero cuente tanto de este mismo en las andanzas de Ulises, de modo que toda la obra no trata de otra cosa, si no queremos entender de otro modo a Proteo y los cantos de las Sirenas, y hacerlo sólo con Circe y la evocación del infierno”. *HN* XXX 2, 5-6). Para el estudio de la magia en la Antigüedad es esencial el trabajo de Luck (1995). Sobre las magas del mundo helenístico y romano, véase también Calvo Martínez (2002, pp. 15-29) y Muro (2002, pp. 233-43).

²⁵⁸ Recogemos aquí el resumen de la *Odisea* que hace el mitógrafo Higino en *Fab.* CXXV-CXXVI. El texto sigue de cerca a Homero y las únicas variantes que introduce en el episodio son que Circe vive en la isla de Enaria -junto a la costa de Nápoles- y que tuvo dos hijos de Ulises, Telégono y Nausíto (éste último se suele considerar hijo de Calipso). En *Fab.* CLVI, hablando de los hijos del Sol, afirma que de éste y Perseide nacieron Circe y Pasífae (pero no Eetes).

posibilidad de que estos *carmina* evoquen el bello canto con que la maga atraía a su morada a los hombres de Ulises (*Od.* X 221 y ss.), o incluso el epíteto αὐδήεσσα que tenía en la *Odisea*. En cualquier caso, en *Od.* X y sus recreaciones los medios del encantamiento suelen ser el golpe de la varita y especialmente el famoso κυκεών. Virgilio hace aquí un uso libre del tema homérico, insertándolo en el género bucólico y adaptándolo al modelo principal del discurso de Alfesibeo, el *Idilio II* de Teócrito; también aquí una hechicera quería encantar a un amante ingrato, pronunciaba fórmulas mágicas y se comparaba explícitamente con Circe (II 15). El verso CARMINIBUS CIRCE SOCIOS MVTAUIT OLYXIS, que se ha encontrado en un muro de Pompeya - junto a otra inscripción que reza CARMINIBUS CREDO- pudo ser alguna especie de fórmula mágica²⁵⁹. Todo esto indica que la *Odisea* adquirió entre los romanos un carácter legendario. Comprobaremos asimismo que el empleo de *carmina* mágicos por parte de Circe, ajeno a la fuente homérica, tiene gran fortuna en la literatura latina.

a) La *Odisea* en la configuración de la *Eneida*

En la *Eneida* se desarrolla un proceso importante para la cultura romana en el que la figura de Circe juega un papel destacado: se trata del cambio de los orígenes míticos del pueblo latino, que dejan de identificarse con Grecia para trasladarse a Troya. En la búsqueda de una prehistoria ilustre para la nación romana, el gran poeta del Imperio dejó a un lado esa tradición hesiódica que hacía descender al pueblo romano de Ulises a través del rey Latino y se decantó por señalar al troyano Eneas como fundador de su civilización²⁶⁰. El punto de partida está en el Canto XX de la *Ilíada*, donde los dioses acuerdan que Eneas sobreviva al combate con Aquiles para que la estirpe de Príamo no se extinga. El que había de ser el fundador de Roma aparece desde los primeros testimonios como un hombre recto y piadoso, tanto en las fuentes literarias como en las iconográficas, donde se le representa desde Época Arcaica llevando a hombros a Anquises. Sin embargo, su relación con el Lacio y la fundación de Roma no están claramente atestiguadas hasta el siglo IV a.C., en un texto del historiador Timeo (*FGH* 566 F 59-60, Jacoby); finalmente, Virgilio completa la leyenda y liga a Eneas con la dinastía de Octavio²⁶¹. Sea cual sea su origen, el intachable Eneas se adaptaba mejor al prototipo de hombre ideal romano que el engañoso y astuto Ulises, sobre el que pesaba además aquella tradición de descrédito que fue especialmente intensa en la tragedia ática. Por otra parte, el grandioso reino de Troya parecía un origen más digno para el naciente Imperio Romano que la pequeña y remota isla de Ítaca. En cuanto a la imagen de Ulises en la *Eneida* -su nombre aparece quince veces-, se le presenta por lo general como un malvado. Un buen ejemplo es la significativa transformación que hace Virgilio de la cláusula tan frecuente en Homero, δῖος Ὀδυσσεύς, en *dirus Vlixes* o *durus Vlixes* (*Aen.* II 7, 261, 762, etc.).

A pesar de esto, no parece que debamos incluir entre los detractores de Ulises a Virgilio, que admiraba a Homero por encima de todo: las críticas al héroe en la *Eneida* están en boca de personajes troyanos, donde resultan lógicas, pero nada indica que el autor las comparta. De hecho, junto a los sintagmas citados en el párrafo anterior, encontramos también *comes infelicis Vlixi* (III 691), con el mismo epíteto que recibe la

²⁵⁹ Cf. Tupet (1976, p. 228).

²⁶⁰ La presencia de Ulises en Italia la niega Virgilio nada más comenzar su poema (*Aen.* I 1-2), cuando afirma que Eneas fue el primero en llegar desde Troya a esta tierra.

²⁶¹ Sobre la leyenda de Eneas y su evolución desde la *Ilíada* hasta la *Eneida*, véase Horsfall (1987, pp. 12-24).

reina de Cartago (*infelix Dido*, IV 68, 450), que mueve al lector a la compasión y la simpatía por el personaje. Además, como tantas veces se ha señalado, Eneas está modelado sobre el patrón de Ulises, si bien el héroe de Virgilio pretende ser más humano y actúa siguiendo la gloriosa misión imperialista encomendada por los dioses. El Ulises de Homero es más bien un inteligente e individualista aventurero: la grandeza de Eneas pertenece a la historia política, mientras que la de Ulises tiene más que ver con la tradición literaria y filosófica. Eneas prefigura al héroe cristiano, de conducta intachable, sensible a las emociones, movido por la *pietas* y no por el *furor*, lo cual se ha puesto en relación con el programa regenerador de Augusto y su vuelta a las *mores maiorum*²⁶². Para configurar a este personaje moralmente superior a cualquier otro héroe épico Virgilio tendría muy presente la figura de Odiseo, pero no tal como se presenta en la *Odisea*, sino con los atributos filosóficos y morales que le otorgaron los exegetas estoicos. Lo que es evidente es que los poemas homéricos, filtrados por Virgilio, adquieren unas connotaciones y un sentido trascendente al que eran ajenos en su origen, según la práctica que venía dándose desde Época Arcaica. La lectura de Homero que lleva a cabo Virgilio se encuentra dentro de la tradición de recepción de Homero helenística y romana, que tiene en cuenta toda la crítica literaria, filosófica y filológica que se venía ocupando de la *Ilíada* y la *Odisea* desde hacía siglos.

Frente a la tradicional división que figuraba ya en Servio (*Aen.* VII 1) entre los seis primeros libros de la *Eneida* inspirados en la *Odisea* y los seis últimos en la *Ilíada*, la crítica actual considera que el peso de la *Odisea* es muy superior al de la *Ilíada*: la *Eneida* integraría, más que una mitad tipo *Odisea* y otra mitad tipo *Ilíada*, una *Odisea* unitaria con episodios más cercanos a la *Ilíada*²⁶³. La intertextualidad entre ambas epopeyas es constante -empezando porque ambas narran un νόστος- y ha sido objeto de muchos estudios. G. D'Ippolito resalta el paralelismo en la configuración de las dos obras: hay una divinidad que rige el destino (Zeus en un caso y Júpiter y el *Fatum* en el otro), destino que es individual en un caso (Odiseo) y colectivo en el otro (Roma); la meta a alcanzar es la patria (la del pasado y la del futuro); el héroe cuenta con un ayudante divino (Odiseo con Atenea y Eneas con Venus), pero también con opositores divinos y humanos (Posidón y los pretendientes para el griego, y Juno y Turno para el troyano)²⁶⁴. Todos estos elementos aparecen en los versos iniciales de la epopeya (*Aen.* I 1-11), donde Virgilio realiza una fusión de los proemios de la *Ilíada* y la *Odisea*, en la cual queda patente su intención de leer a Homero y de llegar más allá que él²⁶⁵.

²⁶² Acerca de la búsqueda del pasado legendario romano en Troya y de la comparación de Ulises y Eneas, cf. Stanford (1954, p. 128-37). Según Galinsky (1981, pp. 991-7), en Eneas quedan fundidos y sublimados el Odiseo griego y el Ulises latino de Livio Andronico (p. 1003-4). Para Knauer (1981, p. 875) en el héroe virgiliano convergen tres personajes homéricos: Odiseo, Telémaco y Aquiles. D'Ippolito, (1988, p. 822) subraya la contraposición entre el individualismo y el laicismo de la *Odisea* y el patriotismo y la religiosidad de la *Eneida*.

²⁶³ Para Cairns (1989, pp. 196-214), que estudia la reelaboración virgiliana de la épica homérica, los motivos por los que Virgilio eligió la *Odisea* como principal modelo son varios: la visión cínico-estoica de un Odiseo virtuoso e inteligente frente a héroes más primitivos como Áyax y Aquiles; la preferencia del público romano por el ἦθος de la *Odisea* sobre el πάθος de la *Ilíada*; la presencia de una especie de guerra civil en Ítaca, como la del Lacio; que la *Odisea* sea la historia de un héroe individual y épica de concordia y reconciliación, y no épica de discordia como la *Ilíada*; que a Odiseo -contrariamente a Héctor, Áyax o Aquiles- le espere, como a Eneas, un final feliz.

²⁶⁴ D'Ippolito (1988, p. 821-2). Sobre el modelo homérico en la *Eneida* véase también Fernández Corte (2006, pp. 51-61).

²⁶⁵ Estos versos, según Cairns (1989, p. 193), anuncian que la *Eneida* va a ser una *Odisea* mejorada, con un protagonista superior a Odiseo. Comparando los proemios de las tres epopeyas, Von

La influencia fundamental de Homero se entremezcla con otros dos modelos: la épica latina arcaica de Livio Andronico, Nevio y Ennio y la épica alejandrina de Apolonio de Rodas. De las *Argonáuticas* toma Virgilio determinados motivos, el tratamiento de algunos personajes, el tono emotivo en ciertos pasajes y el interés por el folclore, (que comienza a llamar la atención en Época Helenística, y que es uno de los rasgos que caracterizan a la *Odisea* frente a la *Ilíada*), así como dos procedimientos básicos en la composición de la *Eneida*: la condensación y la contaminación. Virgilio presenta el material de la epopeya de Apolonio filtrado a través de la *Odisea*: Eneas es el nuevo Odiseo, como Jasón era casi su contrario, la antítesis del ἀνήρ πολύτροπος. Los tres héroes llevan a cabo un penoso viaje, Odiseo para alcanzar la patria, Jasón para cumplir una misión (lograr el vello cino de oro), y Eneas por una mezcla de los dos objetivos anteriores: la misión que tiene que cumplir es fundar su patria. También hay paralelismos en las uniones amorosas de los tres: Odiseo permanece relativamente fiel a un gran amor (Penélope) y tiene tres aventuras menores (Calipso, Circe, Nausícaa); Jasón tiene una relación pasajera (Hipsípila) y un gran amor (Medea); Eneas pierde a su amada (su esposa Creúsa), vive otro amor intenso en el camino (la reina Dido) y termina con otro amor estable (Lavinia). Quizá el elemento más destacable de esta fusión de Homero y Apolonio que realiza Virgilio sea la construcción del personaje de Dido. El modelo de la reina de Cartago es la Medea de las *Argonáuticas*, pero el poeta de Mantua evoca también a través de la hechicera helenística a las amantes de Odiseo (Calipso, Circe y Nausícaa y algún rasgo de Penélope). De la figura de Dido trataremos más ampliamente en el siguiente apartado.

b) Presencia de Circe en la *Eneida*

Tenemos en la epopeya virgiliana una sola mención extensa a Circe y cuatro bastante breves.

La primera alusión está en las instrucciones proféticas que proporciona a Eneas para su viaje el rey Héleno, que se ha refugiado con Andrómaca en las costas del Epiro tras la destrucción de Troya. Son unas instrucciones programáticas, un recurso típico de la épica, como las que dan la propia Circe (X 506-40) y Tiresias (XI 100-37) a Odiseo o las de Fineo (II 264-95) y Medea (III 1026-62) en las *Argonáuticas*. Precisamente estos modelos habían determinado que el encuentro con Circe del héroe que recorre los mares se convirtiera en un tópico. La isla de Eea es nombrada junto con otros territorios, algunos de procedencia homérica, que atravesará en su navegación el fundador de Roma. La isla de Circe aparece aquí como la frontera del mundo latino, junto a los mares Tirreno y Ausonio -de acuerdo con la localización occidental procedente de Hesíodo y Apolonio-, y también junto al Infierno -según la versión homérica. Una vez que Eneas haya pasado la costa de Circe habrán acabado los peligros de su navegación:

*ante et Trinacria lentandus remus in unda
et salis Ausonii lustrandum nauibus aequor
infernique lacus Aeaeeaque insula Circae,
quam tuta possis urbem componere terra.*

Aen. III 384-7

“Habrás de doblar el remo en las Trinacrias olas
y habrás de recorrer con las naves la llanura del mar Ausonio

Albrecht (1985, pp. 64-72) observa que los elementos corresponden al proemio de la *Odisea*, pero se organizan como una cadena de causalidades que avanza hacia atrás, como en el proemio de la *Ilíada*.

y los lagos infernales y la isla de Circe de Eea,
antes de que puedas fundar tu ciudad en tierra segura.”

El discurso programático de Héleno se ve cumplido en VII 10-24, donde Eneas y sus compañeros pasan en su navegación junto a la isla de Circe, como había sido profetizado. Virgilio aprovecha para evocar brevemente el mito homérico de Circe, aunque dándole una visión particular.

*Proxima Circaeae raduntur litora terrae,
diues inaccessos ubi Solis filia lucos
adsiduo resonat cantu, tectisque superbis
urit odoratam nocturna in lumina cedrum
arguto tenuis percurrens pectine telas.
hinc exaudiri gemitus iraeque leonum
uincla recusantum et sera sub nocte rudentum,
saetigerique sues atque in praesepibus ursi²⁶⁶
saeuire ac formae magnorum ululare luporum,
quos hominum ex facie dea saeua potentibus herbis²⁶⁷
induerat Circe in uultus ac terga ferarum.
quae ne monstra pii paterentur talia Troes
delati in portus neu litora dira subirent,
Neptunus uentis impleuit uela secundis,
atque fugam dedit et praeter uada feruida uexit.*

Aen. VII 10-24

“Costean las playas cercanas a la tierra de Circe,
donde la opulenta hija del Sol los bosques inaccesibles
hace resonar con su canto constante; y en su fastuosa mansión
quema el cedro oloroso en las luces nocturnas
recorriendo las finas telas con el peine afilado.
Allí se oyen los rugidos y las iras de los leones
que se sacuden las cadenas y rugen toda la noche,
y los cerdos de crines erizadas y los osos que se enfurecen
en sus jaulas y la silueta de enormes lobos que aúllan;
a éstos desde su apariencia humana la diosa cruel Circe
con sus hierbas poderosas los había cambiado en rostros y cuerpos de fieras.
Para que los piadosos troyanos no sufrieran cosas tan monstruosas
llevados a su puerto ni atracaran en las funestas costas,
Neptuno llenó sus velas con vientos favorables,
les proporcionó la huida y los empujó más allá de los ardientes escollos.”

Se dan tres secuencias en este pasaje: las dos primeras de carácter descriptivo, una dedicada a Circe y sus actividades (vv. 10-4)²⁶⁸, y otra a las fieras que la hechicera tiene cautivas (vv. 15-20); la tercera, más narrativa, cuenta cómo Posidón envía un viento favorable para evitar que los troyanos vayan a parar a la isla (vv. 21-4). Esta

²⁶⁶ Nótese el paralelismo entre los vv. 15-6 y éstos de la descripción del Tártaro: *hinc exaudiri gemitus et saeua sonare/ uerbera, tum stridor ferri tractaeque catenae* (Aen. VI 557-8).

²⁶⁷ Stoffelen (1994, p. 125) señala en los versos que describen los rugidos de las fieras tres aliteraciones: con el sonido “ae” (vv. 17-9), con “s” (v. 17) y con “u” y “o” (v. 18).

²⁶⁸ Apuntamos la semejanza de los vv. 12-14 con éstos de Verg., *G. I 293-4: interea longum cantu solata laborem/ arguto coniunx percurrit pectine telas.*

Circe, como observa Stoffelen, no es un personaje real que intervenga en la trama como en la *Odisea*, sino que está inserta en un cuadro de gran intensidad y fuerza evocativa²⁶⁹.

Con este ambiente nocturno en el que a los hombres cegados por la oscuridad envolvente les llegan sonidos inquietantes (el canto de Circe, los aullidos de los animales), Virgilio logra trazar una imagen de la diosa de Eea aún más siniestra y aterradora que la de Homero. Virgilio ha eliminado por completo su faceta de amante y ha acentuado su carácter de *πότνια θηρῶν*. Todo indica que sigue el modelo de las *Argonáuticas*, pues esta escena terrorífica y sobrenatural está mucho más próxima a la misteriosa Circe de Apolonio, con sus pesadillas premonitorias, su inquietante soledad y sus criaturas híbridas, que a la de Homero. El término *monstra* (v. 21) evoca los seres espantosos de la epopeya alejandrina, aunque Apolonio los llamaba *θηρες* (A.R. IV 672) y *monstra* traduce el griego *πέλωρα* que aparecía en *Od.* X 219²⁷⁰.

El mito mantiene las características que tenía en la *Odisea*, pero estilizadas o intensificadas. La maga es presentada como hija del Sol (*Solis filia*, v. 11), al igual que en la *Odisea* (*Od.* X 138), y el poeta la califica de “diosa cruel” (*dea saeua*, v. 19), con una expresión que recuerda al sintagma *δεινὴ θεός* (*Od.* X 136, XI 8, XII 150). De modo paralelo narran las dos epopeyas que Circe habita en una isla solitaria²⁷¹, en el corazón de un espeso bosque (*inaccessos lucos*, *Aen.* VII 11; *διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην*, *Od.* X 150), en un fastuoso palacio (*tectis superbis*, *Aen.* VII 12; *τετυγμένα δώματα*, *Od.* X 210). Circe se caracteriza por su canto, que en Homero era “bello” y en Virgilio es “constante” (*adsiduo resonat cantu*, *Aen.* VII 12; *Κίρκης δ’ ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὀπι καλῆ*, *Od.* X 221), pero mientras los compañeros de Odiseo sólo oían la dulce voz de la diosa, Eneas y los suyos escuchan también los rugidos de sus fieras (*Aen.* VII 15-8)²⁷². No era un rasgo de la Circe homérica quemar cedro en su casa (*Aen.* VII 13), pero sí trabajar en su telar (*Aen.* VII 15, *Od.* X 222); donde ardía el cedro era en la cueva de Calipso (*Od.* V 59-61), quien también se ocupaba del telar mientras cantaba (*Od.* V 61-2). Esta Circe también convierte a los hombres en bestias utilizando filtros mágicos (vv. 19-20); no se habla aquí de ninguna pócima o mezcla como el *κυκεῶν*, sino de “hierbas poderosas” (*potentibus herbis*, v. 19), lo que evoca los *φάρμακα λυγρὰ* odiseicos (X 236). En este tratamiento se subraya el lado demoníaco de Circe, que aparece en un escenario terrorífico, y aunque conserva los rasgos humanos de tejer y cantar, parece “una figura simbólica, una diosa de la muerte y la bestialidad”²⁷³.

De nuevo nos encontramos con la diversificación en las transformaciones: hay leones, osos, cerdos y lobos. Además, estas fieras hechizadas no pasan en calma y en libertad alrededor de la mansión, como los lobos y leones del texto homérico (X 212-9), sino que están encadenadas o enjauladas y se revuelven aullando furiosas, dándose una

²⁶⁹ Stoffelen (1994, pp. 122-3).

²⁷⁰ Segal (1968, pp. 428-30) equipara la Circe de la *Eneida* con la furia Alecto, pues Virgilio emplea al referirse a ambas los términos *monstra* (VII 21 para Circe y VII 341, 354 para Alecto) y *venenum* (VII 190 para Circe y VII 348 y 376 para Alecto).

²⁷¹ Para Stoffelen (1994, p. 123), no queda claro en la *Eneida* si Circe está en una isla o en el continente, pues a Eea se le llama *insula* en la profecía de Héleno (III 386), *terra* en este pasaje (VII 10) y *iugum* en VII 799. Nosotros creemos que estas vacilaciones pueden ser simplemente estilísticas.

²⁷² Franco (2008, p. 57) destaca la ambigüedad doble de este pasaje: por una parte, en el plano de los sonidos se perciben a la vez un dulce canto femenino y los rugidos de las fieras; por otra, en las propias fieras, cuya naturaleza está entre lo humano y lo animal (se aprecia bien en la expresión *in uultus ac terga ferarum* del v. 20)

²⁷³ Fernández (2009, p. 218). Algunos autores relacionan esta aparición de Circe con las exégesis platónicas del episodio: hay quien la ve como símbolo del ciclo de la metempsicosis; otros consideran que los troyanos, al estar purificados ya por sus sufrimientos, no padecen esa animalización propia de los hombres viles; cf. Franco (2010, pp. 219-20).

acumulación de expresiones de violencia y fiereza: *ira, saeuire, saeua, ferarum, dira, feruida*, etc²⁷⁴. Afortunadamente para Eneas y sus hombres, su nave esquivó la costa de Eea, pues los salva con un viento favorable Neptuno, el mismo dios que tantas calamidades causara a Ulises, quien a su vez se había librado del peligro de Circe por la ayuda de Hermes. Parece, por tanto, que sólo las intervenciones divinas pueden neutralizar la peligrosa atracción de la maga.

Con esta mención de Circe, Virgilio manifiesta su *aemulatio* de la *Odisea*, en virtud de la cual Eneas pasará por lugares que recorrió el héroe homérico, y a la vez, expresa su originalidad innovando el modelo. Dedicando estos versos a Circe, evoca deliberadamente la aventura de Ulises, pero no hace una imitación servil de la epopeya homérica, así que reelabora poéticamente algunos elementos del episodio y su protagonista pasa de largo de Eea. La figura de Circe tenía relevancia en la *Odisea* por desempeñar tres importantes funciones: en primer lugar, es una amenaza para el νόστος y a la vez amante del héroe; en segundo lugar, se encarga de que el héroe realice la κατάβασις; por último, le proporciona consejos para las posteriores etapas de su viaje. Estas tres funciones corresponden en la *Eneida* a Dido, la Sibila y Héleno, respectivamente²⁷⁵. En el comienzo del Canto VII se suele situar la tradicional división entre la parte de la *Eneida* inspirada por la *Odisea* y la que toma como modelo la *Ilíada*. De ahí que se considere de manera unánime que esta referencia marca de manera consciente el fin de la parte legendaria y viajera, la que guarda relación con la *Odisea*, y el comienzo de la parte histórica y guerrera, basada en la *Ilíada*, una parte que, además, se desarrolla en Italia, donde ahora Circe habita, y en cuyos mitos participa²⁷⁶.

El resto de pasajes de la *Eneida* en los que aparece Circe son tan sólo breves alusiones a su leyenda, pero ya no siguiendo la información que diera Homero, sino la de las tradiciones romanas. No en vano, se encuentran todas en el Canto VII, que narra la llegada de Eneas al Lacio y su encuentro con el rey Latino. La primera está inserta en el relato de la embajada al rey Latino, en una minuciosa descripción del palacio del monarca, donde figuran las estatuas de sus ilustres antepasados, entre ellos el rey Pico, su padre. En este punto se recuerda la metamorfosis de Pico en pájaro carpintero por obra de su esposa Circe, enamorada y celosa.

*Picus, equum domitor, quem capta cupidine coniunx
aurea percussum uirga uersumque uenenis
fecit auem Circe sparsitque coloribus alas.*

Aen. VII 189-91

“Pico, domador de caballos, a quien su esposa Circe arrebatada por la pasión, golpeado con la varita de oro y cambiado con brebajes,

²⁷⁴ Según Franco (2008, pp. 60-74) esto apunta a la afición romana por las exhibiciones de fieras en espectáculos, luchas de gladiadores o condenas a muerte; así, la maga en Virgilio más que una πότνια θηρῶν sería una especie de *domitrix*. De hecho, Tertuliano (*De spectaculis* VIII, 2) y San Isidoro (*Etym.* XVIII, 28, 2) hacen derivar el término *circus* del nombre Κίρκη/*Circe*. Para la posible relación de Circe con el circo y las *venationes*, cf. Franco (2010, pp. 221-6).

²⁷⁵ Stoffelen (1994, pp. 128-9). También Cristóbal (1994a, pp. 495-6) afirma que Dido recoge la faceta amorosa de la Circe homérica y la Sibila la de maga portadora de una varita de oro y guía del héroe en la κατάβασις.

²⁷⁶ Según Basto (1982-3, pp. 42-3) el verbo *raduntur* indica que los troyanos no revivirán la aventura de Ulises; se acabó el contenido odiseico. Para Segal (1968, p. 431) el paso ante Eea confirma que Eneas se ha salvado de los peligros de la seducción (Dido) y de los peligros del mar. Hunter (1993, pp. 178-9) se detiene en el adjetivo *dives* del v. 11, y lo relaciona con las lecturas alegóricas que veían en Circe una personificación de la opulencia y el placer nocivos: el virtuoso Eneas estaría renunciando a estas tentaciones mundanas en favor de un futuro digno y glorioso.

convirtió en ave y cubrió sus alas de colores.”

El poeta presenta a Circe como una mujer ardiente dominada por el amor y los celos (*capta cupidine coniunx*), y señala como medios para la transformación de Pico la varita de oro (*aurea uirga*) y las pócimas (*uenenis*), los mismos procedimientos que describía Homero. Este relato mítico, con ciertas modificaciones, lo encontraremos más extendido en las *Metamorfosis* de Ovidio, y será mencionado por otros muchos autores. Sin embargo, Virgilio sigue una tradición mitográfica que no está en Ovidio ni en ninguna otra fuente, según la cual Pico y Circe se casaron y engendraron a Latino²⁷⁷, lo que confiere a la maga un papel importante en la genealogía de los primeros reyes del Lacio. Cabe la posibilidad de que esta historia esté modificada o incluso inventada por el autor con fines artísticos.

A continuación, se cuenta que el rey Latino proporciona a Eneas un carro con caballos divinos con aliento de fuego, de aquéllos que llevan el carro del Sol, y explica cómo han llegado al poder del rey:

*Absenti Aeneae currum geminosque iugalis
semine ab aetherio spirantis naribus ignem,
illorum de gente patri quos daedala Circe
supposita de matre nothos furata creavit.*

Aen. VII 280-3

“Para el ausente Eneas un carro y una pareja para el yugo de la simiente celestial que respira fuego por la nariz, de aquéllos de la raza de su padre a los que la engañosa Circe crió bastardos de una madre furtiva que les puso debajo.”

Relata Virgilio que Circe cruzó con una yegua a los caballos celestiales de su padre y entregó los potros bastardos a su hijo Latino. Por este ardid Virgilio aplica a Circe el epíteto de *daedala*, que es un *hapax* en la *Eneida*. No sabemos cuál es la fuente que sigue Virgilio para este episodio, que podría ser una invención suya, como ya consideró Servio (*Aen.* VII 282). Apoyándose en esta opinión de Servio, se ha postulado que Virgilio reelaborara aquí otro episodio homérico con el que este pasaje de la *Eneida* guarda un fuerte paralelismo: habiendo entregado Zeus unos caballos divinos a Tros para compensarlo por el rapto de Ganímedes, Anquises los cruzó en secreto con sus yeguas, y de los seis que nacieron, le entregó dos a su hijo Eneas (*Il.* V 265-72)²⁷⁸.

Para terminar, en *Aen.* VII 798-9 son mencionados en el catálogo de combatientes de Italia los habitantes del Monte Circeo; esta alusión confirma que para los latinos la patria de Circe pertenece a Italia, y la maga, por tanto, es un personaje plenamente itálico.

En estas tres últimas referencias encontramos a una Circe totalmente romanizada. Continúa siendo una hechicera que cambia la forma de los hombres, pero

²⁷⁷ El primero en señalar a Circe como madre de Latino -y a Ulises como padre- fue Hesíodo (*Theog.* 1011-13). Para Higino, Latino era hijo de Circe y Telégono (*Fab.* 127). Diversas tradiciones mitográficas hacen a Circe madre de otras figuras romanas como Ausonio, Fauno, Romo, Ardea, etc., aunque los testimonios latinos más antiguos del mito de Pico, de Emilio Macer (transmitido por Nonio Marcelo en *De compendiosa doctrina*, 518 M), y de Varrón (en Servio, *Aen.* X 76), no nombran a Circe.

²⁷⁸ Cf. Hatzantonis (1971a, pp. 11-12) y Stoffelen (1994, pp. 133-5).

ahora dentro del contexto de la cultura y la historia latina, que es la que comienza a despegar en esta parte de la *Eneida*.

c) El episodio de Circe y el episodio de Dido

Para nuestro trabajo resulta especialmente interesante la tragedia de la reina Dido en *Aen.* IV, que Virgilio configura a partir de la *contaminatio* de varios modelos: las Medeas de Apolonio y de Eurípides predominantemente, junto con tres personajes odiseicos, Nausícaa, Calipso y Circe²⁷⁹. El poeta busca su inspiración para esta historia de amor en diversos géneros literarios, pero sin perder de vista la épica homérica, según una práctica de acentuar los aspectos eróticos de ciertos episodios homéricos que nace en Época Helenística. Este aspecto es de una complejidad extraordinaria, por la abundancia de intertextualidades que se cruzan -especialmente entre la *Odisea*, las *Argonáuticas* y la *Eneida*- y por la libertad con que practica Virgilio la fusión de modelos, siempre animada por su propia originalidad. Para mayor claridad analizaremos por separado la figura de Dido en el Canto I y en el Canto IV, aunque no hay una fuerte diferenciación ni en el carácter del personaje ni en las fuentes en uno y otro canto. La huella del episodio homérico de Circe es más intensa en el Canto I, pero no podemos dejar de analizar el Canto IV, ya que éste va a ser el modelo para la mayoría de recreaciones posteriores del tema de Circe.

Como señala Knauer, en *Aen.* I-VI, la “*Odisea virgiliana*”, se reproducen abreviados casi todos los episodios de la epopeya homérica (la distribución sería *Od.* V-VIII en *Aen.* I y *Od.* IX-XII en *Aen.* II-III), entre ellos los de Ogigia y Eea. Hay una diferencia básica entre las aventuras de Circe y Calipso, pues si la una se limita a entregarse amorosamente a Odiseo y darle hospitalidad y amores durante un año, la otra pretende retenerlo y convertirse en su esposa, llegando a compararse con Penélope (*Od.* V 209-13). Creemos con Knauer que Virgilio reproduce la actitud de Calipso en la Dido del Canto IV, y que ambas renuncias a las amantes -la de Odiseo y la de Eneas- posibilitan que el héroe alcance su meta: la vuelta a casa en un caso y la fundación de Roma en el otro²⁸⁰. La aventura de Circe, en cambio, la coloca Virgilio al principio de su epopeya, junto con la que la precedía en la *Odisea*, la de Eolo (*Od.* X 1-79). Vamos a ver que la influencia de *Od.* X es mayor en *Aen.* I, mientras que la de *Od.* V cobra relevancia en *Aen.* IV.

En *Aen.* I hay una prolongada *contaminatio* de dos momentos odiseicos que ocupa casi todo el libro: la llegada al país de los feacios y la llegada a Eea. El viajero alcanza exhausto una costa desconocida después de sufrir penurias en el mar (una tempestad en los tres casos, y en *Od.* X además el ataque de los Lestrígonos). Comenzando por la llegada de Eneas a las costas de África, los pasajes *Od.* X 140-77 y *Aen.* I 157-207 describen situaciones análogas: las naves que se han salvado de los peligros llegan por fin a un puerto tranquilo, y los hombres se echan en la arena a descansar; a continuación, el caudillo (Odiseo/Eneas) marcha a explorar la tierra desconocida y se sube a una alta peña, desde la que no se divisa actividad humana alguna; avista entonces un ciervo (Eneas siete) al que da caza, y lo lleva a la playa

²⁷⁹ Sobre los paralelismos entre la Circe homérica, la Medea de Apolonio y la Dido virgiliana, véase Hunter (1993, pp. 175-82). Cairns (1989, p. 135) añade otras dos heroínas eurípideas como modelo para Dido: Fedra y Estenebea.

²⁸⁰ Knauer (1981, pp. 879-81 y 1964, pp. 173-80).

donde están sus hombres; uno y otro héroe invitan a sus compañeros a comer y beber, y aunque se lamentan de su desgracia, tratan a su vez de dar ánimo a su tripulación.

Después de la llegada del naufrago a la tierra nueva tiene lugar el encuentro con el soberano de ésta, y aquí la influencia principal es la de *Od.* VI-VII. El primer encuentro entre la reina y el héroe, que llega abatido y suplicante, reproduce el de Odiseo con Nausícaa²⁸¹ (*Od.* VI 102-9, *Aen.* I 498-502); la comparación de la mujer bella desconocida con Ártemis está en la *Odisea* aplicada a Nausícaa (VI 102-9, 149-52), y en la *Eneida* a Dido (I 499-504), y previamente a la misma Venus (I 327-9), pero también se hacía en las *Argonáuticas* con Medea (III 876-85). Eneas es conducido por Venus a la morada de Dido y en su camino se va admirando de las maravillas del país y de las obras de arte del palacio (*Aen.* I 411-519). De forma semejante había marchado Odiseo acompañado de Atenea hasta el palacio de Alcínoo, contemplando la riqueza de aquella tierra (*Od.* VII 14-141). Por último, como tantas veces se ha señalado, el *flashback* de Eneas en Cartago sobre sus anteriores aventuras sigue el modelo de aquel del rey de Ítaca en el país de los feacios.

En el amable recibimiento de Dido hay mezcladas reminiscencias de *Od.* VII y de *Od.* X. Como Atenea había envuelto a Odiseo en una nube al llegar al país de los feacios (*Od.* VII 14-5), y la disipaba cuando se postraba frente a Arete (VII 142-3), Eneas llega oculto por una nube que Venus hace desaparecer ante Dido (I 586-7). Entonces la reina averigua la identidad de Eneas, en una escena muy semejante a la del reconocimiento de Odiseo por Circe cuando y éste la ataca con su espada:

θαῦμά μ' ἔχει, ὡς οὐ τι πῶν τάδε φάρμακ' ἐθέλχθης.
οὐδὲ γὰρ οὐδέ τις ἄλλος ἀνήρ τάδε φάρμακ' ἀνέτλη,
ὅς κε πῆ καὶ πρῶτον ἀμείψεται ἔρκος ὀδόντων·
σοὶ δέ τις ἐν στήθεσσι ἀκήλητος νόος ἐστίν.
ἦ **σύ γ' Ὀδυσσεύς ἐσσι πολύτροπος,** ὃν τέ μοι αἰεὶ
φάσκεν ἐλεύσεσθαι χρυσόρραπις Ἀργεῖφόντης,
ἐκ Τροίης ἀνιόντα θοῆ σὺν νηϊ μελαίνῃ.
ἀλλ' ἄγε δὴ κολεῶ μὲν ἄορ θεοῦ, **νῶϊ δ' ἔπειτα**
εὐνῆς ἡμετέρης ἐπιβήομεν, ὄφρα μίγνεντε
εὐνῆ καὶ φιλότῃ πεποιθομεν ἀλλήλοισιν.

Od. X 326-35

“Me asombra que no quedés hechizado al beber estas pócimas, pues ninguno, ningún otro hombre ha resistido estas pócimas, si las ha bebido y han traspasado el cerco de sus dientes. Pero tú tienes en el pecho un ánimo que no puede ser encantado. Entonces tú eres el versátil Odiseo, el que siempre me decía el Argifonte el de la varita de oro que vendría cuando volviera de Troya con su rápida nave negra. Pero vamos, pon tu espada en la vaina, y después nosotros dos subamos a mi lecho, para que uniéndonos en el lecho y en el amor nos entreguemos el uno al otro.”

*Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido,
casu deinde uiri tanto, et sic ore locuta est:
'Quis te, nate dea, per tanta pericula casus
insequitur? quae uis immanibus applicat oris?*

²⁸¹ El paralelismo de Dido y Nausícaa, ya lo señaló Aulo Gelio (IX 9, 12). Para Cairns (1989, pp. 129-34) Virgilio trata de identificar a su reina con la dulce doncella homérica, más atractiva para enamorarse de ella que Circe y Calipso, inquietantes e inhumanas.

*Tunc ille Aeneas, quem Dardanio Anchisae
alma Venus Phrygii genuit Simoentis ad undam?
Atque equidem Teucrum memini Sidona uenire
finibus expulsum patriis, noua regna petentem
auxilio Beli; genitor tum Belus opimam
uastabat Cyprum, et uictor ditione tenebat.
Tempore iam ex illo casus mihi cognitus urbis
Troianae nomenque tuum regesque Pelasgi.
Ipse hostis Teucros insigni laude ferebat,
seque ortum antiqua Teucrorum ab stirpe uolebat.
Quare agite, o tectis, iuuenes, succedite nostris.'*

Aen. I 613-27

“Quedó atónita la reina Dido, primero por la visión, después por la desgracia tan grande del hombre, y así dijo con su boca:
«¿Qué desgracia, hijo de diosa, mediante tantos peligros te persigue? ¿Qué fuerza te dirige hacia salvajes riberas? ¿Acaso eres tú aquel Eneas, a quien para el dardanio Anquises engendró la nutricia Venus junto al agua del frigio Simunte? Y ciertamente recuerdo que Teucro vino a Sidón desterrado de las tierras patrias, buscando nuevos reinos con la ayuda de Belo; entonces mi padre Belo assolaba la opulenta Chipre, y victorioso la tenía en su dominio. Ya desde aquel tiempo me era conocida la desgracia de la ciudad troyana y tu nombre y el de los reyes pelasgos. Él mismo, un enemigo, hablaba de los teucros con insigne alabanza, y pretendía que él había nacido del antiguo linaje de los teucros. Por lo que, vamos, jóvenes, entrad en mi palacio. »”

En los dos pasajes, contruidos con expresiones semejantes, la anfitriona queda sumamente sorprendida ante su huésped y pronuncia su nombre (Circe lo adivina). Una y otra declaran conocer de antemano la historia del héroe, que llega a su tierra procedente de Troya, Circe por medio de Hermes, que le predijo su llegada, y Dido por Teucro. Por último, ambas terminan anunciando al héroe su concordia y su hospitalidad, Circe invitando a Odiseo a acostarse con ella (después extenderá su hospitalidad a los compañeros de Odiseo), y Dido ofreciendo a los troyanos entrar en su casa. La situación es paralela, si bien la de la *Eneida* procura ser más realista y elimina los aspectos sobrenaturales que sí cuadraban en la aventura de Circe. Asimismo, el ofrecimiento de Dido es más decoroso que el de Circe, de nuevo por las distintas características del personaje -Dido es una mujer preocupada por su fama, que ya estuvo casada-, y por la distinta orientación moral que presentan los protagonistas de la *Eneida* y la *Odisea*. Todas estas similitudes responden a la intención de Virgilio de recrear a Circe en su Dido, aunque con grandes novedades. La pérdida del lado oscuro y malvado tiene mucho que ver con los otros modelos que complementan el de Circe; hemos podido ver que en la Dido del Canto I parecen haberse fundido, junto con Circe, otros tres personajes odiseicos: Alcínoo, Arete y Nausícaa²⁸².

²⁸² Knauer (1981, p. 875). El mismo autor (1979, pp. 135-9) comenta que Virgilio, junto con su práctica de fusionar varios personajes homéricos en uno de la *Eneida*, también puede repartir los rasgos de uno de Homero entre varios caracteres de su epopeya, y éste es el caso de Elpénor. Este compañero de Odiseo moría en Eea al caerse del tejado borracho (*Od. X*) y después se aparecía para exigir un funeral (*XI*), que recibía en *XII*. Esta historia la recrea Virgilio a través de Palinuro -que muere al caerse durmiendo (*Aen. V*) y pide un funeral (*VI*)-, y de Miseno y Cayeta -quienes tienen sus funerales respectivos en los cantos *VI* y *VII*.

Pasamos a ver los modelos literarios de *Aen.* IV. Quizá lo más evidente sea que, como Odiseo en Ogigia y en Eea, en el Canto IV el protagonista está en una situación vulnerable, lejos de su patria, acogido por una anfitriona con la que vive una aventura erótica destinada a ser efímera, pues su viaje tiene que continuar, pero los detalles revelan una dependencia mucho más intensa de *Od.* V que de *Od.* X. Ante una queja (de Atenea en un caso y de Yarbás en el otro) elevada al padre de los dioses (Zeus/Júpiter), éste envía un mandato por medio de Hermes/Mercurio que pone fin al romance. Esta orden divina provoca la indignación y la rebeldía de la enamorada (Calipso/Dido), mientras que el amante la acepta (Odiseo gustoso y Eneas apenado). A uno y otro les esperan otra mujer (Penélope/Lavinia) y otra tierra (Ítaca/el Lacio), conocidas y añoradas para Odiseo, desconocidas y nuevas para el hijo de Anquises. Hay también, concomitancias más tangenciales con la partida de Eea, provocada por quejas de los compañeros del héroe. Virgilio tenía también muy presente la epopeya de Apolonio de Rodas, y la situación de Eneas en Cartago es muy semejante a la de Jasón en Lemnos. La queja que propicia la partida procedía en las *Argonáuticas* de Heracles (I 861-76); los argonautas lo obedecían de inmediato, Hipsípila, desolada como Dido, se despedía de Jasón (I 888-898) y éste se apresuraba a separarse de ella con indiferencia y frialdad.

Frente a la indiferencia de la hija de Helios, la ninfa de Ogigia manifestaba amargura y rebeldía cuando se veía obligada a dejar marchar a Odiseo, primero en su protesta a Hermes (V 118-44), donde, como Dido, argumentaba que ella lo había recogido del mar y le había salvado la vida, y después en su conversación con Odiseo (V 160-224), reprochándole que renunciara a ella, una diosa superior a cualquier mujer, a su isla y a la inmortalidad, y prefiriera emprender un penoso viaje que le depararía innumerables desgracias. Recordemos que Odiseo, al verla tan despechada, hasta temía que Calipso le estuviera tendiendo una trampa al anunciarle su partida (V 173-9). Muy diferentes son las reacciones de los héroes ante la partida: el de Ítaca pedía permiso para marcharse tanto a Calipso (*Od.* V 215-24) como a Circe (X 483-6), adoptando la actitud suplicante propia de un mortal ante una diosa; Eneas, en cambio, comienza a preparar su partida sin informar siquiera a Dido (*Aen.* IV 288-99). Por otra parte, llegado este momento de la separación, no se dan en Homero extensas conversaciones entre el héroe y las diosas, mientras que en la *Eneida* los amantes pronuncian largos e intensos discursos más propios de la tragedia que de la épica, especialmente los dos de Dido (IV 305-330, 365-87). Además, Odiseo -que es más un prisionero que un amante- en ningún caso trataba de consolar a Calipso ni se dejaba contagiar por su dolor, pero sí Eneas, que sufre él mismo con esa separación que su misión exige (IV 332, 393-6).

En cuanto a la relación entre la apasionada Dido y la fría Circe, es bastante leve: una y otra son amantes fugaces de un héroe que surca el mar persiguiendo un objetivo. Cuando se plantea la posibilidad de que la reina de Cartago, al igual que la diosa homérica, recurra a la magia para someter al viajero (*Aen.* IV 478-98, 509-21), ésta se revela como una falsedad; lo único que puede hacer esta mortal enamorada es quitarse la vida. Nos parece, siguiendo a Knauer, que Virgilio ha podido trazar en el carácter de Dido una evolución que va desde una actitud que recuerda en parte a la Circe homérica (*Aen.* I) hasta otra que la sitúa más cerca de Calipso (*Aen.* IV)²⁸³.

Mucho más importante es la influencia de la Medea de Apolonio en la creación de Dido, un aspecto que ya señalara Servio (*Aen.* IV 11), y que ha sido ampliamente analizado. El amor desesperado y violento que sacude a la cartaginesa en el Canto IV evoca el de la apasionada doncella de la Cólquide, y particularmente sus tres intensos monólogos sobre su amor (A.R. III 464-70, 636-44, 771-801), así como su furibundo

²⁸³ Knauer (1964, p. 217).

discurso en el que le desea desgracias a Jasón (IV 355-90). Las parejas de una y otra epopeya presentan grandes diferencias: Jasón no posee la excelencia y la virtud de Eneas, ni su viaje tiene un propósito moral (y marcado por los dioses); para la misión del héroe troyano la estancia con la amante supone un obstáculo, mientras que Medea es indispensable para los logros de Jasón. Por otra parte, Medea, aunque en un principio manifiesta dudas, es una joven ardiente y osada, que incluso traiciona a su padre y asesina a su hermano, contrariamente al recto proceder de Dido -mujer ya y además gobernante-, que vacila largamente antes de entregarse a Eneas por la fidelidad que había prometido a su difunto esposo y por su deseo de salvaguardar su fama. Precisamente por este aplomo del que Dido carece, sabemos que Medea sobrevivirá -aunque trágicamente- a la traición del amado, pero no la sidonia, que optará por quitarse la vida; también Medea se había visto tentada por el suicidio (A.R. III 798-801), pero la hija de Eetes está hecha de otra pasta. Junto a estas divergencias, aparecen semejanzas evidentes entre los amores de Jasón y Medea y de Eneas y Dido: ambos representan el tópico de la relación entre una fogosa mujer oriental totalmente entregada y un hombre occidental más pasivo y racional, enfrentándose un espíritu romántico y otro práctico²⁸⁴. Así como Medea se debatía entre ἔμερος y αἰδώς, Dido está entre *amor* y *pudor*; coinciden la simbología de la herida y la llama -tópica en la literatura amorosa-, y el personaje de la hermana confidente (Calcíope y Ana); juega un papel primordial la fina introspección psicológica en la caracterización de ambas heroínas.

Hay otra importante influencia en la tragedia de Dido que no se suele señalar: la elegía amorosa latina²⁸⁵. Este género, cultivado con gran éxito por autores como Cornelio Galo, Tibulo y Propertio, estaba en pleno apogeo cuando Virgilio escribe su *Eneida*. Dido se ajusta al perfil del amante elegíaco: se enamora en el marco del *convivium*, es ardiente y fiel, cuando va a perder a su amado se aísla del mundo, se desquicia y renuncia a una vida que no tiene sentido sin amor, aunque el suicidio la relaciona más bien con las heroínas de la tragedia que con los amantes de la elegía. El poeta hace un uso reiterado de términos característicos del lenguaje elegíaco, como *amor* (IV 54, 85, 171, etc.), *miser* (420, 437), *infelix* (68, 450, 596), *vulnus* (2, 67), *furor* (91, 101, 576), *flamma* (23, 54, 66), *crudelis* (311), etc. De este modo, Virgilio introduce armoniosamente un material elegíaco en un marco épico.

2. TRATAMIENTOS EXEGÉTICOS Y HUMORÍSTICOS

En este apartado recogemos tratamientos del mito de Circe sumamente distintos entre sí: unos versos de Horacio, unos pasajes de Séneca, un texto de la colección de *Priapeos* y un episodio del *Satiricón* de Petronio. Séneca sigue la tradición de exégesis estoica de la *Odisea* practicada por los griegos. En los casos de Horacio y del *Priapeo*, sin constituir propiamente una exégesis, se aprecia una voluntad de interpretar el episodio homérico, una pseudo-exégesis que no se aplica de forma sistemática, sino en pasajes puntuales y con fines diversos (filosóficos y estéticos en el caso de Horacio y humorísticos en el *priapeo*). En cuanto al pasaje de Petronio, es una especie de recreación literaria del episodio de carácter burlesco, en la línea del *priapeo*.

²⁸⁴ Briggs Jr. (1981, pp. 959-69). Este autor define la tragedia de Dido de *Aen.* IV como “an extended allusion, a *retractatio*, an homage to the Medea Episode” (p. 979).

²⁸⁵ Sobre esto, véase Cairns (1989, pp. 135-50).

2.1. Horacio

Dispersas por distintas obras de Horacio hallamos varias referencias al episodio de Circe. Aunque son muy breves, resulta útil dedicarles un rápido análisis, pues denotan una lectura erudita de las epopeyas y están en relación con esa corriente de exégesis estoica de Homero que han de heredar los autores cristianos. Si bien no hay en Horacio demasiadas alusiones a Circe, sí las hay a Ulises, dada la importancia capital que tuvo el itacense en el estoicismo griego y romano. El empleo del mito de Circe tiene en Horacio una orientación primordialmente ética, y en menor medida estética.

En las *Sátiras* horacianas no se menciona la aventura de Eea, ni siquiera en la Sátira II 5, que parodia la *vékυια* de Ulises. Es en el **Epodo XVII** donde encontramos la primera alusión al episodio de Circe. Esta composición está dirigida a la hechicera Canidia y se estructura en dos bloques: en la primera parte el poeta le pide disculpas por haberla insultado, y en la segunda habla la hechicera, que se niega a perdonarlo. En esa primera parte de carácter apologético, el “yo” poético recurre a una serie de *exempla* mitológicos de personajes fieros que terminaron ablandándose y teniendo piedad con aquellos que fueron a suplicarles: Aquiles cedió ante Télefo y ante Príamo, y Circe ante Ulises. A esta argumentación Canidia responde con una serie de *exempla*, correlativos a los primeros, de personajes condenados a castigos eternos (Tántalo, Sísifo, Prometeo). Así cuenta Horacio la conocida anécdota de la *Odisea*:

*Saetosa duris exuere pellibus
laboriosi remiges Vlixei
volente Circa; tunc mens et sonus
relapsus atque notus in vultus honor.*

Epodos XVII 15-8

“Se libraron de unos miembros hirsutos con duras pieles
los sufridos remeros de Ulises
cuando Circe quiso: así fue devuelta
la mente y la voz y el honor conocido en el rostro.”

Dos elementos del relato odiseico aparecen en estos versos: la transformación en animales y la recuperación de la forma humana. Respecto al primero, la enumeración de las diversas partes del cuerpo que cambian de forma (la piel, las cerdas, la mente, la voz, etc.) parece estar reproduciendo el célebre pasaje homérico, con la diferencia de que la epopeya griega especificaba que no se producía cambio alguno en las mentes:

οἱ δὲ σωῶν μὲν ἔχον κεφαλᾶς φωνήν τε τρίχας τε
καὶ δέμας, ἀντάρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.

Od. X 238-40

“Y éstos tenían cabezas, voz, cerdas y piel
de cerdos, pero la mente estaba inalterable, como antes”

Nada se dice de la clase de animales, pero por la cercanía de estos versos horacianos con el texto homérico y por el adjetivo *saetosus* (“hirsuto”, “cerdoso”) es probable que se trate de cerdos. En cuanto a la petición de Ulises de recuperar a sus compañeros, en la *Odisea* no era exactamente una súplica, pues había cierta ambigüedad en una situación de desconfianza y amenaza mutua.

La diosa homérica reaparece en la **Oda I 17**, en la que el poeta se dirige a una mujer, Tíndaris, describiéndole los placeres de su *locus amoenus* campestre. Juntos podrán deleitarse con la belleza del paisaje, la tranquilidad, el vino, el amor y la poesía. Para expresar esta idea del disfrute de la literatura, el poeta propone a la mujer recitar juntos a Homero, el paradigma de la literatura, y para ello utiliza el siguiente giro:

*dices laborantis in uno
Penelopen uitreamque Circen;*

Od. I 17, 19-20

“Cantarás a la cristalina Circe y a Penélope,
que desfallecían por el mismo hombre”

Esta equiparación de Circe con Penélope por el amor que ambas profesaron a Ulises apunta ya a esa concepción del episodio de Circe que se irá desarrollando posteriormente en la que la hechicera aparece humanizada, e incluso enamorada de Ulises. Este adjetivo *uitream* de Circe parece aludir a una relación de la diosa con el mar, por habitar ésta en una isla.

El pasaje horaciano más extenso sobre el tema de Circe está en la **Epístola I, 2**, donde el poeta proporciona consejos espirituales al joven Máximo Lolio. El autor hace ver al joven que en los escritos de Homero abundan tanto los héroes que ejemplifican las virtudes capitales de la vida como los personajes que representan a la gente vulgar y mediocre, aquéllos que carecen de virtudes y excelencia; se manifiesta aquí esa concepción de la obra homérica como un compendio de todas las enseñanzas. Para ilustrar esto, en *Ep. I 2, 17-31* expone el caso de “el ejemplar Ulises” (*exemplar Vlixen*, v. 18), paradigma del valor y de la sabiduría: dominó Troya, recorrió ciudades y surcó los mares venciendo todos los peligros, entre ellos las trampas de la maga Circe:

*Sirenium uoces et Circae pocula nosti;
quae si cum sociis stultus cupidusque bibisset,
sub domina meretrice fuisset turpis et excors,
uixisset canis inmundus uel amica luto sus.*

Ep. I 2, 23-6

“Los cantos de las Sirenas y las copas de Circe los conoces;
si hubiera bebido éstas con sus compañeros necio y ansioso,
habría quedado bajo el dominio de la meretriz, deforme e insensato,
habría vivido como un perro inmundos o como un cerdo propicio al fango.”

Lo primero que se aprecia en este fragmento es una equiparación entre la aventura de las Sirenas y la de Circe, como amenazas que Ulises tuvo que vencer en su travesía. La hechicera y las criaturas cantoras aparecerán relacionadas en muchas recreaciones posteriores, sobre todo las cristianas, por la consideración de una y otras como funestas tentaciones femeninas que llevan a la perdición²⁸⁶. Señala Horacio que, si el virtuoso Ulises hubiera actuado de un modo impulsivo e irreflexivo como sus compañeros, Circe lo habría sometido y humillado, esto es, le habría hecho llevar una vida de perro o cerdo. Hay, por tanto, diversificación en las transformaciones, aunque las metamorfosis en animales tengan aquí un sentido figurado. Se entiende el episodio de Circe a la manera de los exegetas estoicos y cínicos: en concreto, Heráclito hablaba en sus *Alegorías* de esa copa del placer por la que los libertinos se rebajan a una vida

²⁸⁶ Prestaremos particular atención a la huella de este pasaje de Horacio en la Oda IX de Fray Luis de León, que tratamos en el siguiente capítulo.

más miserable que la de los cerdos, frente al hombre prudente, que se resiste gracias a su razón (LXXII 2). Llama la atención igualmente que la hija del Sol sea calificada de *meretrix*, como en algunas de las lecturas racionalistas que hemos analizado (Heraclit., *Par.* XVI; Pall. *AP.* X, 50); este detalle aparecerá a menudo en los tratamientos cristianos.

Tras el brillante *exemplum* de Ulises, Horacio le recuerda al joven que ellos son hombres “del montón” (*numerus sumus*, v. 27), pues pertenecen a ese grupo mayoritario de seres humanos individualistas e indolentes que pasan por el mundo sin pena ni gloria, frente al heroísmo y grandeza de figuras como Ulises; esta masa gregaria y mediocre es comparada con los pretendientes de Penélope y con los jóvenes del reino de Alcínoo (v. 28)²⁸⁷. Esta visión de las aventuras de Ulises como símbolo de las tribulaciones de la vida humana, que implicaba una imagen positiva del héroe de Ítaca, procedía del estoicismo griego y pasará a la exégesis cristiana: en la filosofía romana las muestras más notables se encuentran en la poesía de Horacio y en los tratados de Séneca, seguidores uno y otro del estoicismo.

2.2. Séneca

En esta línea de lecturas estoicas de la *Odisea* que hacen del héroe homérico un símbolo del hombre recto y resistente que sortea peligros y tentaciones de toda clase, recogemos aquí dos breves pasajes de Séneca en los que no aparece de forma explícita el episodio de Circe. Sin embargo, creemos conveniente dedicarles nuestra atención por la incuestionable influencia que tendrán en reelaboraciones cristianas del viaje de Ulises donde Circe sí tiene una presencia más relevante.

En las *Epístolas morales* Séneca ofrece las claves para una correcta interpretación de la epopeya homérica desde el punto de vista filosófico y moral:

Quaeris, Vlixes ubi errauerit, potius quam efficias, ne nos semper erremus? Non uacat audire, utrum inter Italiam et Siciliam iactatus sit an extra notum nobis orbem -neque enim potuit in tam angusto error esse tam longus:- tempestates nos animi cotidie iactant et nequitia in omnia Vlixis mala inpellit. Non deest forma, quae sollicitet oculos, non hostis; hinc monstra effera et humano cruore gaudentia, hinc insidiosa blandimenta aurium, hinc naufragia et tot uarietates malorum. Hoc me doce, quomodo patriam amem, quomodo uxorem, quomodo patrem, quomodo ad haec tam honesta uel naufragum nauigem.

Ep. LXXXVIII 7

“¿Preguntas por dónde vagó Ulises en vez de lograr que no vaguemos nosotros siempre? No tenemos tiempo para oír si fue arrojado entre Italia y Sicilia o fuera del mundo conocido (pues una peregrinación tan larga no pudo tener lugar en tan poco espacio); las tempestades del alma nos zarandean cada día y la disipación nos empuja a todas las calamidades de Ulises. No falta la belleza que excite a nuestros ojos, ni el enemigo; por un lado monstruos feroces que disfrutaban con la sangre humana, por otro las insidiosas lisonjas de los oídos, por otro naufragio y toda clase de males. Esto me enseña cómo debo amar la patria, cómo a la esposa, cómo al padre, cómo debo navegar incluso habiendo naufragado hacia las cosas honestas.”

²⁸⁷ Moralejo (2008, p. 245) entiende que con este *numerus sumus* quiere aludir el poeta no sólo a la abundancia de hombres ordinarios sino también a que son la clase de personajes irrelevantes que Homero sólo muestra en grupo.

La mención a esa hermosura que tienta a los sentidos (*forma quae sollicitet oculos*) es probablemente una referencia a Circe y a Calipso, como los monstruos sanguinarios serían los Cíclopes y los Lestrígonos, y las dulces caricias para el oído las Sirenas. Se detecta una oposición a las lecturas racionalistas e históricas de los textos de Homero: a Séneca le parece irrelevante la localización geográfica de las aventuras de Ulises, que llevaba varios siglos siendo objeto de investigación y discusión. La *Ilíada* y la *Odisea* deben leerse en sentido alegórico para extraer de ellas enseñanzas morales.

En otro de sus tratados -de nuevo sin menciones abiertas a Circe- habla Séneca sobre la animalización de los hombres mediante los vicios. Tendremos ocasión de ver que sus consideraciones serán seguidas al pie de la letra por los cristianos que emprendan la moralización del mito de Circe en los siglos subsiguientes:

Eodem loco pone homines quos in numerum pecorum et animalium redegit hebes natura et ignoratio sui. Nihil interest inter hos et illa, quoniam illis nulla ratio est, his praua et malo suo atque in peruersum sollers; beatus enim dici nemo potest extra ueritatem proiectus.

De vita beata V 2

“Pon en el mismo lugar a los hombres a quien su naturaleza débil y la ignorancia de sí mismos redujo a la categoría de ganado y fieras. Ninguna diferencia hay entre unos y otros, pues si aquéllos no tienen raciocinio, éstos lo tienen malo y habilidoso en corromper para su propio mal.”

El filósofo distingue entre la metamorfosis en animal gregario y doméstico y en fiera, las unas por ausencia de razón y las otras por su funcionamiento enfermizo. Es interesante notar que el término *numerum* que acabamos de analizar en Horacio reaparece en el mismo contexto de transformaciones de hombres en bestias.

2.3. *Priapeo* 68

El mito de Circe aparece en la interpretación pornográfica de la *Odisea* que desarrolla uno de los textos de la colección latina de priapeos. El culto al falo estuvo presente en el mundo antiguo desde la etapa preindoeuropea, y en Grecia y Roma este culto se asoció a la figura del dios Príapo; el subgénero poético de los priapeos, epigramas erótico-festivos y jocosos, surgió como burla de esta práctica religiosa. El *Corpus Priapeorum* lo componen ochenta poemas anónimos, seguramente del final del reinado de Augusto, compuestos en dísticos, endecasílabos y coliambos. Esta colección presenta una amplitud de motivos poco habitual en el género de los priapeos, y también una mayor elaboración formal. Las abundantes y a menudo sutiles referencias literarias y mitológicas, el estilo alusivo y el ingenio lingüístico apuntan a un público medianamente formado²⁸⁸.

El *Priapeo* 68 consta de 38 versos y es uno de los más largos de la colección, por lo que reproducimos aquí tan sólo la parte centrada en la *Odisea*:

*Altera materia est error fallentis Ulixei;
si uerum quaeras, hunc quoque mouit amor.*

²⁸⁸ Parece que hay que atribuir todas las composiciones a un mismo autor, a quien se relaciona con Marcial por las semejanzas de los textos con los epigramas de este autor latino. Sobre el *Corpus Priapeorum*, véase Montero Cartelle (1981, pp. 22-35).

*Hic legitur radix, de qua flos aureus²⁸⁹ exit,
quam cum 'molu' uocat, mentula 'molu' fuit.
Hic legimus Circen Atlantidemque Calypson
grandia Dulichii uasa petisse uiri.
Huius et Alcinoi mirata est filia membrum
frondenti ramo uix potuisse tegi.
Ad uetulam tamen ille suam properabat, et omnis
mens erat in cunno, Penelopea, tuo.*

Priapeum LXVIII 19-28

“El otro tema es el vagar del engañoso Ulises;
si buscas la verdad, también esto lo provocó la pasión.
Aquí se lee sobre una raíz, de la que sale una flor áurea,
como a ésta la llama *moly*, la verga fue el *moly*.
Aquí leemos que Circe y la Atlántida Calipso
desearon el gran bagaje del varón duliquio.
También la hija de este Alcínoo se admiró del miembro
que apenas pudo tapar con una frondosa rama.
Sin embargo él se dirigía hacia su vieja, y todo
su pensamiento estaba en tu coño, Penélope.”

En esta composición se supone que habla el dios Príapo. Comienza declarando su ignorancia de cultura y literatura (en el v. 1 se define a sí mismo como *rusticus*, y a sus opiniones como *quid indocte*), pero explica que, habiendo escuchado muchas veces las lecturas de Homero que hacía su amo, ha terminado por aprender los poemas (vv. 3-4). Ésta es la excusa para exponer sus burdas interpretaciones de las epopeyas homéricas: el resumen satírico y pornográfico de la *Ilíada* ocupa los versos 5-18, y el de la *Odisea*, algo más extenso y con la misma orientación erótica-festiva, los versos 19-38. Como corresponde al carácter de este género, el autor reduce todos los sucesos de la *Odisea* a un mismo asunto: para él, el viaje de Ulises -que se narra en los versos 19-28- estuvo fundado en la pasión erótica. Lo que deseaban Calipso, Circe y Nausícaa era el miembro del héroe, representado por el $\mu\omega\lambda\upsilon$, pero el caudillo de Ítaca sólo tenía en su mente el coño de Penélope. Como apunta Montero Cartelle, uno de los recursos cómicos de los que se sirven los poemas del *Corpus Priapeorum* es la ignorancia de los términos griegos que finge Príapo, que lleva a buscarles un doble sentido picante; en este fragmento vemos el caso del $\mu\omega\lambda\upsilon$ ²⁹⁰. Se cierra la composición relatando que ella, mientras tanto, se dedicaba a comprobar cómo tensaban el arco sus pretendientes para averiguar cuál de ellos estaba mejor dotado (vv. 29-38). Cristóbal llama la atención sobre el recurso a la exégesis alegórica propia de la tradición filosófica usada para demostrar que en la epopeya subyace contenido sexual, y señala que éste es el mismo empleo de los textos homéricos que hace Ovidio, pero llevado al extremo²⁹¹.

²⁸⁹ Rahner (2003, p. 198) relaciona el calificativo *aureus* de la flor blanca del $\mu\omega\lambda\upsilon$ con Plin. *HN* XXV, 26, que dice que a menudo esta flor se dibuja de color amarillo (*luteum*), y se plantea si guardará alguna relación con la “flor áurea” de los alquimistas, identificada con el crisantemo y el $\mu\omega\lambda\upsilon$.

²⁹⁰ Montero Cartelle (1981, p. 63).

²⁹¹ Cristóbal (1994a, p. 508). Cita como ejemplo dos célebres pasajes de Ovidio: *Tr.* II 375-6, que veremos a continuación, y *Am.* I VIII 47-8 (*Penelope iuvenum vires temptabat in arcu;/ qui latus argueret, corneus arcus erat*, “Penélope probaba las fuerzas de los jóvenes en el arco,/ el que demostrara el brío, era un arco de cuerno”)

2.4. *Satiricón* de Petronio

Una de las múltiples y disparatadas peripecias que viven los personajes de la novela de Petronio es una deformación paródica del episodio de Circe en esa línea de sátira y obscenidad que caracteriza la obra. La aventura ocupa los capítulos CXXV-CXL y podemos resumirla así: Encolpio conoce en Crotona a una ardiente mujer llamada Circe, con la que no logra tener relaciones por falta de vigor; ella se enfurece y él trata de recuperarse con los conjuros de la sacerdotisa Enotea y oraciones a Príapo.

Aunque en principio lo único que esta historia parece tener en común con la homérica es el nombre de la protagonista, un análisis minucioso demuestra que Petronio se esfuerza por hacer una imitación cómica de todos los elementos de *Od.* X. Encolpio se hace pasar en Crotona por esclavo de Eumolpo, de nombre Polieno, esto es, *Polyaenus*, transcripción latina del epíteto *πολύαινος* (“de muchas historias” o “de muchas alabanzas”) que Homero aplica a Odiseo (*Il.* X 544, XI 430 y *Od.* XII 184). En la epopeya del *ὄστρος* lo llaman así las Sirenas, personajes tradicionalmente ligados a Circe, y precisamente la voz de la Circe del *Satiricón* es comparada con la de las Sirenas (CXXVII, 5). Esta Circe se presenta aclarando que no es descendiente del Sol ni su madre detuvo el curso del mundo (*Non sum quidem Solis progenies, nec mea mater, dum placet, labentis mundi cursum detinuit*, aclara en CXXVII, 6), y el propio Encolpio se compara con Ulises en este episodio (CXXXII 13; CXXXIX 2, 6). Como Odiseo padecía la cólera de Posidón, Encolpio padece la de Príapo, estableciéndose una equiparación explícita de ambas situaciones en CXXXIX 2, 6-8. Encolpio, convertido ante esta Circe en *κακὸν καὶ ἀνήγορα*²⁹², acude a una hechicera, Enotea, para recuperar su virilidad y ésta pronuncia precisamente esos versos sobre Circe tan célebres en la literatura latina: *Phoebeia Circe/ carminibus magicis socios mutavit Vlixis* (CXXXIV 12, 12-3). Odiseo era salvado de Circe por Hermes, y Encolpio declara en CXL 12 que Mercurio le ha ayudado a poner fin a su impotencia. Se pueden señalar aún más paralelismos: el encuentro con Circe se sitúa tanto en Homero como en Petronio junto a episodios de tempestad y canibalismo; la Circe de Homero es *ἔπιλόκαμος* y la de Petronio tiene un hermoso cabello (CXXVI 15); en la *Odisea* la ineficacia de la magia lleva al encuentro erótico, mientras que en el *Satiricón* la ineficacia de Encolpio en el encuentro erótico hace recurrir a la magia; para Encolpio su impotencia es como un viaje al infierno (CXXXII 10).

En la novela abundan las referencias a la *Odisea*, y Encolpio es en buena medida un Odiseo peregrino²⁹³. Todas estas coincidencias evidencian que Petronio pretendía hacer una parodia cómica de la aventura homérica de Odiseo y Circe. Además de *Od.* X, Petronio parodia en este episodio otros muchos modelos literarios, especialmente la elegía III 7 de Ovidio, que relata una situación análoga de impotencia en un encuentro amoroso, y donde incluso hay una referencia explícita a la maga de Eea como posible autora de un maleficio contra el protagonista (*Am.* III 7, 79-80)²⁹⁴.

²⁹² Coccia (1982, pp. 85-90) interpreta esta aventura a la luz del análisis que Pellizer (1979, pp. 67-82) hace del episodio homérico de Circe; desde un punto de vista psicológico-simbólico, el encuentro con Circe representaría el peligro de la unión amorosa, que se concibe como una cacería con roles de cazador y presa que se intercambian y riesgo de anulación de la virilidad.

²⁹³ Fedeli (1988, pp. 67-80) analiza los ecos homéricos del encuentro de Circe y Polieno.

²⁹⁴ Adamietz (1995, pp. 320-34) detecta también huellas del *Banquete* de Platón (217B-D) en la alusión de Gitón al desprecio de Sócrates por Alcibíades; del tópico del *locus amoenus* en el marco natural del encuentro; de las palabras desesperadas de Eneas a la sombra de Dido (*Aen.* VI 456-71), que permanece fría e impassible como una roca, con la misma pasividad que el miembro de Encolpio ante los denuetos de éste; del episodio de Filemón y Baucis (*Met.* VIII 611-724) en el encuentro con Enotea, etc.

3. LA POESÍA AMOROSA Y OVIDIO

Las lecturas del episodio de Circe que ponen en primer plano el elemento erótico van a tener gran fortuna en la tradición literaria. En ellas descubrimos a una Circe que ya no es la misteriosa hechicera oriental, sino una amante despechada que trata de retener a Ulises a su lado, con una caracterización próxima a la de Medea o la de Dido. En este apartado, el tratamiento indiscutiblemente más importante y que tendrá una mayor influencia es el de las *Metamorfosis* de Ovidio, donde la maga protagoniza tres episodios. Hablaremos también de la figura de Circe en el resto de obras de Ovidio, en este caso alusiones más reducidas, casi siempre *exempla*. El mismo carácter presentan las referencias al mito homérico de los poetas elegíacos Propertio y Tibulo. Estos pasajes de la poesía amorosa latina nos sirven para hacernos una idea del tratamiento de Circe en la literatura griega helenística -especialmente en la elegía- que no ha llegado hasta nosotros²⁹⁵.

3.1. Levio

Han llegado testimonios de que este poeta neotérico escribió una obra titulada *Sirenocirca*, de la que sólo se ha conservado un brevísimo fragmento, en tetrámetros dactílicos catalécticos, que parece que correspondería a una intervención de Circe. Todo indica que esta *Sirenocirca* sería una obra narrativa de tema mítico sobre las Sirenas y Circe; es propio de Levio recurrir a términos compuestos de su invención en los títulos de sus obras (*Erotopaegnia*, *Protesilaudamia*, etc.). Del título se deduce que la obra estaría dedicada fundamentalmente a aspectos eróticos, de acuerdo con los gustos alejandrinos del autor, y que probablemente se daría en ella una mezcla ecléctica de epilio y lírica, pudiendo haber servido de fuente a Ovidio en su tratamiento del mito de Circe. En el fragmento conservado Circe llama a Ulises *Laertie belle*, y Cristóbal destaca lo raro del empleo del término *bellus*, pues no es habitual encontrar en la literatura grecolatina alusiones a la belleza de Ulises²⁹⁶. Por nuestra parte, este apóstrofe nos recuerda una intervención de Circe semejante en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se refiere a Pico como *pulcherrime* (*Met.* XIV 373), lo que apoyaría la tesis de la influencia de esta obra de Levio sobre el epilio de Circe del poeta de Sulmona.

3.2. Autores elegíacos

En Propertio y Tibulo encontramos menciones al episodio de Circe muy similares a las que veremos en Ovidio, que sin duda recibió la influencia de éstos. Lo común es que el tema de la diosa homérica adquiriera el carácter de *exemplum* en contextos de magia o de peligro, pero siempre en relación con el amor. En estas escuetas referencias se perfilan los rasgos que pasarán a caracterizar al episodio de Circe en la poesía amorosa: carácter paradigmático de los encantamientos, brevedad de las referencias, asociación de Circe y Medea (a veces también con otros personajes, ya

²⁹⁵ Sólo tenemos noticia de un poema de Alejandro Etolo (ca. s. III a.C.) titulado *Κίρκη* o *Κρίκα*.

²⁹⁶ Cristóbal (1994 b, pp. 61-3).

magos, ya mujeres funestas) y un fin de la magia de Circe fundamentalmente amoroso, desapareciendo cualquier otra motivación del personaje.

Comenzando por **Propercio**, en la **Elegía II 1** aparecen relacionadas Circe, Medea y también Fedra, madrastra traidora y adúltera, pero no maga. Esto podría remitir al *Hipólito* de Eurípides, donde la nodriza de Fedra aconsejaba a la enamorada heroína servirse de ensalmos, fórmulas de encantamiento y pócimas (ἐπωδαί, λόγοι θελκτήριοι, φάρμακον) para ganarse el amor del joven (*Hipp.* 478-9).

*seu mihi sunt tangenda novercae pocula Phaedrae,
pocula privigno non nocitura suo,
seu mihi Circaeο pereundum est gramine, sive
Colchis Iolciacis urat aena focis,
una meos quoniam praedata est femina sensus,
ex hac ducentur funera nostra domo.*

II 1 51-6

“Si he de probar las copas de la madrastra Fedra,
copas que no habían de dañar a su hijastro,
o si he de perderme por la hierba de Circe, o si
me quema el caldero de bronce de la Cólquide en el hogar de Yolco,
porque una sola mujer me ha robado los sentidos,
desde esta casa será conducido mi entierro.”

Propercio expresa la firmeza de su amor de manera hiperbólica: ninguna maga, ni siquiera las más diestras en atraer a los hombres, podría, ni aun recurriendo a los hechizos, hacerlo renunciar a su amor. El medio de encantamiento que el poeta atribuye a Circe son las hierbas, designadas con el término *gramine*, el cual no parece evocar el κικεών que produce metamorfosis, sino más bien los filtros de amor²⁹⁷, al igual que los *pocula* de Fedra que figuran en el verso precedente.

En el elogio a Póstumo de su **Elegía III 12** Propercio vuelve a recurrir al episodio de Circe. Póstumo ha marchado a la guerra y allí tendrá que superar numerosas vicisitudes, lo que da pie a que el poeta establezca una equiparación entre el homenajeadado y Ulises, con un breve repaso de las aventuras más célebres de la *Odisea* que no sigue el orden homérico:

*Postumus alter erit miranda coniuge Ulixes:
non illi longae tot nocuere morae,
castra decem annorum, et Ciconum mors, Asmara, Calpe²⁹⁸,
exustaeque tuae nox, Polypheme, genae,
et Circae fraudes, lotosque herbaeque tenaces,
Scyllaque et alternas scissa Charybdis aquas,*

III 12 23-8

“Póstumo será otro Ulises por su esposa digna de admiración:
a él no le dañaron las largas demoras,
el campamento de diez años, la muerte de los cícones, Asmara, Calpe,
ni tu rostro, Polifemo, una vez despojado,
ni los engaños de Circe, ni el loto ni las hierbas que retenían,
ni Escila ni Caribdis separando las aguas a uno y otro lado.”

²⁹⁷ Tupet (1976, p. 356).

²⁹⁸ Comenta Cristóbal (1994b, p. 64) que la mención de Calpe, una de las orillas del Estrecho de Gibraltar, denota la localización occidental de las aventuras de Odiseo.

Propertio lamenta que Póstumo haya marchado a la guerra contra los partos abandonando a su desolada esposa, Gala, y en correspondencia con la analogía Póstumo-Ulises concluye con otra, Gala-Penélope, para afirmar que la romana superará en virtud y fidelidad a la de Ítaca. Circe aparece caracterizada por los “engaños” (*fraudes*, v. 27), aunque también evocan el episodio de Eea las *herbae tenaces* que se mencionan en el mismo verso junto con el loto.

En cuanto a **Tibulo**, recogemos dos pasajes sorprendentemente parecidos a los de Propertio que acabamos de analizar. En el primer caso se trata de unos versos de su **Elegía II 4** donde tenemos de nuevo un *exemplum* de magia:

*quidquid habet Circe, quidquid Medea ueneni,
quidquid et herbarum Thessala terra gerit,
et quod, ubi indomitis gregibus Venus adflat amores,
hippomanes cupidae stillat ab inguine equae,
si non me placido uideat Nemesis mea uultu,
mille alias herbas misceat illa, bibam.*

II 4 55-60

“Cuanto veneno tiene Circe, cuanto tiene Medea, cuanto de hierbas produce la tierra de Tesalia y lo que el hipómenes, cuando inspira amores a los indómitos rebaños de Venus, hace brotar de la ingle de la yegua en celo, si no me mira mi Némesis con rostro propicio, aunque ella mezcle otras mil hierbas, lo beberé.”

El sentido es casi idéntico al del primer pasaje de Propertio: el poeta declara su amor inexorable, por el cual está dispuesto a exponerse a cualquier tipo de hechizo, por funesto y dañino que sea. La magia está aquí representada por Circe, Medea, Tesalia - tierra de magos por excelencia- y el hipómenes de las yeguas, muy usado en los filtros amorosos. Los brebajes de Circe y Medea se designan aquí con el término genérico *venenum*, que Tibulo parece emplear con el mismo sentido de *herbae*, y que quizá podríamos identificar con el κικεών porque es concebido como una bebida (*bibam*).

En el *Panegírico de Mesala* (**Elegía III 7**) se recuerda el episodio de Circe en un contexto de exaltación del destinatario mediante *exempla* mitológicos similar al que Propertio llevaba a cabo con Póstumo. Ulises, el héroe virtuoso, sirve en esta ocasión para ponderar la grandeza de Mesala, y se resumen sus aventuras, en esta ocasión respetando el orden de la *Odisea*:

*solum nec doctae uerterunt pocula Circes,
quamuis illa foret Solis genus, apta uel herbis
aptaque uel cantu ueteres mutare figuras;*

III 7 61-3

“Sólo a él no transformaron los vasos de la hábil Circe, aunque ella fuera hija del Sol, capaz con las hierbas y capaz con el canto de cambiar las antiguas formas.”

La integridad y valor de Mesala son tales que no podrían ser alterados ni con los hechizos de Circe, que en estos versos sí aparece caracterizada por su capacidad de metamorfosear (*ueteres mutare figuras*, v. 63). Sus herramientas son tres: las copas, refiriéndose seguramente al κικεών, -lo que recuerda las “copas de Circe” de Hor. *Ep. I*

2, 23 y las “copas de Fedra” de Prop. II 1, 51-, las hierbas (*herbae*) y el ensalmo (*cantus*). De Circe se destaca una vez más su dominio de los diversos tipos de encantamientos; en todos es *docta*.

Se puede ver que la imagen del héroe de la *Odisea* en la Elegía II 12 de Propertio y en el *Panegírico de Mesala* de Tibulo es totalmente positiva, sin huellas de esa concepción del Ulises embaucador y tramposo.

3.3. Ovidio

Ovidio es fundamentalmente un poeta del amor: éste es el tema de gran parte de sus obras y él lo trata con inigualable sensibilidad e intensidad: mucho se ha hablado de su asombrosa capacidad para penetrar en la mente de sus heroínas y hacer un magistral tratamiento de la psicología femenina. Ovidio era además un gran conocedor de la literatura y la mitología, y en sus escritos recrea una y otra vez con gran libertad toda esta tradición cultural, en la que evidentemente Homero ocupaba un papel primordial. Stanford habla de la simpatía -que llega incluso a identificación- del poeta latino con el personaje de Ulises: como el héroe homérico, Ovidio era versátil, cosmopolita, mujeriego, buen orador y sufrió el exilio²⁹⁹. Es en las aventuras amorosas donde más nítidamente se percibe la adaptación ovidiana de la figura de Ulises: acostumbra a ponderar la faceta de amante del héroe y el componente amoroso de la *Odisea*, a través de los personajes de Penélope, Calipso y Circe. Siendo un poeta del amor, no sorprende que de a los temas de la épica una nueva orientación que deja a un lado lo heroico para centrarse en las pasiones humanas. El episodio de Circe despierta el interés de Ovidio por su carácter de idilio extramatrimonial y por la condición de maga de la protagonista, maga que cambia la forma de los hombres, lo que explica su relevancia en las *Metamorfosis*. Ovidio marcó de forma muy profunda la imagen de Circe en la literatura europea de los siglos posteriores; la hechicera pasional y seductora, ardiente en el amor y en el odio al verse despreciada.

a) Circe en las *Metamorfosis*

La crítica ha puesto de relieve la admiración hacia los modelos griegos que se desprende de las *Metamorfosis* ovidianas³⁰⁰. El personaje de Circe tiene una importante actuación que ocupa aproximadamente la mitad del libro XIV, siendo Ovidio el autor latino que trata más ampliamente sobre la diosa homérica. Las cualidades mágicas de la hija del Sol -y más aún su poder de metamorfosear- se avenían a la perfección con el carácter de esta obra de Ovidio. La hechicera interviene en tres historias de las *Metamorfosis*: una recreación de *Od.* X y dos triángulos amorosos paralelos (Glaucos-Escila-Circe y Pico-Canente-Circe). En ambos es rechazada y utiliza su magia para vengarse, dándose así una asociación típicamente helenística entre el amor y la magia; éstos son los dos aspectos definitorios de la Circe de Ovidio.

²⁹⁹ Stanford (1954, pp.138-43). Efectivamente, con alguna excepción, como el Juicio de las Armas de *Met.* XIII, la valoración de Ulises en Ovidio es positiva. López López (1989, pp. 169-74) relaciona esta admiración por el personaje con el interés de Ovidio por la filosofía estoica.

³⁰⁰ Wilkinson (1956, pp. 237-41) resalta el espíritu calimaqueo, que mezcla retórica, amor, épica, burla, parodia y patriotismo, con epilios y leyendas, y la culminación del tipo de poesía helenística que comenzaron los neotéricos. Para López López (1989, pp. 168-9) la obra es “un himno a la cultura griega” con Homero, Hesíodo, Aristóteles y Apolonio como grandes modelos.

Estas historias protagonizadas por Circe se insertan en lo que se conoce como “la *Eneida* de Ovidio”, que abarca desde *Met.* XIII 623 hasta XIV 608. Ovidio estructura su narración en torno al viaje de Eneas de Troya hasta Roma, introduciendo en el relato virgiliano diversos elementos de otros modelos, sobre todo de la *Odisea*³⁰¹. De este modo, los sucesos virgilianos se intercalan con los homéricos, y Ovidio los resume o amplía según su interés, pues es clara su intención de homenajear pero no repetir a Virgilio; así, entre el primer episodio de Circe y los otros dos, resume Ovidio en pocos versos (XIV 75-157) todas las aventuras de Eneas desde la estancia con Dido hasta la llegada a Italia. La “*Eneida* ovidiana” se sitúa en la última de las cuatro secciones en las que Otis divide las *Metamorfosis*; en esta cuarta parte se dan una primera secuencia dedicada a Troya y una segunda que corresponde a Roma, con Eneas como nexo de unión entre ambas, y con los episodios intercalados de los amores de Circe (junto con los de Galatea, Acis y los Cíclopes), especie de epilios ligeros que contrarrestan la gravedad del resto de historias³⁰². La magia de Circe, pues, ocupa el centro de la reelaboración de la epopeya virgiliana, y se enmarca ya dentro de las leyendas pertenecientes al ámbito romano. Como en la *Eneida*, la aparición de Circe marca el abandono del mundo griego y la entrada en el mundo latino, y es un ejemplo de esa técnica ovidiana de conservar el núcleo de un episodio de la *Eneida* variándolo libremente y a menudo cambiando el tono, que oscila constantemente entre lo grave y lo burlesco³⁰³. En este caso Ovidio realiza una *amplificatio* de esos aspectos siniestros y malignos que estaban en *Aen.* VII 10-20.

El relato del primer triángulo se sitúa en XIII 898-XIV 74, y podría ser una invención o una versión libre de Ovidio³⁰⁴. En XIII 898-968 Glauco ve a Escila, queda prendado y le declara su amor, y al ser rechazado se dirige despechado al palacio de Circe (*prodigiosa petit Titanidos atria Circes*, XIII 968). La expresión *prodigiosa atria* alude a uno de los dos rasgos dominantes de la Circe ovidiana: la magia. En cuanto al epíteto *Titanidos*, que denota su parentesco con el Sol (hijo del Titán Hiperión), se reitera en los tres episodios que protagoniza la maga (XIV 15, 376, 383, 437). En el libro XIV comienza la actuación de Circe, que consta de dos secuencias: la conversación con Glauco (XIV 8-39) y el encantamiento de Escila (XIV 40-74).

Atravesando los mares Glauco alcanza la tierra de la maga, que en este texto no recibe el nombre de Eea ni ningún otro, y se localiza en el mar Tirreno (XIV 8). La información sobre este lugar se reduce a dos versos:

*herbiferos adiit colles atque atria Glaucus
Sole satae Circes, uanarum plena ferarum.*

Met. XIV 9-10

³⁰¹ Ellsworth (1988, pp. 333-8) distingue tres mecanismos de recreación de la *Odisea*: el relato de aventuras de Odiseo, las referencias literarias a la epopeya y los episodios con elementos similares a los de Homero; la historia de Macareo pertenecería al primer grupo, y las de Glauco y Pico al tercero. Con la técnica del relato retrospectivo del personaje-marco, la materia romana permanece en primer plano y en segundo plano la griega, que aflora una y otra vez; cf. Cristóbal (1994a, p. 505). Para Ellsworth (1986, pp. 27-32) estas historias de amor sin relación aparente con la *Eneida* en realidad sí proyectan episodios de la epopeya: el amor frustrado de Glauco y Circe el de Eneas y Dido, y el triángulo Pico-Canente-Circe el de Turno-Lavinia-Eneas.

³⁰² Otis (1966, pp. 278-90); la primera sección de las *Metamorfosis*, más épica, está dedicada a la creación y los dioses, la segunda a episodios de amor y de venganza, y la tercera a tragedias amorosas.

³⁰³ Galinsky (1976, pp. 6-10).

³⁰⁴ No hay fuentes para esta historia antes de Ovidio. Posteriormente, un pasaje de Ateneo (VII 297 b) habla de un poema que habría escrito la poetisa ateniense Hédile sobre el amor de Escila y Glauco. También Higino reproduce el mito en *Fab.* CXCIX, probablemente por haberlo leído en Ovidio.

“Glauco llega a las colinas abundantes en hierbas y a las estancias repletas de increíbles fieras de Circe, nacida del Sol.”

Esta descripción de un palacio con diferentes fieras en el corazón de un tupido bosque es paralela a la de *Aen.* VII 10-24, que imitaba a su vez la fuente odiseica. Los tres pasajes usan expresiones equivalentes: *herbiferos colles* (*Met.* XIV 9)/ *inaccessos lucos* (*Aen.* VII 11)/ *διὰ δρυμὰ πυκνὰ καὶ ὕλην* (*Od.* X 150); *atria plena* (*Met.* XIV 9-10)/ *tectis superbis* (*Aen.* VII 12)/ *τετυγμένα δώματα* (*Od.* X 210); *Sole satae* (*Met.* XIV 10)/ *Solis filia* (*Aen.* VII 11)/ *ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἡελίοιο* (*Od.* X 138). El sintagma *uanarum ferarum* evoca diversas especies raras y exóticas, como en *Aen.* VII.

Glauco expone a Circe su situación y le pide ayuda (XIV 12-24), con una actitud suplicante que recuerda la de Odiseo en el poema homérico y también la de Jasón y Medea en las *Argonáuticas*. El héroe homérico imploraba libertad para partir y retomar el νόστος (*Od.* X 483-6); la pareja de Apolonio pedía la κάθαρσις (A.R. IV 685-99); por su parte, el dios ovidiano ruega a Circe que use su magia para favorecerlo en el amor. Los relatos de Apolonio y Ovidio tienen en común que los huéspedes de Circe acuden a ella conociendo sus poderes y esperando ayuda de ellos; en este sentido, hay cierta relación con la demanda de Odiseo de recuperar a sus compañeros (*Od.* X 383-7); veíamos que Horacio (*Epodos* XVII 15-8) recurría a este momento del mito como *exemplum* de súplica. Glauco comienza aludiendo a la condición divina de ambos para que Circe se apiade de él (XIV 12); después recalca el poder de las hierbas (*quanta sit herbarum, Titani, potentia*, XIV 14); finalmente le cuenta que se ha enamorado de Escila y que ella lo ha despreciado (XIV 16-9), y le pide que la obligue a corresponderle (XIV 23-4). Glauco sugiere a Circe que emplee alguna de sus dos habilidades mágicas, a saber, las hierbas o los ensalmos:

*at tu, siue aliquod regnum est in carmine, carmen
ore moue sacro, sive expugnacior herba est,
utere temptatis operosae uiribus herbae*

Met. XIV 20-2

“Pero tú, si hay algún poder en un ensalmo, un ensalmo pronuncia con tu boca sagrada, o si hay una hierba más poderosa, usa las fuerzas comprobadas de esa hierba eficaz.”

Encontramos de nuevo los *carmina* y las *herbae*, las cuales estaban anticipadas al comienzo del episodio en la expresión *herbiferos colles*³⁰⁵ (*Met.* XIV 9); en cuanto al ensalmo, si bien en Homero no está claro que sea un medio para hechizar, decíamos que sí lo es con frecuencia en los textos latinos. Ovidio sustituye el bello canto de la Circe odiseica por estos *carmina* mágicos que no son canciones, sino conjuros, como los ἐπὸδαί de la Simeta del Idilio II de Teócrito. Estos *carmina*, que aparecen en los tres episodios, son junto con las hierbas los grandes poderes de la Circe de *Met.* XIV³⁰⁶.

Circe se enamora de Glauco inmediatamente, pues “ninguna tiene un carácter más inclinado a tales llamas” (*flammis habet aptius ulla/ talibus ingenium*, XIV 25-6); este rasgo característico de la Circe ovidiana lo atribuye el autor, bien a su propia

³⁰⁵ Otras alusiones a las hierbas de Circe las hemos visto ya en Verg., *Aen.* VII 19; Prop., II 1, 53; Tibul., III 7, 62.

³⁰⁶ Los *carmina* están en Verg., *B.* VIII 70 y *Aen.* VII 12; Tibul., III 7, 3. Para Tupet (1976, pp. 175-8) Ovidio describe los ensalmos de las prácticas mágicas de su época, que al parecer no se podían descifrar, bien por estar en alguna lengua oriental, bien porque eran sonidos carentes de significado, bien porque estaban en clave. Según Von Albrecht (1993, 13-14) se relacionan con el poder mágico que se atribuye a la música, aunque no podemos saber si son fórmulas verbales o salmodias recitativas.

naturaleza (26), bien al castigo de Venus contra la estirpe de Helios (27)³⁰⁷. El discurso con el que Circe responde a Glauco (XIV 28-36) es una invitación contundente a olvidar a Escila y entregarse a ella. El argumento principal se repite al principio y al final: Glauco debe desdeñar a la desdeñosa y entregarse a una que le corresponda (28-9 y 35-6), es decir, a la propia Circe, que se define a sí misma como *eadem cupidine captam* (29), con la misma expresión que usaba Virgilio en *Aen.* VII 189. La diosa se muestra apasionada, pero no es todavía la mujer desesperadamente enamorada que presentarán otras recreaciones; la aproximan a la Circe homérica su sosiego y su seguridad en sí misma. En efecto, no duda de que Glauco se rendirá ante ella por su ilustre linaje y por su dominio de la magia, que se concreta en las hierbas y los cantos mágicos:

*en ego, cum dea sim, nitidi cum filia Solis,
gramine cum tantum, tantum quoque carmine possim,
ut tua sim, uoueo.*

Met. XIV 33-35

“He aquí que yo, aunque soy una diosa, aunque soy hija del brillante Sol, aunque tengo tanto poder con la hierba, tanto con el ensalmo, deseo ser tuya.”

El rechazo de Glauco provoca la ira de Circe, que decide vengarse dañando a su rival. He aquí la detallada descripción de su encantamiento contra Escila (XIV 43-58):

*protinus horrendis infamia pabula sucis
conterit et tritis Hecateia carmina miscet
caeruleaque induitur uelamina perque ferarum
agmen adulantum media procedit ab aula
oppositumque petens contra Zancleia saxa
Rhegion ingreditur feruentes aestibus undas,
in quibus ut solida ponit uestigia terra
summaque decurrit pedibus super aequora siccis.*

Met. XIV 43-50

“Rápidamente sus hierbas de mala fama con jugos horribles tritura y mezcla las cosas trituradas con ensalmos de Hécate, y se pone vestidos azules y a través del rebaño de fieras que le mueven la cola sale del interior del palacio y dirigiéndose a Regio, frente a los escollos de Zancle, entra en las olas que hierven por el oleaje, sobre las que pone sus huellas como en la tierra firme y recorre la superficie del agua con los pies secos.”

En estos versos, especialmente en los dos primeros, Ovidio tiene en cuenta la fuente homérica (con el adjetivo *infamia* del v. 43 alude al conocimiento del público de los efectos de las hierbas de la diosa), pero también fuentes helenísticas y latinas, pues la magia aquí descrita es mucho más refinada e inquietante que los hechizos de la épica arcaica. El verbo *misco* (v. 44) remite al famoso *κυκεών*, y lo que mezcla Circe en este caso son sus dos medios mágicos principales: las hierbas (*pabula*, v. 43) y los conjuros o ensalmos (*carmina*, v. 44)³⁰⁸. El tercer componente del *κυκεών* ovidiano, los “jugos horribles” (*horrendis sucis*, v. 43), parece traducir la expresión *φάρμακα λυγρά* (*Od.* X

³⁰⁷ Por delatar su adulterio con Marte, la diosa habría provocado castigos amorosos a los descendientes del Sol; Circe estaría condenada a tener amores nunca correspondidos.

³⁰⁸ También la furia Tisífone tritura hierbas mágicas para enloquecer a Ino y Atamante en *Met.* IV 504.

236), y se corresponde con las virgilianas *potentibus herbis* (*Aen.* VII 19) y *uenenis* (VII 190). En cuanto a los *Hecateia carmina*, dijimos que fue frecuente después de Homero la asociación de Circe con Hécate, por ser ésta patrona de la magia³⁰⁹. En la secuencia de versos 45-50 Homero queda en un segundo plano y se hace más patente la huella de Apolonio: de él procede el símil del rebaño para los animales que rodean la mansión de Circe. En Ovidio son como un “rebaño de fieras que mueven la cola” (*ferarum agmen adulantum*, *Met.* XIV 45-6), y en Apolonio un rebaño de ovejas detrás de su pastor (ἤυτε μῆλα/ ἐκ σταθμῶν ἄλις εἶσιν ὀπηδεύοντα νομῆι, *A.R.* IV 674-5). En menor medida, también se puede relacionar con el pasaje IV 665-9 de las *Argonáuticas* la imagen terrorífica de Circe en el mar dirigiéndose a la roca de Escila y la alusión a sus vestidos, de color azul para camuflarse en el agua. La prodigiosa habilidad de caminar sobre las aguas es una innovación de Ovidio que no tiene Circe en ninguna fuente. Es llamativa la flexibilidad geográfica de las aventuras de esta Circe: el episodio de Glauco y Escila tiene lugar sobre todo en el mar, la recreación de *Od.* X se desarrolla entre la costa y el bosque (como en la *Odisea*), y el de Pico transcurre plenamente en el bosque. Con esto se aporta unidad a los libros XIII y XIV y se intensifica la peligrosidad de Circe, que se desplaza de un lado a otro para cometer sus funestas acciones³¹⁰.

Tras los preparativos, Circe llega a la sima frecuentada por Escila y allí ejecuta el hechizo:

*hunc dea praeuitiat portentificisque uenenis
inquinat; hic pressos latices radice nocenti
spargit et obscurum uerborum ambage nouorum
ter nouiens carmen magico demurmurat ore.*

Met. XIV 55-8

“La diosa la infecta de antemano y la corrompe con monstruosos venenos; aquí los líquidos exprimidos de una raíz dañina esparce y un ensalmo oscuro por el misterio de unas palabras inauditas veintisiete veces murmura con su boca mágica.”

Se alcanzan una intensidad y una plasticidad extraordinarias con la acumulación y la *uariatio* de términos de dos campos semánticos: el envenenamiento y el conjuro misterioso, que se corresponden con los dos grandes poderes mágicos de su Circe. Entre los primeros están *praeuitiat*, *portentificis*, *uenenis* (presente en *Aen.* VII 190), *inquinat*, *latices*, *radice* y *nocenti*; esa “raíz dañina”, hace pensar en el μῶλυ homérico, que tenía flor blanca y raíz negra y cuyo nombre provenía del indio *mulam* (“raíz”), si bien el μῶλυ poseía efectos benéficos. Las expresiones del segundo grupo están referidas al ensalmo, donde se unen dos conceptos: las palabras (*uerborum*, *carmen*, *demurmurat*, *ore*) y el misterio (*obscurum*, *ambage*, *nouorum*, *magico*). Dicho ensalmo es pronunciado veintisiete veces, un número que es resultado de elevar a la tercera potencia el tres, número mágico por excelencia³¹¹. El encantamiento provoca la metamorfosis de Escila en el conocido monstruo marino (XIV 59-67). El episodio se cierra con la desolación de Glauco, que persiste en su rechazo hacia Circe (68-9) y el rencor de Escila, que para vengarse de Circe engulló a los compañeros de Ulises³¹² (71, en alusión a *Od.* XII 245-6), siendo finalmente convertida en piedra (73).

³⁰⁹ Esta tradición partía de Diodoro Sículo, IV, 45, 1-3

³¹⁰ Segal (1968, p. 441).

³¹¹ Cf. Álvarez e Iglesias (2003, p. 710).

³¹² Este verso in *Circes odium sociis spoliauit Vlixem* (*Met.* XIV 71) supone un afecto y una preocupación de Circe hacia Ulises mayores de lo que se puede deducir de la *Odisea*.

Los dos episodios siguientes de Circe están insertos en un relato que hace Macareo, un compañero de Ulises inventado por Ovidio, a Eneas y a Aqueménides -otro supuesto compañero del itacense, éste inventado por Virgilio, que en la *Eneida* relataba el episodio del Cíclope³¹³. Siguiendo el mismo orden de *Od.* X, habla Macareo brevemente de las aventuras de Eolo (*Met.* XIV 223-32) y de los Lestrígones (333-40), para pasar finalmente a tratar en extenso la estancia con Circe (241-440), en una revisión del episodio homérico que incorpora el mito latino de Circe y Pico. Si en la *Odisea* el protagonista era el narrador de tales aventuras, en Ovidio es Macareo, que ha sufrido él mismo la magia de Circe, el que cuenta esta historia *in medias res*. Ovidio renuncia al tono épico y realiza una vulgarización del relato, empezando por ponerlo en boca de un personaje no elevado, uno de los miembros de la tripulación³¹⁴. En *Met.* XIV 241-90 se hace una recreación muy cercana de *Od.* X 126-245, con la llegada a la isla de Circe, la expedición de los compañeros a la morada de la maga y la metamorfosis en cerdos, pero Ovidio elimina, sintetiza, amplía o modifica los pasajes a su gusto.

Tras el ataque de los Lestrígones, sólo ha quedado una nave (*Od.* X 126-30, *Met.* 241-2), y con ella los supervivientes alcanzan una tierra desconocida; las dos fuentes anticipan que se trata de la isla de Circe (*Od.* X 135-6, *Met.* XIV 243-7). Macareo no la llama Eea, sólo *insula* (245) y *litora Circes* (247), y exhorta a Eneas a evitarla (*moneo, fuge litora Circes*, 247); es el mismo consejo que en la *Eneida* le daba al héroe Héleno (III 386), y que Eneas seguía, (VII 10-24). Una vez desembarcados, en la *Odisea* los tripulantes dormían durante dos días hasta que Odiseo salía a explorar y a cazar, y designaba después por sorteo a los encargados de inspeccionar el lugar (X 140-209). Ovidio elimina esos preliminares y describe directamente el sorteo, con una emulación de Homero bastante precisa:

ὡς ἐφάμην, τοῖσιν δὲ κατεκλάσθη φίλον ἦτορ
μνησαμένοις ἔργων **Λαιστρυγόνος Ἀντιφάταο**
Κύκλωπός τε βίης μεγαλήτορος ἀνδροφάγοιο.
 κλαῖον δὲ λιγέως, θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες·
 ἀλλ' οὐ γάρ τις πρῆξις ἐγίνετο μυρομένοισιν.
 αὐτὰρ ἐγὼ δίχα πάντας εὐκνήμιδας ἑταίρους
 ἠρίθμεον, ἀρχὸν δὲ μετ' ἀμφοτέροισιν ὄπασσα·
 τῶν μὲν ἐγὼν ἦρχον, τῶν δ' Εὐρύλοχος θεοειδής.
κλήρους δ' ἐν κυνέῃ χαλκήρεϊ **πάλλομεν** ὄκα·
 ἐκ δ' ἔθορε κλήρος μεγαλήτορος **Εὐρυλόχοιο**.
βῆ δ' ἰέναι, ἅμα τῷ γε **δύω καὶ εἴκοσ' ἑταῖροι**
 κλαίοντες· κατὰ δ' ἅμμε λίπον γοῶντας ὀπισθεν.

Od. X 198-209

“Así hablé, y a ellos se les rompió el corazón
 acordándose de las acciones de Antífates de Lestrigonia
 y de la violencia del Cíclope magnánimo devorador de hombres.
 Y lloraban sonoramente, derramando abundante llanto,
 pero nada consiguieron lamentándose.
 Entonces yo a todos mis compañeros de hermosas grebas
 los repartí en dos grupos y di un jefe a cada uno de los dos.

³¹³ En palabras de Nagle (1988, p. 96), “Macareus is pure invention, but in response to Virgil’s response to Homer”. Lope de Vega imitará este procedimiento en *La Circe*.

³¹⁴ Coincidimos con Otis (1966, pp. 289-91), que ve la historia de Macareo como “light parody” y “down-to-earth variation on Homer”.

A unos los mandaba yo, y a los otros Euríloco semejante a los dioses.
 En un casco de bronce agitamos unos guijarros rápido,
 y saltó el guijarro del magnánimo Euríloco.
 Así que echó a andar, y junto a éste veintidos compañeros
 llorando, y nos dejaron a nosotros atrás gimiendo.”

*Nos quoque Circaeο religata in litore pinu,
 Antiphatae memores inmansuetique Cyclopi,
 ire negabamus; sed tecta ignota subire
 sorte sumus lecti: sors me fidumque Politen
 Eurylochumque simul nimiique Elpenora uini
 bisque nouem socios Circaea ad moenia misit.*

Met. XIV 248-253

“Nosotros también, atracada la nave en la costa de Circe,
 al acordarnos de Antífates y del Cíclope salvaje,
 nos negábamos a ir; pero para subir al palacio desconocido
 fuimos elegidos por sorteo: la suerte nos envió a mí y al fiel Polites,
 junto con Euríloco y Elpénor de demasiado vino
 y dieciocho compañeros a la morada de Circe.”

Ovidio reduce el pasaje omitiendo las escenas del llanto de los hombres y del sorteo, cambia el número de miembros de la expedición (veintidos en vez de veintitres) e identifica a cuatro de ellos: uno es el propio Macareo y el otro Euríloco, el único que nombraba Homero. En cuanto a Polites y Elpénor, los dos tenían una breve actuación en el episodio odiseico: Polites -que para Odiseo era “el más querido y valioso de mis compañeros” (ὄς μοι κήδιστος ἐτάρων ἦν κεδνότητος τε) y en Ovidio es simplemente *fidum*- estaba en el grupo elegido para visitar la mansión de Circe, y era él quien incitaba a los otros a entrar cuando la oían cantar (*Od. X 224-8*). Por su parte, Elpénor era el joven “ni muy valeroso en la guerra ni provisto de inteligencia” (οὔτε τι λίην ἄλκιμος ἐν πολέμῳ οὔτε φρεσὶν ἦσιν ἀρηρώς) que moría al caerse borracho del tejado de la mansión de Circe (*Od. X 552-60*); de ahí el epíteto *nimii uini* que le da Ovidio.

El siguiente acontecimiento es la llegada de los exploradores al palacio de Circe y el encuentro con las bestias hechizadas, casi idéntico en ambas:

εὔρον δ' ἐν βήσσησι τετυγμένα δώματα Κίρκης
 ξεστοῖσιν λάεσσι, περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ.
 ἀμφὶ δέ μιν λύκοι ἦσαν ὀρέστεροι ἢ δὲ λέοντες,
 τοὺς ἀντὶ κατέθελξεν, ἐπεὶ κακὰ φάρμακ' ἔδωκεν.
 οὐδ' οἱ γ' ὠρμήθησαν ἐπ' ἀνδράσιν, ἀλλ' ἄρα τοῖ γε
 οὐρήσιν μακρῆσι περισσάινοντες ἀνέσταν.
 ὡς δ' ὅτ' ἂν ἀμφὶ ἀνακτα κύνες δαίτηθεν ἰόντα
 σαίνωσ'· αἰεὶ γάρ τε φέρει μελίγματα θυμοῦ·
 ὡς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερόνυχες ἠδὲ λέοντες
 σαῖνον· τοὶ δ' ἔδδεισαν, ἐπεὶ ἴδον αἰνὰ πέλωρα.

Od. X 210-19

“Y encontraron en el valle la morada de Circe
 de rocas pulidas, en un lugar visible.
 Y los rodearon lobos montaraces y leones,
 a los que ella había hechizado dándoles pócimas malignas.
 Y éstos no atacaron a los hombres sino que
 se alzaron moviendo alegres sus largas colas.
 Como cuando alrededor de un rey que sale de un banquete

sus perros mueven la cola (ya que siempre lleva cosas que sacian sus ansias), así les movían la cola a éstos los lobos de uñas poderosas y los leones; pero ellos se asustaron al ver a las fieras terribles.”

*quae simul attigimus stetimusque in limine tecti,
mille lupi mixtique lupis ursique leaeque
occursu fecere metum, sed nulla timenda
nullaque erat factura in corpore vulnus;
quin etiam blandas mouere per aera caudas
nostraque adulantes comitant uestigia,*

Met. XIV 254-259

“En cuanto llegamos y nos paramos en el umbral de la mansión, mil lobos y osos y leonas mezclados con los lobos nos asustaron con su llegada, pero ni había nada que temer ni había de causarse herida alguna en la persona; ya que incluso movieron por el aire sus colas lisonjeras y acariciando nuestros pasos nos acompañan.”

Coinciden las versiones en lo fundamental: alrededor del palacio están las fieras moviendo la cola, y los forasteros se asustan, aunque no hay nada que temer: Homero explica que están hechizados y Ovidio lo da por supuesto. En las bestias ovidianas se acusa la influencia de la *Eneida* (VII 17), donde también había diferentes especies de animales, entre ellas osos.

En el encuentro con Circe (*Met. XIV 259-70*) sí hay divergencias con la versión homérica. Para empezar, en las *Metamorfosis* son las Ninfas las que salen a recibir a los recién llegados³¹⁵ (XIV 259-61), y acompañan a Circe en todo momento, mientras que en la *Odisea* era la propia maga la que los invitaba a entrar (*Od. X 230-1*), y sus Ninfas sólo aparecían después, cuando el héroe doblegaba a la diosa y ésta le ofrecía hospitalidad (*Od. 348-72*). Sin duda, la diferencia más llamativa en esta secuencia del relato reside en la actividad totalmente distinta que realiza la diosa cuando llegan los hombres: en Homero cantaba y tejía en su telar, unas ocupaciones típicamente femeninas y aparentemente inofensivas (*Od. X 221-3*); en cambio, esta Circe de *Met. XIV* aparece vestida ricamente y enfrascada en el trabajo de analizar y clasificar sus hierbas mágicas, que conoce a la perfección. Con ironía, Ovidio incluso manifiesta abiertamente su traición a la fuente que tan fielmente viene siguiendo: explica que las Ninfas y Nereidas no se dedican a realizar labores domésticas, sino que trabajan con las hierbas bajo las directrices de la maga (264-7)³¹⁶.

Tras esto, el autor retoma de inmediato su fuente para la transformación de los hombres en cerdos. Volvemos a tener casi una traducción de la *Odisea*, si bien más detallada y estilizada, pues éste es el punto de la historia que más interesa a Ovidio.

οἱ δ' ἅμα πάντες αἰδρεῖσιν ἔποντο·
Εὐρύλοχος δ' ὑπέμεινεν· ὄϊσατο γὰρ δόλον εἶναι.
εἶσεν δ' εἰσαγαγοῦσα κατὰ κλισμούς τε θρόνους τε,

³¹⁵ Según Patti (2003, p. 218) puede ser un efecto para mantener el suspense retardando la aparición de Circe.

³¹⁶ La mayor parte de la crítica entiende este pasaje como una parodia que Ovidio se permite hacer del texto homérico. Solodow (1988, pp. 75-109) destaca en las recreaciones ovidianas de los mitos antiguos la modernización, el anacronismo, la romanización, la humanización de las divinidades, las referencias intramitológicas y el humor; en este episodio y Circe y sus ninfas representarían a una matrona romana y sus siervas.

ἐν δὲ σφιν τυρόν τε καὶ ἄλφιτα καὶ μέλι χλωρόν
 οἶνον Πραμνεῖω ἐκύκα· ἀνέμισγε δὲ σίτω
 φάρμακα λύγρ', ἵνα πάγχυ λαθοῖατο πατρίδος αἴης.
 αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
 ῥάβδω πεπληγυῖα κατὰ συφροῖσιν ἔεργνυ.
 οἱ δὲ σῶν μὲν ἔχον κεφαλὰς φωνήν τε τρίχας τε
 καὶ δέμας, αὐτὰρ νοῦς ἦν ἔμπεδος ὡς τὸ πάρος περ.
 ὧς οἱ μὲν κλαίοντες ἔερχατο· τοῖσι δὲ Κίρκη
 παρ ἄκυλον βάλανόν τ' ἔβαλεν καρπὸν τε κρανείης
 ἔδμεναι, οἷα σύες χαμαιευνάδες αἰὲν ἔδουσιν.
 Εὐρύλοχος δ' ἄψ ἦλθε θοὴν ἐπὶ νῆα μέλαιναν,
 ἀγγελίην ἐτάρων ἐρέων καὶ ἀδευκέα πότμον.

(Od. X 231-45)

“Y todos juntos la siguieron por su ignorancia,
 pero Euríloco se quedó, pues pensaba que había una trampa.
 Entró y tras llevarlos a sillas y sillones,
 mezcló ante ellos queso, harina y miel amarilla
 con vino de Pramnio, pero añadió a la bebida
 pócimas funestas, para que se olvidaran por completo de la tierra patria.
 Cuando se lo dio y lo bebieron, entonces
 tras haberlos golpeado con la varita los encerró en pocilgas.
 Y éstos tenían cabeza, voz, pelambre
 y cuerpo de cerdos, pero su mente quedó inalterable, como antes.
 Así quedaron encerrados llorando, y Circe les echó de comer
 bellotas, fabucos y el fruto del cornejo,
 las cosas que comen los cerdos que duermen en el suelo.
 Y Euríloco al punto marchó hacia la veloz nave negra,
 comunicando la noticia de los compañeros y su injusta desgracia.”

*haec ubi nos uidit, dicta acceptaque salute
 diffudit uultus et reddidit omina uoce.
 nec mora, misceri tosti iubet hordea grani
 mellaque uimque meri cum lacte coagula passo,
 quique sub hac lateant furtim dulcedine, sucos
 adicit. accipimus sacra data pocula dextra.
 quae simul arenti sitientes hausimus ore,
 et tetigit summos uirga dea dira capillos,
 (et pudet et referam) saetis horrescere coepi,
 nec iam posse loqui, pro uerbis edere raucum
 murmur et in terram toto procumbere uultu,
 osque meum sensi pando occallescere rostro,
 colla tumere toris, et qua modo pocula parte
 sumpta mihi fuerant, illa uestigia feci
 cumque eadem passis (tantum medicamina possunt!)
 claudor hara, solumque suis caruisse figura
 vidimus Eurylochum: solus data pocula fugit;
 quae nisi uitasset, pecoris pars una manerem
 nunc quoque saetigeri, nec tantae cladis ab illo
 certior ad Circen ultor uenisset Vlixes.*

Met. XIV 271-90

“Cuando ella nos vio, dados y recibidos los saludos,
 alivió su rostro y respondió con su voz a los augurios.

Y sin dilación manda que se mezclen cebada de tostado grano
y miel y la fuerza del vino puro con leche coagulada con vino de pasa,
y añade jugos que se disimulan furtivamente
bajo esa dulzura. Tomamos las copas entregadas con su sagrada diestra.
En cuanto las hemos apurado sedientos con la boca seca,
y la siniestra diosa ha tocado la punta de nuestros cabellos con su vara,
(incluso avergonzándome lo contaré) comencé a erizarme con cerdas,
y a no poder ya hablar, a producir en vez de palabras un ronco
bramido y a hundir en la tierra todo mi rostro,
y sentí que se endurecía mi boca con un hocico curvo,
que el cuello se hinchaba con protuberancias, y que con la parte con la que
poco antes cogía la copa, con ésta di pasos,
y junto a los que padecían lo mismo (¡tan grande es el poder de los fármacos!)
soy encerrado en una pocilga, y vimos que sólo Euríloco
se había librado de la forma de cerdo, sólo él rehusó la copa ofrecida;
si no la hubiese rechazado, también ahora permanecería yo
como parte del rebaño de hirsutas bestias, y no se habría presentado ante Circe
Ulises como vengador, habiendo conocido por éste tan grande desgracia.”

Siguen al recibimiento cordial de los forasteros la elaboración y el ofrecimiento del κυκεών (el verbo *misceri* se corresponde con el ἐκύκα homérico). En cuanto a los ingredientes, coinciden en ambas obras el vino y la miel, en la *Odisea* acompañados de queso y harina y en las *Metamorfosis* de cebada y leche coagulada. Circe añade brebajes (ἀνέμισγε φάρμακα λυγρά/ *sucos adicit*) que en Homero son “funestos” y hacen olvidar la patria; Ovidio no les otorga ningún calificativo ni explica su función, por ser harto conocida, pero su carácter maligno se deduce de las expresiones *lateant* y *furtim*. Tras suministrarles el κυκεών, Circe los golpea con la varita (ῥάβδῳ πεπληγυῖα/ *tetigit uirga*), según Ovidio en lo alto de la cabeza (*summos capillos*), y entonces se produce la transformación en cerdos, descrita parte por parte: Homero menciona los cambios en la cabeza, la voz, la pelambre y el cuerpo, y Ovidio en la pelambre, la voz, el rostro, la boca, el cuello y las manos. Con mente humana pero con forma de cerdos, las víctimas son encerradas en pocilgas (συφροῖσιν ἐέργυ/ *claudor hara*), de donde no saldrán hasta que acuda a liberarlos Ulises, avisado por Euríloco, que en la *Odisea* ni siquiera llega a entrar en la casa, y en las *Met.* XIV entra pero rechaza beber la pócima. La descripción de las metamorfosis adquiere en boca de Macareo un patetismo mayor que el de la fuente original³¹⁷. Hay coincidencias con dos de los pasajes horacianos estudiados, en la descripción particularizada de la transformación en cerdos (*Epodos* XVII 15-8) y en el empleo de la expresión *pocula* para los recipientes del κυκεών (*Ep.* I 2, 23).

Tras haberse extendido en esta parte, el resto del episodio lo expone Ovidio de modo conciso y dinámico. En sólo ocho versos se recogen los sucesos que en la *Odisea* ocupan ciento doce (*Od.* X 275-387): la intervención de Mercurio (*pacifer Cyllenius*, v. 291³¹⁸) con el μῶλυ (*Met.* XIV 291-2), el enfrentamiento de Ulises con Circe (293-6), la reconciliación (297-8) y la petición del héroe de que se deshaga el hechizo (se dice con un toque de humor que los cuerpos de los compañeros son su regalo de bodas). Los versos sobre el antídoto de Mercurio -una planta de flor blanca y raíz negra a la que los dioses llaman μῶλυ- son casi una traducción de los correspondientes de la *Odisea*:

³¹⁷ Hay dos innovaciones que Patti (2003, pp. 277-9) atribuye al cambio de narrador: que están sedientos cuando aceptan el κυκεών y la vergüenza de Macareo, que parece justificarse por la ingenuidad y temeridad con que actuaron.

³¹⁸ Este epíteto de Mercurio, según Patti (2003, p. 223) haría referencia a la *pax Augusta*.

ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος·
μῶλυ δὲ μιν καλέουσι θεοί,

Od. X 304-5

pacifer huic dederat florem Cyllenius album:
moly uocant superi, nigra radice tenetur;

Met. XIV 291-2

Vuelve a extenderse el latino al describir la inversión del encantamiento de Circe, que sigue básicamente el texto odiseico, aunque con una importante innovación:

ὧς ἐφάμην, Κίρκη δὲ διέκ μεγάροιο βεβήκει
ῥάβδον ἔχουσ' ἐν χειρί, θύρας δ' ἀνέφξε συφειοῦ,
ἐκ δ' ἔλασεν σιάλοισιν εὐικότας ἐννεώροισιν.
οἱ μὲν ἔπειτ' ἔστησαν ἐναντίοι, ἡ δὲ δι' αὐτῶν
ἐρχομένη **προσάλειφεν** ἐκάστω **φάρμακον ἄλλο**.
τῶν δ' ἐκ μὲν μελέων **τρίχες ἔρρεον**, ἃς πρὶν ἔφυσε
φάρμακον οὐλόμενον, τό σφιν πόρε πότνια Κίρκη·
ἄνδρες δ' ἄψ ἐγένοντο νεώτεροι ἢ πάρος ἦσαν
καὶ πολὺ καλλίονες καὶ **μείζονες** εἰσοράασθαι.
ἔγνωσαν δὲ με κεῖνοι, **ἔφυν τ' ἐν χερσὶν ἕκαστος**·
πᾶσιν δ' **ἡμερόεις ὑπέδου γόος**, ἀμφὶ δὲ δῶμα
σμερδαλέον κονάβιζε· θεὰ δ' ἐλέαιρε καὶ αὐτή.

Od. X 388-99

“Así hablé, y Circe atravesó el salón
llevando en su mano la varita, abrió las puertas de las pocilgas
e hizo salir a los que parecían cerdos de nueve años.
Después ellos se colocaron enfrente, y ella pasando
entre ellos iba untando a cada uno con otra pócima.
De sus miembros cayeron las cerdas que había hecho crecer
la terrible pócima que les suministró la soberana Circe.
Y se volvieron hombres de nuevo, más jóvenes de lo que eran antes
y mucho más bellos y más altos en su apariencia.
Y ellos me reconocieron, tomándome cada uno de la mano.
Y se apoderó de todos un llanto conmovedor, y la casa entera
resonaba terriblemente, e incluso la diosa se compadeció.”

spargimur ignotae sucis melioribus herbae
percutimurque caput conuersae uerbere uirgae,
uerbaque dicuntur dictis contraria uerbis.
quo magis illa canit, magis hoc tellure leuati
erigimur, saetaeque cadunt, bifidosque relinquit
rima pedes, redeunt umeri et subiecta lacertis
bracchia sunt: flentem flentes amplectimur ipsi
haeremusque ducis collo nec uerba locuti
ulla priora sumus quam nos testantia gratos.

Met. XIV 299-307

“Somos cubiertos con los jugos más potentes de una hierba desconocida
y golpeados en la cabeza con un golpe de la vara puesta al revés,
y se pronuncian las palabras al contrario de como fueron pronunciadas.
Cuanto más canta ella, más nos vamos elevando
del suelo, y caen las cerdas, desaparece la hendidura

de los pies partidos en dos, retornan los hombros y los antebrazos se ponen bajo los brazos: abrazamos al que llora llorando nosotros mismos y nos agarramos al cuello del jefe y no decimos palabras algunas antes que aquéllas que nos muestran agradecidos.”

En Homero la maga cubre a los cerdos con una nueva pócima y usa su varita (se entiende que los golpea, aunque no se dice), devolviéndoles a una forma humana mejor que la originaria, tras lo cual todos abrazan llorando a Odiseo. Es una invención de Ovidio el procedimiento de Circe para revertir el hechizo, untándolos con otro brebaje, poniendo al revés la varita y pronunciando al revés el *carmen* mágico³¹⁹, que es un ensalmo que se canta o se recita, como indica el empleo del verbo *cano*. Así queda recalcado el poder del canto por encima del de los brebajes y el de la varita. Conforme se pronuncia el ensalmo se van alzando del suelo los hechizados, una imagen con la que quizá Ovidio reproduce el $\mu\epsilon\acute{\iota}\zeta\omicron\nu\epsilon\varsigma$ del texto homérico. Como en la transformación propiamente dicha, en esta metamorfosis inversa se enumeran las partes del cuerpo que sufren cambios: las cerdas, los pies y los brazos (y también la voz, por la expresión *uerba*). En la *Odisea* sólo se decía que caía la pelambre y que volvían a ser hombres de mejor aspecto que antes. Von Albrecht, respecto a esta “retrometamorfosis”, hace notar la importancia del poder de la palabra, que tiene dos manifestaciones: por un lado está el *logos* como facultad definitoria de ser humano, que se pierde con la transformación en cerdos y es restituida junto con la forma humana; por otro, los potentes *carmina* de Circe, que pueden hacer y deshacer hechizos, y cuya importancia se pondera con el verso quiástico *uerbaque dicuntur dictis contraria uerbi* (XIV 301)³²⁰.

Termina la sección protagonizada por Circe con un relato no homérico, el del amor de Pico y Canente y los celos de la diosa (XIV 308-415). El mito latino de Pico convertido en pájaro por su esposa Circe estaba ya en la *Eneida* (VII 187-91), pero los detalles parecen invención de Ovidio³²¹. Como en la *Odisea*, los de Ítaca se quedan un año en Eea (XIV 307), y en ese tiempo Macareo declara haber visto y oído muchas cosas. Una es este relato que le cuenta una ninfa al preguntar el viajero por una escultura de un joven con un pájaro en la cabeza. Pico, hijo de Saturno, el rey de Ausonia, es un joven aficionado a la caza y los caballos, que cautiva con su belleza. Él sólo ama a la ninfa Canente (otra creación de Ovidio), de bello canto mágico y, a diferencia de Glauco con Escila- es correspondido³²². La actuación de Circe comienza en el v. 346, cuando se encuentra en un bosque con Pico, que ha salido de caza.

³¹⁹ Ciertos papiros y tablillas testimonian la pronunciación al revés de sortilegios mágicos: Ovidio habría fundido elementos de la literatura con otros de prácticas reales de su tiempo. Hay otro ejemplo de inversión de una metamorfosis en la historia de Io (*Met.* I 738-46). Cf. Tupet (1976, pp. 398-400).

³²⁰ Von Albrecht (1993, p. 15).

³²¹ Para algunos, como Nagle (1988, p. 87), esta versión la ha inventado Ovidio. Para otros, como Franco (2010, p. 263), el término *coniunx* podría tener en Virgilio el sentido de “aspirante a esposa” o “amante” y no de “esposa”.

³²² Ovidio llama a Pico *utilium bello studiosus equorum* (XIV 321) y Virgilio *equum domitor* (*Aen.* VII 189). Para Álvarez e Iglesias (2009, p. 18) este Pico mantiene la afición a los caballos que tenía en Virgilio, y por lo demás presenta rasgos semejantes a los del Narciso de *Met.* III. En cuanto a Canente, Ovidio otorga a su canto las mismas propiedades que al de Orfeo (XIV 338-40), pero el de Circe vencerá; los dulces cantos de Canente son descritos como *feminea modulatur carmina uoce* (XIV 341) para distinguirlos de los *carmina* funestos de la maga. Contrastan la magia ligera y “órfica” de Canente y la destructiva de Circe; cf. Segal (1968, p. 439 y 2000, p. 67).

*Venerat in siluas et filia Solis easdem,
utque nouas legeret fecundis collibus herbas,
nomine dicta suo Circaea reliquerat arua.
quae simul ac iuuenem, uirgultis abdita, uidit,
obstipuit: cecidere manu, quas legerat, herbae,
flammaque per totas uisa est errare medullas.*

Met. XIV 346-51

“A estos mismos bosques había llegado la hija del Sol, y para recolectar nuevas hierbas en las colinas fecundas, había dejado los campos llamados Circeos por su nombre. Ésta, tan pronto como vio al joven tapada por las ramas, quedó atónita: cayeron de su mano las hierbas que había recolectado, y le pareció que una llama corría por todo su interior.”

Se condensan aquí todos los rasgos de la Circe ovidiana: la magia (pues recolecta sus famosas hierbas), la filiación con el Sol, la localización latina de su patria en el Monte Circeo y la pasión amorosa. En este último aspecto la huella de Dido es clara: Ovidio emplea el término *obstipuit* para referirse a la reacción de Circe al ver a Pico, el mismo que describía la primera visión de Eneas por parte de la reina de Cartago (*Obstipuit primo aspectu Sidonia Dido, Aen. I 613*). Igualmente, era muy recurrente en el amor de Dido la metáfora del fuego, presente en el v. 351.

La hechicera decide de inmediato declarar su amor a Pico (*non effugies*, se dice en el v. 355), y se vale de su magia para tener una atmósfera propicia. Crea la imagen de un falso jabalí (*effigiem nullo cum corpore falsi/ finxit apri, 358-9*) que se adentra en la maleza y el rey al perseguirlo se aleja de su guardia³²³. Entonces la maga opera un maravilloso encantamiento para poder dirigir al joven unas ardientes palabras de amor:

*concipit illa preces et uerba precantia dicit
ignotosque deos ignoto carmine adorat,
quo solet et niueae uultum confundere Lunae
et patrio capiti bibulas subtexere nubes.
tum quoque cantato densetur carmine caelum
et nebulas exhalat humus, caecisque uagantur
limitibus comites, et abest custodia regis.
nacta locum tempusque 'per, o, tua lumina,' dixit
'quae mea ceperunt, perque hanc, pulcherrime, formam,
quae facit, ut supplex tibi sim dea, consule nostris
ignibus et socerum, qui peruidet omnia, Solem
accipe nec durus Titanida despice Circen.'*

Met. XIV 365-76

“Ella formula sus súplicas y pronuncia palabras de ruego e invoca a dioses desconocidos con un ensalmo desconocido, con el que suele incluso desdibujar la blanca faz de la Luna y entretejer bajo la cabeza de su padre nubes cargadas de agua. También entonces, recitado el ensalmo, se condensa el cielo y la tierra exhala nieblas, y andan errantes los compañeros por sendas oscuras, y está alejado el séquito del rey. Habiendo logrado el lugar y el momento le dijo: ‘Oh, por tus ojos que han cautivado a los míos, por esta hermosura, bellísimo, que hace que yo, una diosa, te suplique, haz caso a mi fuego y acepta como suegro al Sol, que todo lo ve

³²³ Para Álvarez e Iglesias (2009, p. 19) este jabalí está inspirado en el falso Eneas de *Aen. X 636-7*, que venía a su vez de *Il. V 445-53*.

y no desprecies, cruel, a la Titánide Circe’.”

La hija del Sol pone en marcha un hechizo inquietante y misterioso: los dioses a los que invoca y su ensalmo se califican con el adjetivo *ignotus*, que se aplica también a las hierbas de la retrometamorfosis de los griegos (XIV 299). Este detalle hace suponer que Circe, aun siendo una diosa hija de una divinidad por todos conocida como es el Sol, se relaciona con otros dioses que parecen pertenecer a otra dimensión. El ruego a las divinidades es un nuevo medio mágico que no figuraba en los textos anteriores. Los efectos de estos conjuros (hacer desaparecer la Luna, tapar el sol, llenar la tierra de niebla) están lejos del mero poder metamórfico, y recuerdan a los poderes que la literatura atribuye a las magas en textos como el *Idilio II* de Teócrito o la *Bucólica VIII* de Virgilio³²⁴. Cuando esta neblina mágica provoca que la guardia real se pierda, Circe se presenta ante Pico y le pide que se entregue a ella con un discurso plagado de reminiscencias de otros que hemos estudiado. El paralelismo más evidente es el que se establece entre esta situación y la de Glauco y Escila; en ambos casos se enamora la diosa de un hombre que ama perdidamente a otra; la súplica de amor (ella misma se denomina *supplex*) recuerda a la que dirige a Glauco en lo clara y directa que se muestra y en la mención de su condición divina. No obstante, se aprecia aquí una actitud más entregada y apasionada, con una exaltación de la belleza del amado que estaba ausente en la primera, y con una serie de elementos que evocan de nuevo a la Dido virgiliana: la imagen del amor como fuego (*nostris ignibus*), la alusión a la crueldad del amado (*nec durus Titanida despice Circen*³²⁵), los ruegos de la amante, etc.

El rechazo de Pico (XIV 378-81), alegando que todo su amor es para otra, es similar al de Glauco, como también lo es la reacción furiosa y cruel de Circe³²⁶. Cambia tan sólo el objeto de la venganza, que no será en este caso la doncella rival, sino el propio amado, sobre el que lanza esta amenaza y el subsiguiente conjuro:

*'non impune feres, neque' ait 'reddere Canenti,
laesaque quid faciat, quid amans, quid femina, disces
rebus' ait' sed amans et laesa et femina Circe!
tum bis ad occasus, bis se conuertit ad ortus,
ter iuuenem baculo tetigit, tria carmina dixit.*

Met. XIV 383-7

“¡No te irás impune!”, dice, ‘¡ni serás devuelto a Canente, aprenderás con los hechos qué puede hacer la lastimada, qué la amante, qué la mujer, y más aún qué es Circe amante y mujer y lastimada!’ Entonces se volvió dos veces hacia el ocaso, dos veces hacia oriente, golpeó al joven tres veces con la varita, pronunció tres ensalmos.”

Las palabras de Circe revelan una actitud que nada tiene que ver con aquella maga distante y misteriosa a la que Homero llamaba δεινὴ θεός y πότην; la de Ovidio muestra un carácter totalmente humano, dominado por las pasiones amorosas, pero acompañado del conocimiento de las artes mágicas: en esto coincide con la figura de Medea, la maga enamorada por antonomasia. Esta nueva Circe se declara “amante, lastimada y mujer” (*amans et laesa et femina*), como la Dido de Virgilio. También la

³²⁴ La facultad de alterar la naturaleza es característica de las magas de todos los folclores, especialmente de los nórdicos. Tupet (1976, pp. 340-1 y 400-1) cree que estos hechizos de la Circe ovidiana podrían interpretarse como alucinaciones que pueden provocar ciertas hierbas y cantos repetitivos con poder hipnótico.

³²⁵ Como dijimos, *durus* es un epíteto que los troyanos otorgan a Ulises en la *Eneida*.

³²⁶ Aquí ve Otis (1966, p. 277) dos tipos de pasión contrapuestos: la despiadada lascivia de Circe y el amor devoto, fiel y mutuo de Pico y Canente, que representa el ideal amatorio de Ovidio.

reina de la *Eneida* exigía que el que tanto dolor le infligía fuera castigado por su desdén (*dabis, improbe, poenas, Aen. IV 386*). En el encantamiento se usan procedimientos novedosos (movimientos hacia oriente y occidente, juego entre el tres, número mágico, y el dos) y también el toque de la varita (aquí con el término *baculum*, en vez del *uirga* de los episodios anteriores), una vez más combinado con la pronunciación de ensalmos.

El resultado es la transformación de Pico en un pájaro carpintero de colorido plumaje (XIV 388-96)³²⁷. Disipada ya la niebla mágica, llegan los acompañantes de Pico, que acusan a Circe de la desaparición de su rey y se disponen a atacarla. Ella recurre a todo el poder de su magia para defenderse:

*illa nocens spargit uirus sucosque ueneni
et Noctem Noctisque deos Erebumque Chaosque
conuocat et longis Hecaten ululatus orat.
exsiluere loco (dictu mirabile) siluae,
ingemitque solum, uicinaque palluit arbor,
sparsaque sanguineis maduerunt pabula guttis,
et lapides uisi mugitus edere raucos
et latrare canes et humus serpentibus atris
squalere et tenues animae uolitare uidentur:
attonitum monstris uulgius pauet; illa pauentis
ora uenenata tetigit mirantia uirga,
cuius ab attactu uariarum monstra ferarum
in iuuenes ueniunt: nulli sua mansit imago.*

Met. XIV 403-15

“Ella disemina una ponzoña funesta y jugos de veneno
Y a la Noche y a los dioses de la Noche, del Érebo y del Caos
llama y ruega a Hécate con largos alaridos.
Saltaron fuera de su sitio los bosques (algo admirable de decir),
y gimió el suelo, y palideció el árbol cercano,
y las hierbas diseminadas estaban empapadas con gotas de sangre,
y les pareció que las piedras emitían mugidos roncós
y que los perros ladraban y que la tierra se oscurecía
con serpientes negras y que ánimas tenues revoloteaban:
el pueblo aturdido se aterró por los prodigios; ella los rostros sorprendidos
de los aterrados golpeó con su vara envenenada,
por cuyo toque monstruos de diversos animales
entraron en los jóvenes: a ninguno le quedó su aspecto.”

Reaparece la palabra *sucos*, presente en el hechizo de los compañeros de Ulises (XIV 275, 299), y otra nueva, *uirus*, semejante al *uenenum* empleado contra Escila (XIV 55). Los dioses enumerados en los vv. 404-5 pueden corresponder a esos *ignotos deos* del fragmento anterior; de Hécate decíamos al estudiar la Medea de A.R. que era la divinidad asociada a las magas, madre de Circe según algunos mitógrafos. Se describen una serie de prodigios que alcanzan todo el medio circundante: los árboles, el suelo, el aire, incluso el mundo de ultratumba. La mención a las ánimas de los difuntos tal vez tenga que ver con una tradición legendaria latina según la cual se veían fantasmas en el promontorio Circeo³²⁸. Esta operación sobrenatural difícilmente tendría cabida en

³²⁷ La descripción, según Álvarez e Iglesias (2009, p. 20), coincide con la de Plinio del Ave Fénix (*NH X 3*). Como observa Franco (2010, p. 262), la magia de Circe en este caso implica no sólo una metamorfosis, sino un proceso filogenético, la creación de una nueva especie animal.

³²⁸ La cuenta Gnaeo Gelio (*Historicorum Romanorum reliquiae*, II 28/ p. 150). Eustacio (*Comentarii ad Homeri Odysseam* II 1,18) recoge otro prodigio en el Circeo: el sol iluminaba durante la noche una estatua de Circe.

Homero, que casi sugería más que describía los poderes mágicos de la diosa con expresiones escuetas y vagas (κατέθειλξεν, κακὰ φάρμακα, φάρμακα λυγρὰ). Las descripciones copiosas y detalladas de impactantes escenas de magia de *Met.* XIV son propias de la literatura helenística y romana³²⁹. En este ambiente horroroso, Circe golpea a los presentes con su *uirga*, que en esta ocasión está envenenada y los convierte en diversas criaturas; no se indica que sean fieras, sino “monstruos de fieras” (*uariarum monstra ferarum*), quizá seres fabulosos como las de Apolunio. Siendo ésta una metamorfosis colectiva de los acompañantes de un hombre amado por Circe, recuerda la transformación en cerdos de *Od.* X, que sería el punto de partida sobre el que Ovidio crea su historia³³⁰. Tras este encantamiento, sin duda el más aparatoso e impresionante de todos los de la Circe de las *Metamorfosis*, termina la actuación de la maga en la obra y se cierran los dos episodios abiertos³³¹.

Esta Circe, que marcará los tratamientos de los siglos posteriores, es ante todo enamorada y hechicera, pero quizá más lo primero que lo segundo, ya que sus hechizos son siempre derivados de sus pasiones. Circe en Homero ni actuaba movida por sus sentimientos ni había siquiera una motivación clara para su magia. Como hechicera, representa la figura característica de la maga: clasifica hierbas, tiene poder sobre los hombres, los animales y la naturaleza, pronuncia palabras mágicas... Los precedentes para las dos facetas de Circe en Ovidio son nítidamente identificables: para la magia, la Circe de Homero y las magas helenísticas y romanas; para el amor, la Dido de Virgilio; la figura de Medea -especialmente la de Apolonio- habría servido para configurar uno y otro aspecto³³². Aun así, el personaje de Circe queda simplificado en Ovidio pues, si bien presenta mayor complejidad emocional que la homérica, pierde la misteriosa ambigüedad de aquélla, que desempeñaba además un amplio catálogo de funciones -maga, amante, anfitriona, ayudante y profeta-, que en las *Metamorfosis* quedan en segundo plano ante las dos dominantes: la magia y el amor³³³.

³²⁹ Coinciden los efectos de la magia de Circe con la de Medea en *Met.* VII 199 y ss. Hay escenas de magia muy parecidas a ésta, donde los prodigios afectan a todo el medio natural y se manifiestan en forma de visiones y sonidos, en muchas obras de la literatura latina del siglo siguiente: en las tragedias de Séneca, en la *Farsalia* de Lucano -en el episodio de la hechicera de Tesalia del libro VI-, en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco -encantamientos de Medea-, etc. Ellsworth (1988, p. 338) ve en esta escena reminiscencias de los prodigios de Trinacria de *Od.* XII 394-6.

³³⁰ Para Segal (2000, p. 67) esta metamorfosis total con que se cierra el episodio es la expresión de uno de los principios dinámicos del poema: “le pouvoir de jouer avec l’instabilité et la vulnérabilité de la forme humaine dans un monde de passion, de violence, et de changement imprévisible.”

³³¹ El de Pico concluye con Canente pensando hasta que se convierte en cisne (XIV 416-34). En el de Macareo, el relato marco de esta historia, se resumen en cinco versos (435-9) los ciento cinco de la *Odisea* sobre la partida del caudillo de Ítaca y sus hombres y las instrucciones de Circe para la κατάβασις (*Od.* X 469-574); Macareo, asustado, opta por quedarse (*Met.* XIV 440).

³³² Tupet (1976, p. 396) señala que en las *Metamorfosis* Medea representa la magia griega, correspondiente a la primera parte de la obra, y Circe la magia romana que se da en la segunda.

³³³ Segal (1968, p. 436-41) ve a la Circe ovidiana tan poderosa como la virgiliana, pero menos seria, pues pierde su carácter impredecible que la hacía tan inquietante en Homero. Para Hatzantonis (1971a, pp. 18-9) la visión de Circe en Ovidio es casi siempre siniestra, y sus enamoramientos están cerca de la perversión enfermiza. Parece que el personaje de Circe llegó a convertirse en paradigma del amor desenfrenado y la lujuria. En contraste con la Circe enamorada y fracasada de Ovidio, Partenio de Nicea escribió un relato en que ella era la deseada y se vengaba de un amante demasiado insistente. En *Narrationes amatoriae* XII Calco, rey de los Daunios, se enamora perdidamente de Circe y la persigue sin descanso. Ella lo rechaza porque ama sólo a Ulises, y le prohíbe la entrada a su isla. Como él desobedece, Circe le sirve unos manjares envenenados que le provocan una locura que le hace comportarse como un cerdo. Finalmente, la maga lo libera, no sin antes hacerle jurar que no volverá a molestarla.

b) Circe en otras obras de Ovidio.

Veremos ahora un pasaje relativamente amplio de los *Remedia Amoris* y algunas menciones breves y de importancia menor que están repartidas por el resto de sus obras.

En los *Remedia Amoris* hay otra reelaboración de considerable extensión del tema de Circe. En esta breve obra, escrita en dísticos elegíacos y concebida como contrapartida del *Ars Amandi*, ofrece el poeta valiosos consejos -dirigidos sobre todo a los jóvenes- para sobreponerse al sufrimiento amoroso³³⁴. Para ilustrar sus enseñanzas, Ovidio recurre continuamente a *exempla* mitológicos; unos evocan grandes desamores de la mitología; otros, por el contrario, son mitos donde en un principio no había intriga amorosa o era muy secundaria pero que, pasados por el filtro literario ovidiano, se convierten en desgarradas historias de amor. En este último grupo podríamos clasificar el tratamiento del encuentro de Circe y Ulises. En realidad, más que una reelaboración de *Od. X*, lo que se recrea es la despedida de Circe y Ulises cuando éste se dispone a marcharse de Eea. El autor proporciona recomendaciones para salir airoso de una ruptura amorosa (mantenerse activo, evitar caer en la indolencia, tratar de ocupar la mente, beber vino sin abusar, etc.), y le interesa hacer hincapié en la inutilidad de los remedios mágicos, que para él son creencias antiguas totalmente desacreditadas. Su tesis se puede resumir en los siguientes versos: *Nulla recantatas deponent pectora curas, / nec fugiet uiuo sulphure uictus amor* (“Ningún pecho abandonará zozobras alejadas con encantamientos, / ni huirá el amor derrotado por azufre ardiendo”, vv. 259-260)³³⁵. En esta argumentación, que abarca desde el v. 249 hasta el v. 290, se intercalan los *exempla* míticos de dos famosas hechiceras cuyas artes mágicas no les sirvieron para retener al hombre amado: el de Medea cuando fue abandonada por Jasón (vv. 261-2), y el de Circe, que se vio igualmente burlada por Ulises (vv. 263-88).

*Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae,
cum sua Neritias abstulit aura rates?
Omnia fecisti, ne callidus hospes abiret:
ille dedit certae lintea plena fugae.
Omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:
longus in inuito pectore sedit amor.
Vertere tu poteras homines in mille figuras,
non poteras animi uertere iura tui.
Diceris his etiam, cum iam discedere uellet,
Dulichium uerbis detinuisse ducem:
'Non ego, quod primo, memini, sperare solebam,
iam precor, ut coniunx tu meus esse uelis;
et tamen, ut coniunx essem tua, digna uidebar,
quod dea, quod magni filia Solis eram.
Ne properes, oro; spatium pro munere posco:
quid minus optari per mea uota potest?
Et freta mota uides, et debes illa timere:
utilior uelis postmodo uentus erit.
Quae tibi causa fugae? Non hic noua Troia resurgit,*

³³⁴ Así presenta el autor su texto: *Ad mea, decepti iuuenes, praecepta venite, / Quos suus ex omni parte fefellit amor* (“Acudid a mis lecciones, jóvenes burlados/ a quienes su amor traicionó en cualquier sentido”, vv. 41-2).

³³⁵ Vimos que también Plutarco (*Mor.* 139A6-9) recurría al mito de Circe para desaconsejar a las mujeres el empleo de la magia como medio para atraer a los hombres.

*non alius socios Rhesus ad arma uocat.
Hic amor, hic pax est, in qua male uulneror una,
tutaque sub regno terra futura tuo est.'
Illa loquebatur, nauem soluebat Vlixes:
inrita cum uelis verba tulere Noti.
Ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes,
nec tamen est illis adtenuatus amor.
Ergo, quisquis opem nostra tibi poscis ab arte,
deme ueneficiis carminibusque fidem.*

Rem. 263-90

“¿De qué te sirvieron, Circe, las hierbas de la Perseide, cuando sus vientos se llevaron las naves Neritias? Hiciste de todo para que no se marchara el astuto huésped: él entregó sus velas abiertas a la fuga segura. Hiciste de todo para que no te abrasara el fuego fiero: pero el amor se asentó duradero en el pecho contra su voluntad. Tú habías podido cambiar a los hombres en mil formas, no habías podido cambiar las leyes de tu corazón. Se dice también que, cuando ya se disponía a partir, con estas palabras detenías al caudillo de Duliquio: «Yo eso que antes, lo recuerdo, solía anhelar, no te lo suplico ya, que tú quieras ser mi esposo; y sin embargo yo me consideraba digna de ser esposa tuya, por ser diosa e hija del Sol poderoso; Te ruego que no te apures, te pido como favor un plazo: ¿qué menos puede ser deseado por mis votos? Ves las aguas agitadas, debes temerlas: pronto el viento será más propicio para tus velas. ¿Qué motivo tienes para la fuga? No se alza aquí una nueva Troya, ni ningún Reso llama a sus compañeros de nuevo a las armas. Aquí hay amor, aquí hay paz, en la que sólo yo sufriré terriblemente y toda la tierra estará bajo tu dominio.» Ella hablaba; Ulises soltaba la nave, los vientos se llevaban junto con las velas las palabras vanas. Circe se abrasa y recurre a las artes acostumbradas, y sin embargo el amor no se ve atenuado por ellas. Por tanto, quienquiera que pidas ayuda de mi arte, retira tu confianza de los filtros mágicos y de los conjuros.”

Lo primero que se aprecia en estos versos que resaltan la inutilidad de la magia al principio y al final es una estructura circular o de *Ringkomposition*: en los vv. 263-4 el poeta plantea que la magia no sirve en forma de una interrogación retórica dirigida a Circe, después narra el abandono de Circe por Ulises, y finalmente termina (vv. 289-90) ordenando al lector con una oración imperativa que desconfíe de los hechizos³³⁶. Esta estructura consta de una tesis, un *exemplum* que la corrobora y la reiteración de la tesis, y se aplica desde lo particular hasta lo general (lo que es válido para Circe lo será también para ese *quisquis* a quien se dirige) siguiendo los mecanismos de la argumentación retórica, bien conocidos por Ovidio.

Es obvia la gran distancia de este pasaje de los *Remedia* respecto a los versos de la *Odisea* que narran la partida de Odiseo de Eea y la reacción de Circe:

³³⁶ Wilkinson (1956, p. 224) observa que este racionalismo de Ovidio aparece con frecuencia en sus obras, y lo pone en relación con su admiración de la cultura griega; este aspecto lo distinguiría de otros poetas como Propertio, más supersticiosos al modo romano.

αὐτὰρ ἐγὼ Κίρκης ἐπιβὰς περικαλλέος εὐνῆς
 γούνων ἐλλιτάνευσα, θεὰ δέ μευ ἔκλυεν αὐδῆς,
 [καί μιν φωνήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδων·]
 ὦ Κίρκη, τέλεσόν μοι ὑπόσχεσιν, ἦν περ ὑπέστης,
 οἴκαδε πεμψέμεναι· θυμὸς δέ μοι ἔσσυται ἤδη
 ἠδ' ἄλλων ἐτάρων, οἳ μευ φθινύθουσι φίλον κῆρ
 ἄμφ' ἔμ' ὄδυρόμενοι, ὅτε που σύ γε νόσφι γένηαι.
 ὦς ἐφάμην, ἠ δ' αὐτίκ' ἀμείβετο δῖα θεάων·
 διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν' Ὀδυσσεῦ,
 μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῶ ἐνὶ μίμνεντε οἴκῳ.

Od. X 480-9

“Y entonces yo subiendo al hermoso lecho de Circe
 me abracé a sus rodillas y la diosa escuchó mi voz,
 y hablándole le decía estas palabras aladas:
 «Oh Circe, cúmpleme la promesa que me hiciste
 de mandarme a casa, pues ya se impacienta mi ánimo
 y el del resto de compañeros, quienes atormentan mi corazón
 llorando a mi alrededor cuando tú estás lejos. »
 Así hablé, y rápidamente contestó la divina:
 »Hijo de Laertes, Odiseo de muchos ardides,
 no permanezcáis más en mi casa contra vuestra voluntad. »”

Tendrá gran fortuna esta imagen de una separación sumamente traumática para la diosa, bien distinta de *Od. X*, donde quienes suplicaban y lloraban eran Odiseo y sus compañeros, mientras Circe aceptaba con indiferencia la marcha del héroe, pasando inmediatamente a dar instrucciones para la κατάβασις. Más que con Circe, la situación guarda relación con el episodio de Calipso, cuyo influjo en la Dido virgiliana ya tratamos. Como esta Circe (*Rem. 275-6* y también *Met. XIV 33, 375*), la ninfa de Ogigia apelaba a su condición de diosa para convencer al amado de que no la despreciara (*Od. V 211-3*), un detalle que también aparecía en el *Grilo* de Plutarco, donde Circe comentaba que Penélope sería ya una anciana (985F2-4). En la *Odisea*, el discurso de Circe para invitar al huésped a permanecer a su lado no tenía lugar cuando Odiseo se disponía a marcharse, sino cuando la había derrotado y sus compañeros habían sido liberados (*Od. X 456-65*); entonces Circe los invitaba a descansar en su isla y, a diferencia de Calipso, Dido y la Circe de los *Remedia*, lograba persuadirlos.

Es evidente que Ovidio, aunque trata materia homérica, sigue el modelo de la tragedia de Dido de *Aen. IV 304-87*, donde estaban el anuncio de la partida de Eneas de Cartago y la amargura y súplicas de la reina³³⁷. Las palabras de Circe coinciden con el primer discurso de Dido a Eneas (vv. 304-330): una y otra definen la partida del amado como *fuga* (*Aen. IV 314, 328, Rem. 281*); pretextan el peligro del mar (*Aen. IV 309-10, Rem. 279-80*); mencionan que Troya ya no existe -Dido para recordar a Eneas que ya no tiene patria (*Aen. IV 312-3*) y Circe para contrastar esa tierra de guerra y dolor con la deliciosa vida en Eea (*Rem. 281-4*); se lamentan por el matrimonio frustrado (*Aen. IV 316, 324; Rem. 273-6*); y se quejan del sufrimiento que les espera (*Aen. IV 308, 314, 330; Rem. 283*). La imagen de la llama de la pasión es continua en la caracterización de

³³⁷ Ovidio trata el tema épico con técnicas de la elegía y el epilio alejandrino: la composición simétrica, el apóstrofe a los personajes y el tratamiento patético de la heroína abandonada (frecuente en Propertio y en las artes figurativas). Cf. Scaffai (1991, p. 305) y Cristóbal (1994a, p. 499-501).

Dido (*animum flammauit amore* en IV 54, *uritur infelix Dido* en 68, *furiis incensa feror* en 376, etc.), que se abrasa y trata de obtener ayuda de artes sobrenaturales (*Aen.* IV 54-74), y encubre al final sus planes de suicidio ante su hermana fingiendo preparar unos ritos que le aconseja una hechicera para recuperar al amado (478-98); también esto lo emula Ovidio, pues su Circe arde de amor (*Rem.* 267, 287) y recurre desesperada a la magia para retener a su amado (265-70, 287-8). Tanto Dido como Circe, perdida ya la esperanza de impedir la partida, ruegan que ésta sea demorada (*Aen.* IV 429-30; *Rem.* 277); en ambos casos el viajero hace caso omiso a las súplicas de la amante y se marcha, si bien Ulises en estos versos es más frío e indiferente que Eneas³³⁸. En cuanto a esta Circe frágil, inofensiva y humanizada, no sólo es visiblemente distinta de la diosa de Homero, sino también de la maga letal y monstruosa de las *Metamorfosis*.

El motivo de la diversificación en las metamorfosis está llevado al máximo con el sintagma *mille figuras* (v. 269), que da a entender que la maga es capaz de operar cualquier transformación, como ocurre en *Met.* XIV. En cuanto a la magia de Circe, Ovidio sugiere en las expresiones *omnia fecisti* (vv. 265, 267) y *adsuetas artes* (vv. 287) que Circe conoce y practica asiduamente diversas clases de hechizos, pero no se alude a ningún método en particular como el *κυκεών*, la varita o las palabras mágicas, excepto a esas hierbas que le proporciona la diosa Perseide, Hécate, (*Perseides herbae*, v. 263). La magia aquí referida no son los encantamientos destructivos de *Met.* XIV, sino los conjuros y trucos de las amantes de la elegía, como los que prueba Dido. En cambio, en Homero ni Circe ni Calipso utilizan la magia para retener a Odiseo.

Mencionamos finalmente otras alusiones del *corpus* ovidiano al episodio de Circe, muy reducidas y menos relevantes. En general, resaltan los rasgos de amante y de maga del personaje, con un tratamiento semejante al de las *Metamorfosis*. En todos los casos el mito de la diosa es empleado como *exemplum* del tema que trata el poeta.

En los *Amores*, hay tres pasajes sobre Circe. El primero está en el poema **I 8**, dedicado a la vieja alcahueta borracha Dipsas. La mención de la maga en este contexto tiene valor paradigmático: al afirmar que Dipsas conoce los conjuros de Eea le atribuye un enorme poder en las artes mágicas. En cuanto a la enumeración de operaciones que la vieja realiza, coinciden con las de Circe en *Met.* XIV, sobre todo en el episodio de Pico, que son las típicas de las hechiceras en la literatura helenística y latina.

*illa magas artes Aeaeaque carmina nouit
inque caput liquidas arte recuruat aquas;
scit bene, quid gramen, quid torto concita rhombo
licia, quid ualeat uirus amantis equae.
cum uoluit, toto glomerantur nubila caelo;
cum uoluit, puro fulget in orbe dies.*

Am. I 8, 5-10

“Ella conoce las artes mágicas y los ensalmos de Eea
y con su arte hace volver las aguas fluidas hasta su nacimiento;
sabe bien qué poder tienen las hierbas
cuál los hilos envueltos en la rueda giradora,
cuál la ponzoña de una yegua en celo.
Cuando quiere, las nubes se acumulan por todo el cielo;
cuando quiere, el día brilla en el orbe claro.”

³³⁸ Para Brunelle (2002, pp. 56-60) Ulises ejemplifica en este texto lo que Ovidio recomienda a sus lectores: templanza y autocontrol para no sufrir por amor; Circe, con su monólogo de *puella relict*a, representa lo contrario: el enamorado que sufre por ser incapaz de reprimir su pasión.

Semejante valor paradigmático tienen los versos de **II 15**, donde el enamorado, que ha regalado un anillo a su dama, desearía volverse anillo él mismo para rodear su dedo. Para este cambio de su naturaleza imagina que le harían falta las mañas de alguno de los dos personajes famosos por su poder metamórfico: Circe y Proteo.

*o utinam fieri subito mea munera possem
artibus Aeaeae Carpathiue senis!*

Am. II 15, 18-19

“¡Ojalá yo pudiera de pronto convertirme en mi regalo,
con las artes de la de Eea o del viejo del Cárpatos!”

La tercera y última mención de Circe en los *Amores* (III 7) tiene un componente humorístico e irónico. Es evocada una vez más como maga (*venefica*), pero aparece un nuevo medio de hechizar que no estaba en las *Metamorfosis*: los hilos mágicos³³⁹. Está en un pasaje en el que la mujer recrimina a su amante su falta de vigor sexual, acusándolo de infidelidad:

*aut te traiectis Aeaea uenefica lanis
deuouet, aut alio lassus amore uenis.'*

Am. III 7, 79-80

“O la hechicera de Eea con unos hilos enredados
te embruja, o llegas fatigado por otro amor.”

En estos tres fragmentos de los *Amores* Eea es señalada insistentemente como la patria de Circe, siguiendo la tradición homérica, mientras que en las *Metamorfosis* aquella se identificaba con el monte Circeo. Se trata de un detalle menor, pues venimos observando que ambas referencias no son incompatibles.

En el *Ars Amandi* Circe sólo aparece en unos versos cuyo contenido coincide con aquéllos de *Rem.* 263-90: se habla de la inutilidad de los conjuros para los desengaños amorosos, poniendo como ejemplo a Circe, que de nuevo presenta la doble faceta enamorada/hechicera de las *Metamorfosis*. Tenemos esa versión del mito donde Circe se enamora de Ulises y trata de retenerlo usando la magia, alejándose el personaje del modelo homérico y adquiriendo características de Medea, con la que es equiparada:

*Non facient, ut uiuat amor, Medeides herbae
mixtaque cum magicis naenia Marsa sonis.
Phasias Aesoniden, Circe tenuisset Vlixem,
Si modo seruari carmine posset amor.*

Ars. Am. II 101-4.

“No hacen que el amor perdure las hierbas de Medea
ni las nenias de los Marsos mezcladas con los sonidos mágicos,
la del Fasis habría retenido al hijo de Esón y Circe a Ulises,
si sólo con un ensalmo se pudiera conservar el amor.”

En el mismo libro hay otra referencia menor a *Od.* X: en II 121 y ss. se resalta la importancia de las dotes espirituales para cautivar, y se pone como ejemplo a Ulises, no guapo sino elocuente (*Non formosus erat, sed erat facundus Ulixes, Ars. Am. II 123*), lo que le permitió enamorar a dos diosas (*et tamen aequoreas torsit amore deas, 124*).

³³⁹ También son un instrumento propio de las magas romanas, como acabamos de ver en *Am. I 8*.

La única aparición de Circe en los *Fastos* corrobora esa temprana incorporación de la diosa a la mitología latina. Ovidio relaciona la cultura griega con la historia de la civilización romana: afirma que Ulises llegó a Italia, donde sitúa la tierra de Circe, llamada aquí de nuevo *litus* y no *insula*; la expresión *Telegoni moenia* se refiere a la ciudad de Túsculo, fundada en la mitología latina por aquel hijo de Ulises y Circe.

*dux quoque Neritius; testes Laestrygones exstant
et quod adhuc Circes nomina litus habet;
et iam Telegoni, iam moenia Tiburis udi
stabant, Argolicae quod posuere manus.*

Fast. IV 69-72

“También había venido el caudillo Neritio, están de testigos los Lestrígonos y la que aún tiene el nombre de costa de Circe; y ya las murallas de Telégono, ya las del húmedo Tibur³⁴⁰ se alzaban, lo cual habían levantado las manos argólicas.”

En los *Tristia*, Ovidio alude a la hechicera sin nombrarla directamente en el famoso pasaje donde, defendiéndose de la acusación de componer poesía inmoral, cita ejemplos de situaciones poco virtuosas en obras maestras de la literatura, concretamente en Homero. Se pone aquí de manifiesto uno de los principales rasgos de la recepción ovidiana de Homero: la preponderancia de los aspectos eróticos. Ovidio aporta tres ejemplos de historias impúdicas en la epopeya³⁴¹: Penélope y sus pretendientes, el adulterio de Venus y Marte y la pasión de Circe y Calipso (*duas deas*) por Ulises.

*Aut quid Odyssea est, nisi femina propter amorem,
dum vir abest, multis una petita procis?
Quis, nisi Maeonides, Venerem Martemque ligatos
narrat in obsceno corpora prensa toro?
Unde nisi indicio magni sciremus Homeri
hospitis igne duas incaluisse deas?*³⁴²

Tr. II 375-80

“¿Pero qué es la *Odisea*, sino una mujer solicitada por amor por muchos pretendientes mientras su marido está ausente? ¿Quién, sino el de Meonia, nos habla de Venus y Marte unidos, enlazados sus cuerpos en el lecho deshonesto? ¿De dónde sino de la revelación de Homero habríamos conocido que dos diosas se inflamaron de ardor por su huésped?”

La última referencia a Circe está en las *Epistulae ex Ponto*. De nuevo la diosa es nombrada indirectamente (*Telegoni parens*), y aquí es concebida como un ser temible y cruel, a la altura de Medea, Clitemnestra, Escila (transformada en monstruo por la propia Circe) e incluso Medusa. Esa concepción siniestra de Circe estaba en la primera parte del episodio odiseico, en la *Eneida* y en muchos pasajes de las *Metamorfosis*.

³⁴⁰ La ciudad de Tibur había sido fundada según la tradición por un griego llamado Tiburno.

³⁴¹ Hay una interpretación muy parecida de la *Odisea* -probablemente influida por este pasaje de Ovidio- en el *Laus Serenae* (vv. 19-33) de Claudiano. Para este poeta el motivo central de la epopeya es la exaltación de la virtud de Penélope. En el v. 21 emplea la expresión *pocula Circes*, que ya hemos visto en Hor., *Ep.* I 2, 23 y aparece también en Tibul., II 7, 61.

³⁴² El último verso de este pasaje es muy semejante al de *Ars. Am.* II 124 que comentamos arriba.

*Quid trepidas et adire times? Non impia Procne
filiave Aeetae voce movenda tua est,
nec nurus Aegypti, nec saeva Agamemnonis uxor,
Scyllaque quae Siculas inguine terret aquas,
Telegonive parens vertendis nata figuris
nexaque nodosas angue Medusa comas.*

Pont. III 1, 119-24

“¿Por qué tiemblas y temes acercarte? Ni a la impía Progne ni a la hija de Eetes has de conmoverte con tu voz, ni a la nuera de Egipto, ni a la cruel esposa de Agamenón, ni a Escila que aterroriza con su inglete las aguas de Sicilia, ni a la madre de Telégono, nacida para cambiar las formas, ni a la enredada Medusa de cabellos anudados de serpiente.”

4. OTROS AUTORES ÉPICOS

Aquí agrupamos referencias al episodio de Circe pertenecientes a contextos épicos, heterogéneas y en su mayoría breves. Salvo la de Livio Andronico, todas ellas pertenecen a épicos postvirgilianos: Silio Itálico, Valerio Flaco, Estacio y Dictis Cretense. Veremos muchos paralelismos con los principales tratamientos del mito que hemos analizado: la propia *Odisea*, las *Argonáuticas*, la *Eneida* y las *Metamorfosis*.

4.1. Livio Andronico

Hablábamos al inicio de este capítulo del importante papel que jugó la *Odusia* de Livio Andronico para la popularidad del personaje de Ulises y la *Odisea* en el mundo latino³⁴³. Precisamente la primera mención de Circe en la literatura latina se encuentra en uno de los escasos fragmentos que nos han llegado de la *Odusia* del primer autor de las letras romanas, Livio Andronico.

*Topper citi ad aedis venimus Circai;
simul duona eorum portant ad navis,
multam ancillae; vina isdem inserinuntur.*

(*Odusia* XII, 16-19)

“Llegamos muy rápidos a la mansión de Circe;
al mismo tiempo llevan sus regalos a las naves,
e introducen en ellas otras miles de cosas.”

La crítica coincide en que la *Odusia* no sería una simple traducción, sino una reelaboración de la epopeya que conllevaba una romanización de la forma y del contenido y una interpretación del relato mítico acorde con el nuevo contexto histórico y literario en que se introducía. Un ejemplo de esta adaptación que realiza Andronico es la traducción del epíteto homérico de Ulises, *πολύτροπος*, de sentido moral ambiguo,

³⁴³ Véase Cristóbal (1994a, pp. 482-4).

como *versutus*, que tenía unas connotaciones más benévolas, lo cual concuerda con el establecimiento de los nuevos valores romanos, donde no estaba bien visto el ardid³⁴⁴.

4.2. Silio Itálico

Si bien fuera de Livio Andronico no encontramos más referencias a Circe en la épica arcaica, éstas se multiplican en la épica postvirgiliana.

En la *Guerra Púnica* de Silio Itálico la única mención de Circe se refiere al mito latino de la metamorfosis de Pico en pájaro que recogían Virgilio y Ovidio.

*ho<c> Picus quondam nomen memorabile ab alto
Saturno statuit genitor, quem carmine Circe
exutum formae uolitare per aethera iussit
et sparsit croceum plumis fugientis honorem.*

Punica VIII 439-42

“El nombre lo estableció en otro tiempo Pico, ilustre hijo del remoto Saturno, a quien Circe con su ensalmo obligó a revolotear por los aires privado de su forma y esparció un adorno azafranado sobre las plumas que huían.”

Como en *Aen.* VII 189-191, se narra de manera muy sintética que Pico fue transformado por Circe en ave de colores. Sin embargo, Silio Itálico se aparta de la *Eneida* y sigue a Ovidio en dos detalles: en primer lugar, en el medio para el encantamiento, que es un ensalmo (*carmen*), lo cual coincide más con las *Metamorfosis*, donde Circe empleaba la varita y los ensalmos (XIV 387), que con la *Eneida*, que mencionaba la varita y los brebajes (VII 190); y en segundo lugar en el detalle de que Pico trata de huir, que estaba en Ovidio (*Met.* XIV 388) pero no en Virgilio.

4.3. Valerio Flaco

Tampoco en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco hay una recreación propiamente dicha del episodio de Circe. Sin embargo, es interesante analizar algunos pasajes de la epopeya donde funcionan como hipotexto tanto el episodio homérico de Circe como las reelaboraciones posteriores. En esta epopeya volvía el autor a un tema muy antiguo, el periplo de la Argo, pero con un nuevo enfoque que debía mucho a la *Eneida* y que incluía la romanización del mito, el carácter providencial del viaje y su dimensión trascendental como expresión del paso del poder de Oriente a Grecia y de Grecia a Roma. Los modelos esenciales son Homero, Apolonio de Rodas y sobre todo Virgilio³⁴⁵, contaminados y modificados con gran originalidad, sin olvidar la influencia de otros autores latinos, como Ovidio, Séneca y Lucano, y de la retórica de Época Imperial, que determina el estilo preciosista y el tono sentencioso y patético. Se da, por tanto, una amalgama de las tendencias neoclásicas y manieristas de la Época Flavia.

³⁴⁴ Stanford (1954, p. 129). Sobre la *aemulatio* y la originalidad de Livio Andronico, cf. Pociña (1989, pp. 390-7).

³⁴⁵ Sobre los modelos de Valerio Flaco, véase Garson (1969, pp. 362-6) para Homero; López Moreda (1996, pp. 34-47) para Apolonio; Venini (1990, pp. 423-4) para Virgilio. Zissos (2002, pp. 70-80) considera que Valerio Flaco tiene a Virgilio y Apolonio como principales referentes, y con ellos establece una relación intertextual inestable con una constante inclusión de elementos homéricos.

Tenemos, en primer lugar, un pasaje donde se describe la magia de Medea:

*illius ad fremitus sparsosque per avia sucos
sidera fixa pavent et avi stupet orbita Solis.
mutat agros fluviumque vias, suos alligat ingens
cuncta sopor recoquit fessos aetate parentes
datque alias sine lege colus. hanc maxima Circe
terrificis mirata modis, hanc advena Phrixus
quamvis Atracio lunam spumare veneno
sciret et Haemoniis agitari cantibus umbras.*

Val. Flac., *Argonautica*, VI 441-8

“Ante los murmullos de ésta y sus jugos esparcidos por lugares inaccesibles se asustan las estrellas inmóviles y siente estupor la órbita de su abuelo el Sol. Altera los campos y los cursos de los ríos, afecta a todas las cosas su poderoso sueño, recuece a los padres agotados por la edad y concede duración a sus vidas contra la ley natural. La admira Circe, la más poderosa en medios terroríficos, la admira el extranjero Frixo aunque sabe que la luna echa espuma con veneno de Átrax y que las sombras se agitan con los cantos de Hemonia.”

Tenemos aquí las típicas características del tratamiento de la magia en la literatura romana, varias de ellas coincidentes con las operaciones de la Circe ovidiana, a saber: el empleo de los *suci* (*Argonautica* VI 441 y *Met.* XIV 43, 275, 299, 403) y de los *cantus* o *carmina* (*Argonautica* VI 448, atribuidos a Medea, y a Circe en *Met.* XIV 20, 34, 44, 58, 302), y la capacidad de cambiar a las personas y a los elementos de la naturaleza, aludidas en *Argonautica* VI 443 con el verbo *mutare*. También en las *Metamorfosis* teníamos las transformaciones de Escila, de los compañeros de Ulises y de Pico, y las que afectaban a todo el entorno (a esto alude también el *cuncta* de *Argonautica* VI 444), que tenían lugar en el episodio de Pico. Además, en ambas obras se nombran dos prodigios semejantes; uno afecta a la Luna (echa espuma venenosa en *Argonautica* VI 447, y en *Met.* XIV 367-8 Circe puede ocultarla, y también al Sol); y el otro a las sombras de los difuntos (que se revuelven en *Argonautica* VI 448, y salen y vagan por los aires en *Met.* XIV 411). Por otra parte, la asociación de *fremitus* y *sucos* en el v. 441 remite a la Circe ovidiana y su letal combinación de ensalmos y brebajes. En cuanto a los vv. 444-5, se refieren a las operaciones de rejuvenecimiento de Medea sobre Pelias y Esón. Se nombran aquí varios parientes de Medea que tienen relación con la magia, pues la intención de Valerio Flaco es resaltar la superioridad de Medea como hechicera frente a cualquier otro personaje: así, la magia de la doncella espanta a su propio abuelo, el Sol y a las estrellas (442), y la mismísima Circe (su tía) y Frixo (su cuñado, esposo de Calcíope) se maravillan ante sus poderes. Frixo, que vino de Tebas, recibe el epíteto de “extranjero” (*advena*). La tradicional asociación de la magia con Oriente está muy presente en las *Argonáuticas* de Valerio Flaco a través de los miembros de la estirpe de Eetes; en estos versos se marca además la relación de Tesalia con la magia en las expresiones *Atracio veneno* (447) y *Haemoniis cantibus* (448).

En el libro VII hay una breve alusión a la marcha de Circe de la Cólquide, cuyo modelo está en Apolonio de Rodas. En este pasaje Medea, agitada por el amor que empieza a sentir por el huésped griego, pide ansiosa a sus padres que le cuenten historias de su familia, precisamente las que tienen que ver con la unión con extranjeros. No por casualidad la doncella se interesa por la llegada a la Cólquide de Frixo (de nuevo designado “extranjero”, esta vez con el epíteto *hospes*) y la salida de Circe de la patria.

*quaerit, ut Aeaeis hospes consederit oris
Phrixus, ut aligeri Circen rapuere dracones.*

Val. Flac., *Argonautica* VII 119-20

“Intenta saber cómo se asentó en las costas de Ea el extranjero
Frixo, cómo unas serpientes aladas arrebataron a Circe.”

En A.R., III 309-13 narra Apolonio que Circe abandonó Ea y se estableció en tierras occidentales, siguiendo la tradición hesiódica que sitúa Eea en Italia, a la que se adhiere Valerio Flaco. En cuanto al carro volador con dragones, el autor latino parece haber transferido este rasgo de Medea a Circe, pues ninguna otra fuente lo menciona. Apolonio decía que el medio de transporte de Circe había sido un carro de Helios (πατρὸς ἐν ἄρμασιν Ἡλίου, A.R. III 309), sin especificar qué clase de animales lo conducían. El carro de Helios suele ser de caballos alados, pero era muy conocida desde Eurípides la huida de Medea de Corinto en un carro de dragones alados³⁴⁶.

En VII 210-399 hay una original escena: buscando favorecer a los argonautas, Venus adopta la figura de Circe para persuadir a Medea de fijarse en Jasón y ayudarle, una intervención que recuerda la actuación de esta misma diosa en *Aen.* IV. Las palabras cómplices de incitación al amor de Venus-Circe tienen tres claros modelos: las de Calcíope a Medea en A.R. III 674-739, las de las alcahuetas de la poesía lírica, y sobre todo las de Ana a Dido en *Aen.* IV 9-53. Curiosamente, como señala Perutelli, el papel de esta falsa Circe en el idilio de Medea y Jasón en la epopeya de Valerio Flaco es diametralmente opuesto al que tenía la verdadera en A.R. IV³⁴⁷. Dado que en este episodio ni siquiera interviene la auténtica Circe, nos limitamos a señalar algunos rasgos del mito que se desprenden de la extensa conversación entre la diosa y la hija de Eetes.

Vemos, en primer lugar, la descripción de la metamorfosis de Venus:

*sicut erat mutata deam mentitaque pictis
vestibus et magica Circen Titanida virga.*

Val. Flac. 211-2

“Así había cambiado la figura de diosa y simulado a
la Titánide Circe con sus vestidos adornados y su varita mágica”

Para convertirse en Circe, hija de un Titán (Helios), Venus se provee de dos atributos; el más característico de Circe desde Homero, la varita mágica, y otro del que apenas teníamos menciones, los vestidos adornados³⁴⁸.

Medea, exultante por ver de nuevo a su tía, le da la bienvenida con alborozo, pero también le reprocha su ausencia; la llama *Circe dura* (217-8), empleando el mismo epíteto negativo que Virgilio aplicaba con frecuencia a Ulises en la *Eneida*. Como en los versos anteriores, Medea quiere saber por qué su tía huyó en un carro de dragones alados: *quae te biiugis serpentibus egit/ hinc fuga?* (219-20). Frente al *dracones* del pasaje anterior, aquí, por una *variatio* estilística, encontramos *serpentes*. Además, Medea habla de *fuga* pero todo indica que la partida de Circe fue voluntaria. No parece que Valerio Flaco siga la tradición recogida en Diod. Sic., IV 45, según la cual Circe tuvo que huir de Oriente por haber asesinado a su marido, el rey de los Sármatas.

³⁴⁶ Así en E., *Med.* 1317-22 y acotación del escolio, en Apollod., I 9, 28, Hor., *Epodos* III 14, Ov., *Met.* VII 218 y ss., etc.

³⁴⁷ Perutelli (1997, p. 276, *ad locum*).

³⁴⁸ Señalamos en su lugar las dos únicas alusiones a los vestidos de Circe, muy diferentes: en A.R., IV 671 la diosa lava sus vestidos en el mar; en Ov., *Met.* XIV 45 se viste de azul para camuflarse en el mar.

Esta Circe fingida explica que humanos y dioses pueden vivir en cualquier parte del mundo, y no hay por qué encerrarse en la patria. Ella misma es un ejemplo, pues se marchó de Ea y ahora habita feliz en tierras itálicas, casada con un extranjero:

*et nunc Ausonii coniunx ego regia Pici
nec mihi flammiferis horrent ibi pascua tauris
meque vides Tusci dominam maris:*

Val. Flac. 232-4

“Y yo ahora soy la real esposa del Ausonio Pico
y allí no me asustan los pastos con toros flamígeros
y me ves a mí como señora del Mar de Toscana”

El punto de partida estaría en A.R. III 309-13, que ya situaba a Circe en esta tierra. Por lo tanto, se respeta la tradición hesiódica, la preferida por los latinos, según la cual la isla de Circe estaba en Occidente, concretamente en Ausonia, y que allí fue donde recibió a Ulises. Añade Valerio el dato virgiliano (*Aen.* VII 189-91) de que Circe era esposa de Pico. Nada dice esta epopeya de la metamorfosis de Pico en pájaro, tal vez porque se entiende que todavía no se había producido. De nuevo se hace evidente la romanización del mito, pues estos versos son una adaptación de un pasaje análogo de las *Geórgicas* de Virgilio sobre Italia³⁴⁹.

Circe desaconseja a la joven casarse con un rudo monarca oriental que tendrá otras esposas (*coniunx non una*, 236). Este pasaje recuerda la actitud de Ana, que comprendía que Dido no hubiera aceptado matrimonios con los monarcas de alrededor y la animaba a unirse a Eneas (*Aen.* IV 35-8), y también a Calíope (A.R. III 719-23) quien, casada ella misma con un extranjero, recomendaba a Medea ponerse de parte del “extranjero” (ξείνῳ, 719). Medea responde que no sería capaz de olvidarse de la “gran Perseide” (*magnae Perseidos*, 238) y contraer un matrimonio tal. No está claro si con ese sintagma se refiere a la Oceánide Perseide o Perse (madre de Eetes y Circe y, por tanto, su abuela) o a Hécate, hija de Perses. Parece preferible la segunda opción: Medea se referiría a dejar su papel de sacerdotisa de Hécate en la Cólquide. La joven se confiesa consumida por una tremenda pasión y ruega ayuda a Circe:

*Quaere malis nostris requiem mentemque repone,
redde diem noctemque mihi, da prendere vestes
somniaferas istaque oculos componere virga.*

Val. Flac. VII 245-7

“Procura descanso a mis males y restablece mi espíritu,
devuélveme el día y la noche, concédeme el disfrutar del
abrazo del sueño y apacigua mis ojos con tu varita.”

En esta súplica desesperada a su tía apela incluso a los poderes mágicos de ésta para que la curen del amor. Se atribuye aquí una cualidad nueva a la varita de Circe, que en todos los textos provoca metamorfosis, pero no el sueño; este poder es propio de la varita de Mercurio (Hom., *Il.* XXIV 343 y ss., Ov., *Met.* I 671 y ss., con el epíteto *somniafer*). La hija de Eetes acaba llorando en el regazo de Venus, mientras ésta la abraza y la besa, insuflándole amor mezclado con odio (*occupat amplexu Venus et furialia figit/ oscula permixtumque odiis inspirat amorem*, 254-5). Medea arderá de amor por Jasón, pero también necesitará llenarse de odio para traicionar a su familia.

³⁴⁹ *Haec loca non tauri spirantes naribus ignem/ inuertere satis immanis dentibus hydri,/ nec galeis densisque uirum seges horruit hastis* (Verg., *G.* II 140-2).

Esta escena adapta el pasaje virgiliano de las instrucciones de Venus a Cupido cuando lo manda bajo la figura de Ascanio a avivar el amor de Dido (*Aen.* I 687-8)³⁵⁰.

Venus le responde que, cuando llegaba volando a su encuentro³⁵¹, un hermoso extranjero le ha expuesto su desesperación por los duros trabajos que tenía que realizar, mostrándose dispuesto a suicidarse si la joven no se prestaba a ayudarlo. La falsa Circe explica que ha quedado fascinada por la belleza de Jasón (*mirabar*, 264), superior a la de todos los demás navegantes, y que ella misma habría detenido a la Argo en Eea:

*forte ratem primo fulgentem litore cerno
qualem nostra suo numquam dimittere portu
vellet adhuc omnes quae detinet insula nautas.*

Val. Flac. VII 260-2

“Por casualidad veo al borde de la costa una nave resplandeciente
a la cual nunca querría dejar escapar de su puerto mi isla
que hasta el momento retiene a todos los navegantes.”

Ésta es una de esas alusiones prolépticas de los sucesos homéricos, tan del gusto de Valerio Flaco, quien a menudo configura su epopeya como “pre-texto” de la épica homérica³⁵², especialmente de la *Odisea*. Venus habla del poder de Circe de detener a los viajeros que pasan por su isla, del que nadie ha escapado “hasta el momento” (*adhuc*), y este adverbio es un guiño al lector, que sabe que Ulises sí escapará³⁵³. Estas contundentes palabras (el autor las llama *diras voces*, 299) de la diosa disfrazada de Circe afectan profundamente a la muchacha y la dejan sumida en el desasosiego. Finalmente, se decide a hacer lo que su tía le recomienda y la sigue adonde está Jasón. Una vez allí, Iris, que acompaña a Jasón, y Venus desaparecen y los dejan solos.

Medea manifiesta en este encuentro con la que cree que es Circe un gran respeto y amor por su tía, que contrasta fuertemente con la actitud temerosa y distante de la Medea de Apolonio ante la Circe purificadora. Llama a su supuesta tía *mater* (242, 248), un vocativo que denota cariño y autoridad, y la diosa, a su vez, la trata como *nata* (229). En cuanto a ese papel de mediadora del amor, no hemos visto ninguna actuación semejante de Circe en el resto de fuentes, pero Venus parece ser consciente de que Medea aprecia sobremanera a Circe al adoptar su forma para persuadir a la joven; su actuación surte efecto, como demuestra la declaración de obediencia de Medea en VII 347-9. Además, en la tradición latina la propia Circe era una maga amante, oriunda de Oriente pero residente en Occidente, y enamorada de un extranjero, por lo que su ejemplo era idóneo para impulsar a Medea a actuar a favor de Jasón. De acuerdo con el contexto ideológico de las *Argonáuticas*, habría que relacionar al personaje de Circe con ese traslado de la hegemonía desde Oriente hasta Roma pasando por Grecia³⁵⁴.

³⁵⁰ En Apolonio de Rodas también hay una intervención semejante de Venus, que envía a Eros a provocar el amor de Medea por Jasón (*A.R.*, III 129-60 y 275-98).

³⁵¹ No es propio de Circe el poder de volar; comenta Perutelli (1997, p. 293-4, *ad locum*) que sólo los dioses vuelan -y entonces Venus estaría revelando su identidad- pero que también Circe podría volar por ser maga. Igualmente puede referirse a ese carro de dragones alados de Helios.

³⁵² Zissos (2002, p. 80-92).

³⁵³ Langen (1964, pp. 489-90, *ad locum*) ve aquí una incongruencia, pues se supone que la Argo fue la primera nave que surcó los mares.

³⁵⁴ Medea utiliza expresiones de la elegía amorosa, como las de Dido en la *Eneida*: *infelix* (239, 295, 371), *thalamos* (239, 249), *miser* (241), *miseranda* (235), *incendia mentis* (243), *flebat* (251), *pestemque latentem ossibus* (252-3), *imi pectoris ignem* (253), *oscula* (254), *saevus amor* (307). En la configuración de Medea en Valerio Flaco, además de los modelos griegos (Apolonio y Eurípides) y de Virgilio, hay que tener en cuenta otros dos: las *Metamorfosis* de Ovidio (y probablemente también su *Medea* perdida), que muestran a una joven atormentada por el amor y la rabia, y la tragedia de Séneca,

4.4. Estacio

De menor importancia es la breve y única mención de Circe en la *Tebaida* de Estacio. Aparece en la descripción de los rituales leteos que dirige el adivino Tiresias y ejecuta su hija Manto:

*iussa facit carmenque serit, quo dissipat umbras,
quo reciet sparsas; qualis, si crimina demas,
Colchis et Aeaeo simulatrix litore Circe.*

Stadius *Theb.* IV 549-51

“Hace las cosas ordenadas y emite el canto, con el que disipa las tinieblas,
con el que las forma una vez dispersas; como, quitando los crímenes,
la de la Cólquide y la engañosa Circe en la costa de Eea.”

Como de costumbre, aparecen los nombres de Medea y Circe en una escena de magia -en este caso de fines benéficos- como hechiceras por antonomasia. Para expresar la eficacia de las artes de Manto, la hija del adivino es equiparada con las dos célebres magas. El adjetivo *simulatrix* para Circe resulta original, y está cargado de sugerencias a su maldad y su perfidia.

En las *Silvas* se nombra a Circe una única vez, en dos versos que aluden a sus famosos brebajes y a las transformaciones de los compañeros de Ulises (aquí “lobos de Duliquio” en vez de cerdos), y donde volvemos a encontrar ese adjetivo *vitrea* que le aplicaba Horacio (*Od.* I 17, 20): *Cedant vitreae iuga perfida Circes/ Dulichiis ululata lupis* (“Que cedan las pérfidas ataduras de la cristalina Circe/ llamada con alaridos por los lobos de Duliquio”, *Silu.* I 3, 85-6).

4.5. Dictis Cretense

Terminamos con el tratamiento de *Od.* X en el *Diario de la Guerra de Troya* de Dictis Cretense. Esta obra se proponía pasar las aventuras homéricas por el filtro de la racionalización, una corriente cuyos principales representantes en Roma son los autores que firman sus obras como Dictis Cretense y Dares Frigio³⁵⁵. Dictis no se muestra abiertamente antihomérico, pero el tono general de la narración es antiheroico y sórdido: presenta las pasiones, las traiciones y los intereses de uno y otro bando de manera cínica y realista, y Ulises aparece como un hombre inteligente, pero innoble y negociante. En cuanto a la obra de Dares, es aún más pobre, y Ulises interviene poco.

Las dos características más destacables del *Diario de la Guerra de Troya* de Dictis son el evemerismo y la confusión de aventuras homéricas. En el siguiente pasaje Dictis trata escuetamente el episodio de Circe, que menciona junto al de Calipso:

que hacía hincapié en la magia y el carácter vengativo y furioso del personaje. Para ciertas escenas de magia el modelo es la Ericto de Lucano. Baldini Moscardi (2000, p. 277-83) resalta la ambigüedad de esta Medea, que oscila entre la *pavida virgo* y la maga terrible. Medea en Valerio Flaco resulta más siniestra que en Apolonio; es comparada incluso con Proserpina (V 329-49), y en la escena que tratamos Venus y Medea se equiparan con Baco y Penteo (301-6). Sobre este aspecto, véase Salemme (1993).

³⁵⁵ Stanford (1954, pp. 150-6) los considera los mayores detractores de Homero en la tradición latina, herederos de aquella corriente crítica de autores griegos que hemos tratado en el capítulo anterior. Cristóbal (1994a, p. 511) señala a Filóstrato, Ptolomeo Queno y Dión de Prusa como los iniciadores de las obras antihoméricas. Salvo por el *Discurso Troyano*, no consideramos que la obra de Dión sea antihomérica; nos atenemos a lo dicho en el aparatado sobre Dión del capítulo anterior.

Exactus per Aeoli insulas devenerit at Circen atque inde ad Calypso, utramque reginam insularum in quis morabantur, et quibusdam illecebris animos hospitum ad amorem sui illicientes.

VI, 5

“Y llevado a través de las islas de Eolo fue a parar junto a Circe y de allí junto a Calipso, reinas ambas de las islas en las que vivían, y que con ciertos encantos atraían a su amor los ánimos de los visitantes.”

Circe y Calipso son para Dictis reinas locales de sus respectivas islas, siguiendo la técnica común en el evemerismo de convertir en monarcas a las divinidades míticas; no estaban, pues, dotadas de facultades mágicas, sino que su poder era la seducción de sus huéspedes. Nótese que el término empleado para designar esas artes es *illecebra*, cuyo sentido es el de “encanto”, “seducción” o “zalamería”, a diferencia de los que veíamos en los textos anteriores, que indudablemente aludían a hechizos (*carmina, suci, veneni, herbae*, etc.). Volveremos a encontrar esta expresión en textos medievales sobre Circe, ya que la lectura de Dictis será una de las más influyentes en la exégesis del mito de Circe. Desde Antigüedad se establecen dos visiones de Circe que se mantienen en los siglos siguientes: por un lado está la diosa independiente que habita en una isla apartada del mundo, propia de los textos mitológicos; por otro, la reina cruel instalada en el mismo Lacio, la preferida de los historiadores³⁵⁶.

En esta misma línea de racionalización se presentan el resto de aventuras odiseicas, que están dispuestas en un orden parecido al de la epopeya de Homero: Cíclope y Lestrigón eran dos hermanos que hicieron padecer mucho a Ulises y sus hombres, Polifemo otro hombre que se enfureció contra ellos cuando trataron de raptar a su hija, la *κατόβασις* una visita a un lugar donde celebraban ritos a los difuntos, etc. Finalmente en VI 15 Ulises muere a manos de su hijo Telégono, nacido de la unión del héroe con Circe y criado en Eea (*Telegonus, quem Circe editum ex Ulysse apud Aeaem insulam educaverat*). El muchacho marcha a Ítaca a buscar a su padre y lo mata por error en una refriega con los centinelas; Ulises, herido de muerte, conoce entonces la identidad de su asesino³⁵⁷.

CONCLUSIONES

El análisis que hemos ido desarrollando pone de manifiesto que el mito de Circe tuvo una presencia muy notable en la literatura latina. Dentro de la gran fortuna que tuvieron las epopeyas homéricas en Roma, algunos de los episodios de la *Ilíada* y la *Odisea* llegaron a ser más populares que el resto, y parece evidente que el de Ulises y Circe es uno de ellos.

En los tratamientos literarios latinos se establece una distinción entre las recreaciones propiamente dichas de *Od. X* y las reelaboraciones de mitos ya enteramente latinos en los que interviene la diosa. Hemos visto que la romanización del episodio de Circe tiene su punto de partida en Hes., *Th.* 1011-16; a raíz de esta

³⁵⁶ Franco (2010, p. 74).

³⁵⁷ Esta historia está también en Hyg., *Fab.* CXXVII, añadiendo que el cadáver de Ulises fue llevado a Circe para que le diera sepultura, y que Telégono se casó con Penélope y Telémaco con Circe. Siglos después, Malalas recoge otra versión racionalista que dice haber tomado de Dictis y Sísifo de Cos, según la cual Circe y Calipso eran dos reinas hijas de Eolo enfrentadas entre sí que usaban de filtros mágicos (*Chronographia* V 149-153).

localización de Eea en Italia el mito de Circe recibirá todos sus elementos latinos: la identificación de la isla con el Monte Circeo, los amores con Pico, la presencia en su genealogía de héroes como Latino y Fauno, etc. Precisamente esta intensa romanización de la figura de Circe es una de las tendencias más llamativas de los textos que hemos estudiado. La tradición griega consideraba a la diosa en cierto modo ajena al mundo heleno, la situaba en el extremo Oriente y la emparentaba con los colcos; sin duda, seguía pesando sobre el personaje su carácter de extranjera por su procedencia del folclore oriental, especialmente en Época Arcaica. Los autores romanos mantienen la genealogía que Homero señalara en *Od.* X 136-9: Circe sigue siendo hija del Sol, aunque su parentesco con Perse y Eetes parece que queda algo olvidado. Sin embargo, frente a la actitud griega, los latinos conciben a Circe desde el principio como una maga plenamente romana, la hacen intervenir en sus mitos, le rinden culto e incluso llega a simbolizar el tránsito al mundo romano en obras tan importantes como la *Eneida*, las *Metamorfosis* y *Argonáuticas* de Valerio Flaco. La causa, como decimos, radica en esa localización occidental de Eea; si Circe estaba en las costas de Italia en Época Heroica, obviamente le correspondía ser considerada romana. En los textos analizados Circe es una hechicera romana, y tan sólo encontramos uno donde sea tratada de extranjera -al menos abiertamente-: en el episodio ovidiano de Pico y Circe, el joven rechaza unirse a Circe con las siguientes palabras: *Nec Venere externa socialia foedera laedam* (“No mancillaré con un amor extranjero las leyes conyugales”, *Met.* XIV 380).

Pese a esta popularidad, hay una simplificación general del mito respecto a las fuentes griegas. Esa dualidad amenaza-ayuda con que Homero había caracterizado a Circe, que se mantenía en buena medida en Apolonio, se pierde en los autores latinos, que tienden a resaltar su lado malvado³⁵⁸. Desaparece aquella dimensión benigna y seductora de Circe, que resultaba fundamental para esa inquietante ambigüedad homérica de divinidad funesta que hechiza, pero también es dulcemente humana: teje, canta y vive en un hermoso palacio con ninfas que agasajan a los invitados. Lo que pasa a un indiscutible primer plano es la magia que, por herencia de la Época Helenística, interesa sobremanera a los romanos. Las recreaciones se vuelven más siniestras, y en este sentido se deja sentir la influencia de Apolonio de Rodas. Los medios mágicos se multiplican, y junto a los φάρμακα λυγρά, el κκεών y la varita cobran importancia los ensalmos (*carmina* y *cantus*), sobre todo en Ovidio, donde las operaciones mágicas, orientadas a lograr amores o castigar desdenes, son extraordinarias e impresionantes. En general, los poderes de Circe son más variados y potentes que en la literatura griega, y sus efectos van mucho más allá de las metamorfosis, donde se impone definitivamente la diversificación, y se entremezclan con los de otras magas de la tradición literaria: bajar la luna, alterar la naturaleza, volar o caminar sobre las aguas, etc. Pero todo este aparato sobrenatural no le sirve a Circe para triunfar en el amor, que es junto con la magia, el otro aspecto que cobra una relevancia incuestionable, particularmente en Ovidio y la literatura amorosa. Los sentimientos amorosos de Circe no figuraban en la *Odisea*, donde el personaje era “sensual pero no sentimental”³⁵⁹. Es posible que esta faceta de amante despechada de Circe estuviera ya planteada en la literatura helenística, y que de allí la tomaran Ovidio y el resto de escritores que ofrecen esa imagen. La Circe

³⁵⁸ Hatzantonis (1971a, p. 22) conjetura que esta mala consideración de Circe, amante y ayudante del héroe, podría derivar de aquella tradición que denigraba la figura del propio héroe.

³⁵⁹ Segal (1968, p. 424).

romana, enamoradiza y enfurecida por los continuos rechazos, está muy lejos de “la hierática flema y la soberana elegancia”³⁶⁰ de la maga homérica.

Es muy atinada la clasificación que hace Tupet de las tradiciones de interpretación del episodio de Circe³⁶¹; la recogemos aquí agregándole nuestras consideraciones. Para esta autora, la primera tradición está representada por los tratamientos épicos, bien diferenciados entre sí, de Homero, Apolonio y Virgilio; en los tres casos vemos nosotros la figura de una diosa misteriosa e inquietante; en Homero se vuelve ayudante del héroe, en Apolonio parece más distante y siniestra y tiene la facultad de purificar, y en Virgilio desaparece su faceta amable y se resalta su peligro. La segunda corriente procede de los autores de comedias y la continúan los escritores satíricos y moralistas; en ella Circe es una maligna mujer que abusa de los hombres. Dentro de esta segunda tradición nosotros distinguimos los tratamientos humanizadores y burlescos de los propiamente moralizantes y filosóficos, en la línea de los autores estoicos y platónicos³⁶², aunque a veces puedan confluir ambas líneas, como en el *Grilo* de Plutarco. La tercera y última tradición es aquella desarrollada por Ovidio y los elegíacos, donde Circe es una maga con cuyas artes busca conseguir el amor, que para Tupet procede de esa mención del *Idilio II* de Teócrito. Es en esta última faceta de hechicera enamorada donde suele aparecer equiparada con Medea, presentándose normalmente Circe como una hechicera romana al mismo nivel que Medea, que se concibe como una hechicera griega. También hay que recalcar que en la figura de Medea suele haber menos variedad -normalmente es una maga funesta, enloquecida por el amor, que mata a sus hijos-, mientras que el mito de Circe recibe enfoques sumamente diferentes entre sí, pudiendo presentarse en ellos lo cómico, lo filosófico, lo erótico, lo mágico, lo legendario, lo fantástico, lo histórico, lo griego, lo romano. Además, los autores latinos resaltarán con frecuencia, junto con su crueldad, su ardor amoroso y su magia terrible, su capacidad de engaño³⁶³. Los tres tipos de tratamientos del episodio de Circe aquí señalados pasarán a la literatura occidental posterior.

Para entender las reelaboraciones del mito en la literatura posterior hay que tener en cuenta cómo se desarrolló la recepción de Homero y Virgilio: tras haberse leído por igual a Virgilio y a Homero a lo largo de la Antigüedad, durante la Edad Media Homero está ausente y sólo se conoce a Virgilio, hasta que el aedo griego es recuperado en el Renacimiento; los épicos de los siglos XVI y XVII tratarán de rivalizar tanto con Virgilio como con Homero³⁶⁴. En general, la literatura occidental, a partir de Virgilio, va a recibir la *Odisea* filtrada a través de la *Eneida* y, como consecuencia, Ulises filtrado a través de Eneas y, más todavía, Circe filtrada a través de Dido, con toda la carga pasional que caracterizaba a la reina de Cartago y que procedía de la Medea de Apolonio. Reinterpretada de este modo, la *Odisea* casa mucho mejor con la ideología y los valores cristianos que con su originario tono épico y folclórico.

³⁶⁰ Franco (2010, p. 269). Como apunta Stassinopoulou-Skiadas (1962, p. 53) al final del episodio de Pico, cuando Circe lanza sus hechizos contra todas las personas y todo el medio, comprendemos que ha dejado de ser una diosa para convertirse en una maga.

³⁶¹ Tupet (1976, p. 356).

³⁶² Como muestras de la primera actitud podemos mencionar los que hemos visto en *AP X 50*, *Sirenocirca* de Levio, *Priapeo* 68 y citas breves como Ar., *Pl.* 302-5, Plaut., *Epid.* 604. A la segunda pertenecerían los pasajes de Horacio (*C.* I 29, *Ep.* I 2, 23) y algunas menciones breves de Cicerón (*Divinatio in Caecilium*, XVII 57, *Off.* I 113).

³⁶³ Un ejemplo de la asociación Medea-Circe-magia y de esa mayor riqueza que suele presentar la figura de Circe es este verso de Claudiano: *quas (herbas) legit Medea ferox et callida Circe (In Rufinum I 153)*.

³⁶⁴ Von Albrecht (1985, p. 64).

**CAPÍTULO VI: EL TEMA DE CIRCE EN LOS AUTORES
MEDIEVALES Y RENACENTISTAS**

INTRODUCCIÓN

El episodio de Circe llega a la literatura medieval filtrado por los poetas, exegetas y rétores de la Antigüedad y la Tardoantigüedad. Los escritores del Medievo están especialmente influidos por los latinos, en particular por Virgilio y Ovidio. La imagen negativa de Circe que había comenzado a perfilarse en la literatura latina se generaliza en las recreaciones posteriores. Si bien la *Eneida* y las *Metamorfosis* no caracterizaban moralmente a la maga, la imagen de la hechicera ardiente, enamorada y peligrosa es el punto de partida para los tratamientos medievales y renacentistas del mito, donde aparece casi siempre moralizado desde el punto de vista cristiano.

Los textos recogidos en este capítulo muestran los rasgos propios de la recepción medieval de la literatura de la Antigüedad³⁶⁵: en primer lugar, los escritores medievales conocen, por lo general, las fuentes latinas más importantes, pero rara vez de primera mano, pues la mayoría les llegan a través de compendios y comentarios posteriores como los de Macrobio, Lactancio Firmiano, Lactancio Plácido, Fulgencio, Marciano Capella, Servio³⁶⁶, etc. En segundo lugar, abundan en la filología medieval las lecturas e interpretaciones erróneas de mitos clásicos, ya por corrupciones de los textos, ya por falta de conocimientos lingüísticos y culturales de estos escritores. Por último, algunas variantes de los mitos que aparecen en las obras de estos siglos proceden de las exégesis que se habían ido aplicando a los relatos mitológicos.

No hay que olvidar la importancia que tuvieron en este proceso de transmisión de la cultura grecolatina las escuelas de retórica de la Tardoantigüedad y el Medievo, las cuales establecieron un canon consagrado de autores latinos (con Virgilio y Ovidio al frente, y otros como Cicerón, Horacio, Séneca, Apuleyo, Lucano, Estacio, Juvenal o Prudencio), estando por lo general ausentes los griegos. Se puede deducir de este estado de cosas que pocos eruditos del Medievo tuvieron acceso de primera mano a los textos de Homero. El conocimiento del griego se había ido perdiendo y las obras literarias de la cultura helena llegaron normalmente a través de versiones latinas posteriores. En el caso de los poemas homéricos, durante varios siglos el único testimonio que tiene de ellos Occidente es la *Ilias Latina* (llamada también *Homerus Latinus*), compuesta en hexámetros y atribuida a un *Pindarus Tebanus* o *Italicus* del siglo I, que fue la fuente para las versiones de Dares y Dictis y, siglos después, para el *Roman de Troie*. Como puntualiza Curtius, lo que la Edad Media hereda de la Antigüedad son esencialmente aquellos elementos conservados por la tardía Antigüedad latina³⁶⁷; por ello, Homero ocupa un puesto secundario frente a la preponderancia de Virgilio, venerado por la latinidad tardía y por el Medievo, y también frente a Ovidio, cuyo repertorio mitológico se convertirá, por un lado, en una fuente novelesca de entretenimiento, y por otro, en un manual de enseñanza moral a través de la alegorización de esos relatos. De hecho, la práctica de la lectura alegórica de textos, que se había empleado masivamente en la Antigüedad para dar justificación filosófica a Homero, a partir de la Antigüedad tardía se aplica preferentemente a las obras de Virgilio. No por ello dejan la *Ilíada* y la *Odisea*

³⁶⁵ Sobre la recepción medieval de textos clásicos, véase Franco Durán (1977, p. 139).

³⁶⁶ Siendo Servio un autor pagano, podremos comprobar la fuerte huella que dejaron sus comentarios en la exégesis cristiana de mitos clásicos.

³⁶⁷ Curtius (1955, pp. 37-9).

de ejercer su influencia a lo largo de estos siglos, aunque sea de forma menos intensa y a través de las obras latinas³⁶⁸.

A pesar del retroceso en el conocimiento de la cultura griega, los poemas homéricos habían dejado una huella demasiado profunda en la literatura antigua como para ser olvidados, y son muchos los sabios, sobre todo del Imperio Romano de Oriente, que mantienen vivo el interés por la *Iliada* y la *Odisea*. El legado de Homero persiste y sobrevive en el contexto del afianzamiento progresivo del cristianismo; sus epopeyas se siguen empleando como base para el aprendizaje del griego literario, y los eruditos cristianos -que en los primeros siglos de nuestra Era recibieron aún una educación pagana-, plenamente conscientes del valor de la cultura grecolatina, se niegan a renunciar a ella.

Como indica Lida de Malkiel, no hay conciencia de ruptura de épocas en la Edad Media, por lo que no se concibe la herencia de la Antigüedad como una lejana reliquia, sino como parte viva de la propia cultura; será en el Renacimiento cuando el mundo grecolatino se perciba como un universo remoto, idealizado y ejemplar³⁶⁹. Los literatos medievales, pese a los enormes cambios que se dan respecto a la época anterior, se preocupan por conservar en la medida de lo posible el bagaje cultural de la Antigüedad, y lo toman y lo adoptan en el nuevo contexto social y cultural. Por este motivo triunfan en estos siglos las exégesis y alegorizaciones de textos clásicos: los autores paganos eran considerados sabios, y se entendía que sus textos contenían valiosas enseñanzas para el hombre medieval; si no se percibían a simple vista, éstas se apreciarían al aplicar a las obras una correcta lectura³⁷⁰.

En lo relativo al tema de nuestro estudio, analizaremos una serie de testimonios enmarcados en ese contexto de la exégesis cristiana de Homero, muy frecuente desde la Antigüedad, casi siempre de tipo neoplatónico y dirigida preferentemente a la *Odisea*. Veremos el episodio de Circe como objeto de diversas alegorizaciones -normalmente de carácter moralista cristiano- e interpretaciones evemeristas. El evemerismo despertó notable interés entre los cristianos: llegó a Roma a través de la traducción de Evémero realizada por Ennio; a su vez, la obra de Ennio fue adaptada siglos después por Lactancio Firmiano en sus *Divinas Instituciones*, y de ahí la tomarán los Padres de la Iglesia.

En este capítulo estudiamos tratamientos del episodio de Circe de escritos de diversos géneros y propósitos pertenecientes a la Edad Media y al Renacimiento, tratando de ilustrar las fases y procesos de transmisión que experimentaron los textos de la Antigüedad hasta llegar al Siglo de Oro. En un primer apartado, como enlace de los tratamientos de la literatura latina con los del Medievo, estudiamos el mito de Circe en algunos pasajes breves de los primeros autores cristianos y en *La consolación de la Filosofía* de Boecio, el último erudito de la Antigüedad y el primero del Medievo. La segunda parte del capítulo llega ya al umbral del Siglo de Oro español y consta de dos

³⁶⁸ En el género de la épica Homero seguirá siendo el ineludible punto de partida pues, como dice Lida del Malkiel (1975, p. 275), “En la Edad Media hay epopeya únicamente cuando a través de Virgilio hay contacto homérico”.

³⁶⁹ Lida de Malkiel (1975, p. 37).

³⁷⁰ En palabras de Curtius (1955, pp. 39) “La Antigüedad está presente en la Edad Media como recepción y como transmutación. Esta transmutación (...) puede significar empobrecimiento, embrutecimiento, atrofia, malentendido, pero puede ser también un erudito afán de allegar materiales (...), un diligente deletreo, una copia cuidadosa de los modelos formales, una adopción de contenidos culturales, una entusiasta proyección sentimental”. Cristóbal (2000, p. 30) señala como característica de los mitos su necesidad de ser constantemente reinterpretados y actualizados para adaptarse a la nueva civilización en que se instalan.

secciones: en una se analizará el tratamiento del tema en los compendios mitográficos que proliferaron desde los años anteriores al Renacimiento; en la otra, las recreaciones del episodio homérico de carácter literario.

1. AUTORES CRISTIANOS DE LA ANTIGÜEDAD

1. 1. REFERENCIAS MENORES

Junto al tratamiento principal de Boecio, tenemos en varios de los autores cristianos de la Tardoantigüedad y la Edad Media otras alusiones menores. Parece oportuno repasar estos tratamientos para hacernos una idea del contexto literario y filosófico en el que se sitúa la alegorización que hace Boecio del mito de Circe, y también las que vendrán después. Se trata de citas breves en el marco de argumentaciones filosóficas que buscan defender y propagar el cristianismo. La mayoría de ellas son ejemplos de alegorismo cristiano, heredero de la alegoría de la Biblia que había surgido entre los judíos helenizantes³⁷¹. Poco a poco, la alegoría pagana que se aplicaba a los poetas va confluyendo con la alegoría bíblica y se convierte en el fundamento de la interpretación textual medieval. En figuras tan importantes como San Agustín o San Ambrosio se detectan también lecturas moralizantes de la *Odisea*³⁷².

En la mayoría de textos recogidos aquí encontramos la interpretación del episodio de Circe que se va convirtiendo ya en tópica: Circe representa el placer, la tentación o el engaño que supone un peligro para el hombre, y Ulises la prudencia o sensatez necesaria para escapar de estas desviaciones. El enfoque es semejante al que planteaba la alegoría estoica, por la cual están notablemente influidos los autores cristianos desde San Pablo. De ahí que, como apunta Stanford, aunque a finales de la Antigüedad se generalizara la visión negativa de Ulises al combinarse las corrientes antihoméricas y prorromanas, los cristianos, sin embargo, heredan la concepción positiva del héroe predominante en la tradición alegórica de la *stoa*, casi siempre a través de los autores latinos, sobre todo Séneca y Horacio. Ulises será un ejemplo del hombre recto y virtuoso del cristianismo, y las aventuras de la *Odisea* servirán para simbolizar los peligros que acechan al hombre religioso durante su trayectoria vital³⁷³.

Clemente de Alejandría (s. II-III) destaca por ser uno de los primeros escritores cristianos en descubrir las ricas posibilidades de la adaptación de la cultura pagana a la doctrina cristiana³⁷⁴. Un breve pasaje del *Protréptico* contiene una lectura alegórica y religiosa de la *Odisea* en la que las Sirenas y Circe -designada como πορνίδιον ὄραϊον- se conciben como el peligroso placer a evitar:

³⁷¹ Curtius (1955, p. 292). Este fenómeno está testimoniado en la temprana iconografía cristiana, donde es frecuente la representación alegórica de mitos clásicos; cf. Arias (1993, pp. 11-2) y D'Ippolito (2003, pp. 195-210).

³⁷² Sobre la figura de Ulises en los Padres, véase Arias (1993, pp. 12-4). No es del todo precisa, pues, la observación de Lida de Malkiel (1975, p. 277) de que la concordancia de la mitología griega y la Biblia fue rechazada por los Padres de la Iglesia latinos pero practicada por los poetas.

³⁷³ Stanford (1954, p. 159). Sobre el viaje de Ulises como símbolo cristiano de la travesía vital, cf. Rahner (2003, pp. 317-26).

³⁷⁴ San Clemente y Orígenes difundieron la idea de que el cristianismo era la verdadera filosofía y que la cultura pagana había sido una propedéutica para llegar a él. Para Clemente, Homero tenía un don de la profecía que apuntaba a la verdad (*Strom.* V, XIV, 116).

Φεύγωμεν, ὃ συνναῦται, φεύγωμεν τὸ κῦμα τοῦτο, πῦρ ἐρεύγεται, νῆσός ἐστι
πονηρὰ ὄστοις καὶ νεκροῖς σεσωρευμένη, ἄδει δὲ ἐν αὐτῇ πορνίδιον ὠραῖον³⁷⁵,
ἡδονή, πανδήμῳ τερπόμενον μουσικῇ.

Prot. XII 118, 2

“Escapemos, oh compañeros de travesía, escapemos de esta ola, vomita fuego, es una isla maligna cubierta de huesos y muertos, y en ella canta una bella cortesana, el Placer, deleitando con su música vulgar”.

En *Strom. VII, XVI, 95* se compara al hombre que se aparta de Dios y el cristianismo con los hechizados por Circe, en el sentido de que unos y otros se degradan a la condición animal; el μῶλυ, por tanto, equivale a los Evangelios. De los elementos del episodio homérico encontramos en Clemente la transformación en “bestia” (θηρίον) -y no “cerdo”- y las famosas drogas de Circe (φάρμακα) en el término φαρμαχθεῖσιν:

Καθάπερ οὖν εἴ τις ἐξ ἀνθρώπου θηρίον γένοιτο παραπλησίως τοῖς ὑπὸ τῆς
Κίρκης φαρμαχθεῖσιν, οὕτως τὸ ἄνθρωπος εἶναι τοῦ θεοῦ καὶ πιστὸς τῷ κυρίῳ
διαμένειν ἀπολώλεκεν ὁ ἀναλακτίσας τὴν ἐκκλησιαστικὴν παράδοσιν καὶ
ἀποσκιρτήσας εἰς δόξας αἰρέσεων ἀνθρωπίνων.

Strom. VII, XVI, 95

“Así pues, como el que se ha convertido de hombre en fiera de igual manera que los hechizados por Circe, así abandona el ser hombre de Dios y el permanecer fiel al Señor el que cocea la tradición eclesiástica y salta a opiniones de herejías humanas.”

Probablemente fue **San Agustín** la figura más importante en el proceso de adopción y adaptación de la cultura grecolatina al sistema cristiano. Su filosofía de la historia concebía la cultura medieval como continuación de la Antigüedad romana. Respecto a la mitología, planteó una idea que tuvo un hondo calado en la cultura occidental: que las verdades cristianas estaban ya planteadas en las historias de la religión grecolatina³⁷⁶. Éste será el punto de partida de la exégesis medieval de mitos de la Antigüedad, que siempre hallará en las aventuras de los dioses y héroes lecciones edificantes de orientación cristiana. Encontramos a Circe en *La Ciudad de Dios*, en el pasaje XVIII, 17, donde se explica que Varrón narra el mito de la maga -no indica el lugar, pero probablemente sería en alguna de las obras perdidas del autor latino- y otros igualmente extravagantes (como sobre los licántropos) tomándolos por verdades:

*Commemorat alia non minus incredibilia de illa maga famosissima Circe, quae
socios quoque Ulixis mutavit in bestias.*

Ciu. XVIII, 17

³⁷⁵ Aunque podría tratarse también de Calipso, Paetz (1970, p. 30) indica que en el manuscrito el escoliasta ha escrito: τὴν Κίρκην αἰνίττεται. También en la interpretación de Tzetzes de *Od. X* en *Alleg. Od. Circe* es una prostituta (πορνεία).

³⁷⁶ Se trata del famoso pasaje I, 13 de las *Retractationes*, según el cual la religión cristiana existía ya entre los antiguos y desde el principio de los tiempos, aunque ellos no la llamaran todavía así: *Nam res ipsa quae nunc christiana religio nuncupatur, erat apud antiquos, nec defuit ab initio generis humani, quousque ipse Christus veniret in carne, unde vera religio quae iam erat, coepit appellari christiana.* (“Pues la misma cosa que ahora se llama religión cristiana existía entre los antiguos, y no faltó desde el comienzo del género humano, hasta que el propio Cristo se hiciera carne, desde lo cual la verdadera religión que ya era empezó a llamarse cristiana”).

“Menciona otras cosas no menos increíbles sobre aquella famosísima maga Circe, que también transformó en bestias a los compañeros de Ulises”.

De esta cita destacamos dos datos: el epíteto *famosissima* de Circe, que pone de manifiesto la gran celebridad del episodio homérico, y la transformación *in bestias*, que puede indicar metamorfosis diversificadas y no sólo en cerdos. A continuación, en el mismo capítulo refuta el sabio de Hipona éstas y otras leyendas paganas sobre hombres convertidos en animales, como la transformación en asno de Apuleyo: tales historias serían fruto de fantasías, engaños e incluso alucinaciones. El peso de San Agustín en la cultura cristiana occidental dio lugar a que este pasaje, pese a su brevedad, influyera enormemente en las representaciones posteriores del tema de Circe.

Unas palabras de **Salviano** en su obra principal, *De gubernatione Dei* V, IX, 45, se apartan considerablemente de lo habitual en la tradición del mito de Circe:

Et exemplo quondam illius maleficae praepotenti, quae transferre homines in bestias dicebatur, ita et isti omnes qui intra fundos diuitum recipiuntur, quasi Circae poculi transfiguratione mutantur. Nam quos suscipiunt ut extraneos et alienos incipiunt habere quasi proprios; quos esse constat ingenuos, uertuntur in seruos.

De gubernatione Dei V, IX, 45.

“Y según el ejemplo de aquella maléfica muy poderosa que se decía que transformaba a los hombres en bestias, así también sucede con todos los que son acogidos en las tierras de ricos, como si fueran cambiados con la transfiguración de la copa de Circe. Pues a los que llegan como extranjeros y ajenos empiezan a considerarlos como ciudadanos; a los que consta que son hombres libres, los convierten en esclavos.”

De una parte, la hechicera homérica es designada con una expresión bien distinta de las que venimos encontrando hasta ahora: *maleficae praepotentis*. De otra, el autor cita en este caso las metamorfosis operadas por Circe -leemos *in bestias* en general, no en cerdos- como *exemplum* del cambio que experimentan los recién llegados a una tierra nueva donde son explotados por los indígenas. De nuevo las transformaciones se entienden como una alegoría de la degradación humana, en este caso la que experimenta un hombre libre al verse en una posición social humillante. Un detalle que sí es habitual es la mención de los *poculi* de la diosa de Eea.

También aparece la *Odisea* en varios puntos de la *Refutación de todas las herejías* de **Hipólito de Roma**. En VI 15, 2-4 reproduce la interpretación que ofrecía Simón de los libros del *Génesis* y el *Éxodo*:

ἡ δὲ ἐπιγραφὴ βιβλίου δευτέρου Ἐξοδος· ἔδει γὰρ τὸ γεννηθέν, τ(ῆ)ν Ἐρυθρὰν διοδεῦσαν θάλασσαν, ἐλθεῖν ἐπὶ τὴν ἔρημον -τὴν Ἐρυθρὰν δὲ θάλασσαν λέγει, φησί, τὸ αἷμα- καὶ γεύσασθαι πικρὸν ὕδωρ. πικρὸν γάρ, φησίν, ἐστὶ τὸ ὕδωρ τὸ μετὰ τὴν Ἐρυθρὰν θάλασσαν, ὅπερ ἐστὶν ὁδὸς τῆς κατὰ τὸν βίον γνώσεως, διὰ τῶν ἐπιπόνων ὀδευομένη καὶ πικρῶν. στραφὲν δὲ ὑπὸ Μωσέως -τουτέστι τοῦ λόγου- τὸ πικρὸν ἐκεῖνο γίνεται γλυκύ. καὶ ὅτι ταῦθ' οὕτως ἔχει, κοινῇ πάντων τῶν ἐθνῶν, φησίν, ἔστιν ἀκοῦσαι κατὰ τοὺς ποιητὰς λεγόντων·

ρίζη μὲν μέλαν ἔσκε, γάλακτι δὲ εἴκελον ἄνθος·

μῶλυ δέ μιν καλέουσι θεοί· χαλεπὸν δέ τ' ὀρύσσειν
ἀνδράσι γε θνητοῖσι· θεοὶ δέ τε πάντα δύναντα

Haer. VI 15 3-4

“El título del segundo libro es Éxodo. Pues es natural que el que ha nacido atravesando el Mar Rojo llegue hasta el desierto -el Mar Rojo, dicen, representa la sangre- y pruebe el agua amarga. Pues amarga es, dicen, el agua después del Mar Rojo, como es el camino del conocimiento a lo largo de la vida que va entre cosas penosas y amargas. Pero es cambiada por Moisés -es decir, el Lógos- y ese agua amarga se vuelve dulce. Y que esto es así, es sabido por todas las personas, que lo pueden oír de los poetas:

Era negra en la raíz, y la flor semejante a la leche.

Los dioses lo llaman moly, y extraerla es difícil

para los hombres mortales; pero los dioses todo lo pueden.”

El hombre debe cruzar el Mar Rojo y beber sus aguas saladas para alcanzar el conocimiento, y Moisés -la Razón- las separa y las vuelve dulces. El μῶλυ representa el acercamiento tortuoso del hombre al conocimiento (como en Heraclit. *All.* LXXIII 12, y en *Eust.* I 381 9-16), y se citan a propósito los versos de la *Odisea* (X 303-5) que lo describen. En VI 16 1-2 se explica que esta planta salva al hombre que la prueba de ser convertido en bestia por Circe, y hasta le permite ayudar a recuperar la forma humana a los que fueron transformados en animales; esa “flor divina” (θεῖον ἐκεῖνον καρπὸν) saca a la luz la nobleza del hombre amado por la hechicera (φαρμακίδος)³⁷⁷. Más adelante (VII 13, 1) hay una breve sinopsis de la *Odisea* con la habitual interpretación alegórica cristiana, aunque Hipólito se oponía a aquéllos que hacían de Homero un profeta y ponían sus escritos al mismo nivel de los textos sagrados (*Haer.* V 8, 1).

Por otra parte, era frecuente desde la Antigüedad el empleo de la figura de Circe como paradigma del engaño. Así sucede en una escueta alusión en el *Contra Celso* de Orígenes (V 63, 27-31):

Ἔτι δὲ οἱ τὸ “μακάριοι οἱ εἰρηνοποιοὶ” νοήσαντες καὶ τὸ “μακάριοι οἱ πραεῖς” οὐκ ἂν ἀποστυγήσαιεν τοὺς παραχαράττοντας τὰ χριστιανισμοῦ οὐδὲ Κίρκας καὶ κύκηθρα αἰμύλα λέγοιεν τοὺς πεπλανημένους.

Cels. V 63, 27-31

“Además, los que han comprendido el ‘Bienaventurados los pacíficos’ y el ‘Bienaventurados los mansos’, no pueden odiar a los que deforman el cristianismo, ni llamar a los que están equivocados ‘Circos’ ni ‘astutos revolvedores’”³⁷⁸.

³⁷⁷ Éstos dos pasajes son para Pontani (2005, p. 83) un ejemplo del sincretismo entre la Biblia y la *Odisea*. Según Kaiser (1964, p. 210), Hipólito concibe el μῶλυ como símbolo del conocimiento (γνώσις).

³⁷⁸ La imagen de una Circe engañosa es frecuente entre los cristianos; otro ejemplo es el epíteto que le aplica Arnobio en *Nat.* IV, 14: *versipellis Circae*. Cabe mencionar aquí a un pagano, Rutilio Namaciano, que también emplea el nombre de “Circe” como sinónimo de “manipulador”, precisamente contra el cristianismo: *Num, rogo, deterior Circaeis secta venenis?! Tunc mutabantur corpora, nunc animi* (“¿Acaso, pregunto, no es peor la secta que los venenos de Circe?! Entonces se cambiaban los cuerpos, ahora las mentes”, *De reditu suo*, 525-6).

San Ambrosio construye también una explicación alegórico-cristiana de la *Odisea* en su *Expositio Evangelii Secvndvm Lvcam* IV 2. Además, en *De excessu fratris sui Satyri* II, 127 encontramos el mito de Circe, aunque en un plano secundario, como *exemplum* dentro del tema principal del pasaje, que es la argumentación contra la creencia en la trasmigración de las almas procedente de la filosofía pitagórica. El texto pone al mismo nivel este principio metafísico y las transformaciones del episodio homérico para resaltar lo absurdo de concebir como una fantasía las metamorfosis narradas por los poetas -representadas por las de la *Odisea*- y como una verdad las reencarnaciones del hombre en animal después de la muerte (*et quae putant ficta de viventibus, haec arbitrantur vera de mortuis*). El texto de San Ambrosio, de acuerdo con la doctrina pitagórica, habla en todo momento de metamorfosis diversificadas (*in corpora ferarum, variorumque animantium; varia bestiarum monstra*). Respecto a los medios para el encantamiento, hace referencia a las famosas drogas y bebedizos de Circe (*circeis medicamentorum illecebris, circeo poculo*) e incluso a esos ensalmos, tan importantes en las *Metamorfosis* de Ovidio (*incantata carminibus*).

1.2. BOECIO

La vida y la obra de Boecio se sitúan en el final del Imperio Romano, cuando revive el sentimiento latino del pasado, y se le puede concebir como un mediador entre la Antigüedad y la Edad Media, entre el paganismo y el cristianismo, un transmisor del legado grecolatino a Europa, pues traslada al latín el pensamiento griego que llegará así a la Edad Media. Desde el Medievo se dio a *La consolación de la Filosofía* una interpretación cristiana³⁷⁹, y se convirtió en una obra capital del pensamiento occidental: tuvo un enorme influjo en la literatura, el arte y la espiritualidad, y fue la más leída en el Medievo después de la *Biblia*, siendo traducida a todas las lenguas de cultura europeas³⁸⁰. El tratado, emblema del humanismo latino, denota que Boecio tenía toda la cultura clásica interiorizada: escrita en la cárcel, donde no tenía acceso a su biblioteca, es de suponer que las frecuentes citas de autores griegos y latinos, exactas o alteradas, las hace de memoria. Sus fuentes son los principales autores de Roma y Grecia que todo romano culto de su época conocía. Dado su excelente dominio de la lengua, la literatura y la filosofía griegas, Boecio conoce bien a Homero, a diferencia de los autores sucesivos: en el pasaje que estudiamos aquí los versos homéricos aparecen prácticamente traducidos.

La Consolación, escrita en forma de diálogo y dividida en cinco libros en los que se alternan composiciones en verso con pasajes en prosa es, en palabras de Pérez Gómez, un “testamento filosófico” de su autor³⁸¹. Boecio logra una rica variedad

³⁷⁹ Una cuestión problemática ha sido el cristianismo de Boecio, dada la preponderancia en esta obra de las referencias a autores paganos, pero hoy se le reconoce cristiano de manera general. Durante siglos sorprendió el dominio de la tradición pagana y la escasísima presencia de la cristiana en su obra; la crítica actual lo achaca a que Boecio era ante todo un filósofo al modo clásico, y no un escritor cristiano tratando de exaltar y difundir su doctrina. Sobre esto, véase Fortescue y Smith (2002, pp. XXV-XLVIII) y Pérez Gómez (1997, pp. 62-9).

³⁸⁰ Para las principales traducciones al castellano de la *Consolación* entre los siglos XIV y XVII, cf. Cossío (1998, pp. 74-8).

³⁸¹ Pérez Gómez (1997, p. 28). En la *Consolación* hay una síntesis de géneros literarios, pero al cabo es una especie de *protreptikos* o iniciación filosófica que sin propugnar una doctrina en particular incita al estudio de la filosofía; presenta elementos de las obras vinculadas al tema de la prisión o el exilio (como la *Apología* y el *Critón* de Platón o los *Tristia* y los *Pontica* ovidianos), del drama alegórico, de la

cultural y artística, una enorme amplitud de miras literarias y una armoniosa fusión de elementos de los géneros más diversos. Para cada pasaje en prosa hay pasaje en verso que desarrolla de forma poética y artística alguna idea concreta de la temática abstracta y filosófica tratada en prosa antes. En estas partes poéticas hay reminiscencias de los poetas que pudieron servirle de modelo -Prudencio, Claudiano, Avito, Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, Lucano, Estacio...-, así como una sorprendente variedad métrica, con metros tanto tradicionales como innovados por Boecio. Las fuentes filosóficas de Boecio son igualmente amplias: los presocráticos, Platón, Aristóteles, Cicerón, Séneca y los filósofos y literatos estoicos, neoplatónicos y cristianos. Pese a esta importancia de la cultura pagana, llama la atención la escasa presencia de recreaciones míticas en el *De consolacione Philosophiae*. Sólo aparecen los mitos de la Edad de Oro, de Orfeo y de Circe, y algunos *exempla* con Ulises, Hércules y Agamenón. Las pocas menciones son precisamente de figuras míticas que los filósofos habían tomado como emblema de sus doctrinas, y la orientación alegórica con que se enfocan estos relatos denota la huella de los exegetas estoicos y neoplatónicos. Por encima de estos influjos grecolatinos diversos, destaca el carácter marcadamente romano de *La consolación de la filosofía*³⁸².

La obra comienza con Boecio en prisión, invocando desesperado a la muerte; se le aparece entonces Filosofía con forma de mujer y le ofrece *exempla* célebres de otros sabios que han sufrido. La consolación se desarrolla mediante ideas fundamentalmente estoicas, tales como la inestabilidad de la Fortuna, reforzadas con platonismo romano, autorreflexión, autodefensa y confianza en la divina providencia. El episodio de Circe aparece en el libro IV, donde se aborda el problema del mal, que está en contradicción con la existencia de Dios, sumo bien. La Filosofía explica que el bien es en sí un premio, pues los buenos alcanzan la felicidad y los malos el sufrimiento y la pérdida de la dignidad humana (*humanitas*), y que en la vida ultraterrena se restaura el equilibrio. Al final del libro se relatan en un poema los sufrimientos de Agamenón, Ulises y Hércules. La prosa III de este libro, titulada *Probi dii sunt, improbi bestiae*, consiste en una teoría sobre la degradación de los hombres por los vicios. Explica Boecio que quien se aparta del Bien pierde su condición humana y se rebaja hasta el nivel de una bestia³⁸³. A continuación (prosa III 17-21) ofrece una serie de ejemplos de la clase de animal en que se convierte cada hombre según el vicio que padece: el codicioso se asemeja al lobo, el tramposo al zorro, el necio al asno, el lujurioso al cerdo, etc.³⁸⁴. Este último es el caso de los compañeros de Ulises, como se deduce del metro III que sigue a esta prosa, donde se encuentra la moralización del mito de Circe:

*Praui mores peiores Circes maleficio
Vela neritii ducis et uagas pelago rates
eurus appulit insulae, pulchra qua residens dea
solis edita semine miscet hospitibus nouis*

prosopopeya, del diálogo socrático, de la diatriba, de la sátira menipea, del escrito autobiográfico y de la literatura didáctica, que en el siglo VI tomó la forma de *consolatio* o *confessio* (pp. 39-52).

³⁸² Alfonsi (1955, pp. 10-6); elementos esenciales del carácter latino son el personalismo heroico y estoico que hace de la *Consolación* una “autobiografía espiritual”; junto a este individualismo, la gran importancia de Roma y su política; el empleo de la *contaminatio*; y la ponderación de conceptos plenamente romanos como la *dignitas* o el *vir bonus*, eje del Humanismo latino.

³⁸³ *Necesse est ut quos ab humana condicione deiecit infra hominis meritum detrudat improbitas. Euenit igitur ut quem transformatum uitiiis uideas hominem aestimare non possis* (“Es inevitable que la maldad rebaje de la condición humana a quienes ha despojado de la dignidad de ser humano. Sucede, por tanto, que no puedes considerar ser humano al que ves transformado por los vicios”. IV prosa III 16)

³⁸⁴ La identificación de cada defecto humano con una especie animal recuerda la tipificación que hacen las fábulas y, asimismo, a aquellas correspondencias que establecía Focílides entre las clases de mujer y las especies animales (4). Para Pérez Gómez (1997, p. 253) la fuente es el *Timeo* de Platón (42C).

*tacta carmine pocula. Quos ut in uarios modos
uertit herbipotens manus, hunc apri facies tegit,
ille marmaricus leo dente crescit et unguibus.
Hic lupis nuper additus, flere dum parat, ululat.
Ille tigris ut indica tecta mitis obambulat.
Sed licet uariis malis numen arcadis alitis
obsitum miserans duce[m] peste soluerit hospitis,
iam tamen mala remiges ore pocula traxerant,
iam sues cerealia glande pabula uerterant,
et nihil manet integrum uoce, corpore perditis.
Sola mens stabilis super monstra quae patitur gemit.
O leuem nimium manum nec potentia gramina;
membra quae ualeant licet, corda uertere non ualent!
Intus est hominum uigor arce conditus abdita.
Haec uenena potentius detrahunt hominem sibi
dira quae penitus meant, nec nocentia corpori
mentis ulcere saeuunt.*

Boeth. IV *metrum* III

“Las costumbres depravadas son peores que el daño de Circe”

“Las velas del caudillo neritio y sus naves errantes por el mar empuja el euro a la isla en la que habita la bella diosa nacida del linaje del Sol que mezcla para sus nuevos huéspedes bebidas alteradas con un ensalmo. Cuando a éstos en formas diversas convierte su mano poderosa con las hierbas, a éste lo cubre la apariencia de un jabalí, aquel, león de Marmárica, desarrolla diente y garras. Éste recientemente sumado a los lobos, cuando intenta llorar, aúlla. Aquel como un tigre de la India merodea manso por el palacio. Pero aunque la divinidad alada de Arcadia compadeciéndose del caudillo abrumado por las diversas desgracias lo liberó del maleficio de su anfitrión, sin embargo ya los remeros habían llevado a su boca las malignas bebidas, ya, cerdos, los alimentos de Ceres habían cambiado por la bellota y nada permanecía inalterado, perdidos la voz, el cuerpo. Sólo la mente queda inmutable y lamenta los prodigios que padece. ¡Oh mano demasiado débil y hierbas no potentes; que aunque pueden cambiar los miembros no pueden cambiar los corazones! Dentro está la fuerza de los hombres escondida en una fortaleza secreta. Estos venenos más fuertemente expulsan al hombre de sí mismo, los que circulan funestos por el interior y sin afectar al cuerpo se ensañan en la herida del espíritu.”

El poema, compuesto en gliconios con base trocaica³⁸⁵, presupone el conocimiento del texto homérico, pues presenta el episodio de forma muy abreviada: los hechos desde la llegada a Eea hasta la intervención de Mercurio -omitiendo el final del mito- se narran en sólo 14 versos; los 6 versos finales son una reflexión alegórica del autor sobre la aventura odiseica. La lengua y el estilo son marcadamente poéticos, y la narración sintética, perifrástica y algo oscura. Ejemplo de esto son expresiones como *neritii ducis* (v.1) para designar a Ulises³⁸⁶, cuyo nombre no cita en todo el pasaje.

³⁸⁵ Cristóbal (1994b, pp. 70-4) señala la huella de Horacio en la forma y el contenido del *De consolatione Philosophiae*, y concretamente en la construcción de estos gliconios.

³⁸⁶ El epíteto *Neritius* con el sentido de *Ithacus* es de procedencia ovidiana, como demuestran los pasajes que recogen a propósito Fortescue y Smith (2002, p. 112): *dux neritius* (*Fast.* IV, 69, *Trist.* I 5, 57-8), *neritiaeque ratis* (*Metam.* XIV, 563).

Tampoco aparece el nombre de Circe, aludida como *pulchra dea* (v. 2) y *hospitis* (v. 10). Al dios Mercurio se refiere a través del complicado giro *numen arcadis alitis* (v. 9).

En cuanto a los elementos de *Od. X*, veamos el tratamiento que les da Boecio. Ulises y sus hombres llegan a la isla de Circe, hija del Sol (v. 3), empujados por el viento, según Boecio el Euro, (v. 2), aunque ni en Homero ni en las fuentes latinas principales se especificaba el nombre del viento. En los vv. 3-4 aparecen los rasgos fundamentales del episodio: *miscet hospitibus nouis/ tacta carmine pocula*. El empleo del verbo *misceo* (v. 3) evoca el κικεών, y lo hemos visto también en los tratamientos de Ovidio y los elegíacos. También los *tacta carmine pocula* del v. 4 nos remiten a los poetas clásicos latinos, ya que en la *Odisea* la bebida que Circe servía a los compañeros del héroe había sido alterada con φάρμακα λυγρά (*Od. X. 236*), y no con ensalmos. Donde encontramos una y otra vez estos poderosos *carmina* de Circe es en Ovidio, especialmente en los pasajes de *Met. XIV*³⁸⁷. Muy célebres entre los escritores latinos eran también las copas de Circe, que Boecio menciona en este v. 4 y más adelante en el v. 11 (*mala pocula*). Teníamos alusiones a estos *pocula* en varios autores latinos: Horacio (*Ep. I 2, 23-6*), Tibulo (*III 7 61*) y Ovidio (*Met. XIV 276, 283, 287*).

Los versos 4-8 describen la transformación en bestias: volvemos a encontrar la diversificación (*in varios modos/ vertit*, vv. 4-5) que hemos hallado en casi todas las recreaciones griegas y latinas y que seguiremos encontrando en los siglos sucesivos. Estas transformaciones son realizadas por la *herbipotens manus* de Circe (v. 5); el término *herbipotens*, desconocido en las fuentes anteriores y que podría ser una acuñación de Boecio, recuerda el πολυφάρμακος homérico (*Od. X 276*) y sobre todo los tratamientos latinos del tema de Circe, donde uno de los rasgos más destacados de la maga era su manejo experto y letal de las hierbas. Las hierbas de Circe vuelven a aparecer en el v. 15 en el sintagma *nec potentia gramina*. En cuanto a las especies de las metamorfosis, Boecio se aparta de la fuente homérica al hablar en los versos 5-8 de jabalíes, leones, lobos y tigres. Lo más probable es que siga a Virgilio (*Aen. VII 15-18*), que describía en la isla de Circe a hombres transformados en leones, osos, cerdos, lobos; aunque también podría basarse en Ovidio, quien seguía a Homero en el encantamiento de los compañeros de Ulises y mencionaba sólo cerdos, pero en la llegada al palacio de la diosa los viajeros se encontraban con lobos, osos y leonas (*Met. XIV 255*). El v. 7 - *hic lupis nuper additus/ flere dum parat ululat*- evoca a la vez la *Odisea* y la *Eneida*. Por una parte, el hombre convertido en lobo que trata de llorar pero aúlla evoca el llanto de los hombres de Odiseo cuando se ven convertidos en cerdos³⁸⁸:

ὥς οἱ μὲν κλαίοντες ἔέρχατο·

Od. X 241

“Así ellos quedaron encerrados llorando”

Por otra parte, la presencia de los lobos con el empleo del verbo *ululare* estaba en la *Eneida* de Virgilio:

ac formae magnorum ululare luporum

Aen. VII 18

“y la silueta de enormes lobos que aúllan”

³⁸⁷ Había también menciones a los *carmina* mágicos de Circe en Virgilio (*B. VIII 70* y *Aen. VII 12*, aquí con el término *cantus* en vez de *carmen*) y en Estacio (*Theb. IV 549*).

³⁸⁸ Para Cristóbal (1994b, p. 73), la doctrina de fondo aquí es esencialmente platónica, y este llanto de los hombres transformados representa la añoranza del mundo celeste que, según Platón, siente el alma atrapada en el cuerpo.

Tras esto, Boecio vuelve a seguir fielmente el texto homérico. El verso siguiente describe a un hechizado que merodea por la mansión bajo la forma de un tigre dócil: *ille tigris ut Indica tecta mitis obambulat* (v. 8). La mansedumbre de las fieras encantadas venía de la *Odisea* (X 212-9) y estaba en otros tratamientos como el de Ovidio (*Met.* XIV 255-9); en la *Eneida*, en cambio, se destacaba la furia de las bestias (VII 15-8).

A continuación, resumida en sólo dos versos con abundantes perífrasis (9-10), se intercala la intervención de Mercurio, sin nombrar explícitamente el μῶλυ, tan sólo explicando que el dios “salvó” (*solverit*, v. 10) a Ulises, quien tampoco aquí es llamado por su nombre, sino *variis malis obsitum ducem* (vv. 9-10). El hechizo de Circe aparece designado con una expresión nueva, *peste* (v. 10). La transformación en cerdos de los hombres ocupa los versos 11-14, en los que el autor, después de innovar el modelo con las metamorfosis diversificadas, vuelve a respetar a Homero hasta el punto de reproducir casi literalmente este pasaje de la *Odisea*:

αὐτὰρ ἐπεὶ δῶκέν τε καὶ ἔκπιον, αὐτίκ' ἔπειτα
 ῥάβδῳ πεπληγυῖα κατὰ συφροῖσιν ἔεργνυ.
 οἱ δὲ **συῶν** μὲν ἔχον **κεφαλᾶς φωνήν τε τρίχας τε**
καὶ δέμας, αὐτὰρ **νοῦς ἦν ἔμπεδος** ὡς τὸ πάρος περ.
 ὧς οἱ μὲν **κλαίοντες** ἔερχατο· τοῖσι δὲ Κίρκη
 παρ' **ἄκυλον** βάλανόν τ' ἔβαλεν καρπὸν τε κρανεΐης
 ἔδμεναι.

Od. X 237-43

“Cuando se lo dio y lo bebieron, entonces
 tras haberlos golpeado con la varita los encerró en pocilgas.
 Y éstos tenían cabeza, voz, pelambre
 y cuerpo de cerdos, pero su mente quedó inalterable, como antes.
 Así quedaron encerrados llorando, y Circe les echó de comer
 bellota, fabuco y el fruto del cornejo.”

iam tamen mala remiges ore pocula traxerant,
iam sues Cerealia glande pabula uerterant
et nihil manet integrum uoce, corpore perditis.
Sola mens stabilis super monstra quae patitur gemit.

Boeth. IV *metrum* 3, 11-14

“Sin embargo ya los remeros habían llevado a su boca las malignas bebidas,
 y, como cerdos, los alimentos de Ceres habían cambiado por la bellota
 y nada permanecía inalterado, perdidos la voz, el cuerpo.
 Sólo la mente queda inmutable y lamenta los prodigios que padece.”

Los viajeros beben la pócima, lo que en la *Odisea* se expresa simplemente con el verbo ἔκπιον, y en Boecio con la perífrasis *mala ore pocula traxerant*. Después de esto se convierten en cerdos (συῶν/ *sues*): en Homero tienen cabeza, voz, cerdas y cuerpo de cerdo (κεφαλᾶς φωνήν τε τρίχας τε καὶ δέμας); Boecio narra de manera más abreviada que pierden la voz y el cuerpo humanos (*uoce, corpore perditis*). En uno y otro texto sólo la mente queda intacta (νοῦς ἦν ἔμπεδος /*Sola mens stabilis super*³⁸⁹) y los hombres lloran (κλαίοντες/ *gemit*). Junto a los ecos homéricos, encontramos otra reminiscencia virgiliana en el v. 14: la expresión *monstra quae patitur gemit*

³⁸⁹ Rahner (2003, p. 210) apunta que el sentido de esta expresión es que sólo el espíritu que ha superado lo animal saldrá victorioso.

probablemente evoca el *quae ne monstra pii paterentur talia Troes* de *Aen.* VII 21; los hombres de Ulises lloran las monstruosidades que padecen, de las que Eneas y los suyos logran escapar.

La alegorización del episodio comienza en el v. 15 con una serie de acusativos de exclamación (*O leuem nimium manum nec potentia gramina*) que básicamente niegan el poder de las artes mágicas de Circe que todas las fuentes tradicionales ponderaban. El sintagma *nec potentia gramina* podemos entenderlo como una inversión de las expresiones que hemos visto una y otra vez en los autores latinos, tipo *gramine cum tantum possim; scit bene quid gramen ualeat; quanta sit herbarum potentia; potentibus herbis*, etc.³⁹⁰. La idea esencial de este pasaje de Boecio es la debilidad de los hechizos frente a la fortaleza del alma virtuosa; su formulación en los vv. 15-6 recuerda en lo esencial un pasaje semejante de Ovidio que analizamos en el capítulo anterior, que planteaba la ineficacia de la magia de Circe para controlar su amor por Ulises:

*O leuem nimium manum nec potentia gramina,
membra quae ualeant licet, corda uertere non ualent!*

Boeth., IV *metrum* 3,15-6

*Vertere tu poteris homines in mille figuras,
non poteris animi uertere iura tui.*

Ov., *Rem.* 269-70

“Tú habías podido cambiar a los hombres en mil formas,
no habías podido cambiar las leyes de tu corazón.”

Así pues, en el tratamiento de Boecio la fuerza más poderosa y decisiva no está ya en *pocula, carmina, gramina* o *herbae*, sino en el interior del hombre, en el espíritu: *Intus est hominum uigor* (v. 17). Volvemos a encontrar en este texto la división mente-espíritu típica en las lecturas alegóricas del episodio de Circe: *voce, corpore / mens* (vv. 13-14, reproduciendo las palabras de Homero), *membra / corda* (v. 16) y *corpori / mentis* (v. 19-20).

Por último, los versos 18-20 contienen la conclusión moralizante de todo lo anterior: se comparan y contraponen los venenos que atacan a los cuerpos de los compañeros de Ulises con los vicios que degradan al hombre al nivel de la bestia; unos y otros son *uenena dira* (vv. 18-9) que actúan *potentius* (v. 18). Era bastante frecuente la aplicación del término *venena* a los filtros de Circe³⁹¹. Tales venenos, explica Boecio, no atacan al cuerpo (*nec nocentia corpori*, v. 19), sino a lo más importante, el alma (*mentis ulcere saeuunt*, v. 20). Esta interpretación del episodio homérico, con reminiscencias del *Fedón* del Platón, coincide en lo esencial con las exégesis alegóricas griegas de orientación estoica y platónica³⁹²: Odiseo es el hombre sensato, Circe y sus filtros los vicios, Hermes y el $\mu\omega\lambda\nu$ la razón, y las transformaciones de los hombres de Ulises son una parábola de la degradación de las almas viles que se abandonan a los placeres mundanos.

En conclusión, de la visión de Boecio destacamos la cercanía respecto al modelo homérico, que sin duda el autor conocía bien, y que es la principal fuente para su

³⁹⁰ Las citas son, respectivamente, de Ov., *Met.* XIV 34, *Am.* I 8, 7-8, *Met.* XIV 14; y Verg., *Aen.* VII 19.

³⁹¹ El término *venena* lo teníamos en Verg., *Aen.* VII 190, *Tibul.*, II 4 55, Ov., *Met.* XIV 403, 413 *Val. Flac.*, *Argonautica*, VI 447.

³⁹² Concretamente, las de Heráclito, Pseudo-Plutarco y Porfirio, Dión de Prusa, Ateneo de Náucratis y la composición XV 12 de la *Antología Palatina* de León el Filósofo.

tratamiento, aunque hay una fuerte impronta de los tratamientos de los escritores latinos, particularmente del pasaje de Virgilio *Aen.* VII 10-24 y de las exégesis alegóricas que se venían aplicando a la *Odisea*. La admirable erudición de este escritor medieval se refleja en la amplitud de fuentes que maneja -y que, no olvidemos, cita de memoria-, en su estilo sentencioso, abreviado y abundante en perífrasis y en su dominio de la técnica poética. De los elementos definitorios del episodio de Circe aparecen en *La consolación de la Filosofía* la localización en la isla de Eea, la mezcla mágica o *κυκεών* que beben los visitantes, el conocimiento de Circe de los poderes de las plantas, las metamorfosis en animales y la intervención de Hermes. No aparecen, en cambio, algunos de los rasgos que eran característicos en la literatura latina, como son la descripción de las actividades de Circe (tejer, cantar, preparar pócimas), el empleo de la varita mágica y el amor de Circe por Odiseo, todo lo cual se explica por la naturaleza y la intención del texto de Boecio: el autor no pretende componer una versión poética del mito sino una alegorización de la aventura que encierre una enseñanza moral.

2. AUTORES DE LA BAJA EDAD MEDIA AL RENACIMIENTO

Tratamos en este apartado obras del período comprendido entre los siglos XIII y XVI, distinguiendo entre los tratamientos de los compendios mitográficos y los de los textos literarios inspirados en la mitología clásica. Unos y otros tienen en común que enfocan los mitos grecolatinos desde esa óptica moral y religiosa que habían cultivado los autores que venimos estudiando: será en las etapas barroca y neoclásica cuando el interés por las leyendas de la Antigüedad adopte al fin una perspectiva puramente artística y cultural.

La moralización de mitos paganos mediante la alegoría se practicaba desde la Antigüedad, pero alcanza su momento de máxima difusión en el siglo XII, siendo Ovidio el autor preferido. Al influjo de los autores latinos clásicos y tardíos se suma a partir del siglo XII el de las versiones de las *Metamorfosis* ovidianas y de los poemas homéricos. Por lo general, los mitos aparecen filtrados, comparados o comentados a través del texto fundamental de este período, la *Biblia*. Las historias de los gentiles llegan a hermanarse hasta tal punto con la religión cristiana que se utilizan como ornato y como *exemplum* en los sermones eclesiásticos. El empleo de esta práctica durante siglos explica el aluvión de autos sacramentales de tema mitológico en el Barroco³⁹³.

Durante la temprana Edad Media (s. VIII, IX y X) Virgilio es el autor latino preferido y el más citado y Ovidio es igualmente conocido, pero se le considera inmoral y es poco mencionado; experimentará una progresiva aceptación cuando sus obras comiencen a ser objeto de la interpretación alegórica. Las *Metamorfosis* serán concebidas como una biblia de las creencias paganas, y serán muchos los autores que emprendan la tarea de realizar una moralización global de la obra hasta hacer de ella un compendio de símbolos de las verdades cristianas, proliferando en el Medievo los “Ovidios moralizados”³⁹⁴. Aunque en menor medida, también el *De natura deorum* de

³⁹³ Fray Martín de Córdoba utiliza el mito de Circe y Ulises como ejemplo de la introducción por semejanza de los sermones; sobre el empleo de la mitología en los sermones, cf. Egido (2004, p. 75).

³⁹⁴ Entre los más conocidos están las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnolphe d'Orléans (s. XII), los *Integumenta Ovidii* de Jean de Garlande (s. XIII), el anónimo *Ovide Moralisé* (s. XIII/XIV), las *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoses* de Giovanni del Virgilio (s. XIV), los *Moralia*

Cicerón deja su huella en las obras mitográficas. Pese a que desde el siglo XV el interés por la cultura grecolatina se hace más intenso, no llega a producirse una ruptura plena con el tipo de obras mitográficas propias de la Edad Media. En su admiración por los antiguos, los estudiosos de esta época entienden que sus textos tienen que contener verdades más trascendentes que el mero sentido literal, y el procedimiento principal para desentrañar este saber oculto es el de la analogía. Así, la mitología llega a adquirir carácter de ciencia entre los humanistas de los siglos XVI y XVII. Con todo, hay una diferencia esencial en el modo de recrear la cultura grecolatina en la Edad Media y el Renacimiento: el empleo de temas y motivos antiguos en la literatura medieval es esencialmente normativo y escolar, y por tanto empobrecido; en el Renacimiento, será el criterio subjetivo de cada ingenio el que determine los elementos a tratar, el sentido que se les da y el modo de desarrollarlos³⁹⁵.

En los tratamientos del episodio de Circe normalmente la hechicera es símbolo del peligro seductor, y Ulises el paradigma de hombre razonable o la razón en sí, que se mantiene firme ante las tentaciones. Esta lectura de impronta moralista y religiosa pasa al Renacimiento, siendo a veces objeto de la especulación filosófica humanista³⁹⁶. No obstante, durante unos siglos se popularizó la visión negativa de Ulises que ofrecía el *Roman de Troie* de Benoît de Saint Maure: llama la atención el hecho de que dos grandes poetas, Santillana y Dante, lo sitúen penando en el Infierno, aunque esto también se puede deber a su condición de pagano. En cualquier caso, la consideración del héroe homérico en el Renacimiento volverá a ser esencialmente positiva³⁹⁷: una muestra de ello será la Oda IX de Fray Luis de León.

En lo que respecta a la situación de las obras homéricas en España, no hay traducciones medievales propiamente dichas, sino que circulan versiones latinas; la presencia de la *Eneida* y las *Metamorfosis*, en cambio, está de sobra atestiguada. Dos factores de la recepción de la cultura grecolatina en España explican que los poemas homéricos se mantengan varios siglos en segundo plano: los pocos estudiosos que saben griego se inclinan más por los filósofos que por los poetas, y el interés por los autores latinos desplaza en todo momento a los helenos³⁹⁸. Los únicos vestigios de los poemas homéricos llegan a través de obras como las de Dictis y Dares, la *Ilias Latina*, el *Roman de Troie* de Benoît de Saint-Maure y sus múltiples versiones³⁹⁹. El tratamiento de Benoît de Saint-Maure, en la línea evemerista de Dictis, dejará una huella considerable en las reelaboraciones literarias: en esta crónica Circe es una reina que somete a los príncipes de las tierras vecinas y a los navegantes con sus hechizos y que al conocer a Ulises se enamora perdidamente y trata de retenerlo; el héroe logra sobreponerse y la abandona dejándola embarazada y llena de dolor y rabia (vv. 28.575-28.664). Esta imagen de Circe despechada se generalizará en la poesía del Renacimiento y el Barroco, olvidándose la indiferencia con que Circe asumía la partida del héroe en Homero.

super Ovidii Metamorphoses de R. Holcott, el *Ovidius moralizatus* de Pierre Bersuire (s. XIV), etc. La fecha de composición del *Ovide moralisé* es discutida: Cossío (1998, p. 27) defiende que tiene que ser anterior a 1275, pues Alfonso X la empleó para su *General Estoria*. Del *Ovidius moralizatus* de Bersuire existía desde el siglo XV una versión castellana, *Morales de Ovidio*, de Juan Alfonso de Zamora.

³⁹⁵ Lida de Malkiel (1975, p. 38).

³⁹⁶ Circe aparece como símbolo de la pérdida de la razón y la virtud humana en pasajes de Erasmo, Pico della Mirandola o Cristóforo Landino. Véase Fernández (2009, p. 221).

³⁹⁷ Como indica Stanford (1954, p. 159), influye en esto la revalorización de los estudios de griego, que llevan al conocimiento de primera mano de Homero y de Plutarco, gran defensor de Odiseo.

³⁹⁸ Pallí Bonet (1952, p. 94).

³⁹⁹ La *Historia destructionis Troiae* de Guido de Columnis, la *Historia Troyana Polimétrica*, la *Crónica troyana impresa*, las *Sumas de Historia Troyana*, etc. Sobre las versiones hispanas, véase Paetz (1970, pp. 53-6). López Férez (1994, pp. 365-8) encuentra ecos homéricos en obras épicas como el *Romance del Conde Dirlos*, el *Libro de Alexandre* y el *Poema de Fernán González*.

A partir del siglo XV el aislamiento cultural de Castilla empieza a tocar a su fin, y los estudiosos españoles desarrollan un contacto cada vez mayor con Europa y especialmente con el humanismo italiano, a través del cual llega el interés por Homero. El Renacimiento español, que todavía adolece de un conocimiento superficial e incompleto de la cultura helena, ofrece algunas referencias homéricas aisladas en autores como Garcilaso y Boscán hasta llegar a la Oda IX de Fray Luis de León, que marca el comienzo del interés de nuestros autores por la *Ilíada* y la *Odisea*.

En el período tan extenso que abarcamos son muchas y muy variadas las referencias a *Od. X*. Aunque no hay tratamientos profundos y extensos, los textos muestran el lugar preeminente que ocupa el mito en la tradición literaria medieval y renacentista, que determinará las elaboraciones literarias de Lope y Calderón en el siglo XVII. Siguiendo un criterio de afinidad al menos en lo esencial, clasificamos las obras en dos apartados principales: los compendios mitográficos y los tratamientos literarios, los cuales a su vez se subdividen en tratamientos realizados sobre la *Odisea* y tratamientos realizados sobre el *Grilo* de Plutarco, una obra de fecunda influencia en el Renacimiento. No obstante, conviene puntualizar que los tratamientos literarios en esta época tienen una profunda deuda con los manuales de mitos, y que tanto en unos como en otros el asunto mítico se enfoca desde la óptica moralizante de la filosofía cristiana.

2.1. COMPENDIOS MITOGRÁFICOS

A partir de la Edad Media los compendios mitográficos proliferan en Europa, publicándose los de mayor calidad en el Renacimiento. Esta clase de obras es la principal fuente de transmisión de la mitología y la forma más común de tratarla. Aunque existen tratamientos poéticos de temas mitológicos, la práctica más habitual fue realizar recuentos sistematizados de fábulas grecolatinas buscándoles un sentido moral y didáctico. De este modo, las creaciones culturales de la Antigüedad no sólo no se perdían sino que, al convertirse en lecciones de edificación moral, se hacían aceptables para la rígida moral cristiana. Sin duda, los mitos alegorizados en el *De consolatione philosophiae* de Boecio fueron el precedente y el modelo fundamental de esta clase de obras. Junto a las abundantes moralizaciones de Ovidio, será la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio la obra que inicie el apogeo de los manuales de mitología, alcanzándose un método más científico y más literario propio del Renacimiento⁴⁰⁰.

La estructura típica de estos manuales consiste en la exposición de un mito seguida de la exégesis alegórica que revela su sentido profundo. En lo que respecta a las interpretaciones -a menudo diferenciadas por tipos (físicas o naturales, morales, históricas, etc.)-, los distintos autores suelen ofrecer las mismas pues, lejos de buscar la originalidad, se ciñen conscientemente a la tradición heredada. Con todo, este tipo de obras tiene una importancia capital al final de la Edad Media y en el Renacimiento: “en muchas ocasiones fueron más utilizados que las fuentes antiguas mismas porque sus autores se aprovechan de los contenidos de la fábula en su vertiente didáctica más que estética”⁴⁰¹. Además, mediante traducciones o adaptaciones estas obras influyen unas en otras -de ahí las semejanzas de forma y contenido-, y condicionan las elaboraciones

⁴⁰⁰ Álvarez e Iglesias (1998, p. 84) relacionan este fenómeno con la extensión de la cultura a los hombres de letras, que ya no son clérigos y que están interesados en recuperar toda la literatura antigua.

⁴⁰¹ Franco Durán (1977, p. 149).

literarias. La huella de los manuales mitográficos se deja sentir hasta el siglo XVIII, cuando comienza a decaer el modelo de pensamiento en el que se apoyan⁴⁰².

Dada la abundancia de manuales de mitos y obras afines, el material es demasiado copioso para abarcarlo en su totalidad en este estudio, máxime cuando la originalidad es escasa y los distintos autores se citan y se copian unos a otros. Como muestra representativa del análisis del episodio de Circe en esta clase de obras, nos centramos en los siguientes tratamientos: en primer lugar el que ofrece en plena Edad Media la *General Estoria* de Alfonso X; a continuación, el de Boccaccio, a quien podemos considerar el iniciador de esta corriente con sus obras *De claris mulieribus* y *Genealogia deorum gentilium*, que anuncian ya el espíritu del Renacimiento; pasamos después a las *Mythologiae* de Natale Conti; y terminamos con los manuales españoles: la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria. Nos interesa atender particularmente a las obras españolas porque éstas serán la fuente de los literatos del Siglo de Oro que estudiaremos después.

2.1.1. La *General Estoria* de Alfonso X el Sabio

Esta obra no es un manual mitográfico, pero la incluimos en este apartado por las concomitancias que presenta con esta clase de obras y por su carácter erudito y universalista, a todas luces adelantado a su época, que anuncia con dos siglos de adelanto el Renacimiento. De hecho, la *General Estoria* se erigirá en una de las fuentes principales de mitos para los escritores castellanos renacentistas. Su posición de indiscutible obra de consulta sobre mitología clásica se mantendrá hasta ser relegada por la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio y por el *Sobre los dioses de los gentiles* de Alonso Fernández de Madrigal el Tostado⁴⁰³.

La *General Estoria* quería narrar una historia universal de los pueblos conocidos desde la creación según la tradición judaica hasta el siglo XIII, aunque no se llegó a concluir la obra, que llega hasta el nacimiento de la Virgen. Se divide en seis partes, y los hechos se organizan conforme a la división por años propia del método analítico y a los *Cánones cronológicos* de Eusebio de Cesarea, traducidos al latín y ampliados por Jerónimo. El sentido de pluralidad cultural y amplitud de miras con que se compuso esta obra se refleja en la cantidad y variedad de las fuentes: griegas, latinas, hebreas, árabes, castellanas, francesas, italianas...⁴⁰⁴. La *Biblia* es el hilo conductor y la principal fuente, pero se completa con las más diversas obras, cristianas y paganas, europeas y árabes, grecolatinas y medievales: San Agustín, San Jerónimo, Flavio Josefo, el *Roman de Troie*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de las generaciones de los gentiles*, Homero, Virgilio -básicamente a través de Servio-, Horacio, Lucano, Plinio el Viejo, Estacio,

⁴⁰² “La solidaridad entre poesía, ciencia y religión posibilitada por la interpretación alegórica de los tratados mitológicos comienza su ocaso a medida que avanza el siglo XVIII (...) Cuando la observación directa de la realidad suplanta al razonamiento por analogía, la cohesión entre los distintos planos de la realidad se rompe. A partir de este momento las fábulas pueden iniciar su camino liberadas de las interpretaciones.” Cf. Baranda (2000, pp. 64-5). Chapman (1954, pp. 46-8) repasa a grandes rasgos la influencia de los manuales mitográficos en los principales países europeos.

⁴⁰³ Saquero Suárez-Somonte (2003, pp. 1137-9). “La mitología clásica pervivió y fue conocida en España gracias a dos eslabones esenciales: el primero, representado por la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, sirvió de vínculo entre la Antigüedad y la Edad Media castellana, incluyendo toda la primera mitad del siglo XV; el segundo, que con total merecimiento le corresponde a Alonso de Madrigal.

⁴⁰⁴ En palabras de Cossío (1998, p. 32), “pocos libros más hospitalarios que esta monumental compilación alfonsina”. Aun así, Eisenberg (1973, p. 208) indica que sigue primordialmente fuentes latinas; las árabes y europeas son menos numerosas, y las hebreas y griegas, por la dificultad de la lengua tal vez aparecen de segunda mano.

Cicerón, Séneca, Dares, Dictis, y especialmente Ovidio, con las *Heroidas* (llamado aquí “Libro de las dueñas”) y sobre todo con las *Metamorfosis* (aludido como “Ovidio mayor”) ⁴⁰⁵. El taller alfonsí consigue integrar los hechos bíblicos y los de los gentiles en una historia unitaria, y con esa fuerte presencia de fuentes clásicas la obra supone un importantísimo paso para la recuperación de la cultura grecolatina en España. Todo el bagaje cultural de esta obra enciclopédica quiso el rey ponerlo a disposición de un público lo más amplio posible, de ahí que eligiera escribir en romance, toda una novedad para la época. Es patente su afán didáctico, particularmente en el tratamiento de las fuentes que, de acuerdo con el método pedagógico medieval, son constantemente comentadas y explicadas.

No siendo la *General Estoria* un manual mitográfico, ofrece exégesis de mitos moralizantes, evemeristas y filosóficas, basadas normalmente en las moralizaciones medievales de Ovidio (el *Ovide Moralisé*, que identificaba a Circe con la Idolatría, que degrada a los hombres a una condición inferior si no acude Jesucristo a liberarlos, las *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin*, los *Integumenta Ovidii*, etc.) Aunque la mitología estuvo presente en las crónicas historiográficas durante toda la Edad Media, el interés por la mitología y la relación familiar con el mundo antiguo son rasgos marcadamente prerrenacentistas. Con esta técnica de fusión cultural iniciada por los cristianos de la Antigüedad, los nuevos pueblos románicos resaltaban sus vínculos con el mundo antiguo para afirmarse política y culturalmente ⁴⁰⁶. Destaca la concepción evemerista de los dioses como grandes hombres que fueron tan admirados que se les consideró dioses: Júpiter habría sido un rey de Creta, Dioniso un agricultor dedicado a la producción de vino, Apolo un filósofo muy sabio, etc.

La cultura grecolatina se trata sobre todo en las Partes II y III de la *General Estoria*. La Parte II, que abarca desde la fundación de Troya hasta la huida de Eneas, empieza citando como fuentes básicas a Dictis y Dares, dos sabios que asistieron a la contienda de Troya y lo pusieron todo por escrito (capítulo 604) ⁴⁰⁷. Después, con el capítulo 131 comienza un apartado dedicado a los magos de la Antigüedad, vinculados a Hermes y Apolo, con varias referencias a Circe. Curiosamente, las fuentes citadas reiteradamente en este apartado no son autores clásicos, sino unos oscuros orientales llamados Marçal y Mesealla o Masállâh ⁴⁰⁸. Tal vez por esto, la información es bastante divergente de la que venimos encontrando en los autores clásicos y sus seguidores. Sirva de ejemplo el dato de que Circe habría sido una de las tres señoras de la magia del mundo antiguo, junto con Medea y Diana. De acuerdo con una exégesis de tipo racional, fueron realmente tres sabias a quienes se acabó considerando diosas:

“Cuenta Mesealla en su libro por sí e por otros sabios a quien aduze por pruebas de lo que él dize que estas tres dueñas Diana e Circe e Medea que fueron las que

⁴⁰⁵ Según Solalinde (1914, p. 105) toda alusión mitológica procede de Ovidio, pues la *General Estoria* contiene las *Metamorfosis* y las *Heroidas* en su totalidad. Cossío (1998, p. 31) añade que la obra transmite las historias ovidianas aderezadas con sentidos morales y filosóficos pero sin despojarlas por completo de su encanto poético. Acerca del *Libro de las generaciones de los gentiles*, de autoría y época discutidas, véase Saquero Suárez-Somonte y González Rolán (1993, pp. 93-111).

⁴⁰⁶ Tate (1954, pp. 1-18) menciona alusiones mitológicas en numerosas crónicas medievales (la del *Toledano*, la *Tudense*, las de Alfonso X, Pablo de Santa María, Sánchez de Arévalo, Ruy Sánchez, Margarit i Pau, Fabricio de Vagad, etc.). Rico (1972, pp. 97-120) observa en la crónica alfonsí un intento de establecer lazos entre la figura de Júpiter y la de Alfonso X, e incluso la insinuación de que el rey castellano descendería de las estirpes regias del mundo clásico.

⁴⁰⁷ Según Casas Rigall (1999, p. 121) las fuentes principales se completan con interpolaciones, sobre todo del *Roman de Troie*. Para López Férez (1994, p. 363) el *Roman* es la fuente principal.

⁴⁰⁸ Masállâh fue un astrólogo judío que escribió en árabe, y el enigmático *Libro de Marçal* es otra fuente oriental que no ha sido identificada; cf. Eisenberg (1973, p. 247).

en sus tiempos e aun después mayor prez ovieron de saber las cosas e obrar d'ellas por el arte mágica entre todos los gentiles a quien ellos llamaban dioses e deesas entre los otros sus sabios.”

Gral. Est. II, 132

También de orientación evemerista es la explicación del testimonio de las *Metamorfosis* sobre Circe que hallamos en el capítulo siguiente:

“E de Circe dize así el Ovidio en el catorzeno capítulo de su Libro mayor que fue fija del Sol, mas es otrosí de entender que maguer que la calentura del sol e el humor crían todas las cosas, que però el sol non faze fijo d'esta guisa, e que fue dicho allí el Sol por Febo o Apollo, ca amos estos son nombres de uno, e fue filósofo atal que todos los saberes sopo e todas las naturas que por el poder del sol se gobiernan.”

Gral. Est. II, 133

Dos ideas de este pasaje serán comunes en las lecturas de *Od. X* de los manuales mitográficos: por un lado, que Circe naciera del Sol y Perses significa que es fruto de la humedad y el calor, lo que tiene que ver con la excitación de las pasiones naturales; por otro, la Edad Media asume el sincretismo entre el Sol y el dios Apolo que se había postulado desde la Antigüedad.

Continúa el acercamiento a la figura de Circe en el capítulo sucesivo, titulado *De las maneras de obrar de la mágica*, apoyándose de nuevo en estas fuentes orientales:

“E de Circe dizen otrosí Marçal e Mesealla que mudava ella las cosas por fechos de suertes, e obrava muy complidamente por yerbas e por leche e por otras cosas como adelante comentaremos en las razones d'ella e de Hulixes de Grecia.”

Gral. Est. II, 134

La metamorfosis es la operación mágica propia de Circe (“mudava ella las cosas”), y los medios para realizarla las hierbas, muy célebres en la tradición, y la leche, un elemento que nunca habíamos visto⁴⁰⁹; con el vago “otras cosas” se puede aludir a los ensalmos, también muy frecuentes en las recreaciones, o a cualquier otro método, pues los redactores alfonsíes no siguen las fuentes a las que estamos habituados.

Donde el texto se aparta definitivamente de la tradición clásica es en el siguiente capítulo (136), que lleva por título *De la manera que la sabia Circe obrava*, y que cuenta una fábula que en nada se parece a los mitos de la tradición literaria occidental. La fuente es el misterioso libro de Marçal (“Cuenta Marçal en su libro”), que a su vez reproduce otro texto de un personaje desconocido llamado Nechifalo. Éste “dixo en sus escritos que fizo que Circe, la sabia fija de Apollo el filósofo, que obrava de saber por estas cosas: por suertes, por aves e por palavras a que en el language de Castilla dizen proverbios, e por las suertes e por las estrellas de los cielos que an cuerdas e crines e corren por los cielos.” En este catálogo de técnicas para hechizar tenemos las aves, que no aparecían en las fuentes clásicas, esas “palavras” o “proverbios” que podrían ser los *carmina*, y la astrología, ciencia de moda en la Edad Media que despertó también el interés del rey sabio. Se recalca el poder de metamorfosear como el más característico de Circe: “E razonan d'esa sabia Circe que por todas estas cosas trasmudava ella de todo en todo quanto querié”. Luego se narra un suceso protagonizado por la hechicera, mujer real hija de un filósofo, y no diosa. Este Nechifalo vio cómo Circe escribía en

⁴⁰⁹ La leche tal vez guarde alguna relación con el queso que llevaba el κικεύων homérico.

griego -otros sostienen que en caldeo- sobre un trozo de plomo, lo arrojaba a un pozo seco al paso de una estrella fugaz y lograba con ello que el pozo se llenara de agua.

El episodio homérico de Circe está en la Parte III, que recoge diversos hechos que completan los expuestos en la II (por ejemplo, varios νόστοι). Los sucesos odiseicos se tratan de manera bastante extensa, aunque cronológicamente debían haberse situado en la Parte II. No se cuenta el episodio de Eea en la narración de la travesía de Ulises; tan sólo se menciona brevemente, entre el resto de aventuras, que los viajeros fueron a parar a la tierra de Circe. Es al final de la historia de Ulises cuando se trata esta aventura, en relación con Telégono, el hijo que tuvo Ulises con la maga y que termina dándole muerte⁴¹⁰; la fuente seguida es el *Roman de Troie*. En el capítulo LXXXV, *De cómo preguntó Telegion a Circe su madre que quién era su padre*, leemos lo siguiente:

“Y fue aquella deesa Circe dueña tan sabia en el saber de la mágica y de la nigromancia, que son los saberes de encantar e conjurar sobre las cosas que a ello pertenecen, ca, así como cuenta Ovidio y avemos ya dicho en esta istoria alguna cosa⁴¹¹, ella sabié tanto de conjurar y de encantar que trasmudava los entendimientos de los ombres y las vistas de guisa que, así como cuenta la istoria, transfigurava los ombres y a las otras cosas, de guisa que a los unos fazié parecer en semejança de leones, a los otros de lobos, a los otros de puercos, como es dicho de los cavallos de Ulixes⁴¹², a los otros en otras figuras cuales ella querié y le semejava. Onde ovo de Ulixes este fijo que dezimos.”

Gral. Est. III, LXXXV

Tras el tratamiento evemerista de Circe en la Parte II, ahora los redactores se mantienen fieles a la fuente (Ovidio, mencionado expresamente), y no intentan racionalizar la historia. Circe ya no es una sabia mujer, sino una “deesa”. Estamos viendo que en las recreaciones no grecolatinas, Circe ya es ante todo hechicera, y se caracteriza por su poder de transformar (“saber de la mágica e de la nigromancia”). La aclaración de que la magia y la nigromancia “son los saberes de encantar e conjurar” puede evocar los *carmina* de los que tanto hablaba Ovidio. En lo que respecta a las metamorfosis, este pasaje se sitúa en un punto intermedio entre el texto homérico, que decía claramente que cambiaban los cuerpos pero la mente permanecía inalterable (*Od. X* 238-40), y las explicaciones evemeristas de los manuales mitográficos, que sostienen que el cambio se había operado en la psicología y no en los cuerpos. Según la *General Estoria* la maga transformaba la mente de los hombres y también el aspecto: “trasmudava los entendimientos de los ombres y las vistas”. Las transformaciones son además en distintas clases de fieras, lo que había llegado ya a ser más habitual en los tratamientos que la metamorfosis únicamente en cerdos, aunque las especies nombradas (leones, lobos y cerdos) son precisamente las que aparecían en *Od. X*.

⁴¹⁰ Fernández-Ordóñez (1992, p. 68) cree que este aplazamiento responde a un deseo de equilibrio estructural entre los sucesos bíblicos y no bíblicos: las aventuras de Ulises sirven de contrapeso a los hechos bíblicos en Parte III. Casas Rigall (1999, p. 192) observa que el relato del viaje de Ulises deriva del de Eneas de las *Metamorfosis*, lo que atribuye a una lectura descuidada del “Libro mayor” ovidiano.

⁴¹¹ Se refiere al capítulo que acabamos de comentar *De la manera que la sabia Circe obrava*.

⁴¹² No sabemos a qué caballos alude el texto; tal vez se refiere al capítulo *De los cavallos blancos de Troya* (Segunda Parte, 608), que narra el episodio de la Dolonía de *Il. X* con el robo de los caballos blancos de Reso por Ulises y Diomedes, añadiendo el dato de que estos caballos estaban encantados.

2.1.2. Las obras mitográficas de Boccaccio

Boccaccio, precursor del Humanismo, manifestó desde joven su interés por el mundo clásico y escribió parte de su producción en un latín claro, elegante y puro al estilo del clásico, que era el que propugnaban los humanistas como reacción al anquilosado latín escolástico. Una crisis espiritual en su edad madura lo llevó a estudiar el clasicismo tratando de mostrar las lecciones morales de los antiguos. En lengua latina escribió sus dos manuales mitográficos: *De mulieribus claris* y *Genealogia deorum gentilium*, en las cuales, “va a reflejar por un lado toda la corriente medieval y por otra parte se abre a las nuevas ciencias que están renaciendo”⁴¹³, pues no se limita a recoger y utilizar las leyendas grecolatinas, sino que las enfoca conforme al pensamiento cristiano de su tiempo, alegorizándolas y dotándolas de sentido simbólico. Así, a la manera de la exégesis cristiana de la *Biblia*, Boccaccio busca en las fábulas paganas verdades útiles mediante las interpretaciones evemeristas, naturalistas o alegóricas⁴¹⁴. Además del peso de los exegetas griegos y latinos, Boccaccio estaría particularmente influido por escritores cristianos como Lactancio Firmiano, que en sus *Divinas Instituciones* recogía la traducción de Ennio de la obra de Evémero, o Rábano Mauro. Pero Boccaccio, aun apoyándose en la tradición antigua y medieval, está inaugurando el nuevo tipo de manual mitográfico renacentista.

a) *De mulieribus claris*

El manual *De mulieribus claris* fue compuesto entre 1361 y 1362, pero el autor siguió retocándolo hasta su muerte. Se trata de 106 biografías de mujeres célebres por sus buenas o malas acciones, reales y legendarias, de distintas épocas y culturas, aunque predominan claramente las de la historia y el mito grecolatino (Minerva, Níobe, Medea, Dido, Safo, Lucrecia, Agripina...). Es una obra enciclopédica y erudita que se inspira en *De viris illustribus* de Petrarca, en la línea de la tradición biográfica del clasicismo grecolatino según el modelo de Plutarco y Suetonio. Como justificación de su obra, Boccaccio aclara en el prólogo que él no se va a encargar de la vida de las santas cristianas porque eso ya lo hicieron los hagiógrafos, a la vez que lamenta, adoptando una perspectiva sorprendentemente moderna, la escasa atención que la literatura antigua prestó a las mujeres. Boccaccio profundiza, pues, en dos de sus temas predilectos, la mitología y la mujer, sin renunciar al propósito moralizador, pues se encarga de comentar e interpretar las distintas historias. La obra se hizo muy célebre en la Europa del Medioevo y el Renacimiento, realizándose traducciones en todas las lenguas vulgares: en España destaca la anónima impresa por Pablo Hurus en 1494⁴¹⁵.

El capítulo XXXVIII se titula *De Circe, Solis filia*. En estas biografías hay poca literaturización: Boccaccio, como un mitógrafo racionalista, procura presentar los datos con exactitud, comentándolos y aportando información completa y sistemática. Sin embargo, no parece que se documentara para su obra: tal vez redacta de memoria, pues

⁴¹³ Álvarez e Iglesias (2007, p. XXXII).

⁴¹⁴ Sobre los tipos fundamentales de exégesis de Boccaccio, cf. Fernández Murga (1982, p. 240). Álvarez e Iglesias (2007, p. XXXII) destacan también las lecturas de tipo astralista.

⁴¹⁵ Sobre esta traducción, véase Díaz-Corrales (2001, pp. 241-261). En esta línea de interés por las mujeres enamoradas de la mitología hay en la *Elegia di madonna Fiammetta* una alusión deudora de las *Heroïdas* ovidianas al sufrimiento de Penélope, traicionada por Ulises y Circe, de Deyanira por Hércules y Yole, y de Filis por Demofonte (VI 51). Tres siglos después un autor inglés, Thomas Heywood, escribe una obra muy similar a ésta de Boccaccio, *Gynaikeion: or Nine Books of Various History Concerning Women* (1624), donde dedica a Circe un apartado de la sección “Of Witches”.

no menciona sus fuentes y da a entender que escribe a partir de recuerdos de lecturas diversas; de ahí comentarios del tipo *minime legisse memini*. Por otra parte, una vez más hay indicios de que el mito de Circe era bastante conocido en esta época; prueba de ello es, en primer lugar, que lo trate en una obra titulada *De claris mulieribus*, y en segundo lugar, los epítetos que emplea al hablar de la maga homérica: *in hodiernum usque famosissima mulier*⁴¹⁶ (p. 732) y *hac tam celebri muliere* (p. 734).

Boccaccio expone resumidamente la historia de Circe, extendiéndose más en el que sin duda es su propósito principal: ofrecer una interpretación seria y creíble de este mito pagano. Comenzando por el mito y sus características, la genealogía de Circe coincide con la establecida por Homero, seguida de manera prácticamente unánime por todos los autores: *filia fuit Solis et Perse nynphe, Oceani filie, sororque Oethe Colcorum regis* (“Fue hija del Sol y de la ninfa Perse, hija del Océano, y hermana de Eetes, rey de los colcos”, p. 734)⁴¹⁷. En cuanto a la localización geográfica, sitúa Eea en Occidente, en el Monte Circeo, de acuerdo con la tradición hesíodica, la más extendida entre los autores latinos y la que más fortuna tuvo en la literatura europea. Sin embargo, coincide a la vez con la tradición homérica, que localizaba Eea en el extremo oriental mediterráneo, al señalar que la maga vivía en un principio en la Cólquide, si bien no recuerda cómo llegó a Occidente (*Quo autem pacto, relictis Colcis, Italiam petierit minime legisse memini*, p. 734). Este dato de que Circe hubiera abandonado la Cólquide -por su propia voluntad o forzada a huir- es poco frecuente fuera de la Antigüedad: lo vimos en Apolonio, Valerio Flaco y Diodoro de Sicilia. El Monte Circeo se identifica con el monte Etheo de los Volscos (pueblo de época romana situado al sur del Lacio), que habría tomado tal nombre por ella: *quem de suo nomine dicimus in hodiernum usque Circeum* (p. 734); en estas interpretaciones que identifican Eea con el Monte Circeo la tierra de Circe no sería entonces una isla, aunque los antiguos lo hubieran creído así (*ad dicti montis -olim insule*, p. 734).

Aunque Boccaccio trata de sacar a la luz la realidad histórica y el sentido moral que se esconde tras la fantasía mítica, el rasgo más destacado de Circe es su faceta de hechicera. Pese al predominio de los apelativos *mulier* (pp. 732, 734) y *femina* (pp. 735, 736), también la llama *venefica*⁴¹⁸ (p. 734); sus medios para la magia son los habituales en las recreaciones, particularmente en las latinas: las hierbas (*circa notitiam herbarum fuerit eruditissima* “respecto al conocimiento de las hierbas fue muy sabia”, p. 732); los ensalmos, lo que recuerda a Ovidio (*cantationibus* en general, *artibus cantatis carminibus*, p. 734); y las bebidas venenosas, herederas del κικέων (*infectis veneno poculis*, p. 734); nada se dice de la varita mágica, presente en Homero y algunas recreaciones. Con esas cosas Circe convierte en animales a los viajeros; la expresión *in feras diversarum specierum* (p. 734) implica la diversificación en las transformaciones.

Tras estas generalidades Boccaccio procede a exponer el episodio odiseico sumamente sintetizado (*recitatis succincte poeticis*, p. 734). Como investigador de mitos, se distancia de la fábula introduciéndola con la expresión *volunt igitur*:

et hos inter vagi Ulixis fuisse sotios, eo Mercurii mediante consilio servato. Qui, cum evaginato gladio mortem minaretur venefice, socios reassumpsisse in formam redactos pristinam, et per annum contubernio usus eiusdem, ex ea Thelegonum suscepisse filium dicunt, et ab ea plenum consilii discessisse.

⁴¹⁶ Esta expresión recuerda la de *illa maga famosissima Circe* de San Agustín (*Ciu.* XVIII, 17).

⁴¹⁷ Sorprenden sus transcripciones de los nombres propios griegos: *Circus, Oceani, Oethes*.

⁴¹⁸ El calificativo de *venefica* aplicado a Circe estaba en San Isidoro en *Etym.* XVIII, 28, 2 (*Fuit autem maga et venefica et sacerdos daemonum*) y Pierre Bersuire en su *Ovidius moralizatus* (*Dic ergo quod circus dea venefica significat diabolium vel peccatum luxurie*, fol. 55, col. b 39-40). El término alude al empleo de hierbas y pociones en brujería y medicina; sobre esta palabra, cf. Vega Vega (2002, p. 227).

“Y entre éstos estaban los compañeros del errante Ulises, salvado éste mediante el consejo de Mercurio. Él, desenvainada la espada, al amenazar de muerte a la hechicera, consiguió que devolviera a sus compañeros a su forma primigenia, y teniendo intimidad con ésta durante un año, dicen que de ella engendró a su hijo Telégono, y que después se apartó de ella lleno de prudencia.”

En este recuento abreviado de los acontecimientos de la *Odisea* -transformación de los compañeros de Ulises en animales, intervención de Ulises ayudado por Mercurio (sin mencionar el μῶλυ), sometimiento de la maga y estancia con ella durante un año- menciona Boccaccio que el rey de Ítaca y la diosa de Eea engendraron a Telégono, dato no mencionado por Homero pero bastante frecuente entre los autores griegos (estaba en la *Telegonía* del ciclo épico y en Apolodoro) y más aún entre los latinos.

Boccaccio, como cristiano prerrenacentista, no puede tomar literalmente los mitos grecolatinos y busca explicaciones lógicas para el contexto sociocultural en el que se mueve aplicando los filtros del racionalismo y el alegorismo cristiano. Ya los pasajes iniciales del capítulo evidencian su intención de dar una lectura racionalista:

Solis, ut arbitrator, ideo filia dicta quia singulari floruerit pulchritudine, seu quia circa notitiam herbarum fuerit eruditissima, vel potius quia prudentissima in agendis. Que omnia Solem, variis habitis respectibus, dare nascentibus mathematici arbitratur. (...) Et cum nil preter poeticum legatur ex hac tam celebri muliere, recitatis succincte poeticis, quo prestabitur ingenio mentem excutiemus credentium.

De claris mulieribus XXXVI, pp. 732 y 734

“Por esto, según creo, fue llamada hija del Sol porque brilló por su singular belleza, o bien porque respecto al conocimiento de las hierbas fue muy sabia, o más bien porque fue muy sensata en sus tratos. Todas estas cosas creen los astrólogos que da el Sol a los que nacen teniendo diversos recursos. (...) Y como nada se testimonia de esta mujer tan célebre excepto lo poético, citadas brevemente las cosas poéticas, con la inteligencia que sea dada aclararemos el pensamiento de los que las creen.”

Todas estas ficciones esconden un sentido mucho más real y prosaico: lejos de ser Circe una hechicera con letales poderes, era una mujer perversa; por eso prefiere llamarla “mujer” en vez de “maga”. La explicación racional del mito -que se introduce con las siguientes palabras: *quo sub cortice hos existimo latere sensus* (“Bajo esa corteza considero que se esconden estos sentidos”, p. 734)- es la siguiente: Circe era una mujer de gran inteligencia⁴¹⁹, ambiciosa y deshonesta, que envilecía y degradaba a quienes llegaban a su isla, los cuales se volvían locos por ella y practicaban la piratería y el bandidaje a su servicio. Sus poderes no eran mágicos, sino totalmente reales: el habla y la persuasión. Circe era “muy poderosa en las influencias y en el discurso” (*potentissimam fuisse viribus et sermone*, p. 734) y atraía a los hombres “con los halagos y el adorno del discurso” (*blanditiis et ornatu sermonis*, p. 734). Boccaccio entiende que era privándolos de la razón y la sensatez como degradaba a los humanos al nivel de las bestias. Cada uno se convertía en la especie animal correspondiente al vicio que padecía *-in sui facinoris feras (...) conversos*, p. 734-, lo cual coincide con la interpretación de Boecio, una exégesis cuyas raíces estaban en la filosofía platónica. Parece que incluso la considera personaje histórico, al situarla “no lejos de Cayeta,

⁴¹⁹ La explicación de que los antiguos creían que los saberes los otorgaba el Sol es similar a la de *Gral. Est.* II, 133. También el texto alfonsí aplicaba el epíteto de “sabia” en varias ocasiones.

ciudad de Campania” (*haud longe a Caieta, Campanie oppido*, p. 734). Con esto se adhiere Boccaccio a la corriente del evemerismo⁴²⁰.

Junto a esta visión racional, se cierra el capítulo sometiendo el mito odiseico a una alegoría moralizante muy similar a las estoicas y neoplatónicas y a las de los cristianos antiguos. Boccaccio explica que hay muchas personas perversas y viles como Circe y los compañeros de Ulises, y el héroe representa al hombre prudente, que se salva de tentaciones y vicios e incluso salva a los insensatos que caen en esas trampas:

Ex quibus satis comprehendere possumus, hominum mulierumque conspectis moribus, multas ubique Cyrces esse, et longe plures homines lascivia et crimine suo versos in beluas. Ulixes autem, Mercurii consilio predoctus, prudentem virum satis evidenter ostendit, quem adulantium nequeunt laqueare decipule, quin imo et documentis suis laqueatos persepe solvit a vinculo.

De claris mulieribus XXXVI, pp. 734 y 736

“De estas cosas podemos comprender suficientemente, consideradas las costumbres de los hombres y de las mujeres, que en todas partes hay muchas Circes y muchos más hombres convertidos en bestias por su lujuria y su culpa. Pero Ulises, advertido por el consejo de Mercurio, demuestra de forma bastante evidente que es un hombre prudente, al que no pueden enredar con la trampa de los aduladores, es más, incluso con sus lecciones libera del lazo muy a menudo a los enredados.”⁴²¹

Todo lo demás que se cuenta a partir de aquel año que Ulises pasa junto a Circe pertenece al mito, y no tendría sentido alegórico alguno: *Reliquum satis patet ad hystoriam pertinere, qua constat Ulixem aliquandiu permansisse cum Circe* (“El resto es bastante evidente que pertenece a la historia, en la que consta que Ulises permaneció con Circe durante algún tiempo”, p. 736).

Por último, refiere el mito de Pico, hijo de Saturno y rey de los latinos, transformado por Circe en el ave del mismo nombre, como vimos en Virgilio (*Aen.* VII 189-91) y Ovidio (*Met.* XIV 308-415). Boccaccio señala que era esposo de Circe, en lo cual coincide con Virgilio, y que la maga lo convirtió en pico porque él se enamoró de la ninfa Pomona⁴²². El detalle novedoso es el de que Circe le habría enseñado artes adivinatorias, y él usaba un pájaro pico para practicarlas; esto recuerda al pasaje de *Gral. Est.* II, 136 que atribuía a Circe el conocimiento de técnicas adivinatorias mediante las aves. Boccaccio cierra el capítulo declarando que ignora cuándo y de qué murió Circe, lo que está en consonancia con su postura racionalista.

No podemos dejar de mencionar una aportación española, todavía medieval (*ca.* 1445) pero anunciando ya en Renacimiento, que sigue la línea de Boccaccio. Se trata del *Triunfo de las donas* de **Juan Rodríguez del Padrón**, que reacciona contra la literatura misógina de la que el *Corbacho* es el máximo exponente y realiza una defensa del género femenino apoyándose en ejemplos de grandes mujeres reales y legendarias.

⁴²⁰ Lecturas de este tipo teníamos en el poema X 50 de la *Antología Palatina* y en el pasaje XVI de Heráclito *Paradoxographus*, que presentaban a Circe como una hetera seductora; en el fragmento de Horacio de *Ep.* I 2, 23-6, donde Circe es una meretriz y Ulises el hombre moral que escapa de los placeres mundanos; y en el *Diario de la Guerra de Troya* de Dictis, donde ella y Calipso eran reinas que atraían a los hombres.

⁴²¹ Nótese la gran semejanza de esta última frase con el pasaje VI 16, 1-2 de Hipólito de Roma.

⁴²² En Virgilio no se daba más motivo para la metamorfosis que la pasión descontrolada de Circe; en Ovidio Pico amaba a Canente; el nombre de Pomona procede seguramente de Seru., *ad Aen.* VII 190 (*Picum amavit Pomona, pomorum dea*).

En lo que respecta a Circe, el autor da un notable giro a la interpretación del mito, y construye una apología sobre una explicación de carácter racionalista. Circe habría sido una generosa anfitriona que ofrecía hospitalidad a los navegantes; los compañeros de Ulises se emborracharon y perdieron el seso, y a partir de ahí los poetas mintieron y alteraron la historia para presentar a Circe como culpable de haberlos hechizado:

“¿Et quien por entender Cirçe que, segund poética fiction, las gentes del nauegante Ulixes conuertio en bestias, non auerlo en su palazo e a los suyos con grande honor resçebido, et vsando, como acostunbraua contra los que vinian de fanbre e de sed trabajados, de su libertad virtud, aquellos prendiendo dé los bienes de Bacho mas del conuenible, perdieron el razonable sentido, onde los fingentes poetas, conuertidos en bestias los escribieron por esta figura? Los onbres sus pequeños fechos por fisión ensalçaron; los actos viciosos, poetando, encubrieron; et las obras de las mugeres, por virtud e meresçimiento claras, con ficciones falsas escureçieron.”

Triunfo de las donas, p. 118.

b) Genealogia deorum gentilium

La *Genealogía* es la más importante de las obras latinas de Boccaccio y la cumbre de sus afanes en el estudio de los clásicos. La comenzó en 1350 y trabajó en ella hasta su muerte. Se trata del primer gran manual mitográfico al modo renacentista, precursor de todos los de los siglos sucesivos. Es el más completo de su época y marca un hito en la transmisión de la mitología clásica de la Edad Media al Renacimiento, aunque no logra desprenderse del todo del espíritu de las moralizaciones medievales⁴²³. La *Genealogía* consta de 15 libros; los 13 primeros tratan de los dioses grecolatinos y sus estirpes, y el XIV y XV son una defensa de la poesía y los poetas. Cada libro se abre con un proemio sobre el tema a tratar y un árbol genealógico de los personajes relacionados con él. En el proemio del libro I Boccaccio se muestra humildemente abrumado por la responsabilidad que supone que el rey -Hugo IV de Lusignano, monarca de Jerusalén y Chipre- le encargue este proyecto y se compara con un marinero que se lanza a un mar nunca navegado. Boccaccio está inaugurando el Humanismo, y ofrece una apasionada defensa del mundo clásico: los antiguos fueron hombres sabios, y sus mitos no son fábulas ridículas, sino que encierran importantes enseñanzas; fueron patrimonio de una amplia porción de la tierra durante mucho tiempo; son cultura y son saber. El autor hace gala de una gran erudición, manejando las más diversas fuentes: escritores grecolatinos, cristianos de la Antigüedad y del Medievo, la *Biblia*, etc. Boccaccio se acercó al mundo griego en su madurez con ayuda de su amigo Leonzio Pilato, al igual que Petrarca. El autor griego más citado es Homero, cuyas epopeyas pudo conocer directamente gracias a Leonzio; a los demás (Hesíodo, Apolonio de Rodas, los trágicos, Eusebio de Cesarea) los cita a través de autores latinos, con lo que es improbable que los hubiera leído. Los textos griegos contienen numerosos errores que denotan las deficiencias de su formación, pese a la ayuda de Leonzio, quien junto a las obras clásicas puso a su disposición los comentarios de los bizantinos. Mucho más frecuente es la presencia de los latinos -particularmente de Virgilio, Horacio y sobre todo Ovidio-, cuyas obras conoce unas veces directamente y otras a través de

⁴²³ En esto coincidimos con Franco Durán (1977, p. 146) y Álvarez e Iglesias (2006, pp. 13-14).

compendios, recopilaciones o epítomes. Entre sus contemporáneos destacan Barlaam Andalò, Dante, Petrarca, Paolo de Perugia, Teodoncio y por supuesto Leonzio⁴²⁴.

El **libro IV**, dedicado a Titano, personaje que no aparece en la mitología clásica y del que según Boccaccio descienden los Titanes, es el que contiene más información sobre Circe. Además del capítulo sobre la hechicera, en el capítulo III, dedicado al Sol, Circe es nombrada en la enumeración de las hijas de éste. También aparece fugazmente en el capítulo VI, que habla de Faetusa y Salempetie, tercera y cuarta hijas del Sol. Se remite a la *Odisea*, donde se dice que éstas cuidaban de los rebaños del Sol en Sicilia (*Od.* XII 135-6), adonde Circe prohibió a Ulises acercarse (XII, 127 y ss.)⁴²⁵.

El capítulo XIV está expresamente dedicado a la hechicera. Se dan los datos habituales sobre su genealogía de acuerdo con la *Odisea*, y se repiten casi literalmente los de *De claris mulieribus*⁴²⁶ con la diferencia de que aquí Boccaccio sí menciona las fuentes clásicas seguidas: Homero, Virgilio y Ovidio. Añade además el siguiente dato sobre el Monte Circeo, que no estaba en *Las mujeres ilustres*:

Circa quem adhuc aiunt incolae rugire leones, ferasque alias, quas ex hominibus cantato carmine fecit.

G. D. IV, XIV, p. 86

“Alrededor de éste todavía dicen sus habitantes que rugen leones y otras fieras, a los que convirtió desde su forma humana con un ensalmo que cantó.”

Ignoramos si esta supuesta supervivencia de la leyenda grecolatina hasta la época de Boccaccio sería cierta. La presencia de leones se remonta a la *Odisea* (X 212), y la de otras fieras puede aludir a los lobos del mismo pasaje odiseico o a otras especies, como en Virgilio. De hecho, recoge a continuación el pasaje de *Aen.* VII 11-20, que describe los terribles rugidos de las fieras, y que señala como medio de la transformación el *carmen* mágico, tan frecuente en los poetas latinos. Viene a continuación una narración resumida del mito según la *Odisea*, muy semejante a la de *De claris mulieribus*, incluyendo el dato no homérico del hijo nacido de Circe y Ulises, Telégonos, y añadiendo también a la descendencia del héroe y la diosa a Latino, que llegó a ser rey de Laurento⁴²⁷. Por último, Boccaccio nombra sin desarrollarlos los mitos ovidianos sobre Circe (*Met.* XIV 9-74, 380-96), el de Glauco y Escila y el de Pico (el cual, siguiendo de nuevo la versión de Servio, ama a Pomona en vez de a Canente).

Pasa entonces a exponer ampliamente las explicaciones racionalistas y moralizantes: *Nunc aute quid sub his fictionibus sentiendu fuit, videamus.* (“Pero ahora

⁴²⁴ Sobre Leonzio Pilato, primer estudioso de Homero del Humanismo occidental, y su traducción de las epopeyas, véase Hernández Esteban (1997, pp. 82-6) y Pontani (2005, pp. 348-54). Para Álvarez e Iglesias (1998, p. 88) la principal innovación de Boccaccio es su interés filológico y su investigación de las fuentes. Para las fuentes véase Álvarez e Iglesias (2007, pp. L-LXIII).

⁴²⁵ Se narra que los de Ítaca fueron castigados por comerse las vacas, con la siguiente interpretación: el calor y la humedad (el Sol y la ninfa Neera) producen bosques y pastos (Faetusa y Salempetie), y los rebaños del Sol serían los placeres terrenales. El hombre se lanza a gozarlos cuando duerme la razón (Ulises). En *Gral. Est.* II, 133 leíamos que Circe era hija del calor y la humedad.

⁴²⁶ *Circe, malefica mulier, ut Homerus testatur in Odyssea, filia fuit Solis & Persae. quo autem pacto Colchos reliquerit, & in Italia uenerit, nusqua legitur. constat tamen eam habitasse haud longe a Caieta Campanie ciuitate, in quodam monte olim insula, qui Circeus ab ea in hodiernum usque diem dictus est.* (“Circe, mujer maléfica, como testimonia Homero en la *Odisea*, fue hija del Sol y de Perse. Pero cómo dejó a los colcos y vino a Italia nunca se lee. Sin embargo consta que ella habitaba no lejos de Cayeta, ciudad de Campania, en el mismo monte, en otro tiempo isla, que por ella hasta el día de hoy se llama Circeo”, p. 86).

⁴²⁷ Esto procede de Servio (*ad Aen.* VII 47 y XII 164), aunque Boccaccio no indica su fuente; Servio a su vez citaba a Hesíodo como autor de la variante (*Theog.* 1011-1013).

veamos qué había de entenderse bajo estas ficciones”, p. 87). Para este propósito se apoya en autores contemporáneos: su amigo Leonzio Pilato y un tal Teodoncio⁴²⁸. Según este Teodoncio, Circe no habría sido hija del Sol sino “del que se cree que reinó en la Cólquide” (*eius qui apud Colchos rengasse*, p. 87); podría referirse a Eetes, o quizá a algún rey histórico. Citando a Servio, explica que se le consideraría hija del Sol por su hermosura y porque fue una famosa prostituta⁴²⁹. Continúa desgajando todos los elementos del mito y aplicándoles una interpretación racionalista, sin aclarar si su fuente sigue siendo Teodoncio. En primer lugar, los rugidos de fieras en el Monte Circeo no serían en realidad sino el bramido del viento en los escollos del monte:

Dum inter ingentia atque praerupta saxa, rupes & cauernas, quibus mons circumdatus est, maris undae uentorum impetu efferuntur, & demum retrahuntur, & superuenientibus illiduntur, & hinc inde franguntur, fit de necessitate rumor dissonus, & nunc mugitui nunc rugitui similis, & hinc se fingunt audire leones aprosque.

G. D. IV, XIV, p. 87

“Cuando entre las rocas enormes y escarpadas, los peñascos y las cavernas, de las que el monte está rodeado, se elevan las olas del mar por el ímpetu de los vientos, y después retroceden y chocan contra las que sobresalen, y se rompen aquí y allí, se produce necesariamente un rumor disonante y similar a un bramido o a un rugido, y por esto se imaginan que oyen a leones y jabalíes.”

Respecto al elemento fundamental del mito homérico, las transformaciones de los hombres en animales mediante hechizos, habría dos explicaciones posibles:

Quod autem herbis aut cantato carmine in belluas homines transformaret, hoc videtur a multis concedi possibile magicis illusionibus, dum Pharaonis magos suis artibus fecisse credimus, que faciebat Moisés virtute diuina, dum homines in Arcadia lupos fieri, dum Apuleium in asinum permutatum. Sed ego potius credo hanc formositate sua multos in dilectionem sui traxisse mortales, qui sese ut eius mererentur gratiam, quae meretricum absque pecunia consequi non potest, illecebris variis, ut dona portarent, miscuisse, & sic eas induisse formas, quae officiis congruebant, quas Vlysses, id est prudens homo no induit

G. D. IV, XIV, p. 87

“Pero que con hierbas o con un ensalmo que cantaba transformara a los hombres en bestias, esto puede admitirse como posible por los múltiples engaños de los magos, en tanto que creemos que los magos del Faraón hacían con sus artes lo que Moisés por la virtud divina, que los hombres en la Arcadia se convertían en lobos, que Apuleyo fue convertido en asno. Pero yo más bien creo que ella con su belleza atraía a muchos mortales a su amor, los cuales, para ganarse su favor, que no puede lograrse de las meretrices sin dinero, se enredaban en diversas tentaciones para llevar regalos, y así adquirirían las formas correspondientes a sus servicios, las cuales Ulises, esto es, el hombre prudente, no adquirió.”

El autor reconoce que Circe pudo tener poderes mágicos, pero sin darle mucho crédito, como demuestra el término *illusionibus* con el que designa los hechizos. Pone como ejemplo la magia atribuida a personajes situados entre la historia y la leyenda: los

⁴²⁸ Boccaccio cita una y otra vez a Teodoncio, calificado de “investigador muy diestro en estas cosas” (*harum rerum solerrissimus indagador*, p. 87), pero su identidad no se ha podido esclarecer, ni siquiera se ha confirmado que viviera en el Medievo. Álvarez e Iglesias (2007, p. LX-LXI) recogen las hipótesis principales que se han planteado sobre Teodoncio.

⁴²⁹ En Servio leemos: *quia clarissima meretrix fuit, et nihil est sole clarius.* (*ad Aen.* VII 19).

magos del Faraón, los de Arcadia, Moisés y la metamorfosis de Apuleyo⁴³⁰, situando al mismo nivel las leyendas bíblicas y grecolatinas. Boccaccio se inclina por esa interpretación entre racionalista y moralizante que exponía en *De claris mulieribus*, la que había planteado Servio: Circe habría sido una meretriz que seducía a los hombres y los envilecía hasta equipararlos con animales; Ulises, el hombre virtuoso, fue el único que no se rebajó por ella. El verbo *misceo*, que traduce el *κικᾶω* griego y que es tan frecuente en las recreaciones latinas de *Od. X*, tiene aquí un significado de “mezcla” con carácter negativo, tipo “envolverse” o “enredarse” en el sentido de “perderse”⁴³¹.

Más novedosa es la interpretación evemerista que da después de la aventura de Circe, Glauco y Escila: no la hemos visto en otros autores, pero con toda probabilidad procedería de alguna de las obras de moralización de las *Metamorfosis*. La mención de las fuentes para esta lectura se limita a “siguiendo esto que opinan algunos, y sobre todo Leonzio” (*quod secundum quod aliquibus placet, & potissime Leontio*, p. 87). Expone Boccaccio que Glauco significa “terror”⁴³², y que este terror lo produce el rugido de las aguas que rompen contra el Monte Circeo; por tanto, el terror siempre está donde habita Circe, que lo ama. La misma explicación se aplica al amor de Glauco por Escila: también provoca terror el bramido del mar que resuena en ese escollo junto al estrecho de Sicilia que es Escila, además, este estruendo del agua sonaría parecido al ladrido de los perros, y por ello se decía que este monstruo marino estaba rodeado de perros.

Termina con dos puntualizaciones: que tratará el mito de Pico en el capítulo dedicado a éste y que él no cree que la Circe de Homero y Eetes fueran hermanos, pues la Circe de la Cólquide habría vivido mucho antes de la guerra de Troya -suponemos que este dato se basa en la intervención de la hechicera en el viaje de los Argonautas atestiguada por Apolonio-, mientras que la Circe homérica era contemporánea de la guerra de Troya. Así, se habría producido en la tradición legendaria una fusión de dos mujeres llamadas “Circe”, tal vez porque ambas fueron magas: *sed conuenientia nominum & forsan artium ex duabus unam fecisse potuerant* (“pero por la coincidencia de los nombres y quizá de las artes de ambas pudieron hacer una sola”, p. 87).

Circe tiene dos breves apariciones en el **libro VII**, que se ocupa del Océano y su descendencia. El capítulo III se dedica a Perse -aquí Persa-, segunda hija del Océano y madre de Circe según *Od. X* 137-9, pasaje que se reproduce aquí. Apoyándose de nuevo en Leonzio, afirma que Persa es llamada Hécate por Hesíodo⁴³³, y la identifica con la Luna; esto se corresponde con la relación que se solía establecer entre Circe y Hécate. Boccaccio presenta otra interpretación racionalista: Eetes -y por tanto su hermana Circe, aunque no la nombra- se hacía llamar hijo del Sol y de la Luna por su fama y grandeza.

Reaparece Circe a propósito de las ninfas, sobre las que versa el capítulo XIV, y de las que da esta definición: *Nymphae generale nomen est quarumcumque humiditatum* (“Ninfas es el nombre genérico de cualquier humedad”, p. 177). Ya hablamos de la concepción de Circe y otras descendientes del Sol como hijas del calor y la humedad. Boccaccio las identifica con las aguas o las propiedades de las aguas, y entiende desde su óptica racionalista que serían mujeres reales: *aliae nymphae, ut saepissime uocauerunt Poëtae, ut puta Circe, Calisto, Climene, & aliae huiusmodi multae, quae uerae fuere mulieres* (“Hay otras ninfas, como muy a menudo las han designado los poetas, por

⁴³⁰ Ya desde la Antigüedad se produjo una confusión entre Lucio, el protagonista del *Asno de oro* y su autor, Apuleyo, por haber escrito éste su novela en primera persona.

⁴³¹ Recordamos que el término *illecebra* referido a las tentaciones de Circe lo usaban también San Ambrosio, (*circeis medicamentorum illecebris, De excessu fratris sui Satyri* II, 127) y Dictis (VI 5).

⁴³² Se establece una curiosa e inexplicable relación etimológica: *Glaucus idem sonat quod terror*.

⁴³³ Se trata de una lectura errónea de *Th.* 409-11, que dice que Hécate es hija de Perses y Asteria.

ejemplo Circe, Calisto, Clímene y otras muchas de esta naturaleza que fueron verdaderas mujeres”, p. 178). Serían jóvenes vírgenes (pues *νύμφη* significa “novia” o “mujer joven”) y nobles, de aspecto delicado y suave “como en las cosas acuosas” (*tamquam in res aqueas*, p. 178), en contraste con la aspereza de las campesinas.

El **Libro VIII** habla de Saturno y sus descendientes identificándolo con el Saturno del Lacio, antepasado de Pico. Éste fue convertido en pico por Circe, celosa del amor del joven por Pomona, diosa romana de los frutos. La explicación racionalista, sin fuente clara -alude vagamente a Servio y otros (*a Servio arbitrari uidetur y nonnulli dicunt*, p. 207)- es que Pico sería un hombre rudo aficionado a los caballos⁴³⁴ al que Circe pulió y transformó en político persuasivo y elocuente; de este modo arrastró a muchos campesinos a cumplir su voluntad, como el pájaro pico lanza su larga lengua sobre las hormigas, para que éstas se queden pegadas en ella y así devorarlas⁴³⁵. Esta interpretación hace a Circe sabia no sólo en las hierbas, sino en general, y coincide con lo que el autor declaraba en *De claris mulieribus*, donde se la definía como *potentissima* en el arte de hablar y ponderaba la eficacia de su *sermo*. El capítulo XVII recoge el dato de Servio y Hesíodo de que Latino era hijo de Ulises y Circe, aunque Boccaccio prefiere considerarlo, como Virgilio y la mayoría de autores, hijo de Fauno.

El **Libro X** trata de Neptuno y sus hijos, y el capítulo IX se ocupa de Escila. Boccaccio da información de varios autores sobre ella, incluyendo la fábula de Ovidio en la que Circe la transforma por celos. Entre las diversas interpretaciones racionalistas o moralizantes sobre Escila, tenemos una del mito ovidiano elaborada por Fulgencio⁴³⁶: Escila sería una mujer lujuriosa y vil, equiparable a un monstruo destructor, capaz de unir sus ingles con hombres deshonestos como perros y lobos. Glauco, cuyo nombre quiere decir, según Boccaccio, “miope” o “ciego”, -suponemos que a partir del sentido de “claro” o “blanco” que tiene el término griego *γλαυκός*- representa el amor insensato por esta clase de mujeres. Por su parte, Circe, con un nombre relacionado con el término *chironere*⁴³⁷ representaría el “juicio tajante de la mano o trabajo”, que odia la lujuria, pues la mujer libidinosa no gusta del trabajo manual, y por eso la castiga. Sorprende esta lectura que hace de Circe el azote de la lujuria, contrariamente a todas esas interpretaciones donde simboliza ella misma la lujuria.

Del padre de los dioses, Zeus o Júpiter, y sus descendientes se ocupan los **libros XI, XII y XIII**. El capítulo sobre Ulises es el XL del libro XI; se expone ampliamente la historia del héroe con información homérica y de otros autores, a menudo sin citarlos. El episodio de Circe se presenta muy resumido y prácticamente igual que en *De claris mulieribus*: al llegar Ulises a la isla, la maga transformó a sus exploradores en bestias -*beluas*, sin especificar la especie-, pero Ulises se libró con un “fármaco” administrado por Mercurio (*ipse a Mercurio suscepto pharmaco*, p. 288). Tampoco aquí nombra Boccaccio el *μῶλον*, sino que traduce directamente el vocablo *φάρμακον*, que designa en la *Odisea* los venenos de Circe pero también al antídoto de Hermes:

⁴³⁴ Pico era *equum domitor* en Virgilio (*Aen.* VII 189) y *utilium bello studiosus equorum* en Ovidio (*Met.* XIV 321).

⁴³⁵ Boccaccio pudo tener en cuenta las moralizaciones de las *Metamorfosis*. Por ejemplo, Bersuire en su *Ovidius moralizatus* (fol. 55v, col. A 1-45) interpreta que Circe representa el pecado y la lujuria, Canente la doncella virginal que sigue la religión, y Pico el seductor dotado de palabrería.

⁴³⁶ Fulg., II 9. Los *Mythologiarum libri III* de Fulgencio unen crítica evemerista e interpretación filosófica; Circe sólo aparece fugazmente en los capítulos del adulterio de Venus, las Sirenas y Escila.

⁴³⁷ Esa palabra parece un error del autor o el copista: Fulgencio emplea el término *cironcrine*, derivado de *χείρ* y *κρίνω*, tal vez construido sobre el vocablo *χειρονκρίτης* (“el que cuenta los votos”).

τεύξει τοι κυκεῶ, βαλέει δ' ἐν φάρμακα σίτω·
ἀλλ' οὐδ' ὧς θέλξει σε δυνήσεται· οὐ γὰρ ἐάσει
φάρμακον ἐσθλόν, ὃ τοι δώσω.

Od. X 290-2

“Te preparará un brebaje, y echará pócimas en la bebida,
pero no podrá hechizarte, pues no lo permitirá
la pócima benéfica que yo te daré.”

Se ofrece un resumen bastante fiel de *Od.* X, XI y XII, con información ausente en *De claris mulieribus*: Ulises somete a Circe, recupera a sus compañeros, se queda con ella un año y conciben a Telégono, tras el cual el héroe renuncia a la inmortalidad y se marcha; Circe le da instrucciones para seguir su viaje, Elpénor muere estando borracho, Ulises baja a los infiernos, encuentra a Elpénor y a su madre y recibe consejos de Tiresias; vuelve a la isla de Circe, entierra a Elpénor y parte con más consejos de Circe rumbo a la isla de las Sirenas. Sólo el nacimiento de Telégono no estaba en la fuente original. Otra divergencia con el texto homérico se debe posiblemente a una confusión de Boccaccio: Ulises renuncia a la inmortalidad cuando abandona a Calipso (*Od.* V), no a Circe. El análisis exegético que sigue desvela ese mensaje trascendente que está mezclado con ficciones: *Vult quidem Homerus in Odyssea componere bonum virum* (“Sin duda, Homero en la *Odisea* quiere representar al hombre bueno”, p. 288); los hombres de Ulises representan “los sentidos que dominan nuestra razón por la desidia del cuerpo humano” (*sensus humani corporis ignavia nostra rationi imperantes soluunt*, p. 289), una visión que coincide con las estoicas y platónicas⁴³⁸. Por último, los capítulos XLII y XLIII del libro XI se dedican a dos personajes que varias fuentes hacen hijos de Circe y Ulises: Telégono y Ausonio, a quien Boccaccio identifica con Latino.

El trabajo de Boccaccio deja su huella en todas las obras contemporáneas de contenido mitológico y es además el único manual mitográfico hasta mediados del siglo XV. Influirá en las obras del mismo género de Giraldi, Cartari, Conti, Alonso Fernández de Madrigal (el Tostado)⁴³⁹, Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria, etc.

2.1.3. Las *Mythologiae* de Natale Conti

Este humanista escribió varias obras en latín y en griego. La intención de los *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* (1551) está expresada en el subtítulo de la obra: se trata de diez libros *in quibus omnia prope naturalis et moralis philosophiae in veterum fabulis contenta fuisse perspicue demonstratur* (“en los que se demuestra que casi todas las cosas de la filosofía natural y moral estaban contenidas en las fábulas de los antiguos”). Conti pretende desentrañar el sentido filosófico y moral de

⁴³⁸ Dice con gran acierto Pontani (2005, p. 349): “L’Ulisse di Boccaccio in *Geneal.* 11, 40 è invece una mirabile fusione delle favole omeriche del Medioevo latino, di qualche notizia proveniente da Leonzio e della dottrina allegorica moralizzante che vedeva nell’eroe l’emblema del *bonus vir*”.

⁴³⁹ La obra *Quaestiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado, publicada a principios del siglo XVI, no es propiamente un manual mitográfico, pues sólo habla de ocho dioses. Hay una breve referencia a Circe en el capítulo dedicado a Apolo (I, 2, *De Apolo e del Sol e cuántos fueron*): “Circes fue hija del Sol, según afirma Omero en la *Odisea* [X, 135], e Virgilio libro VII de las *Eneydas* [11-20], e Ovidio libro XIII e XIII *Metamorphoseos* [XIII 968; XIV 9-74; 388-96]; las obras d’esta son manifiestas.” Las *Quaestiones* son una vulgarización de la *Genealogía*, como demuestran Saquero Suárez-Somonte y González Rolán (1985, pp. 85-114).

los mitos⁴⁴⁰, a los que se refiere reiteradamente como *fabulae*. El catálogo de obras de la Antigüedad que maneja es extraordinariamente extenso, y muestra un conocimiento igualmente profundo de los escritores medievales y contemporáneos. Utiliza las fuentes latinas y griegas directamente: a veces glosa, pero más veces reproduce los pasajes de las obras, tanto en griego o en latín, ofreciendo él mismo una traducción latina de los textos griegos, y respetando el metro original cuando se trata de poesía. En ese sentido, parece que se esfuerza por ser más científico que Boccaccio, su indiscutible modelo. Su sólido conocimiento del griego es su principal diferencia con aquel⁴⁴¹. Por otra parte, frente a la concisión de Boccaccio, Conti se muestra más extenso y farragoso.

Arranca la obra con una defensa de los mitos grecolatinos cuya idea central es su utilidad para el conocimiento de toda clase de verdades. Conti afirma que los mitos merecen ser estudiados con detenimiento, una labor que nadie ha asumido hasta ahora. Las lecciones implícitas en las fábulas grecolatinas transmiten el auténtico saber, y sus enseñanzas son equiparadas con las de los grandes filósofos: *non ita multis annis ante Aristotelis, Platonis & caeterorum philosophorum tempora, omnia philosophiae dogmata non aperte, sed obscure sub quibusdam integumentis traderentur* (“No muchos años antes de los tiempos de Aristóteles, Platón y otros filósofos, transmitieron todos los preceptos de la filosofía no abiertamente, sino de manera encubierta bajo ciertas envolturas”, I, 1, p. 1). Estas mismas ideas se repiten al cierre de la obra, en el libro XI. El tema del último libro es reiterar, como reza el subtítulo, “que todos los preceptos de los filósofos estaban abarcados bajo las fábulas” (*Quod omnia philosophorum dogmata sub fabulis contineantur*), y se presentan a modo de resumen varios de los mitos tratados en los libros anteriores. El de Circe aparece casi con las mismas palabras que en VI, 6, tanto su narración como su exégesis: representa la inmortalidad del alma. El de Ulises tiene su habitual interpretación de símbolo del hombre prudente.

Trata de Circe en el capítulo 6 del libro VI, que recoge mitos de descendientes del Sol. El capítulo se estructura con una clara división entre una primera parte de datos mitográficos con cuidadosa mención de fuentes (a diferencia de Boccaccio), y una segunda de interpretación de los mitos. Esta primera parte comienza con la genealogía de Circe: es hija del Sol y de Perseide en Hesíodo o Perses en Homero, y se ofrecen otras versiones (de Orfeo, Dionisio de Mileto, etc.), según las cuales es hija de Hécate, hermana de Medea, etc. Presenta diversas explicaciones para su abandono de la Cólquide y su llegada a tierras occidentales: que fue en el carro del Sol, que huía por haber asesinado a su marido, el rey de los Sármatas, etc⁴⁴². Cerrando este apartado, Conti escribe: *Alii duas fuisse Circes memorant atque ambarum res gestas ad vnam detulerunt* (“Otros mencionan que hubo dos Circes, y que transmitieron las historias de ambas en una sola”, p. 306): tal dato procede de Boccaccio o de una fuente común de ambos. De la isla de Circe, se inclina por la localización oriental que le daba Homero, frente a la occidental, mayoritaria en la tradición latina, y que también transmitía Apolonio, cuyo testimonio (A. R. IV 659-63) cita a propósito⁴⁴³.

⁴⁴⁰ Su pensamiento está marcado por el contexto de Reforma, Contrarreforma y Concilio de Trento; cf. Álvarez e Iglesias (1998, p. 96).

⁴⁴¹ Que Conti no aluda nunca a la *G.D.*, siendo evidente que la conoce, lo atribuyen Álvarez e Iglesias (2006, p. 13-4) a que querría desvincularse de la tradición moralizante del Medievo en la que aún está Boccaccio para centrarse en la filosofía natural y la ética. Lo mismo sucede con otro precedente determinante para las *Mithologiae*, la *Multiplex historia* de Giraldi.

⁴⁴² Aunque no menciona estas fuentes, esto lo cuenta Diodoro de Sicilia (IV 45); el viaje de Circe en el carro de Helios está en A. R. III 309-13 y en *Schol. A.R. III 309* se dice que aparecía en Hesíodo.

⁴⁴³ *Vocata fuit Aeaea Circe ab Aeaea insula Phasidi fluuii propinqua in Colchica regione: quam tamen insulam nonnulli esse in freto Siculo crediderunt.* (“Circe fue llamada Eea por la isla de Eea,

Tras hablar brevemente de las cuatro ninfas ayudantes de la maga y reproducir los versos de *Met.* XVI 264-70 sobre las ocupaciones de Circe y sus siervas⁴⁴⁴, pasa a tratar los mitos de metamorfosis, que introduce con la frase siguiente: *Haec homines in varia brutorum genera vertere solita dicitur per vires collectarum herbarum.* (“De ella se dice que solía convertir a los hombres en diversas especies de bestias por los poderes de las hierbas que recogía”, p. 306). Se trata, pues, de metamorfosis diversificadas. Los pasajes que cita a continuación son tanto los que ofrecían esta misma versión de las metamorfosis de Circe (Virgilio, *Aen.* VII 15-20), como aquellos que, siguiendo a Homero, hablaban sólo de cerdos (*Od.* X 233-319, *Met.* XIV 273-6, *Lyc.* 673-80). El de Licofrón y el de Ovidio sirven además para ilustrar los componentes del *κυκεών*.

El episodio homérico de Circe lo presenta Conti abreviado, siendo el poder benéfico del *μῶλυ* el punto que más le interesa, pues le sirve para introducir un catálogo de antídotos empleados en la Antigüedad:

Ita Vlyssis socios versos esse scripsit Homaerus in libro κ Odysseae, cum tamen Vlysssem vertere nequierit, qui antidotum radicem moly adversus venefica a Mercurio acceperat. Sunt enim veneficiorum remedia credita, moly, stella marinus piscis, lapillus Iaspis, rhamnus, salix, pulicaria, aliaque multa plantarum, lapillorum, animaliumque genera.

Natale Conti *Mythologiae*, VI 6, p. 307

“Así escribió Homero que transformó a los compañeros de Ulises en el libro X de la *Odisea*, aunque sin poder transformar a Ulises, que había recibido de Mercurio la raíz *moly* como antídoto contra los hechizos. Se creía que eran remedios de los hechizos el *moly*, el pez marino estrella de mar, la piedra de jaspe, el ramno, el sauce, la hierba pulguera y otras muchas especies de plantas, piedras y animales.”

Concluye la información sobre Circe con la mención de los hijos que tuvo de Ulises y con una alusión al sepulcro de Circe del que hablaban algunos autores antiguos.

La segunda parte del capítulo consiste en una extensa y reiterativa explicación de cada uno de los elementos del mito. Conti ofrece dos clases de exégesis que diferencia claramente: una de orden físico o natural (que define como *ad physicam rationem* y *ad Chemicam scientiam*), y otra de orden moral (*morum insitutionis*). En esta sección, a diferencia de la anterior, Conti omite de manera general el nombre de sus fuentes. Otra omisión destacable es la de las interpretaciones de tipo evemerista, en contraste con la mayoría de mitógrafos medievales y renacentistas.

Comenzando por el primer tipo de exégesis, la idea principal de la que parten las demás, es que Circe representa la fuerza alteradora de la naturaleza, que nace de la humedad y del calor, y que provoca cambios en los seres vivos. Se trata de una explicación racionalista y naturalista, parecida a la de *Gral. Est.*:

Ex humore & calore Solis omnia nascuntur. Dicitur enim Circe a miscendo, quia in generatione necesse est vt haec, quae vocantur elementa, misceantur, quod non nisi per motum Solis fieri potest. Est enim Perseis vel Perse Oceani humor, qui vel materiae vel foeminae vicem obtinet: Sol artifex aut mas, qui autor ast formae in generatione rerum naturalium.

Natale Conti *Mythologiae*, VI 6, p. 307

cercana al río Fasis en la región de la Cólquide: sin embargo algunos creyeron que esta isla estaba en el mar de Sicilia.”, p. 306)

⁴⁴⁴ Comenta Conti que en los hechizos se utilizaba la carne del ave *inyx*, lo que no hemos leído en ninguna fuente a propósito de Circe. El ave *inyx* es nombrada por Simeta en *Theocr.* II.

“De la humedad y del calor del Sol nacen todas las cosas. Se le dice, pues, “Circe” de “mezclar”⁴⁴⁵, porque en la generación es necesario que estas cosas, que son llamadas elementos, se mezclen, lo que no se puede hacer sino con el movimiento del Sol. Así pues, es Perseide o Perse la humedad del Océano, que posee el papel de la materia o de la mujer: el Sol es el artífice o el varón, que es el creador de la forma en la generación de las cosas naturales.”

Las ninfas de Circe son los cuatro elementos⁴⁴⁶, y las metamorfosis los cambios que sufren los seres vivos por la corrupción que les causan el calor y la humedad:

Credita est haec Circe immortalis, quia perpetua sit elementorum inter se generatio & corruptio. Hanc crediderunt antiqui homines in diuersa animalium genera commutare, quoniam ex vnus corruptione, nunquam cuiusdem formae aliud nascitur, sed longe ab eo diuersum: putaruntque illam Aeaem insulam habitasse, ob morbos & querelas animalium, quae paulatim deficiente vicompositorum diversis molestiis afficiuntur, nam, ae, ae, heu, heu, significat. Haec cum omnes reliquos homines in beluas commutarit, Vlysem tamen mutare non potuit, quia Deorum immortalium munere, quod minus id pateretur, erat communitus. Quo enim pacto diuina & immortalis existens anima Dei optimi beneficio vel Solis, vel vlla vi naturae poterit corrumpi? Aut quo pacto diuina ratione coita poterit in beluam conmutari? Possunt id quidem pati animae comites, elementa scilicet, quae sunt in corpore immortalis animae annexa & coniuncta, at anima ipsa nullo pacto posset, cum diuinae naturae sit a Deo procreata.

Natale Conti *Mythologiae*, VI 6, p. 307

“Se creyó que esta Circe era inmortal, porque la generación y la corrupción de los elementos naturales entre ellos es eterna. Los antiguos creyeron que ella transformaba a los hombres en diversas especies de animales porque de la corrupción de uno solo nunca nace otro de la misma forma, sino muy diferente a él: y pensaron que aquella habitaba en la isla de Eea, por las enfermedades y lamentos de los animales, los cuales poco a poco, faltando la fuerza de los compuestos, padecen distintas molestias, pues *ae ae* dignifica *ay ay*. Ésta, aunque convirtió en bestias a todos los demás hombres, no pudo sin embargo cambiar a Ulises, porque por el regalo de los dioses inmortales, para que apenas padeciera esto, estaba protegido. ¿Pues de qué manera el alma que nace divina e inmortal por el favor del muy bondadoso Dios podría corromperse por alguna fuerza del Sol o de la naturaleza? ¿O de qué manera, asociada a la razón divina, podría convertirse en bestia? Esto sí pueden sufrirlo los acompañantes del alma, es decir, los elementos que están en el cuerpo atados y unidos al alma inmortal, pero la propia alma de ninguna manera podría, habiendo sido creada de naturaleza divina por Dios.”

Esta exégesis tiene reminiscencias de otras de la Antigüedad, particularmente las de Porfirio (*ad Il. (Od) I 49 60 24-5*) y Pseudo-Plutarco (*Vit. Hom. II 126*). Ambos identifican a Circe con el movimiento circular del proceso de renacimiento del alma, y Conti la asocia al de la generación de los cuerpos. Según Porfirio, Circe es hija del Sol porque éste provoca la corrupción de los seres vivos. Pseudo-Plutarco (*Vit. Hom. II 126*), como Conti, relaciona el término “Eea” con el verbo αἰάζειν (“proferir *ayes* de lamento”), derivado de la interjección αἶ, por los lamentos que emitían los hombres en

⁴⁴⁵ Puede referirse a los verbos griegos κεράννυμι/κεράω o κυκάω, de donde viene el sustantivo κυκέων, o a κερνάω, con el que relacionan el nombre de Circe la *Suda* y el *Etymologicum magnum*.

⁴⁴⁶ Otra interpretación en esta misma línea de las ciencias naturales es la de Eustacio (Circe es el año y sus procesos naturales y sus ninfas las cuatro estaciones), que vimos en el Capítulo IV, apartado I.3.

la isla al ver venir la muerte⁴⁴⁷ (en Conti se lamentan los animales). Para los exegetas griegos las metamorfosis simbolizan la transmigración de las almas, y para Conti el proceso de nacimiento, corrupción y alteración de los seres vivos, frente a la esencia pura e inmutable del alma: estamos ante una formulación del dualismo alma/cuerpo platónico y cristiano. Las fuerzas naturales (Circe) alteran y corrompen el cuerpo (compañeros de Ulises), pero no afectan al alma (Ulises); esto lleva a Conti a concluir lo siguiente: *Per haec igitur inmortalem esse animam, vt ego quidem sentio, significarunt: quamuis corpus & multis morbis, & corruptioni denique sit subiectum* (“Así pues, por medio de estas cosas, según considero, mostraron que el alma es inmortal, aunque el cuerpo esté sometido a muchas enfermedades y finalmente a la corrupción”, p. 307). Así se puede dar una explicación a las artes mágicas de las hechiceras míticas: siendo Circe la mezcla que se da en la naturaleza debido al movimiento del Sol, provoca alteraciones como abundancia de vapores, sequías o lluvias, y estos cambios los creían los antiguos hechizos mágicos: bajar la Luna, cambiar el curso de los ríos, mover los árboles, etc.⁴⁴⁸

Tras otra apología del uso de mitos antiguos para transmitir enseñanzas⁴⁴⁹, se plantea la segunda interpretación del mito homérico: la de carácter moralizante y divino, que sirve para educar las costumbres (*ad mores informandos*).

Circe Solis & Perseidis filiae Oceani filia fuisse dicitur, quia libido ex humore & calore fit in animalibus. Haec cum naturalis sit titillatio ad voluptates excitans, si nobis dominetur, beluarum vitia in animis nostris imprimit, facitque cum siderum aspectu, & cum illis conspirat, quorum alia ad Venerem, & ad commesationes, alia ad iram, crudelitatem, improbitatemque omnem nos alliciunt: idcirco si his cupiditatibus aliquis paruerit, eum fabulantur in aliquam formam beluae a Circe fuisse conuersum per veneficia, cum illa vel astra de coelo deducere possit: quoniam non sine aliqua siderum vi naturalis est in nobis, vel ad hanc, vel ad illam turpitudinem propensio, ad quae facile delabimur, nisi nobis diuina clementia opem tulerit, neque labi patiatur, quod per munus Vlyssy a Mercurio datum intelligitur atque in his innuit Virg. Lib. 7(...) Pro flagitiorum igitur natura ad quisque erat propensus, in varias animalium brutorum formas vertebatur. Nam libidinosi, sues iracundi, leones aut vrsi fiebant: & reliqui eodem pacto.

Natale Conti *Mythologiae*, VI 6, p. 308

“Se dice que Circe era hija del Sol y de la hija del Océano Perseide, porque el deseo surge en los animales por la humedad y el calor. Como éste es un cosquilleo natural que estimula los placeres, si nos domina, imprime los vicios de las bestias en nuestros ánimos, y lo hace con la contemplación de los astros, y se alía con ellos: de éstos unos nos atraen a Venus y a las orgías, otros a la ira, la crueldad y toda perversidad. Por esta razón, si alguien se entregó a estos deseos, cuentan que éste había sido transformado por Circe en alguna figura de bestia mediante hechicerías, por poder aquélla incluso bajar los astros del cielo. Porque no sin alguna fuerza de los astros hay en nosotros una propensión natural a ésta o a aquella vileza, a las que descendemos fácilmente, salvo que la divina clemencia nos haya proporcionado ayuda y no permita que caigamos, lo que se entiende mediante el regalo de Ulises entregado por Mercurio y en estas cosas que afirma Virgilio en el libro VII [21-4] (...). Así pues, por la naturaleza de las cosas vergonzosas a las que cada cual era propenso, se transformaba en varios tipos de

⁴⁴⁷ En virtud de estas interpretaciones considera Garasa (1964, p. 229) que Eea pudo ser alguna especie de isla-cementerio consagrada a Hécate.

⁴⁴⁸ Estos mismos poderes mágicos aparecen en relación con Medea en VI, 7; incluso allí utiliza como ejemplo los versos de Ov., *Met.* XIV 406-11, referidos a Circe.

⁴⁴⁹ Explica que servían para expresar muchas cosas con pocas palabras, hacían las enseñanzas entretenidas y fáciles de recordar por sus bellas ficciones y ponían las verdades al alcance de cualquiera.

animales irracionales. Así los libidinosos se convertían en cerdos, los iracundos en leones o en osos; y los restantes del mismo modo.”

Circe es el deseo desenfrenado nacido de la humedad y el calor que nos degrada al nivel de la bestia. El dato de la influencia de los astros en estos procesos es novedoso. Sí es común que cada vicio equipare al hombre con una especie animal, lo que explica las metamorfosis diversificadas: estaba en los antiguos, en Boecio y en Boccaccio. De estos impulsos ignominiosos sólo salva la ayuda divina, que está representada en el $\mu\tilde{\omega}\lambda\nu$ y también -y esto es una originalidad de Conti- en el viento favorable que Neptuno envía a los troyanos para que no vayan a parar a Eea en la *Eneida*. Menciona Conti otros episodios de la *Odisea* que muestran la perdición de quienes no saben hacer frente a peligros (*pericula*) y placeres (*voluptates*), y cómo Ulises se salva por su prudencia y por la asistencia de la divinidad: en las tierras de los Feacios y de los Lotófagos son tentados los deseosos de goces, el episodio de Eolo retrata la perdición de los avariciosos, los ambiciosos se sienten atraídos por los cantos de las Sirenas, etc.

Concluye este segundo tipo de interpretación con unas palabras del autor sobre el sentido simbólico de los personajes del episodio de Circe:

Ego Vlysem rationis participans animae nostrae partem esse crediderim: Circen esse naturam: Vlyssis socios animi facultates conspirantes cum affectibus corporis, ac rationi non obtemperantes. Natura igitur est appetentia rerum illegitimarum (...) at ratio quae nos facit vna Deo similes, inuicta aduersus eas illecebras⁴⁵⁰ appetentiae persistit.

Natale Conti *Mythologiae*, VI 6 p. 309

“Yo diría que Ulises es la parte de nuestra alma que participa de la razón, que Circe es la naturaleza, que los compañeros de Ulises son las facultades del alma que se alían con las pasiones del cuerpo, y que no se someten a la razón. Pues la naturaleza es el apetito de cosas inapropiadas. Pero la razón, la única que nos hace semejantes a Dios, persiste invencible contra esas tentaciones del apetito.”

De nuevo Conti enfoca las metamorfosis de Circe desde una óptica platónica, en este caso siguiendo la teoría de las partes del alma⁴⁵¹: esto mismo lo había hecho Porfirio (*ad Il. (Od)* I 49, 60 45-6), con la diferencia de que para el griego la parte razonable del alma estaba representada en Homero por Hermes, no por Odiseo.

En el resto de la obra hay otras alusiones de poco relieve a Circe. En I, 14 se tratan las purificaciones, explicando en qué consisten y ofreciendo diversos ejemplos literarios: se citan, sin nombrar a Circe, los versos de A.R. IV 704-7 que describen la purificación de Medea y Jasón por el asesinato de Apsirto. Vuelve a aparecer la diosa en el capítulo sobre Escila y Caribdis (VIII, 12), en el contexto de las diferentes versiones de la metamorfosis de Escila. Entre otras, Conti recoge la de *Met.* XIV -sin mencionar su fuente-, donde la transformación de Escila la ejecuta Circe, celosa de aquélla por el amor de Glauco. La explicación alegórica del mito ovidiano está en consonancia con la visión de Circe en Conti: como Escila era una doncella muy hermosa, Circe, que simboliza el impulso natural hacia los placeres, provoca alteraciones en ella.

El capítulo 1 del libro IX trata ampliamente de Ulises; se recogen sus aventuras y también el episodio de Circe, brevemente y en términos semejantes a los de VI, 6:

⁴⁵⁰ Llamamos la atención de nuevo sobre el vocablo *illecebra*: como hemos visto, lo empleaban para aludir a las seducciones de Circe Dictis Cretense, San Ambrosio y Boccaccio.

⁴⁵¹ Pl., *R.* IV 436a-441b.

Mox ad Aeaeam insulam cursum tenuit, quo in loco Circe venefica mulier, quaeque plurimum magicis artibus posset, Solis filia credita, habitabat. Haec etiam nonnullos e sociis Vlyssis exploratum quinam insulam incoherent missos, in beluas conuertit. At hanc Vlysses intrepidus accessit sumpto pharmaco, quod sibi Mercurius aduersus veneficia dederat: quam stricto gladio socios primae formae coegit restituere. Cum hac postea annum versatus filium suscepit Telegonum & Ardeam filiam, quae postea in Italiam delata vrbi Ardeae nomen dedit.

Natale Conti *Mythologiae*, IX 1 p. 492

“Luego puse rumbo a la isla de Eea, el lugar en el que habitaba Circe, mujer hechicera y que tenía muchísimo poder en las artes mágicas, considerada hija del Sol. Ésta también convirtió en bestias a algunos de los compañeros de Ulises, enviados a examinar quién vivía en la isla. Pero el valiente Ulises la atacó, habiéndose tomado el fármaco que Mercurio le había entregado contra los hechizos: a ésta, desenvainada la espada, la obligó a devolver a sus compañeros a su forma primitiva. Después habiendo habitado con ésta un año concibió un hijo, Telégono, y una hija, Ardea, que llevada después a Italia dio nombre a la ciudad de Ardea⁴⁵².”

Conti llama a Circe *mulier venefica*, lo que recuerda a Boccaccio, quien la designaba como *mulier* por su enfoque racionalista y a varios autores que le aplicaban el término *venefica*⁴⁵³. Cabe destacar la presencia del vocablo *beluas* referido a las víctimas de Circe; Conti parece preferir este término a otros de la tradición como *ferae* o *animalia*. En este pasaje, Conti no emplea el término $\mu\omega\lambda\upsilon$, sino el giro *pharmaco aduersus veneficia*; ambos aparecían en VI 6. En cuanto a la interpretación exegética del episodio, repite esencialmente lo que acabamos de leer en VI, 6: Ulises es un *bonus vir*, como en Boccaccio, el símbolo de la prudencia, sus compañeros las pasiones del ánimo, que sucumben a las tentaciones⁴⁵⁴, y el $\mu\omega\lambda\upsilon$ la ayuda divina para vencerlas.

La labor humanista de Conti tiene una enorme importancia: su obra, de la que se hicieron múltiples ediciones, transmite al Renacimiento gran cantidad de textos clásicos y es un punto de referencia indispensable para los compendios mitográficos posteriores.

2. 1. 4. La *Philosophía secreta* de Pérez de Moya

Pérez de Moya escribió una ambiciosa obra humanística titulada *Philosophía secreta* (1585)⁴⁵⁵, en siete libros divididos en capítulos. Su intención es semejante a la de Conti, como queda claro en el subtítulo: *Donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios. Con el origen de los Ídolos o Dioses de la Gentilidad. Es materia muy necesaria para entender poetas y historiadores*. El libro I funciona como introducción a la materia -los mitos de los gentiles-, y en I, 2 (pp. 69-70) explica los distintos tipos de sentidos que se pueden

⁴⁵² Al parecer hay aquí una confusión de Conti; Ardea es nombrado como hijo de Ulises y Circe en algunas fuentes (como D.H., I 72, 5), pero es un varón.

⁴⁵³ San Isidoro (*Etym.* XVIII, 28, 2), Pierre Bersuire (*Ovidius moralizatus* (fol. 55, col. b 39-40) y Boccaccio (*De claris mulieribus* XXXVI).

⁴⁵⁴ *Quis est enim Vlysses? An non sapientia, quae inuicta per omnia pericula intrepide pertransit? Aut qui sunt Vlyssis socii? Non ne animorum nostrorum motus?* (“¿Pues quién es Ulises? ¿Acaso no es la sabiduría, que valientemente pasa invencible a través de todos los peligros? ¿O quiénes son los compañeros de Ulises? ¿No son los movimientos de nuestros ánimos?”, p. 493)

⁴⁵⁵ La obra se publica en una fecha en que se está apagando el fervor renacentista por la mitología y se prepara su resurgir con el espíritu barroco; cf. Cossío (1998, p. 82).

extraer mediante la exégesis: literal (que define como “histórico” o “parabólico”), alegórico (“es un entendimiento diverso de lo que la fábula o escritura literalmente dice”), anagógico (“guiar hacia arriba, a cosas altas de Dios”), tropológico (sirve para “informar el ánimo a buenas costumbres”) y físico o natural (“declara alguna obra de naturaleza”). La exégesis moral es la que más interesa a este autor, cuya producción está compuesta por obras científicas y moralizantes⁴⁵⁶. También le interesan la lectura de carácter físico y la evemerista, que concordaba con la actitud cristiana hacia la mitología clásica, y que le llega especialmente a partir de dos de sus modelos, las *Instituciones divinas* de Lactancio y las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla⁴⁵⁷.

La gran novedad de este manual es que, en vez de estar redactado en latín como los de sus predecesores, está en lengua vulgar, lo que denota la intención de divulgar el conocimiento de temas hasta entonces tratados en latín⁴⁵⁸. Fuera de esto, no manifiesta gran originalidad. Su fuente primordial es Conti, y también conoce a Boccaccio (tal vez en latín, aunque fue pronto traducido al castellano): uno y otro autor son traducidos literalmente en muchos pasajes⁴⁵⁹. Presumiblemente conocería el tratado *Quaestiones sobre los dioses de los gentiles*, de Alonso Fernández de Madrigal, el “Tostado”. En realidad, Pérez de Moya cita un número bastante amplio de autores y obras, aunque de muchos de ellos posiblemente sólo tendría conocimiento de segunda mano⁴⁶⁰. A diferencia de Boccaccio y Conti, el tratadista español no sabe griego, ni reproduce citas de los autores antiguos, aunque sí remite a las obras correspondientes. Contrastan la concisión con que se presentan los relatos mitológicos y la amplia de las interpretaciones, que aparecen bajo el subtítulo de “Declaración”. Todas estas diferencias respecto a sus modelos principales se deben a la actitud con que Pérez de Moya enfoca la materia: su propósito es educar la moral del público, y desdeña tanto la ficción como la poesía y su belleza, una ideología en consonancia con el ambiente contrarreformista de la espiritualidad posttridentina. Esta actitud moral y literaria determina que el estilo de Pérez de Moya sea claro, conciso y sobrio: la verdad no necesita adornos.

El capítulo XLVI del libro IV -“Trata de varones heroicos que decían medio dioses, con los sentidos históricos y alegóricos de sus fábulas”- está dedicado a Ulises y los sucesos de su vida antes, durante y después de la guerra de Troya. El episodio de Circe aparece así:

“Pasó a la isla de Circe, mujer hechicera, que convirtió en bestias los compañeros de Ulyses, que delante salieron a descubrir tierra; a quien Ulysses, apercebido con un unguento que Mercurio le dio contra los hechizos, visitó sin temor, y con la espada sacada le hizo restituir a sus compañeros en su primera forma; y deteniéndose allí un año, tuvo un hijo en Circe, llamado Thelegón, y una hija llamada Ardea.”

Philosophía secreta IV, XLVI, p. 542

⁴⁵⁶ Son muy explícitos los subtítulos que introducen cada libro; el del libro V reza “Contiene fábulas para exhortar a los hombres a huir de los vicios y seguir la virtud” y el del VII: “Trata fábulas para persuadir al hombre al temor de Dios, y a que tenga cuenta con la que ha de dar de su vida, pues según ésta fuere, así recibirá el galardón”.

⁴⁵⁷ Clavería (1995, pp. 23-4).

⁴⁵⁸ Según Baranda (2000, p. 54) Pérez de Moya ya desde el título se identifica con un filósofo.

⁴⁵⁹ Así lo demuestran Álvarez e Iglesias (1990a, pp. 185-9). Sobre la versión española de la *Genealogía*, véase Díaz-Corrájeo (2001, pp. 241-261).

⁴⁶⁰ Cossío (1998, p. 82) observa que prefiere citar a historiadores y teólogos antes que a poetas.

Esto es una traducción del pasaje de Conti IX 1, como también lo es la escueta interpretación del mito del apartado “Declaración”: “Que sus compañeros se olvidasen de ir a sus tierras, gustando de las frutas de los lotófagos, o con las bebidas de Circe, denota qué pernicioso sea la fuerza de los deleites a los mortales” (p. 543); y algo más adelante: “Ser comidos muchos de sus compañeros de los hijos de Neptuno, y otros del Cíclope, y otros sorbidos de Scilla y Caribdis, monstruos grandísimos, y otros convertidos en bestias de Circe, estos compañeros son los movimientos de nuestro ánimo, unos que se rinden a la ira y a otros vicios y deleites” (p. 545). Circe aparece equiparada con los monstruos femeninos de la *Odisea*, representando la tentación de la carne: “Pasar Ulysses por Scilla, y Circe, y Sirenas sin daño alguno, denota que la sabiduría, entendida por Ulysses, menosprecia la lujuria” (p. 545).

En el mismo libro está el capítulo sobre Circe, el XLVI, subdividido en cuatro apartados: “De Circe”, “Declaración histórica”, “Sentido moral” y “Sentido natural”. El primero de ellos se limita a una breve exposición del personaje de Circe, sus lances y características principales. Comienza con la genealogía, con idénticos datos y fuentes que Conti (Hesíodo, Herodiano, Virgilio, Ovidio, Homero), prácticamente traduciéndolo y resumiéndolo. Sí es una originalidad que Circe fuera “la primera que conficionó venenos y medicamentos” (p. 546), con una traducción literal del término latino *medicamina*, tan empleado en los textos sobre Circe. Como Conti, menciona aquel matrimonio de Circe con el rey de los sármatas, al que terminó asesinando. Pérez de Moya confunde dos pueblos antiguos, los sármatas, habitantes de Sarmacia (junto al Mar Negro) y Samaria, región de Palestina habitada por los samaritanos: “casó con un rey de Samaria, a quien mató con veneno” (p. 546). Habla, al igual que Conti, de las cuatro siervas que la ayudan con sus brebajes. Por último remite al pasaje de *Aen.* VII sobre Circe y resume aún más rápidamente que Conti el episodio homérico:

“Así convirtió a los compañeros de Ulysses en puercos, como dice Homero, empero a Ulysses no pudo convertirle, aunque tuvo su amor y hubo en ella hijos, porque tenía un remedio que le había dado Mercurio contra los hechizos”.

Philosophía secreta IV, XLVI, p. 547

En la “Declaración histórica” ofrece una explicación evemerista tomada casi en su totalidad del *De claris mulieribus* de Boccaccio: que habría dos Circes que la leyenda fundió en una (aunque Pérez de Moya no da la explicación cronológica del italiano), y que Circe habría sido una mujer real del estrecho de Sicilia (Boccaccio hablaba de Cayeta, en Campania), que con su espectacular belleza atraía a los viajeros; aunque Boccaccio explicaba que convertía a los navegantes en hombres viciosos y deshonestos, mientras que, según Pérez de Moya, los engañaba y les robaba:

“Mujer de tan estremada hermosura, cuanto llena de tanta lascivia, que se ayuntaba con todos los que por allí pasaban, porque a todo hombre que la veía provocaba al pecado sensual; y hacíalo con tanto secreto y arte que pocos caían en ello; y por su modestia y buena manera era de todos tenida por castísima, con que despojaba a los miserables pasajeros de su dinero y mercaderías, por lo cual decían después ser aquél un peligroso paso del mar, que convertía a los navegantes en fieras y en piedras.”

Philosophía secreta IV, XLVI, p. 547

Este último dato no coincide exactamente con ninguna de las fuentes estudiadas, así como tampoco habíamos visto que Circe transformara a hombres en piedras⁴⁶¹.

A continuación, el apartado “Sentido moral” contiene dos explicaciones. Según la primera, Circe representa la lujuria, como se entendía desde hacía siglos: “Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios y de mayor juicio, en animales fierísimos” (p. 547). Este sentido, que no aparece en Conti, es el de orientación moralista cristiana de raíces platónicas: “La naturaleza, pues, es el apetecer las cosas no legítimas, y la buena ley es detenimiento y freno del ingenio depravado. Mas la razón, entendida por Ulysses, permanece firme sin ser vencida, contra estos halagos del apetito” (p. 548). La segunda interpretación es la de tipo moral de Conti: el mito de Circe simboliza las partes del alma. Igual que el italiano, Pérez de Moya explica que Circe es la naturaleza, Ulises la parte racional del alma, y sus compañeros las partes que conspiran con las pasiones corporales.

La última parte del capítulo, “Sentido natural”, recoge la otra interpretación de Conti, la físico-natural, según la cual Circe es el cosquilleo de la naturaleza que incita a los placeres y convierte al hombre en bestia si no le asiste la ayuda divina. Todos los detalles coinciden con las *Mythologiae*: Circe es hija del calor y la humedad (el Sol y Perseide); se decía que convertía a los hombres en diferentes especies de animales porque la corrupción cambia las formas de manera diversa, pero no puede corromper el alma (Ulises), inmortal e inmutable; sus cuatro ninfas son los cuatro elementos; Circe representa la mezcla que se da en la naturaleza (“como por Circe se entienda la mixtura”, p. 549); los hechizos que la literatura atribuye a las magas son las alteraciones que produce en los seres vivos este cambio continuo de la naturaleza, etc.

La *Philosophía secreta* gozó de notable difusión entre sus contemporáneos y también en el siglo siguiente. Su influjo es evidente en Baltasar de Vitoria, cuyo manual pasamos a tratar a continuación; también veremos sus huellas en Lope y Calderón.

2.1. 5. El Teatro de los dioses de la gentilidad de Baltasar de Vitoria

Unos años después publica Fray Baltasar de Vitoria su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620 y 1623), figurando Lope de Vega como aprobante de la primera edición⁴⁶². El manual de Baltasar de Vitoria gozó en España de más éxito aún que el de Pérez de Moya, hasta el punto de publicarse en 1688 una continuación redactada por el fraile trinitario Juan Bautista Aguilar. La obra, empleada masivamente por todos los literatos de la época que escriben sobre asuntos mitológicos, se divide en dos partes y consta de 13 libros, cada uno de ellos dedicado a uno de los principales dioses y sus descendientes: Saturno, Júpiter, Neptuno, Plutón, Apolo, Marte, Mercurio, Hércules,

⁴⁶¹ De ciertos pasajes de la *General Estoria* podía deducirse que Circe operaba cualquier tipo de metamorfosis: “mudava ella las cosas por fechos de suertes” (II, 134); “razonan d’esa sabia Circe que por todas estas cosas tras mudava ella de todo en todo quanto querié” (II, 136); “transfigurava los ombres y a las otras cosas” (III, LXXXV).

⁴⁶² Con esto, para Neumeister (2000, p. 95), se subraya la estrecha conexión de la obra con la literatura, y en especial con los géneros dramáticos del Siglo de Oro. El término “teatro” del título tiene el sentido de “diccionario”, “enciclopedia” o “repertorio” de dioses paganos. Vitoria lo expresa así en la introducción de la Primera Parte (titulada *Al lector*): “Porque así como en el Teatro se representan varias y divertidas figuras, y el que una vez haze de Rey, luego sale hecho lacayo; y la que representa vna dama, sale luego hecha vna muger baxa. Assi estos representan vnas veces mucha autoridad y divinidad: otras salen en humildes formas y figuras, haciendo de sí mil ensaños, y metamorfoseos, de cuyas mudanças, y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades, y doctrinas importantes a la vida humana.”

Juno, Minerva, Diana, Venus y, por último, dioses menores. Se basa sobre todo en la *Genealogía* de Boccaccio, pero también se deja sentir la huella de otros mitógrafos como Conti, el Tostado, Pérez de Moya, Alciato, Giraldi, Cartari... Sin embargo, Baltasar de Vitoria supera a sus predecesores en lo que respecta a la amplitud y variedad de sus materiales (autores griegos y latinos de todas las etapas de la Antigüedad y la Edad Media, españoles como Juan de Mena, Herrera, Cervantes o Góngora, italianos como Dante, Petrarca o Ariosto)⁴⁶³, y los cita a todos al mismo nivel, siendo para él grecolatinos y judeo-cristianos fuentes igualmente valiosas.

A Baltasar de Vitoria le interesa el mito y sus variantes más que a Pérez de Moya, y dedica mucho menos espacio que sus predecesores a la exégesis moral, hasta casi prescindir de ella. La estructura de sus capítulos resulta algo azarosa y asistemática: pasa de un autor a otro, repite conceptos y no separa el mito de la interpretación. A veces intercala algún soneto mitológico de autores como Garcilaso o Lope de Vega. Es amplísimo el catálogo de citas antiguas y modernas -Andreas Alciato, Virgilio, Boccaccio, Boecio, Textor, Orfeo, Iacobo Pontano, Doctor Laguna, Homero, San Agustín, Diodoro Sículo...-, algunas de literatos desconocidos en el resto de manuales. Como de costumbre, es muy intensa la huella de las *Metamorfosis*⁴⁶⁴, presentándose a menudo los mitos según la versión ovidiana. Sin embargo, sólo en algunas ocasiones cita a Ovidio, lo que hace pensar que tendría a mano no sólo las *Metamorfosis* sino también sus moralizaciones medievales. Los pasajes de las obras latinas los reproduce en su lengua original y a continuación ofrece la traducción en castellano -siempre bastante libre-, quizá de su propia pluma. Cuando se trata de textos poéticos, dicha traducción está también en verso, con lengua y estilo acordes al género. Contrariamente a lo que ocurría en la *Philosophía secreta*, son más numerosas las citas de poetas clásicos que las de mitógrafos. Todo esto demuestra que la motivación es poética y literaria más que didáctica, y él mismo declara que desea poner estas atractivas fábulas al alcance de los poetas, en castellano y de manera sistematizada⁴⁶⁵. El objetivo de Baltasar de Vitoria se cumplió, pues su manual fue muy seguido por los creadores barrocos, como veremos. No obstante, observa Schrader que se muestra más intransigente que Pérez de Moya a la hora de analizar la religión grecolatina, pues se adhiere a la que este estudioso denomina “teoría de la corrupción”⁴⁶⁶, según la cual los mitos serían versiones alteradas y corrompidas de las historias del Antiguo Testamento, como ilustra este pasaje:

“Los mas de los Poetas procuraron aprovecharse de los libros del sapientissimo Moysès, y de los demàs que tocaban à la Sagrada Escrtitura, sacandola de sus quicios para adorno de sus fabulas.”

Teatro de los dioses de la gentilidad I, I, p. 1

⁴⁶³ Muchas citas son de segunda mano. Tejerina (1975, pp. 595-9) identifica a través de qué obras son citados ciertos autores; respecto a la edición de Boccaccio que manejó, descarta que fuera el original latino y se inclina por alguna traducción española.

⁴⁶⁴ Normalmente sigue la traducción de Sánchez de Viana para las *Metamorfosis* y la de Diego Mexía para las *Heroidas*.

⁴⁶⁵ “Es lectura muy curiosa, y entretenida, y aun muy trabajada, porque para favorecer el intento se han visto muchos libros, y muy esquisitos, como se verá en el discurso de estos tratados, (...) los cuales se tratan siempre con estilo llano, y común: que estos libros no sirven de mas que de dar mano, y aparejo a los que quieren tratar de poesía, para que hallen las historias, y fabulas recogidas, y dispuestas, para poderlas saber con facilidad, sin andar rebolviendo libros de latinidad, ni otras lenguas estrangeras: que no todos los Poetas tienen noticia de la lengua Latina.” (*Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad, Al lector.*)

⁴⁶⁶ Schrader (1992, pp. 546-7).

El capítulo dedicado a Circe se encuentra en el libro V, que trata de Apolo. Empieza con capítulos sobre el dios, sus nombres, los juegos Pitios, sus templos y sobre Esculapio, Admeto, Dafne, el sátiro Marsias, o Casandra. Pero también, debido a esa identificación procedente de la Antigüedad entre Apolo y el Sol⁴⁶⁷, se incluyen después capítulos de personajes que tienen que ver propiamente con Helios, como la Aurora, Faetón, y Circe. El capítulo XXIV se titula *De Circe hija del Sol*, y arranca con la genealogía de la maga; hija del Sol y de Perses -con las variantes sobre la identidad de la madre (Perseide, Hiperiona o Hécate)-, y hermana de Eetes. Se menciona el matrimonio de Circe con el rey de los Sármatas y su envenenamiento, por lo que fue expulsada a Italia con algunas de sus criadas (que la acompañaran en su exilio sus siervas es una novedad), y se asentó en el promontorio Circeo. Este autor recoge el dato que da Pérez de Moya -pero sin nombrarlo- de que Circe habría sido la primera en conocer los poderes de las hierbas y venenos (“Esta fue la primera que supo aprovecharse de yervas, y raíces venenosas, y la primera que supo hazer bebedizos ponçoñosos, y hechizos eficazes, con los quales inficionava, y matava a los huéspedes”, p. 636), señalando incluso las sustancias cuyos poderes ella habría descubierto (la “verbena” y el “Aconito”). Pero según otros (sin especificar quiénes), aprendió estas artes de su madre Hécate.

El tratamiento del episodio odiseico comienza con la siguiente introducción:

“Fue Circe hechizera, y encantadora de ventaja: y assí se dize de ella, que bolví los hombres en bestias fieras, y en monstruos. (...) Todo esto se echó muy bien de vér en la transformación que hizo de los compañeros de Vlysses, bolviéndolos en monstruos fieros, como lo dixo Virgilio:

*Carminibus Circe socios mutavit Vlyssi*⁴⁶⁸

Con canto transformò Circe la maga
los que Vlysses sacó del patrio suelo.”

Teatro de los dioses de la gentilidad V, XXIV, p. 636

Tras recoger y traducir los pasajes de Virgilio (*Aen.* VII 10-24) y Boecio (IV metro 3), ofrece un resumen escueto de la historia de Ulises y le aplica la explicación evemerista: Circe era una mujer muy bella y sedujo a los compañeros del héroe hasta volverlos mansos y estúpidos:

“Solo para este intento, se dice que andando Vlysses por sus navegaciones, aportó al promontorio Circeo, y todo lo que se dize de aver ella convertido sus compañeros en bestias fieras, es Theología mitológica, como lo dà à entender San Agustín en el lugar citado, y haze de esto un emblema Andrés Alciato, y púsole por título *Cavendum à meretricibus*. Y allí dize, como llegando Vlysses á su casa, convirtiò en animales brutos sus compañeros, y no fue más, de que como ella era tan hermosa, y sabia, acariciava los huéspedes con caricias deshonestas, y con esto los bolví tontos, é insensatos, semejantes à bestias, como también lo dijo Páladas.”

Teatro de los dioses de la gentilidad V, XXIV, p. 638

Es la misma interpretación que dan Boccaccio (*De claris mulieribus* XXXVI y *G. D.* IV, XIV) y Pérez de Moya (*Philosophía secreta* IV, 46), y que estaba en Heráclito (*All.* XVI), Páladas de Alejandría (*A.P.* X 50) y Dictis Cretense (VI, 5). A propósito de

⁴⁶⁷ Un testimonio de este sincretismo Sol-Apolo lo teníamos ya en *Gral. Est.* II, 133. También en la obra del Tostado la información sobre Circe (I, 2) está en el libro dedicado a Apolo.

⁴⁶⁸ Se trata del célebre verso virgiliano de *B.* VIII 70.

esta explicación, Vitoria reproduce cuatro versos de una adaptación en latín del epigrama de Páladas. En cuanto a Alciato⁴⁶⁹, aludido varias veces en este capítulo, aplicaba esa interpretación racionalista al mito de Circe en uno de sus emblemas:

CAVENDVM A MERETRICIBVS

*Sole satae Circes tam magna potentia fertur,
verterit ut multos in nova monstra viros.
Testis equum domitor Picus,
tum Scylla biformis,
Atque Ithaci postquam vina bibere sues.
Indicat illustri meretricem
nomine Circe,
et rationem animi perdere,
quisquis amat.*

Emblematum liber LXXVI

“Hay que guardarse de las meretrices”

“Se dice que tan grande era el poder de Circe, nacida del Sol,
que transformó a muchos hombres en criaturas inauditas.
Fue testigo Pico, domador de caballos,
también Escila de doble naturaleza,
y los de Ítaca, cerdos después de beber sus licores.
Con su famoso nombre
Circe representa a la meretriz,
Y que pierde la razón del alma
quien la ama.”

Después, Baltasar de Vitoria se apoya en San Agustín, parafraseando el pasaje de *Ciu.* XVIII, 17 para demostrar que la historia de las metamorfosis es una fantasía. Desmiente además otras creencias antiguas tradicionalmente relacionadas con el mito de la hechicera, como la reencarnación de las almas humanas en cuerpos de animales⁴⁷⁰. Para ello recurre a una fuente tan sólida como Aristóteles y la “buena Filosofía”:

“Para lo qual es de saber, que esta transformación de hombres en animales irracionales que imaginó Pitágoras, no puede ser, quedando el ánima racional en aquel mismo cuerpo, porque según buena Filosofía, no puede aver dos formas substanciales diferentes en vn mismo sugeto, ni tampoco es posible, que el cuerpo humano se organize como el de la bestia, y que el cuerpo bruto informe vna ánima racional: porque ésta, según Aristóteles, requiere sus particulares disposiciones, por ser acto del cuerpo organizado en cierta forma.”

Teatro de los dioses de la gentilidad, V, XXIV, p. 639

Tras estas disquisiciones, el autor retorna a la narración del mito con la marcha de la maga a Italia -citando a Herodiano y Apolonio de Rodas- y la historia de su amor por Glauco, el rechazo y la venganza de Circe contra Escila⁴⁷¹. Se basa fielmente en el

⁴⁶⁹ Este literato italiano de los siglos XV-XVI, buen conocedor de la cultura grecolatina, creó un nuevo género literario con sus *Emblemas*, constituidos por una imagen alegórica o *pictura*, un lema o *mote* que servía de título y un epigrama, explicación o desarrollo de ambos elementos. El propio Vitoria escribió unos emblemas que no llegaron a ver la luz; cf. Tejerina (1974, pp. 153-258).

⁴⁷⁰ Éste es el sentido que daban al mito Plu., *Vit. Hom.* II 74; Porph., *ad Od.* I 49, 60, 1-67); y Conti, *Mythologiae* VI 6, p. 307.

⁴⁷¹ “Se enamoró Circe de Glauco (...). Solo se dirá aquí, que como él tuviese puesta toda su voluntad en la hermosa Escila, hija de Forco, no gustò tanto Glauco de los amores de Circe, y como ella

texto ovidiano (*Met.* XIV 1-74), aunque Vitoria cita como fuente a Fulgencio⁴⁷². Siguiendo a Heliodoro, recoge el asesinato de Ulises a manos de Telégono, engendrado por Circe, ignorando ambos que eran padre e hijo. Finalmente, tenemos la fábula ovidiana de la metamorfosis de Pico, a la que se da un tratamiento bastante amplio: “Otros amores tuvo Circe bien desgraciados, que fueron los de Pico Rey del Lacio, o de los latinos” (p. 639). En la presentación del personaje⁴⁷³ afirma el autor que él fue “el primero que domó cavallos” (p. 640), lo cual evoca los tratamientos de Virgilio (*equum domitor*, *Aen.* VII 189) y Ovidio (*utilium bello studiosus equorum*, *Met.* XIV 321), aunque lo que cita es el *Emblema* LXXVI de Alciato, que acabamos de reproducir. La exposición del mito es prácticamente una paráfrasis en prosa de *Met.* XIV 308-415; el único punto en que se aparta de Ovidio es en la metamorfosis de Canente, que en Ovidio era en cisne y en Vitoria en río. Expuesto el mito, le otorga un sentido evemerista semejante al de Boccaccio en *De claris mulieribus* XXXVI, *G.D.* VIII, X: “Esta fábula tuvo su fundamento en que Pico fue el primero que enseñó el arte de adivinar por el buelo, y canto de las aves” (p. 640)⁴⁷⁴. Se ofrece abundante información sobre esta especie de ave y las leyendas sobre ella procedentes de diversos autores (Marcial, Luis Vives, Textor, Solino...). Termina aludiendo a esa identificación de Circe después de muerta con la ninfa o divinidad itálica Marica atestiguada en varios autores de la Antigüedad Tardía y el Medievo; la fuente mencionada es Iacobo Pontano.

2.2. TRATAMIENTOS LITERARIOS

Las elaboraciones de mitos con carácter propiamente literario llegan con el Renacimiento. Ya en la Edad Media, pese a la clara preferencia por la orientación moralista y didáctica, algunos literatos prerrenacentistas -como Dante y Petrarca en Italia o Santillana y Mena en España- comienzan a interesarse por la mitología y a emplearla con fines netamente poéticos, y a partir del siglo XV esta tendencia se va generalizando. El espíritu renacentista se hará sentir no tanto en un mayor interés de los autores por la mitología como en la manera de tratarla⁴⁷⁵: el mito deja de ser un apólogo y una fábula con sentido moral y se emplea con intención artística.

En este apartado vamos a presentar y comparar algunos tratamientos del tema de Circe que tienen en común dos puntos: en primer lugar, son elaboraciones de carácter propiamente literario y no mitográfico ni filosófico; en segundo lugar, todos ellos pueden haber servido de inspiración para Lope y Calderón. Ninguna de ellas es una recreación del episodio homérico en sí: se trata de las reelaboraciones de la materia homérica en la épica medieval, unos breves pasajes de la obra maestra de Dante, una traducción al castellano de la *Odisea*, un poema lírico-moralizante y una serie de composiciones basadas en el *Grilo* de Plutarco (tres en verso y una en prosa). Nos centraremos en estudiar los elementos de la tradición del mito de Circe que estos autores recogieron y transmitieron a los escritores barrocos. De las tres obras españolas, dos de ellas se encuadran ya en el Siglo de Oro: la de Villalón y la de Fray Luis de León.

se vio menospreciada, procurò de inficionar vna fuente donde se bañava Escila, y assi de medio cuerpo abaxo se convirtió en figura de perro.”

⁴⁷² Se trata del capítulo dedicado a Escila (II, 9) al que ya nos hemos referido arriba.

⁴⁷³ Para la genealogía de Pico afirma lo siguiente: “Fue hijo de Romaneso, a quien llamaron Saturno, y nieto de Roma: comenzó a reynar el año mil quatrocientos quarenta y cinco, de la creación del mundo” (p. 640). Ignoramos de dónde proceden estos datos.

⁴⁷⁴ También *Gral. Est.* II 136 aludía al conocimiento de Circe de los augurios de las aves.

⁴⁷⁵ Cossío (1998, pp. 88-90).

2.2.1. RECREACIONES DEL TEXTO HOMÉRICO

2.2.1.1. La *Divina Comedia* de Dante

La obra magna del poeta italiano, compuesta en las primeras décadas del siglo XIV, es un temprano ejemplo de poesía renacentista. Entre toda la erudición literaria y mitológica que inunda su poema, Homero aparece con cierta asiduidad, pues era para Dante el “poeta soberano”, seguido de Horacio, Ovidio y Lucano, según leemos en unos versos que reflejan el canon medieval de los poetas latinos: “quelli è Omero poeta sovrano;/ l’altro è Orazio satiro che vene;/ Ovidio è ’l terzo, e l’ultimo Lucano” (*Infierno* IV 88-90)⁴⁷⁶. Los pasajes en los que aparece Circe son referencias poco extensas, fugaces e incluso dudosas; el relato homérico está alterado, y hay que tener presente que el conocimiento de la literatura griega de Dante sería indirecto, a través de la latina. No obstante, creemos que conviene detenernos en ellas pues, dada la ingente fama que alcanzó esta obra, podemos suponer que todos los autores posteriores las conocían y, pese a su brevedad y su papel poco relevante en el conjunto de la obra, influyeron en los tratamientos posteriores del mito de Circe⁴⁷⁷.

En el capítulo XXVI del *Infierno* aparece Ulises penando junto a su amigo Diomedes en el octavo círculo, el de los fraudulentos y mentirosos; tal círculo consta de diez fosas, y los griegos están en la de los malos consejeros. Virgilio explica al protagonista que los dos héroes griegos sufren castigo por su ira, por el engaño del caballo de Troya, por provocar el suicidio de Deidamía al llevarse a Aquiles a la guerra y por el robo del Paladión: se trata de las acusaciones que la tradición antihomérica había lanzado sobre el héroe de la *Odisea*. El guía del viaje de Dante le pide que explique cómo murió “perdido” (*perduto*, v. 84); entonces toma la palabra Ulises y relata las que fueron las últimas aventuras de su vida. Su discurso ocupa los vv. 90-142 y comienza de la siguiente manera:

“Cuando
me separé de Circe, que sustrajó-
me más de un año allí junto a Gaeta,
antes de que así Eneas la llamase,
ni la filial dulzura, ni el cariño
del viejo padre, ni el amor debido
que debiera alegrar a Penélope,
vencer pudieron el ardor interno
que tuve yo de conocer el mundo,
y el vicio y la virtud de los humanos.”

La Divina Comedia, Infierno XXVI 90-9

Ulises parte de Gaeta, donde Dante sitúa la tierra de Circe, enclave costero de la costa oeste de Italia, en la región del Lacio; una localización occidental que coincide en

⁴⁷⁶ Sobre la reescritura de mitos clásicos de Dante, cf. López Cortezo (2008, pp. 167-82).

⁴⁷⁷ Para Stanford (1954, p. 178) ésta es, después de la del propio Homero, la visión de Ulises que más ha influido en la literatura, y la define como “paradoxical Janus-like figure”: en efecto, por una parte ofrece esa imagen del Ulises tramposo y malvado heredada de la Antigüedad, por otra, inaugura la nueva concepción renacentista y hasta romántica del hombre audaz, inteligente y aventurero.

buena medida con la que muchos autores daban al Monte Circeo. Continúa narrando un largo y azaroso periplo -según el v. 106 ya eran viejos cuando llegaron a su fin- que lo lleva a Cerdeña, Marruecos, y finalmente al estrecho de Gibraltar, el extremo occidental del Mediterráneo, donde están las columnas de Hércules y el fin del mundo conocido. Afanado en continuar la navegación, emplea sus conocidas dotes de orador para exhortar a sus compañeros: “hechos no estáis a vivir como brutos,/ mas para conseguir virtud y ciencia” (119-20). Estas palabras (por las cuales recibe tormento con los malos consejeros) parecen remitir a las metamorfosis de Circe, que habían transformado a estos hombres en brutos. Finalmente, tras vislumbrar la montaña del Purgatorio, se desata una tempestad en el mar y un torbellino engulle el barco. De este modo, Dante convierte el viaje circular con final feliz de la *Odisea* en un desastre lineal⁴⁷⁸.

Este intenso final que Dante da a las aventuras de Ulises sugiere que la visita a Circe es el detonante de todas sus desgracias. No es nombrada ninguna otra escala del viaje de la *Odisea*, y aunque sólo se dice de la estancia con la hechicera que lo tuvo retenido (*presso*, v. 92) más de un año, podemos interpretar que es precisamente a partir de aquí cuando Ulises olvida su objetivo -el νόστος, el amor por el hijo, el padre y la esposa- y le invade un ansia demencial de seguir conociendo mundo: éste es el Ulises que a menudo en la literatura moderna será el prototipo del aventurero y el viajero⁴⁷⁹. Tal vez Dante tuvo en cuenta la versión de Benoît de Sainte-Maure, en la que Ulises se mostraba ante Circe y Calipso sumamente ansioso por volver a echarse a la mar (sin aludir a su patria o su familia), y ellas trataban en vano de retenerlo.

De cualquier manera, la estancia con Circe da lugar al cambio de la ruta del viaje, pues desde Gaeta Ulises pone rumbo a las tierras occidentales, cuando para regresar a casa tenía que seguir la dirección contraria, hacia Oriente: parece, pues, que ese año con Circe altera por completo los principios vitales y los valores del héroe, como si Circe hubiera ejecutado una metamorfosis no en el cuerpo, sino en la psiquis de Ulises. Algo más adelante Ulises mismo califica su viaje de “insensato” (*folle*, v. 125), y el propio narrador alude a esta travesía con el mismo adjetivo en *Paraíso* XXVII 82-3 (*varco folle*). Todo indica que se trata de un viaje sacrílego porque supera los límites marcados al ser humano, y por ello será castigado con la muerte y la tortura eterna. La crítica ha interpretado que Dante pudo concebir una relación de semejanza entre el viaje de Ulises y su propio itinerario poético (hacia la culminación de esta obra) y religioso (hacia Dios)⁴⁸⁰. Creemos que esta versión del viaje de Ulises, enigmática, pesimista y proclive a las interpretaciones filosóficas, conserva las huellas de la exégesis estoica, que había visto en Circe la perdición del hombre, y también de la tradición antigua de crítica a Ulises. A su vez, el tratamiento dantesco influiría, por su temprana fecha de

⁴⁷⁸ Freccero (1971, pp. 104-6). Para este autor, Dante lleva a cabo una crítica cristiana de las categorías épicas: su Ulises orgulloso y osado es la contrapartida del protagonista de Dante, y el piadoso Eneas sería el intermedio entre ambos; Ulises muere y se condena, mientras el viajero de la *Divina Comedia* sobrevive y experimenta una especie de resurrección.

⁴⁷⁹ De las tres facetas de Odiseo que distingue Stanford (1954, pp. 175-8) -triste exiliado de la patria/ viajero y aventurero/ rey vengativo y esposo que retorna a casa-, la segunda es la más habitual en las recreaciones modernas, y el Ulises dantesco el primer ejemplo y el más significativo. Ese Ulises trotamundos que no quiere volver a casa inspiraría poemas como el *Ulysses* de Tennyson (1842), *L'ultimo viaggio* de Pascoli (1904) o el célebre *Ιθάκη* de Kavafis (1911).

⁴⁸⁰ Para Borges (1982, pp. 113-8) Dante equipara su propia odisea de componer y terminar la *Divina Comedia* con esta navegación de Ulises, entendiéndolo que ambas son demenciales porque transgreden todos los límites. Buttitta (2003, p. 286) ve en este Ulises dantesco un héroe laico, diferente del héroe mítico de Homero. Según Pinto (2006, pp. 11-36) Dante se equipara con Ulises, pues también a él una mujer (Beatriz) le ha cambiado la vida y lo ha hecho perder la sensatez; en cuanto a ese ansia de conocer y superar los límites, era uno de los postulados del averroísmo latino, doctrina fundamental en la formación de Dante.

publicación y por su enorme importancia en la tradición literaria, en otros tratamientos en los que Circe aparecerá como un peligro, aunque en éstos, a diferencia del texto de Dante, el héroe resista a la tentación. Por ejemplo, un siglo después en *El Infierno de los enamorados* del Marqués de Santillana Ulises aparece igualmente condenado en el Infierno junto a Circe (LVI 441-8)⁴⁸¹. No obstante, no parece que Dante se propusiera sumarse a la corriente crítica con Ulises; prueba de ello son esas concomitancias que han hallado los estudiosos entre el Ulises dantesco y el propio poeta florentino, así como el sentimiento de admiración y dignidad que despierta este hombre valiente que rechaza todos los límites en aras del ansia humana de conocimiento, que diferencia al hombre de la bestia. Este Ulises audaz, curioso y transgresor rompe los rígidos cánones medievales y anuncia ya el espíritu del Renacimiento.

Otra referencia a Circe en la *Divina Comedia*, en *Purgatorio* XIV 40-54, está igualmente alejada de Homero, y más próxima a las versiones de Plutarco y Ovidio. En el *Purgatorio* el protagonista encuentra a Guido del Duca, que describe cómo los ciudadanos italianos se han degradado a la condición animal porque están corrompidos por sus vicios: los de Arezzo se han convertido en perros, los de Florencia en lobos, los de Pisa en zorras. Esta transformación se compara con las de la maga homérica:

“Tanto han cambiado su naturaleza
los habitantes del mísero valle,
cual si hechizados por Circe estuvieran.”

Purgatorio XIV 40-2

La multitud de bestias, hombres castigados por los defectos de su alma, recuerda las exégesis estoicas y neoplatónicas y las obras medievales de moralización de las *Metamorfosis*. Al mismo tiempo, es una prefiguración de las composiciones satíricas del Renacimiento que toman como punto de partida el *Grilo* de Plutarco.

Por último, hay un tercer pasaje en el que Dante, si no quiso representar a la propia Circe, tal vez lo cumpuso influido por esta aventura. En el Canto XIX del *Purgatorio* el protagonista sueña que ve a una mujer deforme y tartamuda que se va embelleciendo hasta hacerse sumamente hermosa y entona un canto irresistible:

“Yo soy -cantaba- la dulce sirena,
que en la mar enloquece a los marinos;
tan grande es el placer que da el oírme.”

Yo aparté a Ulises de su incierta ruta
con mi cantar; y quien se me habitúa,
raramente me deja: ¡Así lo atraigo!”

Purgatorio XIX 19-24

Esta criatura que atrae con su bella voz, aparta a los navegantes de su ruta y los retiene puede relacionarse con la diosa de Eea. El término “sirena” tendría aquí sentido genérico o metafórico, pues las Sirenas homéricas no alteraron la navegación de Ulises (*suo cammin vago*, el viaje de nuevo calificado con un adjetivo de sentido semejante a

⁴⁸¹ Por imitación de la *Divina Comedia* -en España especialmente a partir de Santillana- fue muy frecuente en el Renacimiento el motivo del infierno de los enamorados, variante en miniatura del gran motivo de la bajada al infierno, y los amantes que se representaban allí eran en su mayoría personajes de la cultura clásica: Fedra e Hipólito, Dido y Eneas, Píramo y Tisbe, etc.; cf. Cossío (1998, pp. 37-9).

“incierto” o “insensato”). Por estas concomitancias, algunos críticos consideran que Dante realizó aquí una fusión de los personajes de Circe y las Sirenas⁴⁸².

La Circe de Dante es uno de los muchos personajes alegóricos que desfilan por su poema; aparece como símbolo de la atracción sensual o pasional, del peligro que conllevan los impulsos del cuerpo humano. Es la lectura moralizante del episodio homérico que caló hondo en la Edad Media y el Renacimiento y continuará en boga hasta el período barroco. A Dante le habría llegado a través de Boecio y de los comentarios exegéticos cristianos de los autores latinos más importantes⁴⁸³.

2.2.1.2. La traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez

Gonzalo Pérez, hombre de letras y gran erudito, secretario de Felipe II, realiza en castellano una versión en endecasílabos de la *Odisea*, titulada *La Ulyxea de Homero*. Es la primera traducción de la epopeya en español y la segunda en una lengua vulgar, sólo precedida por la versión alemana de Simon Schaidenreisser de 1537. El primer trabajo del traductor abarcaba los trece primeros libros de la *Odisea* y fue publicado en 1550; la segunda edición apareció en 1556 y era ya una traducción completa de la obra⁴⁸⁴. Hasta ese momento, los estudiosos y traductores españoles no habían prestado gran interés a las obras de Homero, si bien algunos autores -Juan de Mena, Pedro González de Mendoza, el Brocense, Cristóbal de Mesa, Páez de Castro, etc.- emprendieron la labor de poner en castellano las epopeyas, partiendo normalmente del latín y de compendios o selecciones de algunos cantos tan sólo⁴⁸⁵.

Aunque es una cuestión debatida, se considera por lo general que esta traducción está realizada directamente desde el texto griego, y no sobre traducciones latinas, si bien en algunos pasajes Pérez pudo apoyarse en versiones latinas. Estudios recientes sobre el tema demuestran que la versión del secretario real no está basada al pie de la letra en ninguna de las traducciones latinas de la *Odisea* que circulaban en la época⁴⁸⁶. La obra está dedicada al rey Felipe II, quien aparece en la introducción colmado de las mismas virtudes que Homero ensalza a los príncipes en sus epopeyas (religiosidad, sinceridad, fortaleza, benignidad y clemencia y sabiduría). Gonzalo Pérez realiza en este prólogo una vehemente apología de la poesía homérica; manifiesta que su propósito es “dedicar

⁴⁸² Hatzantonis (1960a, pp. 392-5) y Pinto (2006, pp. 113-23) recogen los argumentos a favor de la identificación de esta figura con Circe. Hay todavía un cuarto lugar de la *Divina Comedia* donde se ha querido ver a Circe, en *Par.* XXVII, 136-8: “Así se vuelve negra la piel blanca/ en el rostro de aquella hermosa hija/ de quien lleva la noche y trae el día”; cf. Hatzantonis (1960a, pp. 395-6).

⁴⁸³ Apuntamos brevemente otras apariciones de Circe en la literatura italiana de la época: Petrarca en los *Triunfos* alude a sus venganzas contra Pico y Glauco y a su enorme poder de seducción (*Triumphus Cupidinis* II 172-7, III 22-4). En *Il Quadriregio* (II XV 85-163) de Federico Frezzi, poema que sigue muy de cerca la *Divina Comedia*, aparecen hombres transformados en animales y bestias híbridas por las pociones de Circe como castigo a sus vicios. Fazio degli Uberti devuelve a Circe su relación con la naturaleza y la purificación en el poema *Dittamondo*.

⁴⁸⁴ En el prefacio de la obra se da una interpretación didáctico-moralizante de la *Odisea* según la cual Ulises es el hombre que vence a todos los peligros con ayuda del $\mu\omega\lambda\upsilon$, que es la sabiduría. Sobre Gonzalo Pérez y su traducción, véase González Palencia (1946), López Rueda (1971, pp. 161-4), Alcoba Alcoba (2008, pp. 37-9) y Guichard (2006, pp. 53-4, 2008, pp. 525-57).

⁴⁸⁵ El *Omero romançado* de Juan de Mena (ca. 1442), compuesto sobre la *Ilias Latina*, alcanzó gran fama en la Edad Media. Sobre los primeros intentos de traducción de Homero, véase Pallí Bonet (1953, pp. 71-7) y Guichard (2006, pp. 49-52).

⁴⁸⁶ Guichard (2006, pp. 61-8) repasa las traducciones latinas en las que se pudo basar *La Ulyxea*, concluyendo que se acerca las de Maffei y de Divo, pero no está compuesto sobre ellas.

el mejor de los Poetas, al mejor de los Principes que ha nacido”, y termina defendiendo esa idea de larga tradición de que en las obras de Homero subyacen valiosas enseñanzas: “hay en él cosas tan profundas, y secretos tan encubiertos, que hombres muy sabios, después de haberlo leído muchas veces, no habían caído en ellos.”

La *Ulyxea* está escrita en un estilo un tanto farragoso y con numerosas libertades, inexactitudes, omisiones de términos o versos enteros y también adiciones de su cosecha, y errores de interpretación debidos a un conocimiento insuficiente de la lengua griega y al hecho de que se trata de una traducción *ad sensum* y no *ad verbum*, como la define Alcoba⁴⁸⁷. Con todo, las alteraciones se deben normalmente a necesidades métricas, y afectan por lo general a epítetos y fórmulas, sin perjudicar el sentido general del texto; de hecho, salta a la vista el esfuerzo del traductor por mantenerse fiel al texto y por conservar su poesía. Un detalle estilístico llamativo es que, pese a que supuestamente traduce del griego, el secretario real emplea los nombres latinos de los dioses y del protagonista en vez de los griegos; éste es un rasgo general de todas las recreaciones homéricas en el Rencimiento y el Barroco español.

Veamos cómo presenta Gonzalo Pérez a Circe al comienzo del episodio:

Αἰαίην δ' ἐς νῆσον ἀφικόμεθ' ἔνθα δ' ἔναιε
Κίρκη ἐϋπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,
αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο·
ἄμφω δ' ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἥελίοιο
μητρός τ' ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα.

Od. X 135-9

Llegamos á una isla que se llama
Eea, do habitaba la gran Diosa
Circe, rubia, muy grave y bien hablada.
Esta fue hermana de Etas el prudente;
Al qual, y á ella, hubo el Sol que alumbra
Los hombres, en la madre Persa, hija
Del Oceano mar que el mundo cerca.

Ulyxea X, p. 346.

La traducción es bastante fiel, aunque contiene varias imprecisiones: Pérez traduce el epíteto ἐϋπλόκαμος (“de bellos rizos”) como “rubia”. El adjetivo αὐδήεσσα (“dotada de voz”), que en la *Odisea* se aplicaba a Circe y Calipso lo traslada como “bien hablada” (en otros lugares no lo traduce, o lo traduce libremente como “poderosa” o términos similares). Con esta interpretación, el epíteto homérico referido más bien al canto, se entiende como relativo al discurso. También cambia Gonzalo Pérez el sentido de ὀλοόφρονος (“funesto”, “sagaz”, “malvado”) al traducirlo como “prudente”. Por último, añade libremente el sintagma “que el mundo cerca” al hablar del Océano. En cuanto al vocabulario con que se designan los filtros mágicos del episodio, hay mucha oscilación, particularmente para el término φάρμακον, que encontramos traducido como “bebida” (*Ulyxea* X, pp. 350, 362), “veneno” (X, pp. 352, 356, 358) y “hechizo venenoso” (X, pp. 357). El sustantivo σῆτος con que se alude al κικεών de Circe en *Od.* X 235 lo traduce Pérez por “potage” (p. 352), y el término κικεών de *Od.* X 290 y 316

⁴⁸⁷ Alcoba Alcoba (2008, p. 42).

por “bebida” (*Ulyxea* X, pp. 355, 357). En cuanto al elocuente πολυφάρμακος de *Od.* X 276, se convierte aquí en “encantadora poderosa” (X, p. 355)⁴⁸⁸.

El mérito de la empresa de Gonzalo Pérez reside, más que en la calidad de su *Ulyxea*, en el gran paso que supuso para la implantación del Humanismo en España. Su trabajo fue bastante apreciado, y los escritores del Siglo de Oro se valieron de él para la composición de sus obras, entre ellos Lope de Vega⁴⁸⁹. Analizaremos a fondo la posible huella de esta traducción en *La Circe* en el próximo capítulo.

2.2.1.3. La Oda X de Fray Luis de León

De mediados del siglo XVI es la famosa composición titulada *Las Serenas. A Cherinto*. El poeta alerta a un “tú” poético llamado Cherinto⁴⁹⁰ de los peligros que acechan al alma -en particular la lujuria-, simbolizados con dos episodios de la *Odisea*, el de Circe y el de las Sirenas. Estas dos aventuras, según venimos estudiando, eran las preferidas por los autores para elaborar alegorizaciones morales de Homero, y ya Dante las presentaba fusionadas (*Purg.* XIX 19-24). La interpretación de Fray Luis de León es la tradicional de inspiración estoica y platónica, planteada con frecuencia por los autores grecolatinos y asumida y reelaborada insistentemente por los cristianos: Ulises es el ejemplo a seguir (“imita al alto griego”, v. 26), el hombre virtuoso y resistente a las tentaciones, y sus hombres los pecadores que se pierden. La diferencia entre esta oda y otros tratamientos cristianos de este capítulo es que se ofrece el mensaje filosófico y moral en una envoltura poética. Para esto, Fray Luis contaba con dos importantes modelos: el pasaje de Horacio *Ep.* I 2, 17-31 y los pasajes de la *Divina Comedia* inspirados en la *Odisea*. Hay asimismo estrechas similitudes con el epigrama *AP.* XV 12 de León el Filósofo que tratamos en el Capítulo IV: tenemos en ambas piezas una *recusatio* de inspiración horaciana de los placeres que degradan el alma, identificados con Circe y las Sirenas⁴⁹¹. *Las Serenas. A Cherinto* es el primer tratamiento artístico del episodio de Circe en la literatura española, y el que abre el camino a las recreaciones literarias del Barroco.

El poema comienza con una advertencia que evoca el κικεών de Circe:

“No te engañe el dorado
vaso ni, de la puesta al bebedero
sabrosa miel, cebado,
dentro al pecho ligero”

Oda IX 1-4

⁴⁸⁸ Otros ejemplos de traducciones libres en libro X son las siguientes: el ciervo “de altos cuernos” que caza Ulises (ὕψικερων, *Od.* X 158) es aquí “un ciervo de unos cuernos muy extraños” (X, p. 347); κῆρυξ (“heraldo”) lo traduce como “rey de armas” (X, pp. 341, 344, etc.)

⁴⁸⁹ Alcoba Alcoba (2008, p. 44) ha hallado términos cultos cuyo uso se extendió a partir de la traducción de Gonzalo Pérez: “hecatombe”, “héroe”, “ninfa”, “harpía”. De la fortuna de la *Ulyxea* trata Paetz (1970, p. 83). Sobre las traducciones sucesivas de las epopeyas homéricas por Juan Lebrija Cano y Vicente Mariner de Alagón, véase Pallí Bonet (1953, pp. 19-22).

⁴⁹⁰ Este nombre poético procede de los poemas de Sulpicia del *Corpus Tibullianum*, y es otro ejemplo de la gran erudición grecolatina de Fray Luis, siempre presente en sus obras.

⁴⁹¹ No había entonces ediciones españolas de la *Antología Palatina*, pero Fray Luis pudo conocer muchos poemas por distintas vías: selecciones manuscritas, ediciones italianas, y las imitaciones de *AP.* de Marcial, Ausonio, los *Emblemas* de Alciato o los *Adagia* de Erasmo. Cf. Irving, (1981, pp. 163-179).

La miel es uno de los ingredientes de la pócima en la *Odisea* (X 234-5), y la bebida aparece en estos versos como apetitosa y tentadora a la vez que letal. En cuanto al “dorado vaso”, también procede del episodio homérico, donde Circe servía al héroe el brebaje en una copa de oro (X 316)⁴⁹². Los versos siguientes sobre la belleza física que envenena el espíritu deben relacionarse igualmente con Circe: “que esa azucena,/ esa purpúrea rosa,/ que el sentido enajena,/ tocada, pasa al alma y la envenena” (vv. 7-10).

Sigue más adelante otra alusión menos evidente a las aventuras de Odiseo, en este caso al episodio de las Sirenas: “Retira el pie; que asconde/ sierpe mortal el prado, aunque florido” (vv. 11-12). En efecto tanto Circe en sus instrucciones como después la voz del narrador Odiseo se refieren a la isla de las Sirenas como “prado” y “prado florido” respectivamente (λειμῶνι, *Od.* XII 45 y λειμῶν' ἀνθεμόεντα, XII 159).

La deuda con la *Odisea* es aún más explícita en este pasaje:

“Antes que la engañosa
Circe, del corazón apoderada,
con copa ponzoñosa
el alma trasformada,
te junte nueva fiera a su manada.

No es dado al que allí asienta,
si ya el cielo dichoso no le mira,
huir la torpe afrenta;
o arde oso en ira
o, hecho jabalí, gime y suspira.”

Oda IX 21-30

Circe recibe el epíteto “engañosa” (v. 21) acorde con la tradición exegética estoica y cristiana. La expresión “del corazón apoderada” (v. 22) remite a otro tópico de estas interpretaciones: la maga lleva a cabo sus fechorías seduciendo y enamorando a los incautos huéspedes. Igualmente tópica es la mención de la “copa ponzoñosa” (v. 23), que hemos encontrado en muchos autores con expresiones iguales o muy parecidas. Los dos últimos versos de esta quintilla (24-5) exponen de forma breve las metamorfosis: cambia el alma además del cuerpo. En la siguiente estrofa, los versos 26-7 se refieren a la imposibilidad del hombre de enfrentarse a tales peligros si no le ampara la protección divina, como le ocurrió a Odiseo con Hermes y su μῶλον: el pecador, en cambio, sucumbe sin la ayuda celestial y es transformado en bestia. La metamorfosis es en diferentes clases de animales, como dan a entender la alusión a la “manada” del v. 25 y el oso y el jabalí de los versos 29 y 30. Para estos dos últimos versos la fuente indudable es el conocido pasaje de *Aen.* VII 15-8, que describía en la isla de Circe a osos y cerdos (junto con lobos y leones, ausentes aquí) rugiendo furiosos. Además de este modelo principal, ese jabalí que “gime y suspira” se podría relacionar con los cerdos que lloraban en *Od.* X 241. Termina el poema con una exhortación a escapar de los peligros -“huye, que sólo aquel que huye escapa” (v. 70)- que podría inspirarse en el pasaje de idéntico contenido de Clemente de Alejandría (*Prot.* XII 118, 2).

No sabemos si este poema está compuesto sobre un conocimiento directo de la *Odisea*, pero es bastante posible. En primer lugar, encontramos otras referencias homéricas en la obra de Fray Luis; en segundo lugar, este poeta, uno de los introductores del humanismo en España, debió de leer a Homero como mínimo en latín,

⁴⁹² El oro y la miel, según Ramajo Caño (2006, p. 59), tienen aquí además connotaciones negativas de origen bíblico relacionadas con las apariencias agradables y engañosas de los peligros.

y tal vez también la traducción de Gonzalo Pérez, si bien la fecha de composición de esta oda es incierta y quizá precedió a la publicación de esta versión española de la epopeya.

2.2.2. RECREACIONES DEL *GRILO* DE PLUTARCO

Tratamos ahora imitaciones de Homero en segundo grado, que recrean no la *Odisea* sino el tratamiento del episodio homérico de Circe que había hecho Plutarco en su *Grilo*, y que pudieron influir en Lope y Calderón. Ya en el Renacimiento, y con fechas de publicación muy cercanas, aparecen cuatro obras inspiradas en el diálogo plutarqueo: *L'Asino* de Maquiavelo, *La Circe* de Gelli, *El Cróton* de Villalón y *Les compagnons d'Ulysse* de La Fontaine. Plutarco fue uno de los escritores griegos que con más fuerza irrumpió en los estudios humanísticos cuando se emprendió la recuperación de la cultura helénica en el Renacimiento. El sabio de Queronea era particularmente conocido en Florencia -donde se sitúan Maquiavelo y Gelli-, y sus escritos se emplearon incluso como base para el aprendizaje del griego en las escuelas florentinas. Entre los eruditos circulaban desde época medieval traducciones al latín de sus obras; el *Grilo* se tradujo en Italia en el siglo XV y gozó de gran celebridad en Europa en los siglos XV-XVII: en particular, el tema de las metamorfosis de Circe tuvo una gran fortuna entre los escritores del *Cinquecento* italiano⁴⁹³.

Las cuatro obras que nos disponemos a analizar tienen en común su carácter satírico y su intención crítica con la sociedad. De los tratamientos de Maquiavelo y La Fontaine reseñamos sólo lo fundamental: respecto al primero, no sabemos si Lope y Calderón lo conocerían, y la fábula es varias décadas posterior a *La Circe*; la nombramos aquí por su estrecha semejanza con las otras tres reelaboraciones del *Grilo*. Dedicaremos mayor atención a Gelli y Villalón, pues uno y otro fueron más accesibles para los escritores españoles, ya que de *La Circe* de Gelli circuló una temprana traducción. No resulta aventurado pensar que Lope leyó en castellano el poema de Gelli, del cual habría tomado la inspiración al menos para el título.

2.2.2.1. *L'Asino* de Maquiavelo

Aunque es una obra poco conocida, Nicolás Maquiavelo compuso un poema satírico en tercetos dantescos titulado *L'Asino* (1517), dividido en ocho capítulos y tal vez incompleto. El argumento recrea y parodia el *Asno de Oro* de Apuleyo y la *Divina Comedia*: el protagonista realiza, convertido en burro, un viaje en el que vive múltiples experiencias curiosas, lo que sirve para llevar a cabo una crítica de personalidades y aspectos de la sociedad de su tiempo y para ofrecer reflexiones morales y filosóficas. Aparte de los modelos principales, se percibe una presencia nada desdeñable del *Grilo*: así, el personaje es guiado en su periplo por una mujer que se declara sierva de Circe, y

⁴⁹³ Circe protagoniza además dos textos del humanista Giordano Bruno: en el diálogo filosófico *Cantus Circaeus* o *L'incantesimo di Circe* (1582) la maga explica a una de sus siervas que cada vicio transforma en una especie animal; en *De gl'heroici furori*, también desde planteamientos neoplatónicos, la diosa representa el proceso natural de la generación. Sobre estas obras, véase Hatzantonis (1960b, pp. 258-64), Trucchi (2000, pp. 66-9) y Kuhn (2003, pp. 301-53 y 477-572). En España Gracián de Alderete publicó en 1548 una selección de los *Moralia*. Erasmo -muy influido por Boecio- y Montaigne citan el *Grilo* varias veces en sus obras.

que está al cuidado de bestias que son hombres transformados por la hechicera (II 100-51). Además, entre otros muchos encuentros curiosos, conoce a un cerdo (VII 115-20) con el que entabla conversación, ofreciendo el animal a lo largo del capítulo VIII una extensa argumentación de por qué es preferible su vida como bestia a la del ser humano, en términos muy parecidos al cerdo del texto de Plutarco.

2.2.2.2. *La Circe de Gelli*

Aunque no hay indicios de que Giambattista Gelli hubiera leído a Maquiavelo, poco después publica un poema de similares características, también en clave satírica, *La Circe* (1549)⁴⁹⁴. Ésta es la más extensa de todas las recreaciones del *Grilo*: consta de diez diálogos entre Circe, Ulises y sus compañeros, transformados éstos en diferentes animales. El héroe, a punto de abandonar las tierras de la maga, trata de recuperar a sus compañeros, convertidos en bestias; Circe los dota de voz para que éstos le expongan su total negativa a volver a la vida de humanos. Son en total once hombres: en el primer diálogo intervienen una ostra y un topo, y en los nueve sucesivos, respectivamente, una serpiente, una liebre, un macho cabrío, una cierva, un león, un caballo, un perro, un ternero y un elefante. Tan sólo el elefante añora el intelecto humano, ya que en una vida anterior había sido el filósofo Aglafeno -y una vez más encontramos el tema de la transmigración de las almas relacionado con el de Circe-, por lo que decide volver a ser hombre y regresar a casa. Sobre este argumento se va desarrollando un prolongado debate sobre los aspectos positivos y negativos de la naturaleza humana. Gelli dedica su reelaboración de esta obra pagana a la gloria de Dios y del hombre, es decir, que toma el esquema básico del *Grilo* para adaptarlo a su mundo y cristianizarlo. La obra tuvo una considerable fortuna y se trasladó muy pronto a diversas lenguas: en 1551 Juan Lorenzo Otavanti publica una traducción castellana del poema de Gelli.

2.2.2.3. *El Cróton de Villalón*

Llegamos finalmente a una obra española, *El Cróton*, de mediados del siglo XVI (la fecha exacta, ca. 1552, es discutida). Su autor era Cristóbal de Villalón, hombre de espíritu crítico y mordaz, imbuido de cultura humanista, pero dadas las duras críticas sociales contenidas en su obra, la publicó bajo un seudónimo, Cristóforo Gnósofo⁴⁹⁵. En contraste con la predilección por el latín de los humanistas de la época (Erasmus, Luis Vives, Antonio de Nebrija, etc.), la obra está escrita en castellano. El título procede de la palabra griega κρόταλον, nombre de una castañuela muy usada en tierras orientales, y alude a la intención de Villalón de hacer ruido y decir verdades, al comparar metafóricamente su discurso con el sonido de este instrumento de percusión.

⁴⁹⁴ Vega Ramos (2006, pp. 255-71) observa que las tesis expuestas por Gelli están inspiradas en la antropología de la *Historia Natural* de Plinio, de Plutarco y de Aristóteles; los diálogos de Gelli se enmarcan en la corriente renacentista de obras de reflexión antropológica, muchas basadas en el *Grilo*. Casanova (2010, pp. 74-5) hace notar que Gelli no nombra a Maquiavelo en la dedicatoria y sólo declara su deuda con Plutarco; este mismo autor (pp. 65-74) analiza las concomitancias entre *L'asino* y el *Grilo*. Kuhn (2003) estudia ampliamente el tema de Circe en la literatura renacentista italiana; de Maquiavelo y Gelli se ocupa, respectivamente, en las pp. 354-419 y 120-80.

⁴⁹⁵ Una prueba del filohelenismo del autor está en la “Dedicatoria” de su *Viaje a Turquía*, que habla del “desenfrenado deseo de saber y conocer que natura puso en todos los hombres” y pone como ejemplo al Ulises de Homero (“único padre y autor de todos los buenos estudios”), citando el primer verso de la *Odisea*: esta visión de Ulises recuerda a la de Dante.

El Cróton se sitúa en la tradición de la sátira y adopta la forma de coloquio: es esencialmente una recreación del diálogo de Luciano *El Sueño o Gallo*, como el autor indica abiertamente al comienzo. Una y otra obra consisten en una serie de conversaciones entre un gallo y el zapatero pobre Micilo. Luciano es completado con otras múltiples influencias procedentes de la amplia cultura literaria de Villalón. El mismo Villalón ofrece en el *Prólogo del auctor* un recuento de sus modelos: Esopo, Catón, Aulo Gelio, Juan Boccaccio, Juan Poggio, Florentín, Plutarco, Platón, Homero, incluso Cristo, que “enseñó con parábolas y ejemplos” (p. 23), y sobre todo Luciano. Es bastante probable que el autor hubiera leído también las obras satíricas de Maquiavelo y Gelli⁴⁹⁶. *El Cróton* presenta la estructura y el estilo propios de las obras dialógicas grecolatinas, del tipo de los diálogos socráticos de Platón: el sabio maestro -el Gallo- transmite sus enseñanzas en largos parlamentos apenas interrumpidos por su interlocutor y discípulo -el zapatero- para darle la razón y animarle a seguir. Cada capítulo del libro es un “Canto del Gallo”. En el “Primer Canto del Gallo” se explica que este Gallo, en virtud del principio pitagórico de la transmigración de las almas, ha vivido múltiples vidas: ha sido Pitágoras, Heliogábalo, capitán, clérigo, monja, prostituta, rana, asno... Todas estas experiencias le han permitido conocer las verdades sobre la vida, todas ellas de un abrumador pesimismo.

El “Segundo Canto del Gallo” constituye una recreación declarada del *Grilo*, pues en él Gallo convence a Micilo de que los animales no sólo tienen virtudes, sino que a menudo las poseen en mayor medida que los humanos. El “Argumento del Segundo Canto del Gallo” con que se introduce el capítulo reza así: “En el segundo *canto* que se sigue, el auctor imita a Plutarco en un diálogo que hizo entre Ulises y un griego llamado Grilo al cual había Circe convertido en puerco. En esto el auctor quiere dar a entender que cuando los hombres están encenagados en los vicios, y principalmente de la carne, son muy peores que brutos, y aun hay muchas fieras que, sin comparación, los exceden en el uso de la virtud”. Tanto el Grilo de Plutarco como el Gallo de Villalón han sido humanos y animales -el uno por el hechizo de Circe y el otro por la reencarnación de las almas-, así que están en condiciones de comparar y hacer una argumentación en favor de la vida de las bestias, que en ambos casos se construye básicamente sobre postulados cínicos. De acuerdo con el credo cristiano de Villalón, su personaje incidirá mucho más que el de Plutarco en el vicio de la lujuria, como ya se anuncia en el “Argumento del Segundo Canto del Gallo”. Desempeñando Gallo el papel del cerdo Grilo y Micilo el de Odiseo, no hay en *El cróton* ningún equivalente de la figura de Circe, que aparecía en la introducción del diálogo plutarqueo. Como Grilo, Gallo va exponiendo las virtudes animales y poniendo ejemplos, si bien ataca a la especie humana mucho más acremente que el cerdo de Plutarco⁴⁹⁷. Micilo, como el Odiseo del diálogo griego, comienza mostrándose renuente, pero enseguida es convencido.

La parte primera del diálogo es la que guarda más semejanzas con el *Grilo*, y en ella es patente que Villalón no sólo se basa en la idea del *Grilo* sino que pretende homenajearlo. Así se explican una serie de reminiscencias claras de pasajes de la introducción del *Grilo*. Por ejemplo, Gallo pronuncia las siguientes palabras:

⁴⁹⁶ Vega Ramos (2006, p. 259) señala los paralelismos entre *La Circe* y *El Cróton*. Cortina (1973, pp. 12-3) añade como modelo importante a Erasmo, pues Villalón cita en su prólogo las mismas obras de Plutarco y Homero que aquel en el *Encomium Moriae*, aunque el de Rotterdam es mucho menos virulento que el español; para Casanova *El Cróton* es una obra polivalente, que oscila entre la novela dialogada, el apólogo, la novela picaresca y el libro de caballerías. Sobre el género y tradición de la obra, véase también Schwartz Lerner (1986, pp. 573-80) y Gatti (2008, pp. 23-38).

⁴⁹⁷ Como señala Garasa (1964, p. 242) el mensaje de esta obra es doble: por un lado, la exaltación renacentista de las excelencias de la vida natural; por otro, el embrutecimiento que provocan en el hombre los vicios, especialmente el de la carne.

“Podría ser que si a alguna de ellas diesen libertad de quedar en su ser, o venir a ser hombre como vos, escogería quedar fiera, **puerco, lobo** o **león**, antes que venir a ser hombre”

El cróton, “Segundo Canto del Gallo”, p. 38-9

Ésta era la idea central de la argumentación de Grilo, y los mismos animales que menciona el pasaje de Villalón aparecían en la discusión entre Odiseo y Circe; el héroe preguntaba a la maga por los hombres transformados en lobos y leones que tenía en su morada (λύκους καὶ λέοντας ἐξ ἀνθρώπων, Plu., *Mor.* 985D3-4), lo que remitía a *Od.* X 218-9 (ὦς τοὺς ἀμφὶ λύκοι κρατερώνυχες ἠδὲ λέοντες/ σαῖνον). Más adelante Grilo se burlaba de Odiseo porque a éste le aterraba que Circe lo convirtiera en cerdo o lobo (σε ποι ἴση λαθοῦσα σῶν ἢ λύκον, Plu., *Mor.* 986D7-8), y Micilo se muestra desconcertado por la rotunda declaración de Gallo y le acusa de confundirle con mentiras: “Parece, Gallo, que con tu elocuencia y manera de decir me quieres encantar” (p. 39). No resulta aventurado relacionar este encantamiento verbal con el “brebaje de palabras” que Odiseo acusaba a Circe de estar urdiendo: Ἔτερον αὖ τινα τοῦτο, ὃ Κίρκη, κυκεῶνα λόγων (Plu., *Mor.* 985E11-2). El uso de la expresión “encantar” procede probablemente del modelo plutarqueo, donde el término resultaba sumamente apropiado para un interlocutor que era una hechicera. Aparte del homenaje a Plutarco, el capítulo está salpicado de referencias a la cultura grecolatina: para ilustrar los vicios y virtudes que se van tratando se habla de la cacería de la puerca de Calidón, de la Esfinge, de la zorra de Teumeso, del adulterio de Clitemnestra, de la fidelidad de Penélope, del adulterio de Marte y Venus, etc.

2.2.2.4. *Les compagnons d’Ulysse de La Fontaine*

Cerramos este apartado con otra obra de época más tardía en deuda con el *Grilo*, la fábula de La Fontaine *Les compagnons d’Ulysse* (1694). Ignoramos cuáles de las actualizaciones del *Grilo* hasta aquí mencionadas había leído el autor, pero es bastante probable que pudiera conocer de primera mano a Plutarco, tan en boga desde el Renacimiento. Su fábula, en 114 versos, se apoya en la propia *Odisea* además de en el diálogo de Plutarco. Tras una introducción con dedicatoria y referencias de tipo clásico a los dioses inmortales y la Musa (vv. 1 y 3), en los vv. 27-50 se ofrece, de acuerdo con el texto homérico, el relato de la llegada de los viajeros a la isla de Circe, la administración del κυκεῶν (designado como *funeste poison*, v. 33) y la metamorfosis en diversos animales de la que sólo se salva Ulises. A partir de aquí comienza la imitación del *Grilo* (vv. 51-101), pues Ulises va ofreciendo a los hechizados (un león, un oso y un lobo, animales que recuerdan al pasaje virgiliano de *Aen.* VII) devolverlos a su forma humana y éstos se niegan argumentando la superioridad moral de las bestias⁴⁹⁸.

El *Grilo* tuvo una enorme fortuna, y además de los tratamientos que recogemos aquí, se realizaron en la literatura europea otras muchas versiones durante siglos⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸ Curiosamente, de estos animales que tan sabiamente argumentan se decía en los vv. 34-5 que con el encantamiento habían perdido no sólo la forma humana sino también la razón.

⁴⁹⁹ En la epopeya *The Fairie Queene* de Spenser (1590), donde la maga Acrasia está construida a partir de la figura de Circe, una de sus víctimas se queja al ser liberado de su encantamiento porque prefiere seguir siendo cerdo. El científico y filósofo Fortunio Liceti escribió una obra titulada *Vlysses apud Circen, siue De qvadruplici transformatione: deque varie transformatis hominibus dialogus ethico-*

CONCLUSIONES

Queda demostrado que en la Edad Media y el primer Renacimiento predominan los tratamientos del episodio de Circe con fines filosóficos y moralizantes y escasean las recreaciones propiamente literarias, dado que en estos siglos el fervor doctrinal está por encima de la sensibilidad poética. En el Medievo Dante es el único que devuelve a Circe a un contexto épico, aunque se trate de épica filosófica-religiosa; exceptuando su caso, la mayoría de escritores no tienen presente el sentido poético de los textos que manejan, sino que asumen la tarea de encontrar en los mitos sentidos morales. Pero paralelamente a esta corriente moralizante, el aprecio de los mitos grecolatinos por su valor estético comienza a partir del Renacimiento y alcanzará su apogeo en el Barroco: ya en el siglo XVI hemos encontrado tratamientos plenamente literarios.

Para los escritores medievales y renacentistas el repertorio de mitos por antonomasia son las *Metamorfosis* ovidianas, y las obras de moralización de Ovidio, como señala Cossío, llegan a influir en esta época de manera aún más intensa que las *Metamorfosis* originales⁵⁰⁰. Además, desde la Edad Media abundan las traducciones de las *Metamorfosis* a lenguas vulgares; cabe mencionar las tempranas versiones -más bien paráfrasis- en castellano, de las que se servirían muchos de los autores españoles estudiados: la de Jorge de Bustamante (ca. 1543), la de Pérez Sigler (1580), la de Felipe Mey (1586) y la de Sánchez de Viana (1589), la más importante⁵⁰¹. Esta última, en tercetos y octavas reales, se completaba con prolijos comentarios mitográficos, buena parte de ellos traducidos literalmente de Conti, y tuvo gran fortuna entre los poetas auriseculares. A través de estas traducciones y moralizaciones la cultura clásica se va poniendo al alcance del público. En lo que respecta a las obras homéricas, nos situamos en un periodo de escaso conocimiento de éstas y de la literatura griega en general. Las evocaciones medievales y renacentistas de *Od. X* que hemos citado están elaboradas siempre desde la literatura latina, fundamentalmente de Ovidio. Es necesario llegar hasta el pleno Renacimiento (s. XVI) para hallar imitaciones de Homero a través de un autor griego rescatado por los humanistas del Cinquecento y fundamental para la recuperación de la cultura griega: hablamos de Plutarco y su huella en Maquiavelo, Gelli, Villalón y La Fontaine. En España la implantación de los estudios de lengua y cultura griega se sitúa en la primera mitad del siglo XVI: a partir de entonces se irá desarrollando un interés por Homero más formal y científico⁵⁰².

Los tratamientos exegéticos del tema de Circe surgen en el contexto de la cosmovisión cristiana, y los enfoques e interpretaciones de cada autor presentan pocas diferencias y una serie de elementos recurrentes. Prácticamente todos identifican a Circe con el placer, siendo entonces Odiseo la representación del hombre sensato que resiste a

physicus (1636). En el 6º de los *Diálogos de los muertos* de Fénelon (1700) discuten Ulises y Grilo, sin que Circe intervenga. Thomas Love Peacock realizó una imitación del *Grilo* en su novela *Gryll Grange* (1860). Warner (1998, pp. 145-7) reseña otras versiones del *Grilo* de autores menores de la literatura inglesa. En Inglaterra se compusieron varias mascaradas sobre el mito de Circe: *Inner temple masque* de William Browne of Tavistock (1613), *Tempe Restored* de Aurelian Townshend (1632) y la más célebre, el *Comus* de John Milton (1634), con la habitual interpretación moralista de lucha del vicio y la virtud.

⁵⁰⁰ Cossío (1998, p. 26).

⁵⁰¹ Aunque menos influyente, la más antigua parece que es la de Francesc Alegre al catalán, *Transformacions del Poeta Ovidi* (1494).

⁵⁰² Pallí Bonet (1952, p. 95).

éste gracias a su razón. Esta lectura del episodio, planteada ya en las *Alegorías* de Heráclito y muy conocida desde Séneca (*Ep.* LXXXVIII 7) se va convirtiendo en un tópico. En la exégesis cristiana, además, es frecuente esta correspondencia procedente de las interpretaciones estoicas y platónicas de Hermes o del μῶλυ con el Logos o Razón, transformada de manera más o menos explícita, en una identificación Jesucristo-Logos. A menudo se establece una asociación con base platónica de Circe no ya sólo con el placer, sino con la naturaleza en general, con todas las connotaciones negativas que ésta tiene en la filosofía cristiana⁵⁰³. De este modo, el enfrentamiento con raíces folclóricas del héroe con la diosa de poderes mágicos se convierte en psicomaquia, en una batalla entre el alma y el cuerpo, o entre la razón y los sentidos.

No hay, pues, en la Edad Media y el Renacimiento una ruptura violenta con la exégesis filosóficas de la Antigüedad. La concepción del héroe de Ítaca coincide con aquel Ulises idealizado de la tradición estoica y cínica. En cuanto a la figura de Circe, continúa el proceso de empobrecimiento y pérdida de funciones que comenzó en la literatura latina: los medievales recrean sobre todo a la Circe de la *Eneida* y de las *Metamorfosis*, y en su lectura de estas obras -más simplificada aún y condicionada por la moral cristiana- encuentran básicamente una hechicera lasciva. La cultura cristiana atribuyó a las brujas, asociadas al demonio, el rasgo de la lujuria, de modo que las hechiceras se presentan a menudo como mujeres diabólicas y sensuales, la contrapartida de la asexualidad y pureza de la Virgen⁵⁰⁴; en el caso de Circe, se venía incidiendo en su lascivia desde hacía muchos siglos. Como símbolo de la tentación y la pasión perniciosa, aparece asociada a las Sirenas desde la Antigüedad: lo tenemos en la *Sirenocirca* de Levio y en Hor., *Ep.* I 2, 23-6, en los cristianos antiguos (Clem. Al. *Prot.* XII 1-4), en autores medievales (Leo Phil., *AP* XV, 12; *Divina Comedia*, *Purg* XIX 19-24) y renacentistas (*Las Serenas a Cherinto* de Fray Luis). Circe llega a convertirse en paradigma de bruja, como demuestran el empleo del mito como ejemplo de artes mágicas y el hecho de que se la mencione en el *Malleus maleficarum*, el tratado de brujería más importante en Europa entre los siglos XV y XVII⁵⁰⁵. Concebida Circe como una bruja, cuadra bien la intervención de Hermes con un remedio mágico para neutralizar los hechizos: en Época Helenística surge la figura de Hermes Trismegistos, relacionado con la medicina, la magia, la astrología y el esoterismo, y esta visión del dios será muy popular en la Edad Media⁵⁰⁶. Podemos afirmar, en síntesis, que la Circe de los tratamientos de este capítulo es exclusivamente maga y seductora. Se han olvidado los variados papeles que desempeñaba en el texto homérico de anfitriona, profetisa y guía: ya hemos apuntado que en el Medievo muy pocos son los que saben griego, y casi ninguno ha podido leer la *Odisea*, sino versiones latinas posteriores con notables alteraciones. Pero existe una gran diferencia entre los autores medievales y los latinos, aunque éstos sirvieron de fuentes a aquéllos: la Circe enamorada y apasionada representada sobre todo en la poesía elegíaca y las obras de Ovidio, y que tanto éxito había tenido en la literatura latina, se convierte ahora en una simple meretriz o en una

⁵⁰³ En la exégesis platónica de tipo físico Circe representa la naturaleza que esclaviza al alma o la razón; excepciones de esta imagen negativa son las lecturas de Proclo, donde simboliza la reencarnación, y Eustacio, donde es el año.

⁵⁰⁴ Gaborit, Guesdon y Boutrolle-Caporal (1996, p. 1166).

⁵⁰⁵ Parte I, Pregunta X, a propósito de las transformaciones de hombres en animales. También Jean Bodin la nombra en su obra sobre hechicería *De la Démonomanie des sorciers* (1580): Circe era una ministra del Diablo y los hombres que se enamoraban de ella se volvían cerdos (II 6). Numerosas brujas del Renacimiento están inspiradas en el prototipo de Circe (la Alcina de Ariosto, la Armida de Tasso, la Acrasia de Spenser, etc.); véase Hughes (1943, pp. 381-99), Roberts (1996, pp. 183-206) y Kuhn (2003, pp. 226-300).

⁵⁰⁶ Sobre esta concepción de Hermes, véase Faivre (1996, pp. 533-7).

vil pecadora, desapareciendo todo el lirismo del personaje. Todos los rasgos señalados de la interpretación del episodio guardan relación con esa concepción muy extendida entre los hombres de cultura cristianos de las aventuras de Ulises como una parábola del recorrido del *homo viator*, del creyente que sortea gracias a su fe los peligros que acechan en el mundo.

Por otra parte, se imponen definitivamente en las recreaciones las metamorfosis diversificadas de las víctimas de Circe, a menudo con la especificación de las especies animales -pues así lo hacían Virgilio y Ovidio, las dos fuentes más importantes-, usando algún término genérico con el sentido de “bestias”. No obstante, entre los distintos tipos de fieras tienen preeminencia los cerdos del modelo homérico, animales cargados de connotaciones negativas en la cultura occidental. Asimismo, debido al enfoque cristiano que se aplica al mito, se extiende el dato de que la maga opera en los hombres una transformación espiritual y no sólo física, en contradicción con el texto homérico (*Od.* X 240), y la metamorfosis a menudo simboliza la dominación erótica o aparece como consecuencia de ella. Con gran frecuencia la transformación de hombres en animales sirve para ilustrar la degeneración que producen los vicios en el alma humana, dándose además una correspondencia entre la clase de corrupción que afecta a cada cual y la especie de animal en que éste se ve convertido. Este enfoque, que se remonta en última instancia a las fábulas antiguas, se encuentra en el yambo de Semónides de Amorgos sobre las mujeres (fr. 8), donde identifica a cada clase de mujer con un animal, y en las consideraciones de Séneca sobre la animalización de los humanos privados de la razón (*De vita beata* V 2). Estas ideas se encuentran igualmente en la filosofía platónica, concretamente del *Fedón*, como ya indicamos al tratar a Porfirio y Boecio; esto sugiere que, si bien no han llegado escritos en los que Platón se sirva del mito de Circe para ilustrar sus teorías, sí lo hicieron con cierta regularidad sus seguidores de los siglos posteriores. También en el Barroco el platonismo será una característica esencial del tratamiento del mito. Los sabios de estos siglos tratan de dar a las metamorfosis de Circe una explicación en la que confluyen la teología, la pseudo-ciencia y el folclore⁵⁰⁷.

Hemos recalcado la huella que dejan los manuales mitográficos en la literatura de su época y de los siglos posteriores. Concretamente, veremos la gran deuda que tienen con ellos los autores del Siglo de Oro español. Los literatos barrocos manejarán ciertas fuentes clásicas originales -las más importantes-, pero se apoyarán en los compendios mitográficos para la composición de sus obras de tema mitológico, muy especialmente el manual de Pérez de Moya, que traducía los de Boccaccio y Conti.

⁵⁰⁷ Hughes (1943, p. 396).

CAPÍTULO VII: *LA CIRCE* DE LOPE DE VEGA

1. EL TEMA DE CIRCE EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL

Llegamos al Siglo de Oro español, donde se sitúan los tratamientos del episodio de Circe elaborados por Lope de Vega y Calderón de la Barca. El recorrido realizado hasta aquí nos va a permitir analizar a fondo estos tratamientos del episodio homérico, explicando los distintos elementos, su sentido, su historia, su deuda con respecto a los modelos, sus innovaciones, etc. Con *La Circe* de Lope y *El mayor encanto, amor* y *Los encantos de la culpa* de Calderón culmina la literatura hispánica esa tradición de recreaciones de *Od. X* que arranca de la Antigüedad y se desarrolla constantemente durante siglos.

En la época de Lope y Calderón la cultura grecolatina -particularmente la mitología- forma parte del saber básico de los hombres de letras, aun cuando éstos no hubieran conocido de primera mano a los autores antiguos. La evocación constante de los modelos clásicos constituye uno de los rasgos definitorios de la literatura renacentista y barroca. Para estudiar la mitología clásica en la literatura española es preciso abarcar, como señala Cristóbal, a los autores griegos como creadores de los mitos, a los latinos como transmisores y a los españoles como receptores⁵⁰⁸.

En el Medievo el contacto de los españoles con la cultura griega se había producido exclusivamente a través de los autores latinos, hasta que la pasión por la literatura y la arqueología del Humanismo favoreció el interés por aprender la lengua griega y leer sus textos. Respecto a Homero, vimos que en la España medieval y del primer Renacimiento el desconocimiento es general, y la *Odisea* llega a través de versiones latinas. Pero si en el tránsito de la Antigüedad a la Edad Media las aventuras de Ulises habían perdido relevancia literaria y habían quedado en segundo plano, en el Renacimiento se despierta un progresivo interés por ellas, y en el Siglo de Oro es raro el poeta que no escribe alguna vez sobre Ulises. Tras unas primeras muestras de interés por los poemas homéricos a lo largo del siglo XV⁵⁰⁹, la influencia de Homero en nuestra literatura cobra fuerza desde mediados del XVI gracias a la publicación de la *Ulixea* de Gonzalo Pérez, primera traducción del griego al español de la *Odisea*, y de la oda *Las Serenas a Cherinto* de Fray Luis de León, primer texto hispano que recrea poéticamente los episodios de Circe y las Sirenas con una finalidad moralizadora semejante a la que tenemos en Lope y Calderón. No es en el género épico, sino en el lírico y el dramático donde la *Ilíada* y la *Odisea* alcanzan su mayor fortuna. Pese a que la épica en lenguas romances nace y se desarrolla bajo la influencia homérica latente, durante siglos llega sólo de manera secundaria a través de Virgilio, y aún al comienzo del Renacimiento los dos tipos de epopeya más cultivados en España -la sagrada y la histórica- parecen reacias a incorporar temas mitológicos⁵¹⁰. Los poemas homéricos, como el resto de materia mitológica grecolatina, penetran en la literatura española del XVI y el XVII a través de tres cauces fundamentales: el soneto, el teatro mitológico (será el caso de las obras de Calderón) y la fábula mitológica (a este género pertenece *La Circe* de Lope)⁵¹¹. En todo caso, conviene tener cautela a la hora de valorar el aluvión de alusiones helénicas en general y homéricas en particular en los autores auriseculares, ya que en

⁵⁰⁸ Cristóbal (2000, p. 35).

⁵⁰⁹ López Férez (1994, p. 362) sitúa en la segunda mitad del siglo XV el comienzo de la influencia de Homero en la literatura española

⁵¹⁰ Lida de Malkiel (1975, p. 147).

⁵¹¹ Cristóbal (2000, pp. 37-38).

muchas ocasiones no proceden de la lectura de las epopeyas, sino que son influencias secundarias tomadas de escritores italianos, o datos de compendios mitográficos.

En los capítulos anteriores hemos apreciado los cambios que se producen en los relatos mitológicos al penetrar en ellos la simbología cristiana, que les imprime una dirección ejemplarizante y emblemática. La alegorización de mitos, fomentada por los *exempla* y los manuales mitográficos, se vio impulsada en los siglos subsiguientes por el resurgir de la novela bizantina a partir del redescubrimiento de Heliodoro, y por el gusto barroco por la edificación y la visión satírica de la tradición cultural. La Contrarreforma fomentaría esta arraigada tradición de interpretación moralizante de los mitos paganos, acentuando la tendencia alegórica tan popular en la literatura medieval. Pero estos escritores, a diferencia de los medievales, no remedan libremente versiones remotas, sino que han podido conocer directamente las fuentes grecolatinas aunque sea a través de traducciones como las señaladas en el capítulo anterior: *Las Metamorfosis* de Sánchez de Viana, la *Ulixea* de Gonzalo Pérez, etc.

Con todo lo visto hasta aquí, podemos establecer los modelos centrales que determinan las reelaboraciones auriseculares del episodio de Circe. Destaca la importancia de las fuentes latinas, sobre todo de Virgilio y Ovidio. Desde la *Eneida* y las *Metamorfosis* comienza a perfilarse la imagen de la maga ardiente, vengativa e implacable que intensifican los autores posteriores: la Circe medieval, como dice Garasa, es la de Ovidio, enamorada y hechicera⁵¹². El punto de partida de las versiones del mito propiamente moralizantes es el *De Philosophiae Consolatione* de Boecio, en el que sin duda se inspiraron los Ovidios moralizados medievales y, en general, las exégesis alegóricas de orientación moral. Otra vía para el conocimiento del mito fueron los compendios y diccionarios mitográficos que se venían publicando desde el Medievo y alcanzan su apogeo en los siglos XVI y XVII. Los que más influyeron en el Siglo de Oro fueron las *Anotaciones sobre los quince libros de las transformaciones de Ovidio* de Sánchez de Viana, la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria y *Sobre los dioses de los gentiles* del Tostado, todos ellos basados en los manuales italianos, particularmente los de Boccaccio y Conti.

A través de estas vías llega el legado cultural clásico a las letras españolas, despertando el interés de los más insignes literatos. Por ejemplo, las obras de Cervantes están plagadas de referencias mitológicas propias de la tradición renacentista, y denotan que debió de conocer bien a Homero⁵¹³, Virgilio, Horacio y Ovidio. Cervantes tomó características de figuras grecolatinas y las aplicó a personajes femeninos del Quijote, modernizándolas y adaptándolas libremente al contexto de su época. De la hechicera clásica -concretamente de Calipso y Circe- se han hallado elementos en las figuras de Maritornes y Dulcinea (la primera seguiría el tipo de Calipso, la segunda el de Circe)⁵¹⁴. Otro autor fundamental de la época que apreciaba a Homero es Baltasar Gracián, a juzgar por la multitud de referencias a él que hay en obras como el *Criticón* o la *Agudeza y arte de ingenio*, en las que defiende la interpretación alegórica de la *Odisea*, cuya lectura recomienda encarecidamente: “Tal fue la siempre agradable *Vlisiada* de Homero, que en el más astuto de los Griegos, y sus acontecimientos pinta al vivo la peregrinación de nuestra vida por entre Escilas y Caribdis, Circes, Cíclopes y Sirenas de nuestros vicios” (*Agudeza*, Discurso LVI). El episodio de Circe tuvo una acogida tan notable entre los escritores del siglo XVII que la figura de la maga se incorpora a los

⁵¹² Garasa (1964, p. 235).

⁵¹³ Pallí Bonet (1952, pp. 120-121) analiza varios pasajes del *Quijote* que denotan la enorme admiración del escritor español por Homero. La figura de Tomás Rodaja, protagonista del *Licenciado Vidriera*, podría estar inspirada en el Ulises homérico.

⁵¹⁴ Cammarata (2002, pp. 202-204), reseñando el estudio de Nadeau (2002).

loci communes literarios, y encontramos el término “Circe” aplicado a brujas y a féminas lujuriosas o engañosas en las obras de los principales autores de la época, como Cervantes, Gracián, Mateo Alemán y, por supuesto, Lope y Calderón⁵¹⁵.

No hay duda, pues, de la popularidad del mito de Circe en época de Lope y Calderón. La frecuencia con que aparece en ballets, fiestas y mascaradas -que se inspiraban especialmente en la *Mitología* de Conti- ha dado lugar a que la figura de Circe, como maga que engaña y altera las apariencias de las cosas, haya sido considerada como uno de los motivos más representativos del Barroco. El personaje de una maga que todo lo transforma ofrece muchas posibilidades literarias, y particularmente en este movimiento, tan inclinado a lo extraordinario y al espectáculo: “nada más propio de la concepción barroca que estas reiteradas referencias a Circe en ese mundo sujeto a constantes trampantojos”⁵¹⁶. Esto debe ponerse en relación con la gran fortuna que había alcanzado en el siglo XVI la figura de la hechicera en nuestra literatura. El estudio de Lara Alberola nos da las claves principales de este fenómeno: aunque es un proceso que arranca del Renacimiento, es a partir del siglo XVI cuando hallamos al personaje de la hechicera plenamente asentado en la literatura española⁵¹⁷. Los autores españoles se inspiran en las figuras de los textos clásicos, aunque será la alcahueta, más que la maga, la que mayor éxito coseche durante el Renacimiento. El apogeo de magas clásicas vendrá con el teatro de magia barroco: Circes y Medeas con sus hechizos y encantamientos -que proporcionaban el elemento espectacular tan del gusto de este tipo de teatro- serán objeto de las creaciones de los principales dramaturgos de la época (Lope, Calderón, Tirso, Rojas Zorrilla...)

2. LA CIRCE DE LOPE: INTRODUCCIÓN

De acuerdo con la moda barroca, en las obras de Lope se da una continua recurrencia al mito, hasta el punto de que “algunas de sus obras son como una galería de referencias a ellos”⁵¹⁸. Con frecuencia las figuras míticas funcionan como paradigmas de tipos o de rasgos humanos: Penélope de la viuda casta, Helena de la frivolidad, Ulises de la astucia, Circe de la maga, etc. El tema de Circe despertaba particularmente el interés de Lope, pues alude a él muy a menudo en su poesía y en sus dramas; tal vez

⁵¹⁵ “Dicen de Circes, una ramera que con sus artes volvía en bestias a los hombres” (*Guzmán de Alfarache*, libro I, III, 5). “Fue tan única en su oficio, que las Eritos, las Circes, las Medeas, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron”, (*El coloquio de los perros*). “Aquí -dijo Andrenio- alguna Circe habita que así transforma las gentes” (*El Criticón*, 2ª parte, Crisis I). Gracián cuenta también la historia de la maga buena Artemia “muy diferente de la otra Circe, pues no convertía los hombres en bestias, sino al contrario, las fieras en hombres” (*El Criticón*, 1ª parte, Crisis VIII). En contrapartida, Falsirena, una hechicera mala es “una Circe en el zurcir y una Sirena en el cantar” (*El Criticón*, 1ª parte, Crisis XII). Pueden verse referencias a Circe en el Siglo de Oro en Garasa (1964, pp. 242-246) y en Carreño (2002, pp. XXX-XXXI).

⁵¹⁶ Garasa (1964, p. 246). De Circe como fuente de inspiración para el barroco trata Rousset (1972, pp. 15-21): la maga homérica hace que las caras sean máscaras, altera a los humanos y a los espacios y convierte el mundo en un teatro; este papel lo puede desempeñar Circe u otra figura equivalente (Medea, Calipso, Armida, Orfeo y otros hechiceros); es llamativa la cantidad de ballets y espectáculos basados en *Od.* X que se representan en Europa entre finales del XVI y del XVII.

⁵¹⁷ Alberola (2010, pp. 35-44).

⁵¹⁸ Pallí Bonet (1952, p. 123). Jameson (1936, pp. 452-493) recoge citas y referencias de autores grecolatinos en las obras de Lope, aunque su estudio excluye *La Circe*. López Férrez (1994, p. 383-386) recopila las que tienen que ver con la *Odisea*.

su comedia perdida *Circe Angélica* tratara sobre el mito de la hechicera. Aparece casi siempre como paradigma de hechicera -junto a Medea y Hécate⁵¹⁹; en otras ocasiones se recurre a ella como *exemplum* de mujer tentadora o peligrosa, de acuerdo con las connotaciones que había adquirido el personaje en esta época⁵²⁰. Incluso en *El premio de la hermosura* interviene el personaje de una pérfida maga llamada Circea. La imagen de la hija del Sol que se desprende de estas referencias coincide con la que vamos a encontrar en *La Circe*: es el *exemplum* de maga o de mujer inmoral, perversa y manipuladora. Esta concepción deriva, no de la epopeya homérica, sino de las moralizaciones del mito; en el siguiente pasaje de *La francesilla* incluso cita a Boecio como fuente primordial del mito:

“TRISTÁN ¡Qué Circe, señor, topaste,
que tales formas nos dan,
tras cogernos el dinero,
como pájaros burlados
vamos los dos transformados,
yo en Sátiro, tú en carnero?
FELICIANO Boecio pinta muy clara
aquesta transformación.”

Acto II, vv. 3-10

El interés de Lope por la mitología lo llevó a dar un paso más y hacer de la mitología grecolatina materia narrativa y no ya mero elemento ornamental o *exemplum*. Es el caso de sus comedias mitológicas (*Adonis* y *Venus*, *El laberinto de Creta*, *El marido más firme*, *El vellocino de oro*, etc.) y de las obras que se suelen designar como fábulas mitológicas o epopeyas, aunque no responden exactamente al patrón del género épico (*La Filomena*, *La Circe*). Lope se mostró interesado por el desarrollo que la épica estaba experimentando en ese tiempo, parece que prestó gran atención a las ideas de Tasso, y compuso varios poemas épicos -casi todos en octavas- pertenecientes a las distintas modalidades épicas -religiosa, amorosa, mitológica, histórica-: *La Dragontea* (1598), *La hermosura de Angélica* (1602), *La Jerusalén conquistada* (1609), *La Filomena* (1621) e incluso una parodia épica, la *Gatomaquia* (1634), en la que tuvo muy presente la *Batracomiomaquia* atribuida a Homero⁵²¹. En ellos se pueden localizar notables reminiscencias de la literatura griega, aunque siempre a través de la latina y con materiales en su mayor parte procedentes de los manuales mitográficos.

⁵¹⁹ En el trío formado por Hécate, Medea y Circe, según Caro Baroja (1974, pp. 246-251), la de Eea, “menos lúgubre y fatídica”, es la que más atrae a Lope; habría incluso un “complejo de Circe” en ciertos personajes femeninos lopescos que se distinguen por su frialdad y su empleo de la magia; el paradigma sería *El anzuelo de Fenisa*, donde la cortesana napolitana Fenisa juega el papel de Circe, y Lucindo, mercader valenciano, el de Ulises.

⁵²⁰ Sirvan de ejemplo pasajes como los siguientes: “¿A mí me dices amores / tú, más que Circe cruel?” (*La fábula de Perseo*, Acto II vv. 1589-1590), “Si canta la Sirena o Circe encanta” (Soneto CXXVIII, v. 11), “No temía tormentas/ ni encantadoras Circes” (*La Dorotea*, Acto III, escena 1), “No supo Circe, Medea,/ ni Hécate lo que ella sabe” (*El caballero de Olmedo*, Acto III, vv. 1922-3), “Pero sabes al fin, Ismenia mía/ mi pecho fácil, y de Circe el arte”, (*Égloga al Duque de Alba*, v. 647-8), “Silvia, tú eres hechicera:/ que desde aquello del lobo,/ no es posible que no seas/ o la hija del Sol, Circe,/ o la de Colcos, Medea” (*El amor enamorado*, Jornada III, vv. 2540-2544), “Plega al cielo que deis con Circe fiera/ a donde en animales os transforme” y “Que Calipso, que Circe, que traiciones/ tienen así a nuestro engañado Ulises” (*La Jerusalén conquistada*, pp. 357 y 503 de la edición de 1609), “Ahora a mil despechos me provoco/ de ver lo que una Circe me detuvo,/ habiendo yo pasado otras sirenas” (*La hermosura de Angélica* (p. 211 de la edición de 1602).

⁵²¹ Micó (1998, pp. 99-105) demuestra que la producción épica de Lope está marcada por el signo de la reescritura (sobre crónicas de historiadores, la epopeya clásica, la épica italiana, etc.).

La Circe, tal vez el poema más ambicioso de Lope de Vega, se publicó en 1624. Al igual que *La Filomena*, apareció en un volumen de carácter misceláneo que incluía composiciones muy diversas: dos sonetos iniciales (a la propia Circe y al Conde de Olivares), el poema mitológico en sí, tres novelas (*La desdicha por la honra*, *La prudente venganza* y *Guzmán el bravo*), nueve epístolas a diversas personalidades de su tiempo, una égloga, cuatro salmos, y cuarenta y un sonetos. Esta variedad demuestra que Lope, pese a sus triunfos en el teatro y su importante consideración como poeta lírico, quiso alcanzar el éxito cultivando también otros géneros, aunque *La Circe* durante siglos ha sido poco valorada por la crítica⁵²². Los estudiosos se han planteado los motivos que pudieron llevarle a emprender la composición de una obra tan extensa y que conllevaba una tarea tan ardua como era la recreación -aunque fuera parcial- de la *Odisea*. La mayoría coinciden en señalar como las principales motivaciones de Lope el deseo de desplegar sus conocimientos de mitología y filosofía al modo de los escritores doctos de la época, particularmente Góngora, y ese cambio espiritual que lo orientó hacia el platonismo, impulsado por su unión con Marta de Nevaes, la *Amarilis* de muchas de sus composiciones⁵²³, a la que algunos han querido identificar además con la Circe del poema.

Respecto a la definición del género de *La Circe*, ha oscilado entre fábula mitológica y epopeya mitológica⁵²⁴. Es un extenso poema narrativo que contiene diversas historias de amor y aventuras escritas en diversos tonos, pues diversos son los modelos que sigue. El resultado es una obra de género híbrido el estilo de las *Metamorfosis* ovidianas, uno de sus principales modelos. Aunque el autor reescribe una serie de aventuras procedentes de la épica homérica, lo hace al estilo de Ovidio, “con alma pytagorica ovidiana”, como él mismo reconoce al comienzo (*La Circe* I 26/ oct. 4). Evidentemente, Lope aspiraba a componer una obra más compleja y ambiciosa que sus comedias y sus poemas, donde pudiera mostrar sus conocimientos en el campo del Humanismo y su pericia como narrador y como lírico.

La Circe presenta una amplia extensión (cuatrocientas catorce octavas) y un contenido complejo. Se divide en tres cantos -la misma estructura tripartita que una comedia-, cada uno encabezado con una rúbrica que resume sintéticamente su contenido, y compuesto en endecasílabos que se agrupan en octavas reales -estrofas de ocho versos con rima ABABABCC-, la misma estructura estrófica que había utilizado Góngora en su *Polifemo*, y previamente Alonso Ercilla en su poema épico *La Araucana*. La obra está precedida de un breve prólogo en prosa en el que figuran la dedicatoria al Conde Duque y una anticipación de la idea esencial del poema: la contraposición entre “la virtud de Ulises” y “el loco amor de Circe”. A propósito de Circe es mencionada otra mujer deshonesto, Elisa Dido, cuya inmoralidad testimoniaba Ausonio⁵²⁵; como garante de la virtud de Ulises aparece el famoso pasaje horaciano de *Ep.* I 2 17-8.

⁵²² En Muñoz Cortés (1962, pp. I-II) tenemos ejemplos de opiniones negativas de la obra.

⁵²³ Sobre Marta de Nevaes y su influencia en la obra de Lope, véase Villacorta Baños (2000, pp. 133-162). En relación con el posible reflejo de la vida personal de Lope en *La Circe*, Romojaro (1991, p. 12), explica que el autor suele servirse de diversas figuras y motivos míticos no sólo con una función tópico-erudita, sino también para exteriorizar sus pasiones, problemas y estados de ánimo.

⁵²⁴ Cossío (1998, p. 368-369) habla de fábula mitológica, y opina que tal vez Lope quiso hacer una versión abreviada de la *Odisea*, al menos de su parte más novelesca. Lida de Malkiel (1975, p. 387) califica *La Andrómeda*, *La Filomena* y *La Circe* como “bellísimas epopeyas mitológico-sentimentales”. Para Muñoz Cortés (1962, p. II) *La Circe* se aproxima más a una epopeya que a una fábula mitológica.

⁵²⁵ Se refiere al siguiente epigrama: *Infelix Dido, nulli bene nupta marito:/ hoc pereunte fugis, hoc fugiente peris.* (*Appendix Ausoniana* VIII). Pese a esta declaración, Lope sentía especial predilección por la figura de la reina de Cartago; una prueba de ello es su Soneto 118 “De Elisa”, donde defiende el honor de la heroína de la *Eneida*.

3. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

Canto I: “Llega Ulises a la isla y casa de Circe, donde le refiere su peregrinación y lo que le sucedió con los Lestrigones y Lothofagos”.

1. Invocaciones (1-88/ oct. 1-11): a Circe y al conde de Olivares.
2. Introducción (89-264/ oct. 12-33): *analepsis* sobre la guerra de Troya y episodio del odre de Eolo.
3. Presentación de Circe (265-312/ oct. 34-39)
4. Llegada de Ulises y sus hombres a la isla de Circe y expedición de exploración (313-336/ oct. 40-42)
5. Encuentro de los compañeros de Ulises con Circe (337-640/ oct. 43-80)
 - Recibimiento (336-400/ oct. 43-50)
 - Relato de Euríloco sobre las desgracias padecidas (401-568/ oct. 51-71)
 - Banquete envenenado y transformación en animales de los comensales, salvo Euríloco (569-640/ oct. 72-80)
6. Preparación del encuentro de Ulises y Circe (641-756/ oct. 81-95)
 - Intervención de Mercurio para ayudar a Ulises (641-708/ oct. 81-89)
 - Preparativos de Circe (709-36/ oct. 89/92)
 - Preparativos de Ulises (737-56/ oct. 93-95)
7. Encuentro de Ulises con Circe (757-1242/ oct. 95-154)
 - Recibimiento (757-816/ oct. 95-102)
 - Sometimiento de Circe (817-88/ oct. 103-111): enamoramiento de la maga, intento frustrado de hechizar a Ulises, reconciliación, vuelta de los compañeros a la forma humana, banquete.
 - Relato de Ulises (889-1242/ oct. 112-154): sucesos en la tierra de los Lestrígones y de los Lotófagos.

Canto II: “Prosigue Ulises su relación, con los amores de Polifemo y Galatea, y lo que le sucedió hasta que salió de la isla”.

1. Llegada a Sicilia, descripción de la isla y encuentro con el soldado corintio (1-80/ oct. 1-10).
2. Intervención del soldado corintio (41-392/ oct. 11-49): historia del personaje y relato de los amores de Polifemo, Galatea y Acis.
3. Aventura de Ulises y sus hombres con el Cíclope Polifemo (393-848/ oct. 50-106).

Canto III: “Pide Ulises a Circe licencia. Parte a la isla Cimeria. Baja al infierno con Palamedes, donde Tiresias le cuenta lo que le ha de suceder hasta que llegue a su casa”.

1. Amor de Circe por Ulises (1-344/ oct. 1-43)
 - Estado de Circe (1-24/ oct. 1-3)
 - Descripción física de Ulises (24-56/ oct. 4-7)
 - Reflexión de Lope sobre el amor y mención de otros amores mitológicos (57-168/ oct. 8-21)
 - Intentos de Circe por vencer la resistencia de Ulises y templanza de éste (169-344/ oct. 22-43).

2. Anuncio de la partida (345-828/ oct. 44-104)
 - Queja de Filemo pidiéndole a Ulises que vuelvan a Ítaca (345-416/ oct. 44-52)
 - Ulises pide a Circe que le deje partir (417-744/ oct. 53-93): furia de Circe, dolor y llanto de ambos, la hechicera le indica que ha de realizar una κατάβασις.
 - Preparativos y partida de la isla (745-828/ oct. 94-104)

3. El Hades (829-1216/ oct. 105-152)
 - Descripción del Hades (829-72/ oct. 105-109)
 - Encuentros (873-1020/ oct. 110-128): con Caronte, Cérbero, Clitemnestra, Polifemo.
 - Personificaciones de los vicios (1021-1056/ oct. 128-132)
 - Encuentro con Palamedes (1057-1104/ oct. 133-138)
 - Encuentro con Tiresias (1105-208/ oct. 139-151): información sobre Circe, el itinerario y la situación en Ítaca.
 - Salida del Hades (1209-1216/ oct. 152)

4. Regreso a la isla de Circe (1217-1224/ oct. 153)

5. Cierre con dedicatoria al Conde de Olivares (1225-1232/ oct. 154)

Canto I

1. La obra se abre con dos invocaciones que anticipan su contenido, a la manera de los poemas antiguos. Lope no invoca a la Musa como en los proemios homéricos, sino a la protagonista de su historia, Circe, y a su mecenas y protector, el Conde-Duque de Olivares. En la invocación a Circe (1-32/ oct. 1-4) se esboza ya la imagen de la maga que va a ofrecer el poema. Las características de la Circe de Lope están sintetizadas en la aposición “científica y hermosa” (2 / oct. 1): alude a su belleza sobrehumana (2/ oct. 1, 25/ oct. 4) y también a sus poderes mágicos, y en concreto, a su capacidad de metamorfosear. El epíteto “científica” recuerda las expresiones habituales en la tradición del mito: φαρμακίς, “copa ponzoñosa”, “venenos”, “sabia en las hierbas”, etc.

“Circe, que al blanco cisne, al rubio toro,
en variedad de formas excediste”

La Circe I 3-4/ oct. 1

“más prodigiosa
forma a la humana que corrió fortuna

en el Tyrreno mar”

I 13-6, oct. 2⁵²⁶

“para filosofar del cuerpo humano
la natural distinta arquitetura”

I 19-20/ oct. 3⁵²⁷

La figura del Conde se introduce armoniosamente en este proemio (33-88/ oct. 5-11) a continuación de la de Circe en virtud de su grandeza y luminosidad, que lo hacen equiparable al Sol (especialmente en 33-56/ oct. 5-7). Ésta era la idea central del soneto introductorio “A Circe”, donde la familia Olivares aparece como más luminosa y poderosa que el propio Sol (“hija del Sol, humilla tus trofeos,/ su luz respeta, su grandeza admira”, vv. 3-4)⁵²⁸. En la invocación al noble queda definida la actitud de templanza y rigor moral que caracterizan a Ulises en *La Circe*, virtudes que Lope procura relacionar con la figura del propio Conde-Duque:

“oyd de Vlises la virtud prudente,
por más que Circe venenosa aplique
la confacción de su hermosura y gracia,
veneno yugal al músico de Tracia”

La Circe I 85-8/ oct. 11

El poeta afirma que Circe, que en virtud de su condición de hechicera cambia la naturaleza de los hombres, lo transforma a él en “platónico cisne” (I 16/ oct. 2) para cantar “tu engaño y tu hermosura” (I 25/ oct. 4). Además, se dispone a cantar “con alma pitagórica ouidiana” (I 26/ oct. 4): estos innovadores adjetivos anuncian el sincretismo de diversas tradiciones antiguas que realiza el poema, a la vez que con ellos Lope puede querer aludir a lo armonioso, lo oculto y lo cambiante de la materia que va a tratar⁵²⁹.

Llaman la atención las referencias a Orfeo, que aquí son dos (I 8/ oct. 1, 88/ oct. 11), pero se le sigue nombrando con frecuencia en los tres cantos. En todos los casos se recurre al cantor de Tracia como paradigma del intérprete de poesía bella y del canto que embelesa. El mito de Orfeo, como el de Circe, había sido alegorizado por Boecio, y tuvo también gran fortuna en los siglos de la Edad Media y el Renacimiento: ambos personajes son equiparados porque ejercen un efecto mágico: Circe hechiza con su veneno y su hermosura y Orfeo con su armonioso canto.

2. Lope de Vega ha elegido para su obra sólo una parte de las aventuras de Ulises pero, antes de iniciar su relato, resume brevemente los antecedentes. Se remonta

⁵²⁶ En esta octava 2, en los vv. 9-10, aparece también el famoso canto de Circe (“con imperiosa voz”), con el que tradicionalmente atraía a los hombres o realizaba sus ensalmos.

⁵²⁷ Toda la octava 3 es una exposición de la explicación físico-natural que daban al mito de Circe Conti y Pérez de Moya.

⁵²⁸ Ciertos críticos detectan en *La Circe* un mensaje político oculto relacionado con su destinatario, el Conde-Duque de Olivares, que acababa de subir al poder. Sánchez Jiménez (2006, 73-79) sostiene que en la exaltación de la castidad y la rectitud de Ulises hay una celebración de la política de austeridad y estoicismo de Olivares; con el platonismo de *La Circe* intentaría Lope limpiar su imagen de hombre disoluto con el fin de granjearse las simpatías de los poderosos y lograr el puesto de cronista real. En cambio, para Wilks (2010, pp. 158-69) la epopeya alberga una crítica encubierta a Olivares, que Lope identificaría con Circe; parte de la comparación del Conde con una luna que eclipsa al Sol -el Rey- (I 37-56/ oct. 5-7), y de la enigmática declaración de que con él llega “la descompuesta edad” (I 54/ oct. 7).

⁵²⁹ Ésta es la interpretación que ofrece de los tres adjetivos Blecua (1983, p. 938), para quien la armonía vendría dada por los números pitagóricos, y lo oculto y cambiante por las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las fuentes principales.

a los orígenes de la guerra de Troya, a la actuación de la Discordia en el Juicio de Paris, un hecho que estaba mencionado en la *Iliada* (XXIV 25-30). Para el conjunto de la historia (huida de Eneas, llamado a fundar Roma, sufrimiento de los troyanos, muerte de Aquiles a manos de Paris) el modelo es la *Eneida*, especialmente el Canto II, y las tragedias antiguas sobre el ciclo de Troya. Ulises se introduce al fin en la octava 18:

“Prudente Vlises, con su argiua armada
por el azul tridente conducida,
surgió en la isla Eolia, derrotado
de las fortunas de Neptuno ayrado.”

La Circe I 141-4/ oct. 18

El epíteto “prudente” es el que recibe el héroe con más frecuencia en esta obra. En cuanto al episodio del odre de los vientos, es prácticamente igual al de la *Odisea* (X 1-79), aunque Lope presenta los acontecimientos abreviados. En cambio, hace una *amplificatio* de las palabras del compañero de Ulises que decide abrir el odre: en la *Odisea* aparece innominado y su discurso abarca tan sólo los vv. 38-45, mientras que en *La Circe* se llama Laomedón y su parlamento es bastante más largo (I 177-216/ oct. 23-7). El episodio de los Lestrigones, que viene a continuación en la *Odisea*, es desplazado al Canto II, así que desde la isla Eolia los viajeros llegan ya a la tierra de Circe.

3. En este punto se presenta el personaje de Circe, poco después del de Ulises. Cuenta Lope que la trajo a la isla donde habita -localizada en el mar Tirreno pero sin nombre- su padre el Sol, al que designa con la perífrasis “el ardiente padre de Faetonte”, que pone de manifiesto su erudición mitológica. Circe había tenido que huir de Sarmacia por envenenar al rey de este pueblo, que era su esposo. El texto dice que el envenenamiento fue “sin razón” (I 274/ oct. 35), y que huyó temiendo la ira del monarca (I 285/ oct. 36), lo cual indica que no llegaría a matarlo, siendo esto una novedad⁵³⁰. En los capítulos anteriores vimos que es una información poco mencionada por las fuentes antiguas (estaba en Dionisodoro, Herodiano y Diodoro de Sicilia), pero la recoge Conti y de él la toman Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria. Esta anécdota sirve a Lope para presentarla como una mujer peligrosa desde el primer momento. Tras este dato, tenemos una prolija descripción preciosista de la belleza de Circe -donde se resalta su atractivo sexual- y del esplendor de su palacio⁵³¹.

El verso “llamando al claro Sol que estaua en Delo” (I 286/ oct. 36) apunta a esa identificación temprana entre Helios y el dios Apolo, que residía en la isla de Delos. Este sincretismo Apolo-Sol tiene gran resonancia en toda la tradición humanística (estaba en El Tostado y Baltasar de Vitoria), que la tomó de los autores latinos (Horacio, Ovidio, Séneca, etc.), pero tenía su origen en época helenística⁵³². Sin embargo, sorprende que algo más adelante Circe haga a Ulises un juramento por “la autoridad de su Milesio hermano” (I 842/ oct. 106); siendo “milesio” un epíteto de Apolo (por existir en Mileto un importante santuario del dios), parece que Lope, más que identificar a Apolo con Helios, lo hace hijo suyo. Dado que esa fusión de Apolo y el Sol estaba muy extendida, cabe plantear otros posibles referentes para esa expresión

⁵³⁰ Más adelante, arrebatada por la furia y el dolor cuando Ulises decide abandonarla, la propia Circe confiesa haber envenenado a su esposo (III 639-640/ oct. 80).

⁵³¹ El aspecto físico de Circe responde a todos los tópicos de belleza femenina propios de la literatura de la época: su piel es sumamente blanca, sus labios rojos, sus ojos verdes, etc.

⁵³² Sobre la identificación de Apolo con el Sol y de Ártemis con la Luna, véase Ruiz de Elvira (1975, pp. 81-82). También sobre los aspectos y atributos de Apolo, Falcón Martínez, Fernández-Galiano y López Melero (1980, *ad locum*).

“milesio hermano”: podría tratarse de algún hijo de Helios al que se transfiera el epíteto “milesio” de Apolo, como Faetonte, que llegó a conducir el carro del Sol, o incluso el propio Eetes, a quien ya desde Homero se alude a menudo en el episodio de Circe.

4. La llegada de Ulises y sus hombres a la tierra de Circe coincide casi en su totalidad con Homero, aunque en Lope está sintetizada. Los tripulantes arriban a una isla desconocida, y Ulises ordena una expedición para explorarla⁵³³, al frente de la cual coloca a Euríloco, que aquí cumple un papel más importante que en la *Odisea*. Frente a la insensatez del resto de compañeros, se le transfieren características del caudillo que hacen de él un hombre prudente y sensato: Lope lo define como “sabio y valiente” (I 327/ oct. 41). Poco después desempeña una función que no tenía en la *Odisea*: la de narrar a Circe quiénes son, de dónde vienen y los sucesos que han padecido, una información que en Homero sería superflua, pero en Lope sí resulta pertinente. Este mayor relieve que cobra Euríloco podemos achacarlo a motivaciones literarias y también al influjo de las exégesis morales del episodio de Circe: en la *Odisea* él era el único que se negaba a aceptar los ofrecimientos de la maga, lo que se podía entender como una resistencia a los goces de la que carecen el resto de exploradores⁵³⁴.

Al llegar a la morada de Circe, los hombres de la expedición se asustan de las célebres fieras que la rodean. Lope no especifica su especie, sólo dice “animales fieros” (I 331/ oct. 42), pero, siguiendo la tradición, estas bestias (que estarían hechizadas, aunque el texto no lo especifica) no suponen un peligro para los visitantes, y quedan “postradas a sus pies humildes” (I 336/ oct. 42).

5. Euríloco y los demás son recibidos no por Circe, como en Homero, sino por sus criadas, que los convencen “lisongeras” (I 338/ oct. 43) y “de la fingida risa acreditadas” (I 341/ oct. 43) para entrevistarse con Circe. La descripción de la llegada al palacio de Circe sigue el modelo de *Met.* XIV 254-63: las fieras mansas se ponen a los pies de los visitantes (*Met.* XVI 259; *La Circe* I 336/ oct. 42); son las criadas quienes reciben a los viajeros (*Met.* XIV 260-1; *La Circe* I 337-44/ oct. 43); el rico palacio de mármol y la bella Circe tienen un aspecto fastuoso y deslumbrante (*Met.* XIV 261-3; *La Circe* I 297-312, 349-392/ oct. 38-9, 44-9). La hermosura de la hija de Helios (351-2, 361-92/ oct. 44, 46, 47, 48, 49) y la de su mansión (340-50, 353-60/ oct. 44-45) aparecen ligadas en el poema, ambas tan extraordinarias y tentadoras que sugieren peligro y perdición. Tal belleza desmesurada y sobrenatural resulta deshonesta y pernicioso porque no va acompañada de la virtud y la moral:

“¡O cuántas hermosuras han perdido
del imperio mortal la gloria y palma,
o por tener el corazón fingido
o por manifestar bárbara el alma!”

La Circe I 393-6/ oct. 50

En el relato que hace Euríloco de las desgracias padecidas (I 401-560/ oct. 51-70) confluyen la *Ilíada*, la *Odisea*, la *Eneida* y los Νόστοι: los sucesos de la guerra de Troya corresponden a la *Ilíada*; la información procedente de la *Odisea* (sobre el estado

⁵³³ En su versión del episodio homérico Lope, al igual que Ovidio, omite la caza del ciervo que Homero describía ampliamente (*Od.* X 156-173); también faltan otros elementos como el sorteo para elegir al grupo de exploradores o el número de los mismos (veintidós en Homero).

⁵³⁴ Para Aubrun (1962, pp. XLVIII-IX) este Euríloco es “la conscience «tempérée»” de Ulises.

de las cosas en Ítaca, sobre Penélope, Telémaco y los pretendientes) aparece en boca de Euríloco, y curiosamente parece que Ulises la desconoce; la historia del engaño del caballo de Troya está tomada de la *Eneida*; y las desgracias de los caudillos griegos en su vuelta a casa, de los Νόστροι. Circe finge conmoverse de los padecimientos de los griegos (I 561-70/ oct. 71-2), lo cual recuerda la empatía sincera de la reina Dido ante las desgracias de los troyanos en *Aen.* I, y también la emoción de la Circe homérica ante los hechizados que lloraban al verse devueltos a la forma humana (*Od.* X 399). Ni en Homero ni en Ovidio ofrecían los griegos a Circe esta presentación y recapitulación de sus aventuras; en Homero la identidad de los viajeros se revelaba a la maga cuando Odiseo la atacaba con su espada, y ella recordaba la profecía de Hermes de que llegaría a su costa Odiseo a la vuelta de Troya (*Od.* X. 325-35).

Viene entonces el elemento más relevante del mito: la metamorfosis en bestias, con interesantes innovaciones. Es novedad de Lope que el encantamiento se realice con una comida mágica en vez de con una bebida como el κικεών: “veneno en los manjares esparcido/ que de yeruas venélicas componen” (I 571-72/ oct. 72), sin que el autor ofrezca ningún dato sobre sus ingredientes. Tampoco utiliza aquí la maga la varita que tenía en Homero. Los hombres de Ulises se ven convertidos no sólo en cerdos, sino en las fieras más diversas: elefante, rinoceronte, tigre, asno, dragón alado, etc. Esto permite introducir un catálogo de bestias exóticas muy grato para la ornamentación barroca, con prolijas descripciones de los cambios de cada uno, siendo Ovidio y Boecio los modelos indiscutibles⁵³⁵. Nada se dice de que las mentes permanezcan inalteradas, aunque el hecho de que intenten hablar (593-4/ oct. 75), sacar la espada (597/ oct. 75) y llorar (601/ oct. 76) hace pensar que es así. Se introduce aquí como símil la transformación de Acteón en ciervo a manos de Diana, probablemente por influencia de las *Metamorfosis*. Lope inventa nombres para hacer una mención individualizada de todos estos viajeros que en la *Odisea* aparecían innominados. Aprovecha también para introducir una nota humorística y satírica contra sus enemigos: un tal Atamante, “crítico de las musas arrogante” se ve convertido en asno (I 617-624/ oct. 78), y Alcivamente, un poeta sin talento, en dragón alado (I 625-632/ oct. 79)⁵³⁶. De los distintos episodios de *La Circe*, el de las metamorfosis es de los que presenta una deuda más manifiesta con los tratamientos moralizantes de los compendios: los hombres se convierten en diferentes bestias (aunque no se dice aquí que sea en una especie acorde con el vicio de cada cual); los viajeros se dejan tentar por los engaños de la voluptuosidad y el lujo, bajan la guardia y se emborrachan (585-586/ oct. 74), y sólo Euríloco por su sensatez y su resistencia a los placeres rechaza el banquete y huye junto a Ulises⁵³⁷.

⁵³⁵ La transformación en toro de Antidoro, quien “quexarse quiso con acento humano” (I 601/ oct. 76), pero en vez de eso emite un “mugido fiero y inhumano” (I 605/ oct. 76), sigue el pasaje del *De Consolatione Philosophiae* en el que el hombre transformado en lobo aullaba al intentar llorar (*Hic lupis nuper additus, flere dum parat, ululat, IV metrum III 8*). Hay aquí también ecos del comienzo de la *Soledad Primera* de Góngora: Antidoro “se vio las medias lunas de la frente” (I 608/ oct. 76), como Góngora al describir a Júpiter convertido en toro decía “media luna las armas de su frente” (v. 3).

⁵³⁶ Muñoz Cortés (1962, pp. XXIV-XXV) destaca el gusto de Lope por la “animalización” de sus enemigos literarios, y establece una posible identificación de los metamorfosados con personalidades de la época. Recordemos que lo mismo hacía Maquiavelo en *L’Asino* con los hombres convertidos en animales que iban apareciendo en su relato.

⁵³⁷ Los siguientes pasajes ponderan la templanza y la piedad del personaje: “Euriloco discreto, como suele/ el que mira pasar otro delante/ y quando de su ciego error se duele/ retira el pie que le afirmó constante,/ más quiere que la hambre le desuele/ y que el duro cansancio le quebrante/ que no verse después tal que no pueda/ boluer con vida donde Vlises queda.” (I 577-584/ oct. 73). “Euriloco, pidiendo al cielo ayuda,/ sale del monte al campo de Nereo,/ y embarcado agradece a su templança/ que le libró de tan cruel mudança.” I 637-640/ oct. 80

6. Cuando Euríloco cuenta al caudillo lo visto, Ulises, desesperado, pronuncia una plegaria a Mercurio (I 653-672/ oct. 82-4), que en la *Odisea* venía en ayuda del héroe sin ser invocado. Lope introduce modificaciones en esta escena para adaptarla a su cultura: Mercurio acude en mitad de la noche, bajando del cielo en una luminosa nube de oro; Ulises le pide que le muestre “la moral philosophia”; el dios y el héroe hacen varias referencias al cielo (664/ oct. 83, 667-668/ oct. 84; leemos incluso “los cielos santos” en 693/ oct. 87), donde están la sabiduría y la salvación, que no pueden alcanzar los humanos animalizados⁵³⁸. Lope ha rehecho la escena homérica a partir de la interpretación mitográfica cristiana: los hombres de Ulises pierden su alma por ceder a los impulsos viles, y Mercurio es la ayuda divina que asiste al buen cristiano (Ulises) para que se libre de la perdición. Este dios no es ya aquel bello muchacho, mensajero divino, que acudía en ayuda del héroe en la *Odisea*, sino más bien “el Mercurio de época tardía, el Trismégistos de la astrología, la alquimia y la filosofía secreta”⁵³⁹. El dios dirige al héroe un mensaje similar al de *Od. X*, aunque con algunos cambios. En Homero Hermes reprendía la imprudencia de Odiseo por disponerse a enfrentarse él solo contra la peligrosa Circe, que tiene a sus hombres transformados en cerdos:

πῆ δὴ αὐτ', ὦ δύστηνε, δι' ἄκριας ἔρχεται οἶος,
 χώρου ἄϊδρις ἐών; ἔταροι δέ τοι οἶδ' ἐνὶ Κίρκης
 ἔρχεται ὡς τε σύες πυκινούς κευθμῶνας ἔχοντες.
 ἦ τοὺς λυσόμενος δεῦρ' ἔρχεται; οὐδέ σε φημι
 αὐτὸν νοστήσειν, μενέεις δὲ σύ γ' ἔνθα περ ἄλλοι.

Od. X 281-5

“Oh infeliz, ¿a dónde vas tú solo por las cimas
 siendo desconocedor del terreno? Los tuyos en casa de Circe
 están encerrados como cerdos habitando sólidas pocilgas.
 ¿Vienes aquí para liberarlos? Te digo que no
 volverás, sino que tú mismo te quedarás donde los demás.”

El Mercurio de Lope, en cambio, tranquiliza a un Ulises temeroso y le comunica que sus compañeros están convertidos en “animales tantos”:

“No temas el rigor de los encantos
 de la hija del Sol, ni el ver tus griegos
 en varias formas de animales tantos
 por los montes indómitos y ciegos.”

La Circe I 689-92/oct. 87

Tras esta impresionante aparición, el dios proporciona a Ulises el consabido antídoto para vencer a Circe, a la que el dios llama “fiera” (695/ oct. 87) y “Diomedes de esta bárbara ribera” (696/ oct. 87). Aunque aquí no se dice su nombre, es el μῶλυ, y tiene sus mismas características:

“Era la yerua de rayz redonda
 negra en color, de flor vistosa y blanca;
 no ay veneno que della no se esconda,

⁵³⁸ Para Ulises es preferible la muerte a ese estado impío de degradación e ignorancia del cielo en que están sus compañeros: “Mejor será que tengan sepultura/ con los demás argiuos desdichados/ que no que el alma en tal fiereza oculten/ que alçar el rostro al cielo dificulten.” (I 661-664/ oct. 83)

⁵³⁹ Calvo Martínez (1994, p. 346).

pero con gran dificultad se arranca.”

La Circe I 705-8/ oct. 89

Después de esto, en vez de producirse inmediatamente el encuentro de Circe y Ulises, Lope va creando intriga y expectación al relatar cómo se preparan para su enfrentamiento el héroe y la diosa, la cual “espera que Vlises le responda” (I 709/ oct. 89). Hay un claro contraste en las armas que toma cada “contendiente”: Circe y sus sirvientas se acicalan minuciosamente, resaltando más aún su letal belleza, mientras que Ulises se protege con su armadura y su espada. A diferencia de lo que sucedía en la *Odisea* y sus versiones, acompañan al héroe los hombres que se habían quedado con él en la playa, de los que de nuevo da Lope los nombres: Auriflor, Polidamante, Filemo, Palamedes, Toante y Euríloco, que aquí no se resiste a volver al palacio de Circe. Esta mitad de la tropa que había permanecido junto a Ulises también será metamorfoseada por Circe (I 809-16/ oct. 102), algo que no sucedía en Homero⁵⁴⁰.

7. Circe sale a recibir a Ulises, y Lope insiste en sus dos características principales -“juntando al engaño la hermosura” (I 758/ oct. 95)-, mencionados desde la introducción (I 25/ oct. 4). Desde este primer encuentro el héroe manifiesta su fortaleza ante la tentadora Circe, que lo toma de la mano para hacerlo pasar a su palacio. La blanca mano de esta hermosa mujer es un peligroso hechizo que equivale al κικεών:

“Discreto Vlises, con mayor sossiego
defiende el alma del primer tyrano.
¡Ay de quien necio por la mano beue
veneno ardiente en áspides de nieue!

La Circe I 765-8/ oct. 96

La anfitriona hace pasar al rey de Ítaca y él contempla las magníficas pinturas de su palacio. Las escenas pictóricas evocan relatos ovidianos de transformaciones: Adonis, el amado de Venus (*Met.* X 708-39), el baño de Diana del mito de Acteón (*Met.* III 165-172), Zeus convertido en cisne para unirse con Leda (*Met.* VI 109) y Dánae y la lluvia de oro (*Met.* IV 611). Es una breve descripción en deuda con la *écfrasis* clásica en un estilo muy lírico propio de Lope y del mismo Ovidio. Resulta llamativo que estos cuadros muestren en todos los casos sucesos eróticos de la mitología, y en concreto, aventuras amorosas de mortales con dioses. Este detalle estaría en correspondencia con el carácter lúbrico de esta Circe y su deseo de tentar a Ulises⁵⁴¹.

Circe se sienta junto a Ulises dispuesta a dominarlo con su magia, como ya ha hecho con sus acompañantes. Pero en este punto comienza el enamoramiento de Circe, que al contemplar al héroe queda tan prendada que se diluye su eficacia como encantadora, y el amor puede más que la magia:

“Sentado estaua el griego, y le tenía
Circe la mano diestra; mas la hermosa
presencia que miraua suspendía
la fuerça de la vara venenosa.

⁵⁴⁰ También éstos son hombres débiles, que carecen de la virtud casi sobrehumana de su caudillo: “No tiempla a todos rígida y seuera/ la virtud de Catón, que están templados/ en las leyes comunes. Y estos tales/ conuierte Circe en fieras y animales” (I 813-816/ oct. 102).

⁵⁴¹ Para Paetz (1970, p. 86) la visión de estos cuadros supone ya el inicio de las tentaciones que ponen a prueba la virtud de Ulises. En la llegada de los viajeros al deslumbrante palacio de Circe, Lope parece seguir el episodio de la visita a la maga Felicia de la *Diana* de Montemayor.

El encanto a los ojos remitía
arsénico mortal, flecha amorosa”

La Circe I 817-22/ oct. 103

Este fuerte impacto que produce la visión del recién llegado en una anfitriona que inmediatamente se enamora de él, embelesada y desarmada, remite inevitablemente al primer encuentro de Dido con Eneas. Se pueden comparar estos versos con aquellos que describían el estado de Dido durante el banquete de bienvenida a los troyanos:

*Praecipue infelix, pesti devota futurae,
expleri mentem nequit ardescitque tuendo
Phoenissa, et pariter puero donisque movetur.*

Verg., *Aen.* I 712-4

“Especialmente la desdichada, entregada a su futura perdición,
no puede saciar su espíritu y se abrasa observando
la cartaginesa, y se conmueve por igual con los dones y el hermoso niño.”

Circe trata de hechizar a Ulises, pero sin suministrarle la pócima mágica que usaba en la *Odisea*, simplemente tocándolo con la varita “que dió tan fiera causa a tantas muertes” (I 827/ oct. 104). Pero Ulises, suponemos que protegido por el antídoto de Mercurio, para “el golpe venenífero” (830/ oct. 104) y la amenaza con su espada. La maga queda doblegada, por el poder del $\mu\omega\lambda\nu$ y por la audacia de Ulises, como en Homero, pero también por el amor, y esto es novedad de Lope, y le suplica clemencia. Podemos ver que en esta narración del encuentro de Circe y Ulises se van alternando las distintas facetas atribuidas en la tradición literaria a la hija de Helios: la impúdica tentadora, la mujer enamorada al estilo de Dido y la hechicera malvada e inhumana.

Desde aquí hasta el final del Canto I, aunque la materia (contexto, personajes, aventuras) es homérica, el modelo es la estancia de Eneas en Cartago con Dido, la cual inspira la actitud de los personajes, los motivos e incluso los ecos verbales. Circe devuelve a los hombres la forma humana, y en esta parte, contrariamente a lo que sucedía en la de las metamorfosis, parece que los hombres habían perdido la capacidad de raciocinio al ser hechizados, probablemente por influencia de esas interpretaciones cristianas del mito en las que las víctimas de Circe eran hombres que perdían la razón:

“Qual suele el que salió de algún cuydado
en que su loco error le tuuo asido,
contento, libre, alegre y admirado,
cobrar nueva razón, nuevo sentido,
desnudo de animal todo soldado,
está con los amigos diuertido.”

La Circe I 857-62/ oct. 108

Se celebra el banquete de reconciliación y acogida de los griegos, y en esa reunión “Baco enciende a Venus” (I 865/ oct. 109). También en el banquete virgiliano se invocaba a Baco como dios de la alegría, en este caso acompañado de otra diosa, Juno (*Adsit laetitiae Bacchus dator, et bona Iuno, Aen.* I 734). El personaje de Circe experimenta aquí un profundo cambio que lo desplaza desde la hechicera homérica hasta la Dido enamorada que escucha embelesada las aventuras de su huésped (“Ya mira Circe a Vlises sin recato”, v. 873/ oct. 110). Tras la recreación de *Od.* X llevada a cabo, la Circe de Lope será ya desde este Canto I la Dido virgiliana, y esto se hace aún más patente en el Canto III.

Ulises comienza lo que será un largo relato de sus aventuras pasadas, “vencido del amor y la porfía/ de Circe” (I 894-5/ oct. 112), manifestando lo doloroso que le resulta recordarlas:

“Contarte por estenso mis historias
sería loco error, Circe diuina,
y reboluer agora las memorias
y tragedias de vn alma peregrina;
que como alegran las passadas glorias,
a que el gusto mortal fácil se inclina,
le mueuen a dolor penas presentes,
que se han de referir estando ausentes”

La Circe I 905-12/ oct. 114

En términos muy similares se expresaba Eneas antes de pasar a contarle a su enamorada anfitriona la caída de Troya.

*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum
eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi
et quorum pars magna fui.*

Aen. II 3-6

“Un dolor inefable, reina, me mandas recordar,
cómo las riquezas de Troya y su desdichado reino
destruyeron los Dánaos, cosas absolutamente desgraciadas que yo mismo vi
y de las que fui parte importante.”

Junto a la evidente huella de Virgilio, no podemos descartar que Lope estuviera basándose para esta parte en la propia *Odisea*, donde el héroe narraba al rey Alcínoo estas mismas aventuras anteriores a su encuentro con Circe. De hecho, Virgilio había elaborado su encuentro del guerrero troyano con la reina de Cartago sobre el relato de Odiseo en el banquete de Alcínoo. Éste comienza además en los mismos términos que los discursos de Eneas y del Ulises de Lope:

σοὶ δ' ἐμὰ κήδεα θυμὸς ἐπετράπετο στονόεντα
εἶρεσθ', ὄφρ' ἔτι μᾶλλον ὀδυρόμενος στεναχίζω.
τί πρῶτόν τοι ἔπειτα, τί δ' ὑστάτιον καταλέξω;
κήδε' ἐπεὶ μοι πολλὰ δόσαν θεοὶ Οὐρανίωνες.

Od. IX 12-5

“Tu ánimo se ha inclinado a preguntar por mis funestas desgracias,
para que llore más aún lamentándolas.
¿Qué te contaré primero y qué en último lugar?
Pues muchas tristezas me han proporcionado los dioses hijos de Urano.”

Se centra Ulises hasta el final del Canto I en las aventuras en la tierra de los Lestrígones -donde Lope realiza una *amplificatio*, especialmente en la extensa descripción del temible Antifates- y la de los Lotófagos -con la diferencia de que en Homero la flor de loto provocaba a quienes la comían el olvido, y en Lope el sueño-; por último, en el Canto II relatará el episodio del Cíclope Polifemo. En la *Odisea* el orden de los episodios era: Lotófagos (Canto IX), Cíclopes (IX) y Lestrígones (X).

En I 1203-26/ oct. 150-2 Ulises hace una reflexión con claras reminiscencias horacianas -o quizá de la *Oda a la vida retirada* de Fray Luis, más próxima a Lope⁵⁴²- que resultaría impensable en la épica homérica. No sólo desarrolla el tópico del *beatus ille*, sino que toda esta parte es una recreación del *Epodo I* horaciano del que procede dicho tópico. Éste es otro ejemplo de cómo Lope de Vega sobre un tema procedente de la épica construye su epopeya lírica de tema predominantemente amoroso y moral. En los primeros versos de su poema oponía Horacio la felicidad de la vida tranquila del campesino a las duras vidas del soldado y el navegante:

*Beatus ille, qui procul negotiis,
ut prisca gens mortalium,
paterna rura bubus exercet suis,
solutus omni faenore,
neque excitatur classico miles truci,
neque horret iratum mare.*

Epod. II 1-6

“Feliz aquel que, lejos de los negocios,
como la raza primitiva de los hombres,
se ocupa de los campos paternos con sus propios bueyes,
liberado de toda usura,
y ni como soldado es despertado por el feroz toque de trompeta,
ni se horroriza del mar airado.”

De manera paralela, esta reflexión de Ulises comienza “dichoso aquel que...” y, siguiendo el mismo orden que el poeta latino, elogia la placentera vida del pastor que pasea por los campos con su rebaño (I 1203-10/ oct. 150), y la opone a la desagradable vida del soldado, que se despierta con el sonido del clarín y se enfrenta a la muerte y la violencia en las batallas (I 1215-22/ oct. 151-2), y a la del hombre que recorre los mares, donde las olas y el movimiento no permiten el sosiego (I 1224-7/ oct. 152).

Canto II

1. Prosigue el periplo de Ulises, que lo lleva a las costas de Sicilia, una tierra de la que ofrece una descripción con tintes bucólicos (II 1-40/ oct. 1-5). La llegada a Sicilia sigue el desarrollo habitual de este tipo de episodios en Homero: desembarco en una nueva tierra, descripción del entorno, descanso de los marineros e intentos de obtener información del nuevo lugar. Al atracar en Calabria los viajeros se encuentran con un personaje con apariencia de pastor al que piden información.

2. El pastor resulta ser un soldado corintio que luchó en Troya y en su navegación de regreso naufragó en Sicilia. Les explica que cerca de allí habitan los Cíclopes, seres monstruosos y temibles, y cuenta los desdichados amores de Polifemo y Galatea. Para esta parte del poema Lope sigue varios modelos mezclados de forma magistral. En efecto, el episodio del Cíclope es uno de los más conocidos de la *Odisea* (IX 105 y ss.), pero el modelo principal aquí es el encuentro de los troyanos con el griego Aqueménides de *Aen.* III 588-654⁵⁴³. Como en *La Circe*, en el pasaje virgiliano desembarcaban en Sicilia Eneas y sus camaradas, hallando allí a este compañero de Odiseo, el cual les habla de los terribles Cíclopes y de cómo él quedó atrapado en esa

⁵⁴² Sobre la pervivencia de Horacio en nuestra literatura, cf. Lida de Malkiel (1975, pp. 255-67).

⁵⁴³ Hemos visto en el Capítulo V cómo Ovidio a su vez reelabora esta aparición de Aqueménides añadiendo otro personaje de su invención, Macareo, en *Met.* XIV154-440.

tierra cuando el héroe de Ítaca y los demás escaparon de Polifemo. El peso de la epopeya virgiliana en Lope es tal que en el discurso de su Ulises encontramos una referencia a “la feroz Cartago” (II 18/ oct. 3). En cuanto a los desdichados amores del triángulo formado por Polifemo, Galatea y Acis, es uno de los episodios más recreados en la literatura y el arte de todos los tiempos desde las *Metamorfosis* ovidianas, donde la historia la narraba la propia Galatea (XIII 750-897)⁵⁴⁴. Así, por unos momentos Lope deja de lado la *Odisea* para recrear a Ovidio, quien había aunado la materia odiseica y la reelaboración virgiliana en su versión. Se crea de este modo una interesante cadena de influencias en virtud de la cual el episodio del Cíclope vuelve con Lope al contexto del que era originario: las aventuras épicas de Ulises.

Sobra decir que nuestro autor tiene también muy presente la *Fábula de Polifemo y Galatea* (1613) de Góngora: es aquí donde se distingue con más intensidad ese anhelo de emular al maestro culteranista. El mito del gigante enamorado atraía especialmente a Lope, pues también su novela *La Arcadia* incluía una versión, muy similar a la de *La Circe*⁵⁴⁵. Góngora, por su parte, se había inspirado también en las *Metamorfosis*. Por todo esto, los textos sobre Polifemo de los tres autores -Ovidio, Góngora y Lope- presentan desarrollo y tratamiento paralelos, incluso en ocasiones expresiones iguales. Sirva como ejemplo la hiperbólica descripción de la monstruosidad del Cíclope:

*cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum,
ante pedes posita est antennis apta ferendis
sumptaque harundinibus compacta est fistula centum,
senserunt toti pastoria sibila montes,
senserunt undae;*

Met. XIII 812-6

“Éste después que un pino, que le servía de bastón,
hubo dejado ante sus pies, el cual valía para llevar antenas,
y después que hubo tomado su flauta compuesta de cien cañas,
sintieron todos los montes los silbidos del pastor,
los sintieron los mares.

“Un monte era de miembros eminente
este que -de Neptuno hijo fiero-,
de un ojo ilustra el orbe de su frente,
émulo casi del mayor lucero;
cíclope a quien el pino más valiente,
bastón, le obedecía tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado,
que un día era bastón y otro cayado.”

Polifemo 49-56

“Pero, por más que crezca, al fin le excede,
y es tal la pesadumbre de su exceso,
que se quexa la mar de que no puede
dos montes sustentar de tanto peso;
no ay yedra que pared de muro enrede,

⁵⁴⁴ Galatea aparece en el catálogo de las Nereidas de Homero y Hesíodo, pero el primero en hablar de sus amores con Polifemo fue Filóxeno de Citera, seguido de Duris de Samos y Teócrito (*Idilio* XI). Para más información se puede consultar Melero (1999, pp. 305-10).

⁵⁴⁵ Lope imita a Góngora, con hipérbolos e imágenes similares, pero aproximándose más a la claridad de Garcilaso que a la complejidad del cordobés; quizá conocía la *Fábula de Acis y Galatea* (1613) de Luis Carrillo y Sotomayor, de estilo más diáfano y sencillo; cf. Cossío (1998, pp. 326-33 y 373-4). Para la fábula de Polifemo y Galatea de *La Arcadia*, véase Osuna (1968, pp. 5-19).

como la barba y el cabello espeso
el rostro y frente, en quien vn ojo solo
imita al cielo mientras duerme Apolo.”

La Circe II 121-8/ oct. 16

Esa comparación de Polifemo con una montaña que aparece en Góngora y Lope se encontraba ya en la *Odisea*:

καὶ γὰρ θαῦμ' ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδὲ ἐφκει
ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ρίψ ὑλήεντι
ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἶον ἀπ' ἄλλων.

Od. IX 190-2

“Pues era un prodigio monstruoso, y no se asemejaba
a un hombre que come pan, sino a una cumbre boscosa
de elevados montes, que sobresale entre las demás.”

En las tres obras viene después el lamento de enamorado de Polifemo (Ov., *Met.* XIII 819-99; Góngora, *Polifemo* 356-459; Lope de Vega, *La Circe* 137-328/ oct. 18-41), con una exaltada alabanza de la belleza de Galatea. Esta parte -bastante más extensa en Lope que en Ovidio y Góngora- es muy similar en los tres autores, y más aún en los dos hispanos. Ovidio tiene en cuenta que el gigante enamorado es un pastor, y el mundo rústico está presente en todas las metáforas e imágenes del canto de Polifemo. Góngora y Lope, en cambio, ponen en boca del monstruo un discurso amoroso mucho más poético y elevado⁵⁴⁶. Las concomitancias entre los tres autores son especialmente patentes en los primeros versos del canto del Cíclope:

*Candidior folio nivei Galatea ligustri,
floridior pratis, longa procerior alno,
splendidior vitro, tenero lascivior haedo,
levior adsiduo detritis aequore conchis,
solibus hibernis, aestiva gratior umbra,
nobilior pomis, platano conspectior alta,
lucidior glacie, matura dulcior uva,
mollior et cycni plumis et lacta coacto.*

Met. XIII 819-26

“Galatea más blanca que la hoja de nivea alheña,
más florida que los prados, más esbelta que el largo aliso,
más resplandeciente que el cristal, más alegre que el tierno cabritillo,
más pulida que las conchas desgastadas por el agua constante,
más agradable que los soles invernales, que la sombra estival,
más noble que las manzanas, más visible que el alto plátano,
más brillante que el hielo, más dulce que la uva madura,
más blanda incluso que las plumas del cisne y que la leche condensada.”

“¡Oh bella Galatea, más süave
que los claveles que tronchó la Aurora;
blanca más que las plumas de aquel ave
que dulce muere y en las aguas mora!”

Polifemo 356-9

⁵⁴⁶ Varios críticos, como Cossío (1998, p. 374) y Carreño (2002, p. XXXVIII), ven ecos de Garcilaso en el canto del Polifemo lopesco.

“O más hermosa y dulce Galatea,
que entre las mimbres de la encella elada
cándida leche pura de Amaltea,
que en el cielo formó senda sagrada,
más blanca me pareces.”

La Circe II 137-41/ oct. 18

El discurso del enamorado se cierra en las *Metamorfosis* (XIII 862-9) y en *La Circe* (II 319-28/ oct. 40-1) con la amenaza de muerte a Acis. Por último, tiene lugar la muerte de éste sepultado por la piedra de Polifemo y su metamorfosis en río (*Met.* XIII 900-27, *Polifemo* 484-504, *La Circe* II 329-52/ oct. 42-9). Precisamente esta imagen del colosal gigante arrojando piedras sobre sus enemigos procede de la *Odisea*, donde el encuentro con Polifemo terminaba con el Cíclope lanzando peñascos sobre la nave de los griegos que huyen (*Od.* IX 481-90, 536-42). Una innovación de Lope es el doloroso y desesperado lamento de Galatea ante el cadáver de su amado, un monólogo propio del género dramático que aporta intensidad al relato (II 361-92/ oct. 45-9).

3. Ulises, alentado por la historia del corintio, desea conocer al Cíclope y parte en su búsqueda llevando el tributo de Baco. Llega así el episodio de la cueva de Polifemo y el engaño de “Ninguno”, el cual, por seguir fielmente la materia homérica, es de los más épicos de *La Circe*. El episodio tiene una extensión muy similar al odiseico (IX 106-542), y coincide con aquel hasta en los pequeños detalles; de hecho, de todos los pasajes del poema, éste es tal vez el que evidencia de manera más clara que Lope conocía la *Odisea* de primera mano, ya fuera mediante la versión de Gonzalo Pérez, ya mediante cualquier otra. Sí hay, no obstante, una diferencia notable entre el carácter del héroe homérico y el lopesco: Odiseo, aun siendo valiente y astuto, era ante todo un náufrago deseoso de volver a casa y poner fin a sus avatares, y sus ansias de viajar y sortear peligros le fueron atribuidas por los autores posteriores. Este Ulises barroco se acerca al Cíclope lleno de curiosidad y confianza en sí mismo, movido por una audacia propia de aquel Ulises dantesco⁵⁴⁷. También Odiseo manifestaba su interés por ver al gigante, pero hay que tener en cuenta que confiaba en que el monstruo le ofreciera los dones de la hospitalidad en virtud del carácter sagrado que ésta tenía en la cultura helena⁵⁴⁸; de ahí que le lleve vino y que ose esperarlo en su cueva:

ἀλλ' ἐγὼ οὐ πειθόμεν, ἢ τ' ἄν πολὺ κέρδιον ἦεν,
ὄφρ' αὐτόν τε ἴδοιμι, καὶ εἴ μοι ξείνια δοίη.

Od. IX 228-9

“Pero yo no me dejé persuadir, y en verdad habría sido mucho mejor,
porque quería verlo, y por si me ofrecía los dones de la hospitalidad.”

En el texto de Lope de Vega, por la cercanía que mantiene respecto al homérico, se recoge también esa petición de hospitalidad al Cíclope (II 473-6/ oct. 60). Todos los acontecimientos se desarrollan como en *Od.* X: los viajeros entran en la cueva, Ulises desoye la petición de sus compañeros de robar los alimentos y huir de allí, por lo que se

⁵⁴⁷ “Retrataua mi libre fantasía/ del gigante la imagen portentosa./ Deseos tan ardientes me encendía.” (II 395-7/ oct. 50). “Entonces yo, que siempre por lo astuto/ de notables peligros me he librado” (II 409-10/ oct. 52). “Mas yo, que tantas cosas visto auía,/ no queriendo perder la más famosa” (II 441-2/ oct. 56).

⁵⁴⁸ De la hospitalidad en el mundo griego tratamos en el apartado I.2. del Capítulo I.

quedan comiendo en la guarida del Cíclope hasta que éste aparece y mantiene con Ulises un diálogo que es idéntico en la *Odisea* y en *La Circe*:

ὦ ξεῖνοι, τίνες ἐστέ; πόθεν πλεῖθ' ὑγρά κέλευθα;
ἤ τι κατὰ πρῆξιν ἢ μασιδίως ἀλάλησθε
οἶά τε ληϊστῆρες ὑπεῖρ ἄλλα, τοί τ' ἀλόωνται
ψυχὰς παρθέμενοι, κακὸν ἀλλοδαποῖσι φέροντες;
ὧς ἔφαθ', ἡμῖν δ' αὖτε κατεκλάσθη φίλον ἦτορ,
δεισάντων φθόγγον τε βαρὺν αὐτόν τε πέλωρον.
ἀλλὰ καὶ ὧς μιν ἔπεσσιν ἀμειβόμενος προσέειπον·
ἡμεῖς τοι Τροίηθεν ἀποπλαγχθέντες Ἀχαιοὶ
παντοίοισ' ἀνέμοισιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης,
οἴκαδε ἰέμενοι, ἄλλην ὁδὸν ἄλλα κέλευθα
ἦλθομεν· οὕτω που Ζεὺς ἤθελε μητίσασθαι.
λαοὶ δ' Ἀτρεΐδew Ἀγαμέμνονος εὐχόμεθ' εἶναι,
τοῦ δὴ νῦν γε μέγιστον ὑπουράνιον κλέος ἐστί·

Od. IX 252-64

“Forasteros, ¿Quiénes sois? ¿Desde dónde habéis surcado los húmedos caminos?
¿Habéis vagado por algún asunto o sin razón
como los piratas por los mares, que vagan
exponiendo sus vidas, produciendo daño a los de otras tierras?’
Así hablé, y nuestro corazón se estremeció,
asustado de su voz grave y del propio monstruo.
Pero contestándole así con mis palabras le dije:
‘Nosotros somos aqueos extraviados desde Troya
por vientos de toda clase sobre el gran abismo del mar,
aunque nos dirigiámos a casa, por otro camino y por otra ruta
hemos ido: así lo ha proyectado Zeus.
Nos preciamos de ser soldados del Atrida Agamenón,
cuya fama es hoy la más grande bajo el cielo.’”

“- ¿Quién soys, ladrones?” dize: “¿qué fortuna
os truxo aquí, si ay en mi daño alguna?”
“- Griegos”, respondo yo, “gran Semideo,
desde Troya perdidos y arrojados
por alta mar, que Agamenón Atreo
a su vengança nos lleuó soldados.”

La Circe II 455-60/ oct. 57-8

Polifemo se niega a acoger a los navegantes, los encierra y los va devorando. Ulises logra librarse de él mediante las famosas artimañas: emborracha con vino al gigante y lo ciega, tras lo cual escapan todos de la gruta atándose a la panza de los carneros del monstruo. El Cíclope no logra auxilio de sus hermanos porque el héroe, para confundirlo, se ha presentado como “Ninguno”:

Οὔτις ἐμοί γ' ὄνομα· Οὔτιν δέ με κικλήσκουσι
μήτηρ ἠδὲ πατήρ ἠδ' ἄλλοι πάντες ἐταῖροι.

Od. IX 366-7

“Nadie es mi nombre. Nadie me llaman
mi madre, mi padre y todos los otros compañeros.”

“- Ninguno, dixe, soy, destos soldados

ya capitán en Troya destruyda,
Ninguno me llamó mi padre en Grecia.”

La Circe II 573-5/ oct. 72

Como en la *Odisea*, el Cíclope habla al carnero que anda pesadamente porque lleva a Ulises debajo (*Od.* IX 447-60; *La Circe* II 649-96/ oct. 82-6). En este pasaje, más extenso en *La Circe*, Polifemo se expresa con un elevado lirismo impropio de un gigante monstruoso, como sucedía en el canto de amor a Galatea. Los versos de Lope son muy similares a los de *Od.* IX: el Cíclope se sorprende de la lentitud del animal (*Od.* IX 447-8; *La Circe* II 649-52/ oct. 82), que siempre había sido vivaz y ágil (*Od.* IX 448-52; *La Circe* II 661-80/ oct. 83-6), imagina que está triste porque su amo ha sido cegado (*Od.* IX 452-4; *La Circe* II 653-60/ oct. 82-3 y 681-2; oct. 86), desea que el animal pudiera hablarle y decirle dónde está Nadie/ Ninguno (*Od.* IX 456-7; *La Circe* II 683-4/ oct. 86) y jura venganza contra el visitante, cuyos sesos esparcirá por el suelo (*Od.* IX 458-60; *La Circe* II 689-96/ oct. 87).

Cuando los griegos se ven a salvo en la nave, Ulises se burla de Polifemo y le revela su identidad (*Od.* IX 475-9, 502-5; *La Circe* II 715-36/ oct. 90-2, 755-76/ oct. 95-7), ante lo cual el Cíclope manifiesta que le había sido vaticinado que ese mortal lo cegaría (en *Od.* IX 507-16 el adivino Telemo Eurímida, y en *La Circe* II oct. 98 “Tepolemo, mi amigo”, probablemente por confusión de Lope), lo invita a regresar junto a él (*Od.* IX 517-9; *La Circe* II 793-808/ oct. 100-1) y finalmente, ante la negativa del héroe, pide a su padre, Posidón o Neptuno, que obstaculice el regreso a casa de Ulises (*Od.* IX 528-35; *La Circe* II 817-28/ 103-4).

En la *Odisea* el Canto IX termina con la aventura en la tierra de los Cíclopes, y a ésta la siguen en el X la de la isla de Eolo, la de los Lestrígones y la de Circe. En *La Circe* la de los Lestrígones ya se ha narrado en el Canto I, y el Canto II se cierra con un escueto resumen de la de Eolo (II 841-8/ oct. 106).

Canto III

1. La primera parte de este canto poco tiene que ver con la *Odisea*, pues se centra en el amor desmesurado que padece Circe y cómo Ulises respeta a Penélope y se resiste a las tentaciones de la hija del Sol. La segunda parte, más épica, es una recreación del viaje del héroe al Hades y de su partida definitiva de la isla de la maga, unos episodios odiseicos que Lope modifica considerablemente.

La historia de Ulises de los Cantos I y II ha durado hasta el alba, y Circe lo ha escuchado presa del amor (“Lasciua, Circe presumió entretanto/ tan larga pena reducir a gloria/ del capitán prudente enamorada”, III 13-14/ oct. 2). Mientras, el resto de la tripulación disfruta de las ninfas de Circe, contrariamente a lo que sucedía en *Od.* X, donde el héroe se entregaba sin reticencias al placer que le ofrecía la diosa pero sus compañeros no tenían relaciones con las siervas. Esta situación (“Todos amaron, y por varios modos/ sujeto de su amor hallaron todos”, III 135-6/ oct. 17) recuerda más bien el episodio de Lemnos de *A.R.*, donde cada héroe se unía a una lemnia, y su líder Jasón a la reina Hipsípila, siendo Heracles el único que se mantenía firme debido a su sentido del deber. El tratamiento de Lope podría ser una adaptación del episodio de Apolonio; es poco probable que Lope tuviera conocimiento directo de la epopeya helenística, pero podría haber conocido indirectamente el episodio a través de la *imitatio* de Apolonio que realiza Virgilio en la *Eneida* o de sus versiones latinas: las *Argonáuticas* de Valerio Flaco (II 78-427) y la *Tebaida* de Estacio (V 28-485).

El que será el tema de este Canto III según el enfoque que Lope de Vega aplica al mito homérico queda sintetizado en una de las primeras estrofas:

“Yo prometí, Señor, que cantarí
la resistencia de vn varón prudente,
cuyo valor divino le desuía
que amor lasciuo diuertirle intente;
ya por esta moral philosophía
se ve el exemplo y la virtud presente
de quien, jamás amado y perseguido,
la patria celestial puso en oluido”

La Circe III 233-40/ oct. 30

Se hace una extensa descripción de la belleza del héroe impropia del género épico⁵⁴⁹, así como una digresión moralista en términos platónicos sobre los amores adúlteros que contrapone los instintos sensuales y el raciocinio, que los debe dominar: así, tenemos por un lado “razón” (78/ oct. 10; 107/ oct. 14), “alma” (84/ oct. 11), “celestial” (88/ oct. 11; 93/ oct. 12), “entendimiento” (94/ oct. 12; 105/ oct. 14; 110/ oct. 14), y por otro “apetito” (83/ oct. 11; 89/ oct. 12), “sentitiuo” (89/ oct. 12; 98/ oct. 13), “apetecido” (108/ oct. 14). La interpretación del encuentro de Ulises y Circe desde el prisma del platonismo era ya un lugar común en los compendios mitográficos. Esta disertación se vuelve más subjetiva conforme se va desarrollando; el poeta manifiesta su sentir personal (por ejemplo, III 113-20/ oct. 15), e incluso termina dirigiéndose a una segunda persona (posiblemente Marta de Nevaes) a quien declara su amor, tan limpio y puro como el de Ulises. Este inciso concluye cuando el propio autor se pregunta “mas, ¿dónde me lleuó la fantasía/ dilatado en materia tan suaue?” (III 125-6/ oct. 16), y retorna al relato.

Sigue una estampa de la estancia de Ulises y sus hombres en el palacio; mientras éstos se entregan a los placeres y disfrutan de la compañía de las criadas, Ulises es objeto de toda clase de atenciones por parte de Circe, perdidamente enamorada. El autor insiste en la belleza de las anfitrionas y del entorno en que habitan, buscando así recalcar el mérito de Ulises al ser capaz de renunciar a tanta molicie. De nuevo se palpa la huella de la poesía amorosa, y especialmente del género bucólico:

“A los campos Elísios parecían
los palacios de Circe semejantes.
De dos en dos la soledad viuían
que dio la antigüedad a los amantes,
ya por las fuentes, que cristal corrían
penetrando los montes circunstantes,
ya ribera del mar, donde la nabe
ni teme el viento ni del dueño sabe.

Solos Circe y Vlises monte y prado
habitauan con gusto diferente.
Ella le sigue triste, él huye ayrado;
ella zelosa llora, él muere ausente.
Ella siente el desprecio, y él, turbado,
la desengaña astuto y eloquente.”

III 169-82/ oct. 22-3

⁵⁴⁹ Muñoz Cortés (1962, p. XVIII) percibe la influencia de la literatura italiana en esta descripción del físico del héroe griego, con apariencia noble y formas proporcionadas.

El retrato del amor de Circe debe tanto al libro IV de la *Eneida* que el propio Lope establece comparaciones explícitas a lo largo del Canto III. Por ejemplo, cuando los protagonistas van de caza, como hicieran Dido y Eneas (*Aen.* IV 129-72), en este caso no se consuma el amor, ya que Ulises, más virtuoso, “nunca de Eneas codició la cueua” (III 211/ oct. 27), pues era “más bueno para huésped que el Troyano,/ aunque le alabe la piedad de Anquises” (III 331-2/ oct. 42); o cuando Circe se lamenta “pues no faltara espada, como a Dido,/ para matarme yo quando te fueras” (III 323-4/ oct. 41). La Circe de este canto, muy alejada de la homérica, es una réplica fiel de aquella Dido que ardía de amor (*uritur infelix Dido*, *Aen.* IV 68), dejaba a un lado su pudor y sus juramentos de respeto a Siqueo y, desesperada, invocaba a los dioses pidiendo ayuda. También es intensa la relación con la Circe locamente enamorada de los *Remedia Amoris* (263-90) de Ovidio, que estaba a su vez en deuda con la Calipso homérica y la Dido virgiliana. Del mismo modo que la ninfa de Ogigia se quejaba del daño que le infligían los dioses (*Od.* V 118-29), la Circe de Lope, viendo que no logra a Ulises, “los infernales dioses maldezía” (III 205/ oct. 26). El héroe, por su parte, mantiene una rectitud acorde con las normas sociales de la España del Siglo de Oro: “Seuero el griego a Circe entretenía,/ tan cortés y galán como discreto” (III 201-2/ oct. 26).

Esta situación da pie a una nueva reflexión sobre la naturaleza del amor y sobre el tema central de su obra: el verdadero amor, inmortal y divino, que no nace porque el amado se vea presionado, el del amante fiel y virtuoso. Sus consideraciones sobre la espontaneidad del amor y la imposibilidad de forzarlo recuerdan a las de Ana en *Aen.* IV 35-8, cuando aconseja a Dido no resistirse a un amor que ha nacido de manera natural, a diferencia de lo que había experimentado con sus anteriores pretendientes. Lope dirige incluso una exhortación a Ulises instándolo a reanudar cuanto antes su marcha (III 249-264/ oct. 32-3), pues le aguarda la gloria de llegar hasta la Península Ibérica (de acuerdo con una tradición legendaria que trataremos más adelante), y Circe lo está deteniendo. Esta intervención del poeta se puede relacionar con las palabras que por orden de Júpiter dirigía Mercurio a Eneas en *Aen.* IV 265-76, en una situación muy similar: el héroe estaba en Cartago retenido por una amante, y debía partir para cumplir su misión de fundar Roma. Como el dios mensajero apelaba al futuro del niño Ascanio para mover a Eneas, Lope nombra aquí a Penélope.

Desesperada ante la indiferencia de Ulises, Circe recurre a pócimas y conjuros, igual que Dido se entregaba a los sacrificios a los dioses y a los augures (*Aen.* IV 54-67). El uso de la magia para atraer a un amante esquivo es otro rasgo en común con la Circe de los *Remedia*. Dido hacía llamar a una hechicera (IV 478-521), pero ella buscaba, más que un amor que ya sabía imposible, un pretexto para construir la pira sobre la que habría de suicidarse. Comparando los pasajes correspondientes de las tres obras saltan a la vista múltiples similitudes: una trastornada enamorada quiere servirse de remedios sobrenaturales para su trágica situación, pero estos recursos se revelan totalmente ineficaces, y tal inutilidad se resalta por medio de interrogaciones retóricas:

*His dictis impenso animum flammauit amore
spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem.
principio delubra adeunt pacemque per aras
exquirunt; (...)
pecudumque reclusis
pectoribus inhians spirantia consulit exta.
heu, uatum ignarae mentes! quid uota furentem,
quid delubra iuuant?*

“Dicho esto, encendió su ánimo con el amor avivado
y dio esperanza al espíritu dudoso y dispó el pudor.
Primero acuden a los templos y por los altares la paz
van buscando (...)

Y mirando con avidez en los pechos abiertos
de los animales consulta las entrañas palpitantes.
¡Ay, ignorantes entendimientos de los adivinos! ¿En qué ayudan
al que está fuera de sí las ofrendas, en qué los templos?”

*Quid tibi profuerunt, Circe, Perseides herbae,
cum sua Neritias abstulit aura rates?
Omnia fecisti, ne callidus hospes abiret:
ille dedit certae lintea plena fugae.
Omnia fecisti, ne te ferus ureret ignis:
longus in inuito pectore sedit amor (...)
Ardet et adsuetas Circe decurrit ad artes,
nec tamen est illis adtenuatus amor.*

Rem. 263-8; 287-8

“¿De qué te sirvieron, Circe, las hierbas de la Perseide,
cuando sus vientos se llevaron las naves Neritias?
Hiciste de todo para que no se marchara el astuto huésped:
él entregó sus velas abiertas a la fuga segura.
Hiciste de todo para que no te abrasara el fuego fiero:
pero el amor se asentó duradero en el pecho contra su voluntad. (...)
Circe se abrasa y recurre a las artes acostumbradas,
y sin embargo el amor no se ve atenuado por ellas.”

“No quedó yerua ni conjuro alguno
que los fieros espíritus llamasse,
ni cerco sobre el campo de Neptuno,
o que la Luna en él retrogradasse,
que con apremio fiero e importuno
no hiziesse, no buscasse, no intentasse (...)
‘Dulce pasión de amor, dulce homicida (...)
Si no puedes con las yeruas ser vencida,
¿para qué por las venas te dilatas?’”

La Circe III 265-70; 273; 277-8/ oct. 34-5

Así, la magia de Circe, tan poderosa en el Canto I, no puede vencer la tenaz resistencia de este Ulises, que es tan moderado y prudente como lo habían mostrado los manuales mitográficos. Frente a todos los esfuerzos de Circe por seducirlo, el héroe de Ítaca se mantiene impertérrito. En el comienzo del canto dice Lope que “él firme, honestamente defendía/ la lealtad que a Penélope deuíá” (III 47-8/ oct. 6), y hasta el final tendrá el héroe la misma actitud.

Circe pronuncia un monólogo en estilo directo (III 273-328/ oct. 35-41) cargado de dramatismo e intensidad -con abundantes exclamaciones, paralelismos y preguntas retóricas-, que recuerda las *querelae* de las amantes de la elegía latina o a las quejas de enamorado de los cancioneros de la lírica medieval y renacentista. Circe, que se había presentado como una temible hechicera poderosa por “su engaño y su hermosura”, se ve impotente ante la virtud del hijo de Laertes y se lamenta de “que para tan elada resistencia/ ni bastan la hermosura ni la ciencia”. Este discurso lo pronuncia Circe en

soledad y precede al anuncio de la partida del huésped, contrariamente a lo que sucedía con los monólogos equivalentes de los modelos de la Antigüedad -el de Calipso en la *Odisea*, el de Dido en la *Eneida* y el de Circe en los *Remedia*-, aunque más adelante hay un monólogo de amante desechada correspondiente a aquel de *Aen.* IV, cuando el héroe manifiesta su intención de partir. Hay, por tanto, en *La Circe* de Lope dos monólogos dramáticos de amante abandonada, ambos contruidos básicamente sobre las quejas de Dido de *Aen.* IV 305-87: uno de Circe sola y el otro dirigido a Ulises, separados ambos por la exhortación de Filemo a Ulises para emprender la vuelta a casa.

En este primer discurso la maga se lamenta de la ineficacia de su magia y del dolor que le causa la frialdad de Ulises, todo ello salpicado una vez más de notables reminiscencias de los *Remedia* y sobre todo de la *Eneida*: el reproche al huésped por su ingratitud con la que lo recogió cuando vagaba perdido por los mares (*Aen.* IV 373-5; *La Circe* III 281-4/ oct. 36), la comparación de la apacible y regalada vida en su tierra con los sufrimientos pasados del héroe (*Rem.* 281-4; *La Circe* III 285-300/ oct. 36-8), la equiparación del insensible amado con una fiera salvaje (*Aen.* IV 365-7; *La Circe* III 313-7/ oct. 40). Además, la propia Circe establece comparaciones entre Eneas y Ulises, concluyendo que el primero fue más benigno (III 317/ oct. 40), y entre ella y Dido (III 323-8/ oct. 41), evocando el trágico suicidio por amor de la reina de Cartago, aunque el personaje de Lope no llegará a este extremo. El parlamento se cierra de una forma muy similar en la epopeya de Lope y en el poema didascálico-amoroso de Ovidio: “Esto decía Circe; pero en vano/ daua quejas al viento, que era Vlises/ más bueno para huésped que el Troyano” (*La Circe* III 329-31/ oct. 42); *Illa loquebatur, nauem soluebat Vlixes: inrita cum uelis verba tulere Noti*, (“Ella hablaba; Ulises soltaba la nave/ los vientos se llevaban junto con las velas las palabras vanas”, *Rem.* 285-6). Todos los paralelismos vistos hasta aquí nos llevan a concluir que, además de la *Eneida*, Lope conocía el pasaje de los *Remedia Amoris* y lo tuvo como modelo para esta parte.

2. Como en *Od.* X, el detonante para la partida es la queja que dirige al caudillo su tripulación. No obstante, en la *Odisea* la iniciativa partía de los compañeros en general (ἐρίηρες ἑταῖροι, X 471), y se expresaba en sólo tres versos que se centraban en la motivación principal del héroe: el νόστος, la vuelta a la tierra patria y al hogar.

δαίμονι', ἦδη νῦν μινῆσκεο πατρίδος αἴης,
εἶ τοι θέσφατόν ἐστι σαωθῆναι καὶ ἰκέσθαι
οἶκον ἐϋκτίμενον καὶ σῆν ἐς πατρίδα γαῖαν.

Od. X 472-4

“Divino, acuérdate ya del suelo patrio,
si ha sido determinado por los dioses que te salves y que llegues
a tu casa bien edificada y a tu tierra patria.”

En *La Circe* lo que tenemos es un largo discurso de Filemo, que habla movido por los celos hacia Palamedes⁵⁵⁰ por haberse quedado éste con Filis, la ninfa que él

⁵⁵⁰ El enredo amoroso y el motivo de los celos son frecuentes en el teatro de Lope (*El perro del hortelano*, *El caballero de Olmedo*, *Los melindres de Belisa*, etc.), y en la literatura española de la época (*El viejo celoso* y *El celoso extremeño* de Cervantes, *Celos aun del aire matan* de Calderón, etc.). Para Aubrun (1962, p. LXVIII) estos elementos de intriga amorosa son propios de la ópera.

amaba (III 349-53/ oct. 44, 410-2/ oct.52, 761-8/ oct. 96). Filemo reprocha a Ulises “con la lengua ayrada” (352/ oct. 44) la inmoralidad de su situación (“tan triste, injusto y miserable estado”, 358/ oct. 45). El argumento central de su parlamento es que es un grave menoscabo de su honra que un hombre con familia se amancebe con una lúbrica maga (“hechizera vil” en 402/ oct. 51 y “hermosa encantadora” en 359/ oct. 45). Frente a sólo dos alusiones a la patria (354/ oct. 45, 401/ oct. 51) y al estado de abandono en que están Penélope y Telémaco (373-6/ oct. 47), se ponderan en cambio dos conceptos de gran relieve en el siglo XVII; la honra⁵⁵¹ y la moral. Alude Filemo a la virtud y la resistencia para luchar contra las tentaciones (361/ oct. 46; 407-8/ oct. 51), a la fama y al qué dirán -pues todos creerán que ha sido seducido, aunque no haya sido así (362-4/ oct. 46; 381-4/ oct. 48)-, al deshonor que supondrá para los viajeros que sus esposas se cansen de esperarlos y los traicionen (371-2/ oct. 47; 377-400/ oct. 48-50), a lo impuro del amor de Circe (402-4/ oct. 51), etc. Lope actualiza con los valores vigentes en la España aurisecular la exhortación al abandono de la maga, que queda de este modo muy alejada del modelo homérico y más próxima a las lecturas cristianas del mito y también a ese discurso de Mercurio a Eneas de *Aen.* IV 265-76. El dios mensajero reprendía al héroe por estar rendido a una mujer, abandonando sus obligaciones y entregado a una vida ociosa, y también le aconsejaba pensar en su familia:

*tu nunc Karthaginis altae
fundamenta locas pulchramque uxorius urbem
exstruis? heu, regni rerumque oblite tuarum! (...)
quid struis? aut qua spe Libycis teris otia terris? (...)
Ascanium surgentem et spes heredis Iuli
respice,*

Aen. IV 265-7; 271; 274-5

“¿Tú ahora echas los cimientos
de la gran Cartago y dominado por una mujer levantas
una bella ciudad? ¡Ay, olvidado de tu reino y tus asuntos! (...)
¿Qué pretendes? ¿Con qué fin consumes ocioso tu tiempo en tierras líbicas? (...)
En Ascanio que está creciendo y en las esperanzas de tu heredero Yulo
repara.”

Las palabras de Filemo surten efecto, y Ulises comprende su delicada situación: “De Antiphates cruel y Polifemo/ el peligro menor imagináu/ que estar de Circe en la prisión cautiuo,/ muerto a la fama y a la infamia viuo” (III 413-6/ oct. 52).

Como ya comentamos a propósito de Virgilio, la partida de Eneas de Cartago presenta notables concomitancias con la de Jasón de Lemnos, y también la marcha de Ulises en *La Circe* parece estar en deuda con la epopeya alejandrina. En Apolonio Heracles, como Filemo, amonestaba a los compañeros apelando al recuerdo de sus esposas legítimas, lo que empujaba a Jasón a separarse de Hipsípila de forma fría y apresurada, quedando la reina de Lemnos desolada (A. R. 861-909)⁵⁵². Por otra parte, tanto Hipsípila como la Circe de Lope, aunque se muestran dulces y amorosas con el viajero, esconden un oscuro pasado de violencia contra los varones que las diferencia de la figura de Dido: Hipsípila la masacre de hombres de su isla, y Circe el envenenamiento de su propio esposo y presumiblemente la metamorfosis de más viajeros.

⁵⁵¹ Al igual que sucede con el tema de los celos, el tema de la honra, relevante también en este poema, es uno de los más poderosos móviles en las obras de Lope; véase Alborg (1977, pp. 282-7).

⁵⁵² Esta situación también aparecía en Val. Flac. II 370 y ss.

Ulises acude a ver a Circe para comunicarle sus planes de viaje. Para enfatizar la virtuosa resistencia del héroe, antes de que comience su diálogo Lope se recrea en exaltar en términos muy líricos la arrebatadora belleza de la maga (421-40/ oct. 53-5). El anuncio de la partida, la reacción de la enamorada y la discusión entre ambos personajes coinciden principalmente con el pasaje que precede a la separación de Dido y Eneas en *Aen.* IV 305-87, y sólo de manera secundaria con el de Circe y Odiseo en *Od.* X 483-540. Nos parece oportuno detenernos en la comparación de la estructura y el contenido de la escena de despedida de *La Circe* y de sus dos modelos:

- ***Od.* X 483-540:**
 - **Súplica de Odiseo** (483-6): el caudillo solicita brevemente a Circe que le permita reanudar su viaje, como le había prometido hacer.
 - **Respuesta de Circe** (488-95): la diosa acepta sin vacilar, pero le indica que tiene que realizar la *κατάβασις*.
 - **Monólogo de Circe** (504-40): Amplias instrucciones para la *véκυα*.
- ***Aen.* IV 305-87:**
 - Primer **monólogo de Dido** (305-30): la reina suplica desesperada al héroe que se quede a su lado.
 - **Monólogo de Eneas** (333-61): el troyano explica a la cartaginesa las causas de su decisión.
 - Segundo **monólogo de Dido** (365-87): la amante estalla en un lamento cargado de furia y dolor.
- ***La Circe* III 453-744/ oct. 57-93:**
 - **Monólogo de Ulises** (453-576/ oct. 57-72): pide a Circe que le permita reanudar su camino y argumenta su decisión.
 - **Monólogo de Circe** (577-640/ oct. 73-80): la maga se muestra desconsolada y rabiosa
 - **Diálogo de discusión entre Circe y Ulises** (649-720/ oct. 82-90): los personajes tratan de convencerse el uno al otro.
 - **Intervención de Circe** (723-44/ oct. 91-3): la maga acaba cediendo e indica brevemente al héroe que tendrá que llevar a cabo una *κατάβασις*.

En *La Circe* comienza la escena con una larga súplica de Ulises a la maga pidiendo permiso para partir y exponiendo sus motivos. Sus palabras recuerdan tanto la petición análoga que hacía Odiseo a Circe como la argumentación de Eneas, quien, contrariamente a los huéspedes de Circe, no trata con una peligrosa maga y necesita su autorización para marcharse. El héroe de Lope apela a que su amor por la maga es platónico pero no carnal (457/ oct. 58), al deseo de su tripulación de volver a casa (465-72/oct. 59, éste es el único punto de coincidencia con las palabras de Odiseo), a los años de sufrimiento desde que marcharon a la guerra de Troya (473-500/oct. 60-3), a su amor por Penélope (501-52/ oct. 63-9 y 667-70/ oct. 84) y por su hijo (553-6/ oct. 70), y aclara que se aleja de ella a su pesar (569-70/oct. 72; 665-8/ oct. 84). Varios puntos de este discurso estaban en *Aen.* IV: la mención a la esposa como la dueña ausente de su corazón, que le impide enamorarse de otra mujer (335-6); la necesidad de alcanzar su patria, que ahora es Italia (345-7); el futuro de su hijo (354-5); y la pena de abandonar a la mujer (361). Ulises se muestra más compasivo y humano con Circe que Eneas con Dido, y llega a contagiarse de su llanto (III 721/ oct. 91), mientras que el héroe troyano contenía el dolor en su pecho (*obnixus curam sub corde premebat*, *Aen.* IV 332).

Por su parte, el monólogo de Circe sigue el modelo del segundo parlamento de Dido. El despecho y la furia de la enamorada nada tienen que ver con la fría hechicera homérica, ni siquiera con las protestas de Calipso en *Od. V*, sino con la ardiente y desdichada reina de Cartago. Las dos mujeres reprochan al héroe que las abandona su crueldad, insensibilidad e ingratitud. Dido le dirige a Eneas el tremendo reproche de que lo parió el Cáucaso y lo amamantaron los tigres (*Aen. IV 366-7*), y Circe le dice a Ulises que tiene el alma tan dura como si fuera de diamante (*La Circe III 581-2/ oct. 73*), y que su cuerpo es de piedra y su alma de hielo (603/ oct. 76). Muy similares son los recuerdos de cómo acogieron en su tierra al amado cuando era un náufrago y cómo ahora su generosidad no se ve correspondida:

*eiectum litore, egentem
excepi et regni demens in parte locaui.
amissam classem, socios a morte reduxi.*

Aen. IV 373-5

“Arrojado en mi costa, indigente
lo acogí y, loca, lo hice partícipe de mi reino.
Salvé a su flota arruinada, a sus compañeros de la muerte.”

“Veniste aquí, desprecio de las ondas,
propio traidor y peregrino extraño,
arrojado del agua, y en mi zelo
hallaste más piedad que en tierra y cielo.”

La Circe III 605-8/ oct. 76

Tanto la maga como la reina invocan a las divinidades para maldecir al amado cruel (Dido a los *pia numina* en *Aen. IV 382-4* y Circe a “deidades” y “Amor” en *La Circe III 593-6/ oct. 75*): la reina pide que los escollos del mar lo hagan sufrir, y Circe simplemente clama “vengança”. La hechicera de Lope llega más allá y desea la muerte de Ulises (597-600/ oct. 75), algo que no llegaba a hacer Dido, pero ésta sí anunciaba la suya propia, añadiendo que su fantasma atormentaría a Eneas (384-7). Circe termina lamentándose de que su padre, un dios, no la ayude, y sugiere que su sufrimiento puede ser un castigo por haber envenenado a su esposo (637-40/ oct. 80).

Durante toda esta escena de separación, mucho más extensa en *La Circe* que en Homero y Virgilio, Lope de Vega aprovecha para hacer un despliegue de elementos retóricos que alcanzan su culminación en el intenso diálogo que sigue al monólogo de Circe. El poeta no se limita a reproducir las palabras, sino que constantemente introduce especificaciones acerca de los gestos y expresiones de sus personajes, que se agitan, se miran, se besan las manos y lloran juntos. El resultado es un pasaje de gran viveza y dramatismo que acusa una evidente influencia del teatro. Ulises, sumamente conmovido y a punto de flaquear, reúne fuerzas para insistir elocuentemente en la fidelidad que debe a Penélope (657-72/ oct. 83-4) y en la imposibilidad de consumir su amor con Circe, pues se trata de un amor “del alma”, “inmortal” y “casto” (690-704/ oct. 87-8), y termina suplicándole ansioso una vez más en nombre del Sol y de todos los dioses (714-20/ oct. 90). En cuanto a Circe, todas sus intervenciones ponen de manifiesto su hondo dolor por el rechazo, pero termina cediendo.

En este punto, Lope deja de lado la *Eneida* para retomar la *Odisea*, aunque con notable libertad. Aceptada la partida del héroe, Circe le anuncia que para regresar a Ítaca ha de bajar al infierno a pedir información al adivino Tiresias, noticia que desata el llanto desesperado del héroe (*Od. X 497-8, La Circe III 737-8/ oct. 93*). El personaje de Circe experimenta en este momento un cambio total de actitud, lo que podemos achacar

a una yuxtaposición un tanto brusca de modelos: finalizado el diálogo en el que el punto de referencia para la figura de Circe era la heroína virgiliana, a partir de los versos que transcribimos abajo y hasta el final del Canto III, Lope vuelve a basarse en la Circe homérica. Compárese, por ejemplo, este pasaje con su correspondiente de la *Odisea*:

“- No quiera, o capitán, Iúpiter santo
que dure más destierro tan prolixo.
Parte, y consuela de tu gente el llanto,
advirtiendo primero que predixo
mayor desdicha el hado a tus fortunas,
porque aun te faltan de sufrir algunas.

Para saberlas, y saber qué estado
tienen tus cosas, baxarás primero
al reyno de Plutón, dexando atado,
Hércules nueuo, el rígido Cerbero.
Tiresias, finalmente, consultado,
dando licencia Radamanto fiero,
te dirá los sucessos que te esperan;
que yo quisiera que felices fueran.”

La Circe III 723-36/ oct. 91-2

“διογενὲς Λαερτιάδη, πολυμήχαν’ Ὀδυσσεῦ,
μηκέτι νῦν ἀέκοντες ἐμῶ ἐνὶ μίμνετε οἴκῳ.
ἀλλ’ ἄλλην χρὴ πρῶτον ὁδὸν τελέσαι καὶ ἰκέσθαι
εἰς Ἄϊδαο δόμους καὶ ἐπαινῆς Περσεφονείης
ψυχῆ χρησομένους Θηβαίου Τειρεσίαο,
μάντιος ἀλαοῦ, τοῦ τε φρένες ἔμπεδοί εἰσι”

Od. X 488-93

“Hijo de Laertes de linaje divino, Odiseo de muchos recursos,
no permanezcáis más en mi mansión forzados.
Pero primero es necesario realizar otro viaje y dirigirse
a las mansiones de Hades y de la terrible Perséfone
para solicitar un vaticinio al alma del tebano Tiresias,
el adivino ciego, cuya mente está inalterada.”

En la epopeya homérica Circe ofrecía a continuación muy detalladamente las indicaciones para esta *véκνυια* (*Od. X* 506-40). En *La Circe*, sin embargo, no hay más instrucciones para la visita al infierno que las recogidas arriba; después, al preguntar Ulises cómo podrá llevar a cabo esa empresa, se omite esta información y leemos tan sólo que “ella, amorosa, le informó de todo” (III 744/ oct. 93). Llama la atención que el texto de Lope mencione el descenso al inframundo de Hércules como paradigma de *κατάβασις* y no el de Orfeo, tan popular en su época; más adelante Ulises y Caronte vuelven a aludir a él (III 909-28/ oct. 114-6).

La partida de la isla resulta también muy cercana al texto homérico: la maga se pone una bella túnica y viste también a Ulises (III 745-8/ oct. 94, al igual que en *Od. X* 541-45), quedando tan hermosos ambos que el autor los compara con Venus y Marte, precisamente dos dioses cuya aventura amorosa recogía la *Odisea* (VIII 266-366). En Homero antes de la salida de Eea, Circe ataba a la nave los animales propicios, un carnero y una borrega negra (*ἀρνειὸν κατέδησεν ὄϊν θῆλύν τε μέλαιναν, Od. X* 572); en Lope la hechicera coloca “un cordero negro y vna oueja”, y además murmura un

conjuro y traza rombos mágicos⁵⁵³ (III 809-12/ oct. 102). Prácticamente con las mismas palabras que en la *Odisea*, anuncia Ulises a los suyos que tienen que visitar el Hades antes de volver a casa, estallando en ellos el llanto y la desesperación (*Od.* X 562-8; *La Circe* III 817-28/ oct. 103-4). Lope se detiene en la descripción de la emotiva despedida de los hombres de Ulises y las ninfas de Circe, todos ellos con nombres propios, una escena que no estaba en ninguno de sus modelos principales (III 753-92/ oct. 95-9), pero sí en la escena de la despedida de los argonautas de las lemnias (A. R. I 879-885; Val. Flac. II 425-8). En contraste, la separación de Circe y Ulises es tan sobria y breve como la del texto homérico: en ambos poemas los personajes no pronuncian siquiera palabras de despedida. En el nuevo contexto de *La Circe* esta secuencia resulta demasiado aséptica, y poco coherente con el comportamiento anterior de los personajes. Lope omite la muerte accidental de Elpénor con la que se cerraba el Canto X de la *Odisea*.

3. Para la bajada al infierno Lope sigue el Canto XI de la *Odisea*, aunque lo abrevia: los viajeros alcanzan los confines del océano y el país de los cimerios, donde nunca hay luz (*Od.* XI 14-20, *La Circe* III 829-40/ oct. 104-5) y hacen el sacrificio indicado por Circe (*Od.* XI 25-33, *La Circe* III 853-6/ oct. 107), en Lope sin invocación a los muertos. Para el encuentro con las almas Odiseo iba solo, y Eneas con un ser semidivino, la Sibila; a Ulises lo acompaña su compañero Palamedes⁵⁵⁴, sin que haya un motivo claro para su presencia en esta aventura, ya que no tiene actuación alguna. Terminado el rito del sacrificio, el modelo vuelve a ser Virgilio, con la *κατάβασις* de Eneas (*Aen.* VI 268-899). En la *Odisea* la comunicación con los muertos se producía mediante la invocación y las libaciones, que hacían salir a las ánimas; había, pues, una *véκνυα*. En la *Eneida* y en *La Circe* tenemos una *κατάβασις* propiamente dicha, pues el héroe desciende al mundo subterráneo. Aprovecha Lope para exhibir su talento lírico recreándose en una tétrica descripción del infierno, proliza y poética⁵⁵⁵.

Del modelo virgiliano procede el encuentro del héroe con Caronte, aunque Eneas, a diferencia de Ulises, no habla con el anciano (*Aen.* VI 298-316, *La Circe* III 873-96/ oct. 110-2). Dentro de la profunda huella de Virgilio que se aprecia en toda la *κατάβασις* del Ulises lopesco, es tal vez en la escalofriante descripción de Caronte⁵⁵⁶ donde se hace más patente la imitación del poeta latino:

*Portitor has horrendus aquas et flumina seruat
terribili squalore Charon, cui plurima mento
canities inculta iacet, stant lumina flamma,
sordidus ex umeris nodo dependet amictus.
Ipse ratem conto subigit uelisque ministrat
et ferruginea subuectat corpora cumba,
iam senior, sed cruda deo uiridisque senectus.*

⁵⁵³ El uso de rombos mágicos es típico de las hechiceras clásicas; aparece en Theoc. II 30, uno de los textos más representativos del tema.

⁵⁵⁴ En *Od.* XI dos compañeros ayudan durante el rito de invocación a los muertos: Euríloco y Perimedes; este último tal vez corresponda al Palamedes de Lope, por confusión de nombres.

⁵⁵⁵ Cossío (1998, p. 376) apunta al *Orfeo* (1624) de Jáuregui como posible modelo, y Muñoz Cortés (1962, p. XI-XIII) al *Orfeo en Lengua Castellana* (1624) de Juan Pérez de Montalbán, la *κατάβασις* de la *Gerusalemme Liberata* (1575) de Tasso y otras influencias menores: Luciano, Gil Vicente y Juan de Valdés. También hay que considerar el influjo del viaje al infierno más célebre de la literatura, el de la *Divina Comedia*, aunque las semejanzas entre la *κατάβασις* de Dante y la de Lope, como la descripción de Caronte, parecen proceder del empleo común de la *Eneida*.

⁵⁵⁶ Para Hatzantonis (1971b, p. 40) Caronte representa en *La Circe* la *feritas*, como contrapartida a Ulises, que simboliza la *humanitas*.

“Un horrendo barquero guarda estas aguas y los ríos,
 Caronte de terrible inmundicia, cuya abundante barba canosa cuelga
 del mentón desaliñada, sus ojos están fijos como llamas,
 de sus hombros pende un manto sucio con un nudo.
 Éste empuja una embarcación con una pértiga y se encarga de las velas
 y transporta los cuerpos en su barca herrumbrosa,
 viejo ya, pero la vejez para un dios es cruda y vigorosa.”

“Desotra parte, en vna parda peña
 que de cárdeno mocho le seruía,
 el tostado y neruioso cuerpo enseña
 fiero Caronte, que a dormir yazía;
 de suzio lienço túnica pequeña,
 parte adornaua y parte descubría
 la cana barba casi azul pendiente,
 con mil arrugas por la negra frente.

Culebra parda, quando al sol se enrosca,
 parece el fiero monstro, que al ruydo
 de humana planta tímida se embosca.
 Assí era el cuerpo infame, assí el vestido,
 y assí también por la corteza tosca
 a círculos estaua dividido,
 mostrando tal fiereza el pardo vulto,
 como suele cadáver insepulto.”

La Circe III 873-88/ oct. 110-1

La comparación de Caronte con un “cadáver insepulto” recuerda la *Eneida*, donde el viejo barquero aparecía rodeado de almas que le acosaban, y que eran precisamente de aquellos que no habían recibido sepultura y no podían cruzar el río (*inops inhumataque turba*, *Aen.* VI 325). Caronte trata de detener a Ulises y Palamedes, y el caudillo apela a la autoridad de Circe “cuya hermosura y ciencia admira” (908/ oct. 114), que es quien les envía, y asegura que no se comportarán en el inframundo como Hércules y Teseo (915/ oct. 115). El anciano recela y recuerda las fechorías del héroe tebano en el Hades (atribuyéndole un intento de raptar a Proserpina en 925/ oct. 116), pero el de Ítaca lo acaba convenciendo con su mejor arma, “su elocuencia”.

A continuación es necesario, como en la *Eneida*, dormir a Cérbero para proseguir el camino; Eneas lo conseguía con un bollo mágico que le entregaba la Sibila (*Aen.* VI 417-23), y Ulises lo hace con el rombo de un conjuro, según Circe le había indicado (III 937-40/ oct. 118).

Así llega el héroe hasta el palacio de Hades o Plutón, del que Lope ofrece una siniestra descripción (III oct. 941-52/ 118-9). Allí lo rodean las sombras de los difuntos y comienzan los encuentros con los espíritus que están en el infierno. Era un motivo muy común en la *κατάβασις* grecolatina que el héroe coincidiera en el infierno con figuras célebres de la mitología y con personas importantes en su vida. En la *Odisea* se aparecían Elpénor (*Od.* XI 51-83), la madre de Odiseo, Anticlea (*Od.* XI 84-224), y las mujeres que eran hijas o esposas de nobles: Tiro, Antíope, Alcmena, Mégara, Epicasta, Cloris, Leda, Ifimeda, Fedra, Procris y Ariadna, Mera, Climena y Erifile (*Od.* XI 235-327). Eneas, por su parte, se encontraba con sus compañeros Leucaspis, Orontes y Palinuro, que habían huido con él de Troya, (*Aen.* VI 333-83), con Procris, Fedra, Erifile, Evadne, Pasífae, Laodamia, Ceneo, Dido, con los caudillos de la expedición de los siete contra Tebas, con Deífobo, con los condenados a los castigos eternos,

custodiados por la Furia Tisífone, con los troyanos Ilo, Asáraco y Dárdano, y con su padre Anquises, que le muestra más sombras (*Aen.* VI 445-899). Lope adopta este motivo del encuentro con los muertos, pero lo reduce considerablemente, de modo que su Ulises ve tan sólo a Clitemnestra (III 961-84/ oct. 121-3), al Cíclope Polifemo (III 1001-20/ oct. 126-8) y a Palamedes (III 1057-104/ oct. 133-8). Coincidimos con Aubrun, en que a estos tres encuentros les corresponde un significado determinado en relación con las vivencias de Ulises. Así, Clitemnestra representa la infidelidad conyugal, un peligro por el que también Ulises teme verse afectado:

“Ulises, admirado del suceso,
tembló el peligro de su ausente esposa,
que se deue temer qualquier suceso
de ausencia larga y de muger hermosa”

La Circe III 985-8/ oct. 124

Polifemo, por su parte, simbolizaría los sufrimientos pasados. Por último, Palamedes evoca el principio de todos los males, pues a causa de su delación Ulises tuvo que acudir a la guerra de Troya (“descubriste el secreto que sabías,/ causa fatal de las desdichas mías”, III 1103-4/ oct. 138)⁵⁵⁷. Nosotros creemos que, además de esta interpretación, el encuentro con Palamedes sirve para que Ulises se defienda con su habilidad oratoria de las acusaciones que sustentaban aquella tradición de descrédito del héroe homérico, de acuerdo con el esfuerzo que Lope muestra durante todo el poema por exaltar su figura. Palamedes le echa en cara su cobardía por fingirse loco, su condición mentirosa y la traición de la que lo hizo objeto siendo su amigo (III 1073-96/ oct. 135-6). Ulises le responde que él fue el primero que traicionó “una amistad sincera y pura”, y que ya ha expiado su culpa con sus numerosos sufrimientos (III 1097-1104/ oct. 138). Por ser un encuentro con una persona del pasado del héroe que, llena de rencor, le trae remordimientos por sus malas acciones, esta aparición de Palamedes, “sombra fugitiva” que tarda en dejarse ver, guarda cierta relación con la de Dido en *Aen.* VI 450-76. También allí Eneas vislumbraba fugazmente a la reina y le dirigía unas palabras en las que trataba de justificarse, aunque ella no le respondía

Ulises contempla también una serie de abstracciones de vicios y pasiones negativas que habitan en el infierno (III 1021-56/ oct. 128-32); también esto estaba en la *κατάβασις* virgiliana (*Aen.* VI 273-81). Es interesante comparar los dos pasajes dedicados a la enumeración de abstracciones para comprobar que en Virgilio tenemos elementos que para los antiguos suponían desgracia y dolor -las Enfermedades, la Vejez, el Miedo, el Hambre, la Muerte, la Guerra, etc.-, y en Lope especialmente las pasiones o actitudes humanas inmorales o pecaminosas para el cristianismo: la Ambición, la Desvergüenza, el Amor deshonesto (de ahí la visión predominantemente negativa de Circe en este poema), la Pereza, los Celos, la Necedad, la Simpleza, el Juego, etc. Se detiene el poeta especialmente en la Amistad fingida⁵⁵⁸:

“Tan digna de que el mundo la desame
por perjura, engañosa y fementida.

⁵⁵⁷ Quedarían así reflejadas las tres obsesiones de las que Ulises quiere librarse: el deshonor, la fechoría y el homicidio. Aubrun (1962, pp. LXXIII-V). Sobre la traición de Palamedes, véase Falcón Martínez, Fernández-Galiano y López Melero (1980, *ad locum*), y Ruiz de Elvira (1975, pp. 421-3).

⁵⁵⁸ El tema de la amistad, tanto la falsa como la noble y verdadera, es otro de los favoritos en la creación literaria de Lope de Vega. Basta ver el abundante número de obras teatrales que compuso sobre el tema de la amistad: *La prueba de los amigos*, *La boda entre dos maridos*, *El amigo hasta la muerte*, *La amistad pagada*, etc.

No ay áspid de la Lybia que derrame
mayor veneno, ni la humana vida
tiene de qué guardarse más castigo
que del engaño vil de vn falso amigo.”

La Circe III 1027-32/ oct. 129

Finalmente aparece el adivino Tiresias (III 1105-208/ oct. 139-51) quien, como Caronte en *La Circe* y como el mismo Tiresias en la *Odisea* (XI 92-4), le pregunta abruptamente cómo ha llegado hasta allí “trangresor de las leyes infernales” (III 1111/ oct. 139), recordando de nuevo el ejemplo de Hércules (III 1109/ oct. 139). Ulises repite que su viaje al inframundo ha sido autorizado por una diosa (III 1119-20; 1129-32/ oct. 140; 142), se presenta ante Tiresias y le ofrece un resumen de su larga ruta, donde de nuevo aparece nombrada Cartago:

“De Troya me conduze donde vea
las negras sombras del estigio lago;
entre Italia y el golfo de Malea,
entre el cimerio Bósphoro y Cartago
passé grandes fortunas.”

La Circe III 1123-7/ oct. 141

Tiresias proporciona al héroe información abundante y diversa (III 1133-208/ oct. 142-51). Comienza comunicándole que está sufriendo castigos del dios del mar por matar a su hijo Polifemo, y le recomienda propiciarse a la divinidad con ofrendas a Juno⁵⁵⁹. A continuación detalla la ruta para su viaje de regreso, que coincide con la indicada por Homero con alguna variación: debe navegar entre Escila y Caribdis, pasar la isla de las Sirenas y detenerse durante siete años -los mismos que en Homero- en la isla de Calipso. El adivino narra el encantamiento de Circe contra Escila que no estaba en Homero sino en Ovidio (*Met.* XIV 1-74). Respecto a Calipso, cuyo encuentro con el héroe no era profetizado en la *Odisea* ni por Tiresias ni por Circe, toma aquí rasgos que la asemejan a Circe (“allí sus rombos y conjuros haze”, III 1163/ oct. 146) y a las Sirenas (“te detiene con su dulce canto”, III 1168/ oct. 146). Para terminar, le informa sobre la situación de Ítaca, donde lo espera el amor de su mujer y su hijo, y le recomienda que se mantenga fiel a Penélope y no se deje seducir por la hija del Sol (“Mira que has de boluer a Circe hermosa,/ guárdate de ofender tanta constancia”, III 1203-4/ oct. 151)⁵⁶⁰. El contenido de este vaticinio es una fusión de tres discursos de la *Odisea*: el de Tiresias en XI 100-37, que explicaba al héroe que estaba sufriendo la cólera de Posidón, que debía seguir su viaje absteniéndose de tocar los ganados de Helios y que alcanzaría finalmente Ítaca, y allí tras enfrentarse a los pretendientes acabaría viviendo plácidamente con su familia; el de su madre Anticlea en XI 181-203, que había muerto de pena por la ausencia de su hijo, y le aseguraba que Penélope, Telémaco y Laertes no lo habían olvidado y lo aguardaban ansiosos; y por último, el de Circe en XII 38-111, que exponía al héroe su itinerario al salir de Eea (la isla de las Sirenas y el paso entre Escila y Caribdis) y le daba consejos para sortear los peligros.

⁵⁵⁹ Lope en esto sigue la *Iliada*, donde Hera protegía a los griegos, en vez de la *Odisea*, donde la divinidad que guardaba a Odiseo era Atenea.

⁵⁶⁰ Aubrun (1962, p. LXXVII) entiende que este encuentro con Tiresias ha servido para reconciliar al héroe con la vida y con el amor verdadero.

4. Termina la historia con el regreso del infierno y el reencuentro con Circe. Rápidamente nos cuenta Lope cómo el héroe, acompañado de Palamedes, vuelve a cruzar la laguna en la barca de Caronte, se reúne con sus hombres, que lo aguardan llorando y vuelven a la tierra de Circe, donde la hechicera “aun tiene amor y en esperanças viue” (III 1123-4/ oct. 153). Sin embargo, es Ulises quien ha vuelto del infierno cargado de esperanzas que se verán cumplidas, a diferencia de las de Circe⁵⁶¹.

5. La última estrofa recoge un agradecimiento de Lope de Vega a su “Mecenas” (III 1225/ oct. 154), el Conde-Duque de Olivares, al que también al comienzo designaba como: “ínclito Mecenas” (I 72/ oct. 9). Como en el proemio, relaciona en los dos últimos versos la figura del Conde con la de Ulises por la relación de ambos con el Sol: “sereys mi Sol, sin que otra luz alguna/ respete en sus tinieblas mi fortuna” (III 1231-2/ oct. 154). Así, *La Circe* se abre y se cierra con la invocación al protector del poeta.

4. FUENTES Y MODELOS

En el apartado III hemos comenzado a tratar de las fuentes posibles para *La Circe*. Hemos mencionado las principales obras clásicas conocidas por los humanistas y las obras de tema mitológico del Medievo, el Renacimiento y el Barroco, combinadas con gran eclecticismo y enriquecidas con innovaciones y aportaciones del genio de Lope. Es, por tanto, una tradición literaria de siglos, múltiple y variada, la que converge en las páginas de *La Circe*; tratamos ahora de abarcarla y analizarla en profundidad.

De acuerdo con el contexto cultural del siglo XVII, es de suponer que Lope tendría un sólido conocimiento de primera mano de Virgilio y más aún de Ovidio, y habría leído también a otros maestros de la Antigua Roma como Plauto, Terencio, Cicerón, Horacio, los elegíacos, Séneca o los épicos, todos ellos en latín. En lo que se refiere a la literatura griega, se prestaba mayor atención en aquella época a los historiadores y los geógrafos, quedando los poetas en segundo plano, pero no es bastante probable el conocimiento aun indirecto de Apolonio de Rodas, posiblemente a través de Valerio Flaco⁵⁶².

Habida cuenta del desconocimiento general de las fuentes griegas, es un asunto discutido si Lope tuvo acceso directo a las epopeyas homéricas o sólo a fuentes latinas secundarias. La mayoría de estudiosos piensan que Lope no conocería directamente la *Ilíada* y la *Odisea*, sino que dispondría de datos indirectos tomados de obras latinas y antologías y manuales mitográficos⁵⁶³. En cualquier caso, los capítulos anteriores de este trabajo muestran que el episodio de Circe era bien conocido incluso por quienes no manejaban los textos griegos. Con todo, nosotros no rechazamos la posibilidad de que Lope hubiera leído al menos la *Odisea*. Nuestro autor conocía la traducción realizada

⁵⁶¹ Cossío (1998, p. 370) opina atinadamente que Lope decae de pronto, como si se cansara del tema. No se explica este final tan escueto, sin una última intervención de Circe que se corresponda con el protagonismo de la hechicera en el resto del poema.

⁵⁶² Sobre la fortuna de Valerio Flaco entre los humanistas españoles, véase A. Río Torres-Murciano (2011, pp. 45-7), que menciona expresamente a Lope de Vega.

⁵⁶³ Hatzantonis (1965, pp. 475-480) rechaza que Lope siguiera la *Odisea* y defiende que los modelos son Virgilio y Ovidio, señalando los elementos procedentes de la *Eneida* y las *Metamorfosis* que hemos visto. También Cossío (1998, p. 369) considera que el modelo esencial son las *Metamorfosis*.

por Gonzalo Pérez, la *Ulixea*, que se publicó completa en 1556 y fue muy divulgada en el Siglo de Oro: en *La Dorotea* dice “Gonzalo Pérez, excelente traductor de Homero” (Acto IV, esc. 2ª). Aunque *La Dorotea* es ocho años posterior a *La Circe*, considerando el interés por la cultura grecolatina que mostraba Lope desde años antes de componer el poema, así como su anhelo de mostrarse en *La Circe* como poeta docto, parece extraño que no usara una traducción directa del griego al español que tenía a su alcance. Además, *La Circe* recrea muy de cerca varios de los pasajes correspondientes de la *Odisea*, en algunos casos casi traduciéndolos, aunque el poema homérico aparezca mezclado con otros modelos que tienen casi el mismo peso, esto es, la *Eneida* y las *Metamorfosis*. Es precisamente en el episodio de Circe donde se da mayor mezcla de modelos y mayor innovación y, por tanto, es más difícil hallar en él ecos de la *Ulixea*. Por el contrario, los episodios del Cíclope, de los Lestrigones, de Eolo, la partida de Eea y la llegada al Hades son recreaciones fieles de la *Odisea*. Sin negar la posibilidad de que Lope manejara también otras traducciones homéricas realizadas desde versiones latinas⁵⁶⁴, el cotejo de los cantos IX-XI de la *Ulyxea* con *La Circe* demuestra que en varios pasajes lopescos hay ecos evidentes de la traducción de Gonzalo Pérez, muy cercanos en la lengua y el estilo. Tal vez el hecho de que Lope mantenga los nombres latinos para los dioses y para el héroe de su fábula mitológica se pueda achacar a la influencia de la *Ulyxea*, aunque sabemos que éste es un rasgo general de los literatos y mitógrafos auriseculares. Por otra parte, tanto Lope como Gonzalo Pérez se refieren al μῶλυ como “yerva” (traducción del término φάρμακον de *Od.* X 287, 292, 302)⁵⁶⁵.

Se detectan coincidencias entre la traducción del secretario real y la fábula mitológica a lo largo de toda la obra, pero las más evidentes están en el episodio del Cíclope (*Od.* IX), muy cercano al texto homérico. Observemos en primer lugar las estrechas semejanzas en el diálogo que mantienen Ulises y Polifemo en la cueva:

Decidme **quienes sois, advenedizos**,
 Que navegais por húmidos caminos?
Adonde vais? decid, y á qué venistes?” (...)
 “**Nosotros somos griegos**, que venimos
Perdidos desde Troya por los mares” (...)
 “Preciamos de ser pueblos sujetos
 Al claro **Agamenón, hijo de Atreo**,
 Cuya gloria ha llegado sobre el cielo,
 Por haver sujetado y destruido
 Una ciudad tan grande y tan famosa.

Ulyxea IX, pp. 313-4

“- **¿Quién soys, ladrones?”** dize: “**¿qué fortuna os truxo aquí, si ay en mi daño alguna?”**
 “- **Griegos**”, respondo yo, “gran Semideo,
desde Troya perdidos y arrojados
 por alta mar, que **Agamenón Atreo**
 a su vengança nos lleuó soldados.”

La Circe II 455-60/ oct. 57-8

⁵⁶⁴ Para una exposición detallada de estas primeras traducciones, cf. Guichard (2006, pp. 49-72). Sobre Gonzalo Pérez y esas versiones hispanas de Homero realizadas desde el latín hemos tratado en el epígrafe II. 2. 1.a) del cap. VI.

⁵⁶⁵ Encontramos de hecho las mismas palabras en ambos textos: “Toma esta yerva” (*Ulyxea* X, p. 355); “Toma esta yerua” (*La Circe* I 693/ oct. 87).

Porque **te quiero dar un don** muy nuevo (...)
Yo me llamo **Ninguno**: este es mi nombre:
Mis **padres** me lo dieron, y **Ninguno**
Me llaman mis amigos y parientes. (...)
Ninguno, el don que yo te prometía,
Por el **placer** que agora he recibido,
Se cumplirá; que quando yo comiere
A estos compañeros, **el postrero**
Serás comido tu despues de todos.

Ulyxea IX pp. 320-1

“**Vn don te quiero dar** por este gusto.
Dime tu nombre, que por bien tan grande
te mataré el postrero” (...)
“- **Ninguno**, dixe, soy, destos soldados
ya capitán en Troya destruyda,
Ninguno me llamó mi padre en Grecia,
Si no eres tú, ninguno me desprecia”.
- “Ninguno, replicó, casi trauada
la lengua, ¡qué **plazer**, qué bien me has hecho!”

La Circe II, 553-5/ oct. 70; 573-8/ oct. 72-3

Las similitudes entre ambos textos son aún más claras en las palabras que dirige el Cíclope al carnero bajo el cual está escondido Ulises:

Carnero muy querido, qué es aquesto?
Como vienes asi descarriado
Por esta cueva el ultimo de todos?
No solia ser asi, que **no quedabas**
Postrero tu (...)
Diciendo asi, dejó salir de fuera
El su carnero **manso tan querido**.

Ulyxea IX, p. 327-8

“- **Querido manso mío**, que criado
fuistes a blanca sal de vuestro dueño,
¿cómo el postrero soys de mi ganado
qual suele el que es más débil y pequeño? (...)”
Dixo; y dexó salir al manso.

La Circe II 659-52/ oct. 82; 697/ oct. 88

Por último, destacamos el fuerte paralelismo en las furiosas palabras del gigante contra el héroe griego al final del episodio:

El en oyendo aquesto, **alzó las manos**
Al estrellado cielo, y congojado,
Diciendo asi á su padre, suplicaba.
Neptuno, Rey que cercas todo el mundo,
Oye mi peticion, **si yo soy tuyo** (...)
Que el destruídor de pueblos, ese Ulyxes, (...)
Nunca á su casa llegue á salvamento.

Ulyxea IX, p. 332

Desatinado entonces, **dixo alçando**
las manos: “-O **Neptuno**, o padre mío,

o **gran muro del mundo**, que **cercando**
siempre le estás con tu elemento frío,
si soy tu sangre (...)
No llegue, si es possible, **a saluamento**
este griego traydor.”

La Circe II 817-21/ oct. 103; 625-6/ oct. 104

Concluimos, pues, que lo más lógico y probable es que Lope manejara la traducción de Gonzalo Pérez, y que ésta sea la fuente fundamental de los pasajes de *La Circe* que se basan de manera más evidente en la *Odisea*.

De los autores clásicos, aparte de la *Odisea*, los grandes modelos de *La Circe* son las *Metamorfosis* y la *Eneida*. Como ya vimos, la relación de modelos esenciales para cada parte de *La Circe* sería, en líneas generales, la siguiente: el Canto I comienza siguiendo la *Odisea*, pero desde la llegada a la isla de la maga hasta las metamorfosis se va acercando más a las *Metamorfosis*, y desde el sometimiento de Circe hasta el final del canto a la *Eneida*; para el Canto II, los modelos son sin duda Ovidio y Góngora en la primera parte y *Od.* IX en la segunda; por último, en el Canto III encontramos una recreación de la *Eneida* hasta la separación de los amantes y una combinación de la *Odisea* y la *Eneida* en la bajada al infierno (*Od.* XI en el planteamiento y *Aen.* VI en el desarrollo). No podemos dejar de referirnos al fuerte peso que tiene la filosofía platónica en los Cantos I y III, tanto en el comportamiento de Ulises como en sus discursos, así como también en las intervenciones y excursos del autor. Junto a estas fuentes principales, también hemos detectado una notable huella de la *Circe de los Remedios amoris* ovidianos, una obra que era bien conocida en el siglo XVII español, y por la que nuestro autor manifiesta gran predilección, citándola en varias de sus obras. Lope conocía también las *Heroidas* y el *Arte de amar*, y la crítica coincide en destacar la fuerte influencia de las obras mitológicas y amorosas de Ovidio en su producción⁵⁶⁶: dicho influjo es aún más evidente en *La Circe* por su condición de fábula mitológica. Por último, la *Consolación* de Boecio se consideraba entonces una de las principales fuentes del mito de Circe, y el propio Lope lo reconocía así en el pasaje de *La francesilla* al que nos referimos al principio (II vv. 3-10)

Mención especial merecen los compendios mitológicos, de donde Lope tomaría el mito moralizado, particularmente el de Natale Conti, ya lo consultara directamente, ya a través de las *Anotaciones sobre los quince libros de Las Transformaciones de Ovidio* de Sánchez de Viana o de la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, pues vimos que en lo referente a Circe tanto Sánchez de Viana como Pérez de Moya traducían literalmente el capítulo correspondiente de las *Mythologiae* de Conti. Sea como sea, las *Mythologiae* dejan una huella muy poderosa en *La Circe*: es palpable no sólo en la concepción de la figura de la maga, sino también en la presencia de ciertos datos no homéricos, como el envenenamiento del rey de los Sármatas. Conti dedicaba a Circe un capítulo con dos partes: en la primera ofrecía la información de diversas fuentes sobre el personaje, y en la segunda la interpretación alegórica del mito. En Conti estaba esa variante de la diversificación en las metamorfosis que era muy antigua, y más célebre en la tradición que la variante homérica. Estaba ya en vasos arcaicos y en autores clásicos como Plutarco, Apolodoro, Virgilio y Ovidio, y fue la que moralizaron los estoicos, Boecio y los cristianos. Cabe considerar también como fuentes muy probables otros

⁵⁶⁶ Schevill (1913, pp. 211-25) analiza el influjo de Ovidio en la obra de Lope. Cristóbal (1995, pp. 150-66) ofrece datos sobre el éxito de los *Remedios* en la literatura española: en el siglo XIII Alfonso X alude a ellos como *Sanidades del amor*, se traducen varios pasajes en el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena y su mención en las obras de Lope es bastante común. Sobre el éxito de la didascálica amorosa de Ovidio en España (e incluso su utilización con fines médicos), cf. Giles (2010, pp. 3-19).

manuales citados en el capítulo VI: Boccaccio, El Tostado, Baltasar de Vitoria, etc⁵⁶⁷. El argumento de *La Circe* debe analizarse a la luz de estas interpretaciones alegóricas donde Circe personifica la naturaleza, la fuerza que suscita las pasiones; los compañeros de Ulises son las partes del alma que al dejarse arrastrar por las pasiones del cuerpo son convertidos en animales diversos “según la naturaleza de las ignominias a las que cada uno era propenso”⁵⁶⁸; el héroe de Ítaca es la parte del alma ligada a la razón, que se resiste a los apetitos del cuerpo. Hay igualmente huellas de las lecturas evemeristas, de las que Boccaccio fue el iniciador en el mundo medieval; en efecto, en *La Circe* se han eliminado en buena medida los elementos sobrenaturales, y Circe, más que maga, termina convertida en una reina enamorada. En vista de todo esto, resulta sumamente problemático discernir exactamente cuáles de los elementos procedentes de las fuentes clásicas -sea Homero o sean Virgilio y Ovidio- están tomados directamente de los autores grecolatinos y cuáles de los compendios.

Por último, además de los modelos hasta aquí señalados, entre la multitud de imitaciones y evocaciones sobre las que se construye *La Circe*, conviene tener en cuenta el posible influjo de escritores pertenecientes al mundo cristiano y moderno que, como el mismo Lope, emplearon los mitos grecolatinos como materia literaria, algunos de los cuales hemos nombrado ya en el capítulo VI: serían autores como Góngora, Garcilaso, Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Juan de la Cueva, Gelli, Fray Luis de León, etc.

5. EL TRATAMIENTO DE LOPE DE VEGA

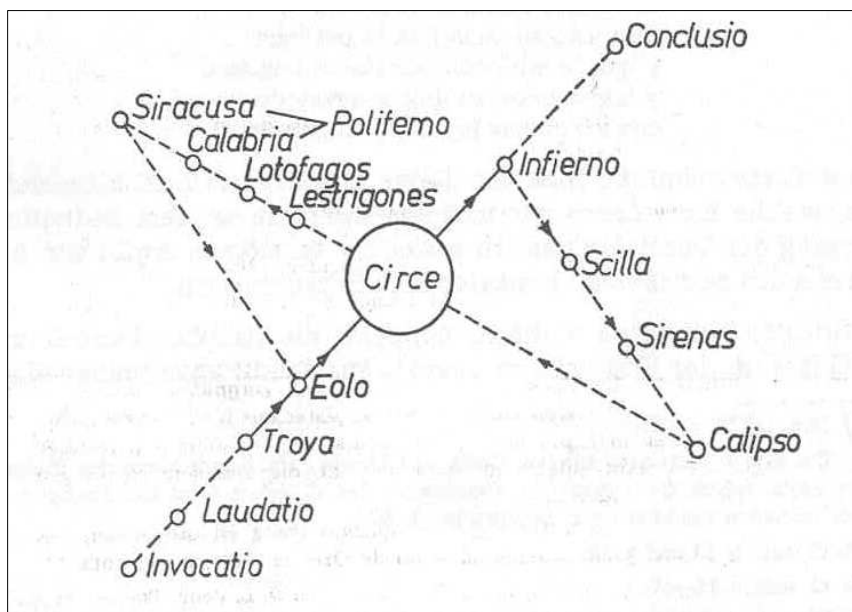
En su ambicioso poema mitológico, Lope elabora una versión del episodio de Circe muy personal, donde lo épico cede paso a lo lírico y lo moralizante. Dentro de lo que era en la *Odisea* un episodio más, Lope integra las aventuras más conocidas del viaje de Ulises. Utiliza para ello dos procedimientos que ya estaban en Homero: la concentración de motivos y los relatos analépticos o prolépticos en boca de los personajes. Los motivos proceden indistintamente de la épica y de la lírica: la guerra, la navegación, las metamorfosis, el amor y el desamor, la belleza femenina, la bajada al infierno, etc. En cuanto a los discursos, pueden ser pronunciados por el protagonista⁵⁶⁹ - que en una escala de su viaje cuenta a quien lo acoge en su tierra las desgracias que ha padecido en las etapas- o por otros personajes (aquí Euríloco, el soldado corintio de Sicilia y las sombras del infierno). En la *Odisea* era en la isla de los feacios donde el héroe hacía un extenso relato de sus peripecias que abarcaba los cantos IX-XII e incluía la estancia en Eea con Circe. Además de estos recursos narrativos homéricos, Lope ha tomado de las *Metamorfosis* la técnica literaria de enlazar una serie de historias acaecidas a un mismo personaje, narrando dentro de éstas también otras aventuras ajenas, como la caída de Troya o la historia de Polifemo y Galatea. Al final, la epopeya no sólo se centra en el encuentro de Ulises y Circe, sino que da cuenta de buena parte de

⁵⁶⁷ Lope conoció sin duda el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad* de Baltasar de Vitoria, pues emitió el informe de aprobación de la primera edición, dedicándole grandes elogios. Se ha hablado de otros manuales mitográficos que Lope pudo manejar: la *Officina* de Ravisio Textor, el *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus, o la *Polianthea* de Nannus Mirabellius.

⁵⁶⁸ Conti (1551, p. 411).

⁵⁶⁹ Muñoz Cortés (1962, p. XXVI) cree que la técnica de introducir episodios en los discursos de los personajes la toma Lope del *Africa* de Petrarca y de la *Eneida* de Virgilio.

las aventuras del viaje homérico a través de una compleja estructura de analepsis, prolepsis y narraciones secundarias. Paetz las clasifica en el siguiente esquema⁵⁷⁰:



Un procedimiento destacado es la *amplificatio*, a través de la cual Lope reelabora y desarrolla las escenas que le parecen más interesantes, casi siempre apoyándose en modelos clásicos. Piénsese, por ejemplo, en el episodio de las metamorfosis (I 569-640/ oct. 72-80), o en la despedida de Circe y Ulises (III 417-744/ oct. 53-93), que el poeta amplía, sirviéndose de su propio genio o de la técnica de la *contaminatio* de los modelos literarios más diversos, desde la Antigüedad hasta sus días.

Además, el poema se enriquece por la inserción de constantes digresiones, reflexiones, valoraciones personales y moralizaciones del autor, que no eran propias del código épico grecolatino ni tampoco de la épica mitológica de Ovidio, pero sí de la épica cristiana y de los manuales mitográficos. Del mismo modo que el aedo de la *Odisea* declaraba al principio, que se disponía a cantar al hombre versátil, o de muchos caminos (Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, *Od.* I 1), y Virgilio anunciaba que celebraría al hombre y a las armas (*Arma virumque cano*, *Aen.* I 1), Lope, como ya hemos señalado, quiere mostrar el peligro moral personificado por Circe (“yo cantaré tu engaño y tu hermosura”, I 25/ oct. 4) y la rectitud encarnada en el rey de Ítaca (“oíd de Ulises la virtud prudente”, I 85/ oct. 11; “Yo prometí, Señor, que cantaré/ la resistencia de vn varón prudente”, III 233-4/ oct. 30). El heroísmo del protagonista de *La Circe* consistirá en rechazar las tentaciones gracias a su inquebrantable virtud.

El tratamiento de la mitología grecolatina en *La Circe* presenta las características propias de la literatura del Siglo de Oro. En primer lugar, las obras de tema mitológico se componen sobre las versiones canónicas de los mitos, sin recurrir nunca a variantes poco conocidas. En segundo lugar, salta a la vista que el material de *La Circe* está romanizado: aunque pretende recrear una fuente griega, los nombres de los dioses y héroes son latinos (Ulises, Júpiter, Hércules, Proserpina, Plutón, etc.), lo cual se explica tanto por el fuerte peso de las fuentes latinas como por el hecho de que el aprendizaje del mundo clásico en la España de la época se hacía siempre a través del latín y de la

⁵⁷⁰ Paetz (1970, p. 84).

cultura romana. Por último, las historias de la mitología grecorromana se someten a un proceso de alegorización para extraer de ellos un mensaje didáctico y edificante de orientación cristiana. Dentro del proceso de moralización de la historia de Ulises y Circe, según Carreño incluso los escenarios pueden tener un sentido alegórico: Ítaca representaría el cielo, la salvación, la patria celestial que el alma cristiana anhela alcanzar; la isla de Circe y Sicilia serían la tierra, con todos sus peligros y tentaciones que pueden hacer que el alma se condene; por último, aparece incluso el Infierno, donde van a parar los pecadores⁵⁷¹. De acuerdo con el cambio del punto de vista religioso, el aparato divino, elemento esencial de los poemas homéricos, está prácticamente ausente en *La Circe*, y las escasas apariciones de los dioses (Mercurio en el Canto I, Neptuno en el Canto II) tienen una función más bien ornamental y se explican por la cercanía de Lope a su fuente. Junto a las divinidades olímpicas, la voz del narrador hace esporádicas menciones al Dios cristiano, que habita en los cielos y que no interviene en las acciones humanas. La diosa Atenea, pese al papel fundamental que desempeñaba en la *Odisea* como divinidad protectora del protagonista, está aquí por completo ausente.

La orientación moral de *La Circe* entronca con esa tradición de moralizaciones de mitos clásicos -fundamentalmente a través de las *Metamorfosis* ovidianas- que surgió en la Edad Media y se desarrolló y perfeccionó durante el Renacimiento y el Barroco. No obstante, existían ya precedentes de este tratamiento desde la Antigüedad, especialmente en los autores estoicos y platónicos, como hemos estudiado en capítulos anteriores. Que Lope tenía presente esta tradición se pone de manifiesto desde el “Prólogo” de su obra, donde cita esos famosos versos de Horacio (*Ep.* I, 2) aportando una traducción bastante libre:

*“Ardua quid uirtus et quid sapientia possit,
utile proposuit nobis exemplar Vlixen.*

A Vlises nos dio Homero por exemplo
de lo que puede la virtud difícil,
y el ser de los hombres sabios.”

En el prólogo Lope anticipa que tratará “la virtud de Vlises, resistiendo, por la obligación a Penélope, el loco amor de Circe”. El concepto de “loco amor” es frecuente en la literatura española, y procede de la literatura didáctica medieval de carácter religioso. Aunque se han planteado distintas acepciones del “loco amor”, en general se utiliza para designar el amor adúltero y lujurioso, y éste sería el sentido que tendría en *La Circe*. No en vano, este mismo adjetivo se aplica también al amor de los pretendientes de Penélope, en contraposición con la “ingeniosa castidad” de esta esposa ejemplar: “Con ingeniosa castidad resiste,/ con esperanças firmes y constantes,/ su loco amor” (III 1181-3/ oct. 148). De acuerdo con la cristianización y adaptación del mito homérico, el personaje de Circe es duramente juzgado, pues el suyo es “loco amor”⁵⁷². Llama la atención la frecuencia con que ella y sus sentimientos son calificados de

⁵⁷¹ Carreño (2002, pp. XXXIII-IV).

⁵⁷² Ya Pérez de Moya identificaba a Circe con el “amor deshonesto” (*Filosofía secreta*, IV, 46). Por otra parte, quizá también se evoca esa insensatez de la aventura de Ulises de la que hablaba Dante (*Infierno* XXVI). En cuanto al concepto del “loco amor”, generalmente se ha estudiado en relación con el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Aunque en determinados textos, como *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel, se considera “loco amor” incluso el acto sexual dentro del matrimonio, para el Arcipreste, Juan de Mena y otros muchos se trata de la relación extramatrimonial u homosexual, y frente a éstas se sitúa el “buen amor”, el matrimonial. Sobre esto, véase Menéndez Peláez (2007, pp. 226-30).

“lascivos”: leemos “lasciua Circe”, III 13/ oct. 2, “su lasciuo pensamiento”, III 50/ oct. 7, “con lasciuo mirar”, III 198/ oct. 25, “amor lasciuo”, III 236/ oct. 30, etc.

Esta concepción moralizante del mito se apoya en el pensamiento platónico que la filosofía cristiana había hecho suyo⁵⁷³. El platonismo no sólo está de forma implícita en la condena a los que se dejan llevar por los impulsos del cuerpo (Circe, Helena, Eneas, los compañeros de Ulises) y el elogio de aquéllos que se resisten, sino también en alusiones explícitas. Al comienzo el poeta anuncia que la hechicera “con nueva forma/ en platónico cisne me transforma” (I 15-6/ oct. 2); Lope en esta obra va a ser un cisne, un cantor, un poeta refinado y sensible -especialmente en el Canto III, el más lírico de todos-, y su canto tendrá un carácter moral, y en concreto platónico. En el Canto III introduce una digresión sobre las dos clases de amor basada en la filosofía platónica: por una parte, el amor que se origina en el apetito sensible por satisfacer los deseos del cuerpo, y por otra, el que nace en el intelecto por un ansia espiritual de virtud.

“Conviene el apetito sensitivo
con qualquiera animal generalmente
del odio v del amor aprehensiuo,
mouido del objeto exteriormente;
pero aquel celestial intelectiuo
con nuestro entendimiento solamente.
Sólo el hombre le tiene, cuyo oficio
la virtud ama y aborrece el vicio.”

La Circe III 89-96/ oct. 12⁵⁷⁴

Volvemos a encontrar esta idea más adelante, cuando Ulises, tratando de consolar a Circe, le ofrece la única clase de amor que puede darle, el “amor platónico”:

“El que yo con el alma te prometo
es amor inmortal, amor tan casto,
que tiene al mismo cielo por objeto,
como la tierra el que es amor incasto”

La Circe III 697-700/ oct. 88⁵⁷⁵

Observamos que la relación de Lope con los modelos grecolatinos está marcada por la libertad: el poeta hace suya la tradición antigua, modificándola y poetizándola a su gusto. No parece en absoluto que Lope se propusiera componer un canto épico propiamente dicho, a la manera de Homero o Virgilio, aunque tuviera sus obras muy en cuenta. Si bien en algunos momentos -cuando menos se despega de la *Odisea* y la *Eneida*- su relato cobra gran solemnidad y patetismo, el lírico siempre vence al narrador

⁵⁷³ Tubau (2001, pp. 127-164) hace un profundo estudio de los aspectos filosóficos de *La Circe* y destaca la influencia tanto de Aristóteles y la tradición naturalista como de Platón y el neoplatonismo.

⁵⁷⁴ Muñoz Cortés (1962, pp. XIX-XXI) relaciona estos versos con el Soneto VIII de Lope y, siguiendo a Dámaso Alonso, los hace derivar a su vez de otro poema de Pico della Mirandola. Diversos críticos hacen derivar esta concepción del amor platónico que ofrece Lope en *La Circe* de los platónicos florentinos y los *Diálogos de Amor* de León Hebreo; en esta misma línea otro posible modelo es Marsilio Ficino con su comentario del *Banquete, De amore*.

⁵⁷⁵ Esta definición del amor platónico recuerda otro pasaje de *La Dorotea*: “El amor platónico siempre le tuue por quimera en agrauio de la naturaleza, porque se huuiera acabado el mundo. Mal amante llama Platón al que ama el cuerpo más que el alma, haziendo argumento de que ama cosa instable. Porque la hemosura falta y se desflora por edad o enfermedad, y es fuerça que falte el amor o se diminuya, lo que no haría amando el alma” (Acto II, escena 5ª).

sobrio, y lo que domina al final son las técnicas ovidianas y un espíritu propio de poemas de amor. *La Circe* tiene de épica básicamente su carácter narrativo, especialmente en los relatos sobre la guerra de Troya y los pasajes de navegación⁵⁷⁶, y de la lírica prácticamente todo lo demás, sobre todo las reflexiones morales de todo tipo y la exaltación del amor platónico. La voz del autor aparece una y otra vez opinando, aconsejando y reflexionando, en una actitud impropia del narrador épico. Para Muñoz Cortés, *La Circe* responde a un *genus mixtum*: el contraste entre la gravedad de lo épico -ámbito dominado por Ulises- y la dulzura sensual de lo lírico -el ámbito de Circe⁵⁷⁷. Al final, *La Circe* es un poema narrativo donde prima la lírica, pero combinada armoniosamente con la épica.

Dentro de la libertad y originalidad de Lope hay que situar los numerosos anacronismos o incongruencias, que pueden interpretarse como descuidos del autor o como meras licencias poéticas de quien está más preocupado de lograr la belleza, el lirismo y el didactismo que de ser preciso y riguroso en su imitación de los clásicos. Por ejemplo, la gran influencia de la *Eneida* en este poema da lugar a que sus personajes se mencionen a veces como ejemplo, como si las aventuras de Eneas hubieran sido anteriores a las de Ulises y Circe y ellos pudieran conocerlas. Así, Circe dice lamentándose por el abandono de Ulises que “no faltará espada, como a Dido,/ para matarme yo quando te fueras” (III 323-4/ oct. 41), y el narrador que Ulises “nunca de Eneas codició la cueva” (III 211/ oct. 27). Entre otros muchos anacronismos, mencionamos algún ejemplo más: Circe exclama “¡ay, Dios!” (III 322/ oct. 41); el soldado corintio que encuentran Ulises y sus hombres en Sicilia se expresa en lengua dórica y necesita un intérprete (II 77/ oct. 10), como si los de Ítaca hablaran español; el enamoramiento de Circe y Ulises es comparado con el de Cleopatra y Octaviano (III 57-60/ oct. 8), personajes varios siglos posteriores a la guerra de Troya.

Otra innovación a la que ya hemos aludido consiste en dotar de nombres a todos los personajes secundarios que rodean a los dos principales, esto es, a los compañeros de Ulises y a las ninfas de Circe. Muchos están tomados directamente de la literatura griega, como “Euríloco”, “Palamedes”, “Corebo”, “Toante” o “Atamante”, y otros son nombres de naturaleza griega o latina muy literarios, del tipo de los que empleaban los escritores del Renacimiento y el Barroco en sus obras, como “Alexandro”, “Auriflor”, “Dórida”, “Nicandra”, “Lisis”, “Nísida”, etc.

Además de moralizar el mito, Lope se permite incluso hispanizarlo en parte, atribuyendo a Ulises una visita a la Península Ibérica. La presencia de Ulises en el extremo occidental del Mediterráneo estaba ya en la *Divina Comedia* (*Infierno* XXVI 103-11), como vimos en el capítulo anterior. Así se presenta en *La Circe* este viaje de Ulises por las tierras occidentales:

“Vence, famoso griego, y date prisa,
que has de venir a España belicosa,
que ya por sus celages te diuisa
la ciudad de tu nombre generosa.
También mi patria desde aquí te auisa,
puesto que digan que Ocho y Manto hermosa
fundaron a Madrid, que si ellos fueron,
contigo, o claro príncipe, vinieron.”

⁵⁷⁶ Cossío (1998, p. 371) comenta la afición al mar y los conocimientos de navegación que el poeta exhibe en algunos pasajes. Tubau (2001, pp. 128-9) lo relaciona con la inclinación de Lope al uso de términos de diversas disciplinas -astronomía, arquitectura, medicina, náutica, etc.- para exhibir erudición, algo muy habitual en los autores de su época.

⁵⁷⁷ Muñoz Cortés (1962, p. XXVI).

Algo más adelante reitera esta idea, aduciendo esta supuesta relación del héroe con la Península Ibérica como argumento para defender al personaje de las críticas que tradicionalmente había recibido:

“Ven, pues, o capitán, que el Lusitano
valor aguarda que sus puertos pises,
y a quien de ti murmura, desengaña
de lo que deue a tu principio España.”

La Circe, III 333-6/ oct. 42

Aquí se funden varias fábulas para relacionar a Ulises con Madrid: una hablaba de la fundación de Lisboa (*Ulisipo, Ulisibona*) por Ulises; en otra se atribuía a Ocno, hijo de la adivina Manto, la fundación de Mantua Carpetana o Viseria, que Lope identifica con Madrid. Ésta es una leyenda construida sobre la de Ocno y la fundación de Mantua, y no procede de las fuentes mitográficas, sino de los historiadores imperiales⁵⁷⁸. Es de suponer que, al relacionar a Ulises con Madrid, Lope buscaría satisfacer fines nacionalistas y políticos además de literarios⁵⁷⁹.

Así, todo el legado mitológico clásico se altera libremente de acuerdo con los fines ideológicos del autor (exaltar al Conde-Duque, conceder una prehistoria ilustre a la ciudad de Madrid, cantar al amor platónico como el que en ese momento sentía el mismo Lope, presentarse como un poeta culto al estilo de Góngora, etc.), a la vez que la trama mítica queda enriquecida con acentos de actualidad.

6. EL PERSONAJE DE CIRCE Y EL PERSONAJE DE ULISES

A lo largo de los apartados anteriores hemos ido apuntando de qué manera configura Lope a su Ulises y a su Circe. En este último punto vamos a tratar de manera sistemática y profunda los rasgos definitorios de los protagonistas de *La Circe*.

Circe presenta en el poema de Lope la misma genealogía que le diera Homero: se dice en varios lugares que es hija de Helios, si bien no se nombra a su madre, Perse, quizá por ser la Oceánide una figura poco relevante en la mitología y por tanto no muy

⁵⁷⁸ Está documentada en *A la muy antigua, noble y coronada villa de Madrid* de Fray Jerónimo Quintana, publicada en Madrid en 1621, por lo que Lope hubo de conocerla. Luego la reprodujeron otros como Gil González Dávila, Juan Hurtado de Mendoza, el P. Murillo y Valverde o Juan Antonio Pellicer en su *Disertación histórica-geográfica sobre el origen, nombre y población de Madrid* (ya en s. XIX). Sobre esta leyenda, véase “Mantua Carpetanorum” en *Diccionario geográfico-histórico de la España antigua tarraconense, bética y lusitana*, Miguel Cortés y López, 1835-6. Este Ulises fundador de ciudades ibéricas aparece en otras obras célebres de la época: “Pues el palacio real/ que el Tajo sus manos besa,/ es edificio de Ulises,/ que basta para grandeza,/ de quien toma la ciudad/ nombre en la latina lengua,/ llamándose Ulisibona.” (Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla o convidado de piedra*, I 14 814-20); “A España discurrí; que en su occidente/ dejo fundada una ciudad valiente” (Mira de Amescua, Pérez de Montalbán, Calderón de la Barca, *Polifemo y Circe*, I 7, p. 415).

⁵⁷⁹ Muñoz Cortés (1962, p. XXV) pone estas fábulas etnogénicas en relación con las pretensiones de Lope de ser nombrado cronista real y de ganarse el apoyo de Olivares. Para Aubrun (p. LXVI) aumentan además el paralelismo entre Eneas, cuya misión era fundar Roma, y Ulises. Carreño (2002, p. XXXIII) entiende que en *La Circe* la guerra de Troya prefigura al Madrid de 1623, Ulises, al Conde-Duque, y la academia ateniense a la Universidad de Salamanca.

conocida en época de Lope. La referencia inicial a la “imperiosa voz” de Circe (I 10-11/ oct. 2) recuerda el epíteto con que era presentada en la epopeya homérica, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα (*Od.* X 136), donde la diosa tenía un bello canto que atraía a los hombres a su morada. El autor se preocupa, además, por situar geográficamente la isla de Circe, y la localiza en el mar Tirreno (I 265/ oct. 34); éste era el emplazamiento que le daban Hesíodo, Apolonio y los autores romanos, pero no Homero. En *La Circe* la isla no se llama Eea, ni Monte Circeo, ni recibe ningún otro nombre.

Como era habitual en la tradición literaria del episodio, figuran en primer plano dos cualidades de Circe fundamentales y casi únicas: su poder mágico y su belleza. Aunque ambas están presentes a lo largo de todo el poema, la magia resalta en el Canto I, donde tienen lugar los hechizos, y la belleza en el Canto III, el de la Circe enamorada. Desde el principio Lope deja establecidos los dos rasgos sobre los que va a construir el personaje en la aposición “científica y hermosa” que le aplica (*La Circe* I 2/ oct. 1), insistiendo en ello unos versos más adelante: “Yo cantaré tu engaño y tu hermosura” (I 25/ oct. 4), y en I 758/ oct. 95. Sin embargo, Circe fracasa en su intento de hechizar y enamorar a Ulises, tanto con recursos naturales como sobrenaturales.

La primera de las cualidades, la magia, consiste sobre todo en el poder de metamorfosear, como en todas las recreaciones. Sin embargo, sus poderes mágicos tienen en *La Circe* un carácter terrible y maléfico que no era tan fuerte en Homero. Se trata de una hechicera sumamente peligrosa -como corrobora la mención de su abyecto intento de envenenar a su esposo-, y el poeta la recalca una y otra vez, aunque el peligro en el Canto I proviene más bien de sus hechizos, mientras que en el Canto III está motivado por su deseo de lograr la perdición de Ulises⁵⁸⁰. Esta mujer maligna, víctima de pasiones desenfundadas y malévolas, poco tiene que ver con la Circe de las fuentes griegas. Esta imagen tan sombría de Circe procede de las fuentes latinas, especialmente de Ovidio (*Met.* XIV): una diosa ardiente que también se caracterizaba por sus hechizos de metamorfosis, que fue condenada por Venus a estar eternamente enamorada y que era cruel con quienes se cruzaban en su camino. Tal fue la visión del personaje heredada por los autores cristianos y plasmada una y otra vez en los compendios.

En cuanto al segundo rasgo, la belleza, el poeta se recrea en él continuamente; no en vano, la hermosura femenina es un tema recurrente en su creación literaria: desde la llegada de los griegos al palacio de Circe, las sirvientas les anuncian “que su reyna bella/ es Venus de aquel mar, del Sol estrella” (I 343-4/ oct. 43). Las descripciones de la belleza de Circe abundan en alusiones y comparaciones relativas a elementos como el brillo, el color y la fastuosidad -lugares comunes de la lírica que arrancan de Petrarca-, con recursos en ocasiones más próximos al arte que a la literatura⁵⁸¹. Otro factor que determina la importancia de la belleza en el poema es la intención moralista de la obra, que lleva al autor a subrayar la fuerte atracción sexual que despierta Circe, con una intensidad que no estaba en las fuentes antiguas ni en los manuales de mitos posteriores. Ponderar la extraordinaria hermosura de Circe significa en este contexto ensalzar la virtud de Ulises, que a pesar de todo, no cae en sus brazos. Esta resistencia de Ulises, que no aparecía en Homero -donde el héroe afirmaba haber subido al lecho de la diosa (καὶ τότε ἔγω Κίρκης ἐπέβην περικαλλέος εὐνής, *Od.* X 347)- ni en los autores clásicos, se convirtió desde el Medievo en el elemento fundamental de las recreaciones del mito.

⁵⁸⁰ Lope incluso la equipara a criaturas monstruosas de la mitología, calificándola de “espinje o lamia” (I v.823/ oct. 103).

⁵⁸¹ Esta imagen de la hermosura de Circe está influida por el refinamiento, la artificiosidad y el lujo del arte pictórico barroco y por el tópico de *ut pictura poesis*. Sobre esto, véase Aubrun (1962, pp. XLIV-VI) y Carreño (2002, pp. XXXVI-XXXVII).

El rey de Ítaca sí experimenta amor por Circe, pero consigue no sucumbir al “loco amor”, al amor carnal que le reclama la impúdica Circe, como él mismo explica:

“Yo te amo con aquel conocimiento
que deuo a tu belleza soberana
y a tu diuino y claro entendimiento,
indigno de admitir pasión humana.
Eres hija del Sol, que viue essento
de toda mancha y opressión tirana;
en ti sus limpios rayos acrysolá,
que por hija del Sol te llaman sola”.

La Circe III 457-64/ oct. 58

Ulises describe en estos versos un amor platónico, basado en la admiración de lo bello, pero casto y espiritual, de acuerdo con el sustrato filosófico de *La Circe*. Lope nos presenta a un héroe moralizado, muy diferente del viajero odiseico y también del guerrero taimado y ambicioso de la tragedia clásica. Estamos ante un Ulises fuertemente idealizado que es “más retórico que astuto”⁵⁸², y que ilustra el comportamiento del buen cristiano. Es un caballero honrado y un marido fiel, y representa la constancia y la fortaleza frente a los peligros y las pasiones, en contraste con sus compañeros, cuya debilidad de espíritu provoca su transformación en animales⁵⁸³. Si el protagonista de la epopeya de Homero salía airoso de todos sus lances empujado por su afán de regresar a Ítaca, el de Lope logra el mismo fin pensando en su propia Ítaca, la salvación cristiana: así, recalca el poeta que Ulises nunca “la patria celestial puso en olvido” (III 240/ oct. 30). La idea central es que la razón del ser humano es capaz de doblegar a las pasiones e impulsos que tratan de desviarlo del recto camino.

Podemos considerar esta obra de Lope como una especie de culminación de la tradición literaria y filosófica de defensa de Ulises. No sólo es valiente, inteligente y sufrido, sino también honesto y obediente a las normas morales, y Lope lo ensalza durante todo el poema. Valgan como ejemplo los siguientes versos, insertos en esa descripción de Ulises al comienzo del Canto III:

“Sufrido en los trabajos y fortunas,
eloquente, sagaz, determinado,
y tan dichoso y próspero en algunas
como en ponerse en ellas desdichado.”

La Circe III 41-4/ oct. 6

Nuestro autor debió conocer la polémica sobre la figura de Ulises y aquellas opiniones que denostaban sus maquinaciones y artimañas. De esto parece defenderlo cuando dice: “Pero también astuto en ocasiones/ que no es defeto en ínclitos varones” (III 39-40/ oct. 5). El Ulises lopesco se mantiene en el perfecto equilibrio de todas las virtudes: es sagaz pero no tramposo, valiente pero no insensato, inquieto y curioso pero no necio, humano, al fin, pues le tienta el amor de Circe, pero suficientemente fiel y prudente como para no ceder. No sólo manifiesta más nobleza que Odiseo, sino que es asimismo más excelente que Eneas, que en buena medida era a su vez un Odiseo más

⁵⁸² Muñoz Cortés (1962, p. XVI).

⁵⁸³ Hemos visto que en las moralizaciones de la *Odisea* los compañeros del héroe representan la insensatez y los impulsos del cuerpo. Que Lope adopta también esta óptica es evidente desde el episodio inicial del odre de Eolo: “Mientras estaua el capitán durmiendo,/ rompen la piel, y por el ayre vago/ salen los vientos, porque coge vientos/ Quien siembra codiciosos pensamientos.” (I 221-4/ oct. 28).

virtuoso, como vimos en su lugar. Así lo hace ver Lope cuando en más de una ocasión (III 209-12/ oct. 273; 31-2/ oct. 42) lo compara explícitamente con Eneas, que sí se entregó a Dido, para concluir lo siguiente:

“Resistencia al amor vnica y nueua,
que enfrenar la virtud a los sentidos
en tan dulce pasión es vn exemplo
digno de eterno bronze, fama y templo.”

La Circe III 213-6/ oct. 27

Este Ulises es, por tanto, el más excelso de todos los héroes de la épica, aunque su mérito no se cifra ya en su valor ante los combates y las aventuras ni en su inteligencia versátil, sino en la pureza y la firmeza de su alma. Sin duda, Lope estaba imbuido de la interpretación cristiana de la *Odisea*, que entendía el viaje de Ulises como símbolo del peregrinaje del hombre en la vida acechado por múltiples peligros que obstaculizan la salvación eterna. Frente al Ulises desmesurado e impetuoso de la *Divina Comedia*, que marcaría un hito en la concepción del héroe durante siglos, el de *La Circe* posee la sensatez y la moderación necesarias para superar cualquier trance; por eso el Ulises de Lope no caerá en el abismo como el de Dante, sino que su trayectoria se presenta como un modelo a seguir⁵⁸⁴. No olvidemos que Lope pretendió que su Ulises fuera en buena medida un trasunto de su protector, el Conde-Duque de Olivares, a quien celebra en este poema que está además dedicado a él.

Es en el Canto III donde tiene lugar esa contienda entre la tentación del amor carnal de Circe y la razón y la virtud de Ulises. Si este Ulises difiere notablemente del héroe homérico, más remota todavía resulta esta Circe con respecto a la “terrible diosa” del Canto X de la *Odisea*. Su amor intenso, su sensibilidad y total entrega a Ulises, su sufrimiento ante los desdenes del amado, la equiparan a la reina Dido, a las apasionadas figuras femeninas ovidianas o a los enamorados de la lírica renacentista y barroca⁵⁸⁵, pero la alejan por completo de la indolencia de la maga odiseica -que adolecía incluso de cierto hieratismo-, y más aún de la solemne e inquietante purificadora de las *Argonáuticas*, y de la inteligente y soberbia hechicera del *Grilo*. Se trata, insistimos, de la Circe fogosa y vengativa de la literatura latina, que en los siglos posteriores pasará a ser la dama seductora de las lecturas evemeristas o la mujer que incita al cristiano al pecado en las interpretaciones moralizantes. Lope toma esa Circe lasciva y letal de la tradición cristiana, pero innova el patrón heredado haciéndola vulnerable.

Del poema mitológico de Lope de Vega se podría deducir una visión negativa de Circe, que aparece como una mujer malvada y lasciva. Sin embargo, lo negativo en la concepción de Lope es el pecado, las pasiones que destruyen la virtud. Circe, pese a la insistencia de Lope por resaltar su peligrosidad, acaba convertida en una amante abandonada y desdichada, una “menesterosa del amor”⁵⁸⁶, que no lleva a cabo ninguna acción vengativa que se corresponda con la maldad que se predica de ella. Se introduce

⁵⁸⁴ El tema de la peregrinación fue muy cultivado en la literatura del Siglo de Oro. El propio Lope escribió al respecto la novela bizantina *El peregrino en su patria*. Precisamente, la obra iba precedida de un soneto de Juan de Arguijo sobre la peregrinación donde aparecían homologados Ulises y Eneas: “Con heroica grandeza el sabio griego/ cantó de aquel astuto Peregrino,/ el luengo discurrir, cuyo camino/ tuvo por fin de Ítaca el sosiego:/ y del ilustre Dárdano que el ruego/ de Elisa desdeñó y a Italia vino,/ los varios casos resonó el latino/ plectro, que celebró de Troya el fuego./ Del uno y otro a la sublime gloria/ un Peregrino en su fortuna aspira,/ por la voz dulce y cortesano aviso.”

⁵⁸⁵ Para Garasa (1964, pp. 251-2) esta Circe de Lope tiene más en común con la Dido de las *Heroidas*, menos solemne y más humana, que con la de la *Eneida*. Hatzantonis (1965, p. 478) señala la cercanía de esta Circe a la Armida de Tasso y a otras mujeres de las obras de Lope, como Dorotea.

⁵⁸⁶ Garasa (1964, p. 254).

como una hechicera maligna y parricida con aires sobrenaturales, pero experimenta en el Canto III un brusco proceso de humanización que la convierte en una desesperada amante digna de compasión. Por todo esto, la imagen de la diosa en *La Circe* resulta poco uniforme; es posible que Lope quisiera intencionadamente marcar en ella un cambio a raíz de su enamoramiento, o que la explicación esté en el uso de diferentes modelos: la Circe homérica para el Canto I y la Dido virgiliana para el Canto III.

**CAPÍTULO VIII: EL EPISODIO DE CIRCE EN EL
TEATRO DE CALDERÓN. *EL MAYOR ENCANTO, AMOR
Y LOS ENCANTOS DE LA CULPA***

INTRODUCCIÓN

En el teatro del Barroco y los siglos posteriores se hacen frecuentes las recreaciones del viaje de Ulises con fines tanto edificantes como puramente artísticos, predominando las interpretaciones cristianas y siendo los episodios preferidos los de Polifemo, Circe y las Sirenas⁵⁸⁷. Ya señalamos en el capítulo anterior que con la llegada del movimiento barroco se hacen muy populares en toda Europa las piezas dramático-musicales basadas en la historia de la maga homérica. Con el *Ballet Comique de la Royne* o *Ballet de Circé* (1581), obra que inaugura el género del ballet cortesano o *ballet de cour* comenzó la relación de Circe con los géneros teatrales de música y espectáculo, y durante los siglos XVII y XVIII nuestra hechicera protagoniza numerosas óperas en toda Europa⁵⁸⁸. La presencia de la famosa encantadora de Eea implicaba el empleo de trucos de tramoya, transformaciones de personajes y decorados y virtuosismos de la escenografía, todo ello acompañado normalmente de un mensaje subyacente de propaganda política y neoplatonismo. Circe “hace papales de Proteo y se convierte en aliada inseparable de los escenógrafos” en un teatro festivo que incluía a menudo festivales acuáticos, siendo el agua el centro de las mutaciones⁵⁸⁹. La mitología se convierte así en el punto de apoyo para desarrollar un teatro cortesano donde el elemento puramente artístico es indisoluble del entretenimiento, la ostentación y la exaltación de las figuras reales.

De este modo, la figura de la hechicera clásica, encarnada especialmente en Circe y Medea, experimentó un notable auge en el teatro de los siglos XVI y XVII⁵⁹⁰. Se considera a Calderón el inaugurador en España de esta tradición de recreaciones teatrales del encuentro de Odiseo y Circe con la comedia *El mayor encanto, amor* y el auto *Los encantos de la Culpa*. El argumento es idéntico en ambas obras: Ulises arriba con sus compañeros a la isla de Circe, quien representa el placer o la lujuria; la peligrosa maga logra atraerlo y dominarlo con sus encantos, hasta que el héroe recupera la razón, atiende a su deber y abandona el palacio de la hechicera para proseguir su camino y salvar su alma del pecado. Calderón, como el resto de literatos de su época, se mostró atraído por los argumentos mitológicos, sobre los que compuso comedias⁵⁹¹, zarzuelas y autos sacramentales. El mito, por su carácter simbólico, servía para exponer de forma bella y atrayente cualquier idea, alcanzándose así dos objetivos muy valorados en la literatura contrarreformista: el fin estético y el fin doctrinal. Las obras

⁵⁸⁷ Pallí Bonet (1952, pp. 140-5) presenta un catálogo de obras basadas en la *Odisea*; el rapto de Helena y la tragedia de Dido eran otros de los argumentos mitológicos preferidos.

⁵⁸⁸ La comedia *Circe mit Odysseus/Die Göttin Circe* (1550) de Hans Sachs es anterior al *Balet Comique*; le siguen piezas como *Il ritorno d' Ulisse in patria* (1640) de Badoaro y Monteverdi, *Ulisse errante nell'isola di Circe* (1650) de Zamponi, *La Circe* de C. Ivanóvich y P. Ziani (1665), *Ulysse dans l'île de Circé, o Euriloche foudroyé* (1648) de Claude Boyer, *Circé* (1673) de Thomas Corneille, *Circé* (1694) de Madame Gillot de Saintonge, etc. Para el tema de Circe en el teatro musical europeo desde el Renacimiento hasta el siglo XX es fundamental el estudio de Trucchi (2000).

⁵⁸⁹ Egido (2004, pp. 16-23).

⁵⁹⁰ Entre las más célebres recreaciones teatrales del mito de Medea están *Los tres mayores prodigios* de Calderón y *El vellocino de oro* de Lope. Sobre la figura de la maga clásica en nuestro teatro aurisecular puede consultarse Lara Alberola (2005, pp. 169-84).

⁵⁹¹ Aubrun (1976, p. 148) da la siguiente lista: *El mayor encanto, amor*; *Los tres mayores prodigios*; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *La púrpura de la rosa*; *El laurel de Apolo*; *El monstruo de los jardines*; *Fieras afemina Amor*; *Celos aun del aire matan*; *Céfalo y Pocris*; *El hijo del Sol Faetón*; *Ni Amor se libra de Amor*; *La fiera, el rayo y la piedra*; *Eco y Narciso*; *Duelos de amor y lealtad*; *La estatua de Prometeo*; *Apolo y Clímene*; *Polifemo y Circe*; *El condenado de Amor*; *El golfo de las Sirenas*.

denominadas “autos mitológicos” serán la máxima expresión de esa práctica de larguísima tradición de extraer de la cultura grecolatina mensajes adoctrinadores y educativos para el cristiano⁵⁹². Es evidente que la figura de Ulises atraía bastante a Calderón, pues protagoniza varias de sus piezas: las comedias mitológicas *Polifemo* y *Circe* (1630), *El mayor encanto, amor* (1635) y *El monstruo de los jardines* (1674), el auto sacramental *Los encantos de la Culpa* (1645) y la zarzuela *El golfo de las sirenas* (1657), escrita en colaboración con Baltasar de Funes y Villalpando⁵⁹³. De estas cinco obras, tres recrean el episodio de Circe (*Polifemo* y *Circe*, *El mayor encanto, amor* y *Los encantos de la Culpa*), otra una aventura odiseica tradicionalmente relacionada con aquel (*El golfo de las sirenas*) y otra los preparativos de los griegos para la guerra de Troya (*El monstruo de los jardines*).

Calderón contaba con dos modelos hispanos para sus obras: el auto sacramental inédito de Juan Ruiz Alceo, *La navegación de Ulises* (1621) y la comedia *Polifemo* y *Circe* (1630) de Pérez de Montalbán, Amescua y Calderón, cada uno de los cuales se encargó de una jornada⁵⁹⁴. El peso de estas obras en las dos piezas calderonianas es tan fuerte que conviene que nos detengamos brevemente en ellas. En nuestro análisis de las obras de Calderón iremos señalando las concomitancias con estos dos modelos.

La navegación de Ulises, primera recreación teatral de la *Odisea* en España, utiliza el mito de Ulises como símbolo del camino que recorre el ser humano desde el pecado original y la expulsión del Paraíso -representado aquí por la destrucción de Troya- hasta la salvación a través de la Eucaristía. De los episodios de la epopeya, se centra en el de Circe y las Sirenas, con alusiones a otros (los Lotófagos y el país de la Ignorancia, Polifemo y la cueva de la Avaricia, Escila y Caribdis, símbolo de la ambición). Como en Calderón, el protagonista aquí es Ulises/Hombre, que viaja acompañado de sus sentidos, pero éstos no son, como en *Los encantos de la Culpa*, muelles e insensatos, sino buenos consejeros del protagonista, que a menudo los desoye. En el episodio de Circe (vv. 567-777) la hechicera representa la Lascivia, que actúa con ayuda de Luzbel, convierte a los sentidos en bestias y sume al héroe en una especie de letargo paralizante del que logra salir por el sonido del arma de guerra y la aparición del Entendimiento. Ulises siente el fuego del arrepentimiento y el Entendimiento lo convence para volver junto a la Gracia (Penélope) con su ayuda y la Penitencia (Ino Leucotea, protectora de los naufragos, que en *Od.* V 333 y ss. salvaba a Odiseo de una tempestad enviada por Posidón). Tras huir de Circe, Ulises escapa también de las Sirenas, que representan el deleite que conduce a la perdición, tapándose los oídos con el pan eucarístico.

Polifemo y *Circe*, primera elaboración del mito de Circe en el teatro español, desarrolla el encuentro de Circe y Ulises y el enfrentamiento del héroe con el Cíclope; la idea de dedicar una obra a Circe, que se enamora perdidamente de Ulises y es

⁵⁹² Los autos mitológicos de Calderón, según Valbuena Prat (1942-1951, vol. I, pp. XXXII-XXXVIII) son: *El divino Jasón* (antes de 1630), *Psiquis* y *Cupido* (1640 y otra versión en 1665), *Los encantos de la Culpa* (ca. 1645), *El sacro Parnaso* (1649), *El divino Orfeo* (1663 y otra versión en 1680), *El verdadero dios Pan* (1670), *El laberinto del mundo* (1677), *Andrómeda* y *Perseo* (1680).

⁵⁹³ Subtitulada *Égloga piscatoria*, funde las aventuras de las Sirenas y de Escila y Caribdis. La enseñanza moral es la misma que en el resto de obras basadas en la *Odisea*: el Hombre puede vencer los peligros del mundo dominando con la razón los apetitos que atraen a sus sentidos. Ulises navega hasta Trinacria y su vista y su oído son tentados por los cantos de Escila en la tierra y Caribdis y las Sirenas en el mar; finalmente logra escapar, y Escila y Caribdis, furiosas, se autodestruyen, como Circe. La figura que amonesta sabiamente al héroe y lo coloca en el recto camino, como Antistes y Aquiles en *El mayor encanto, amor* y Entendimiento y Penitencia en *Los encantos de la Culpa*, es un criado llamado Dante.

⁵⁹⁴ Las obras de autoría colectiva se enmarcan en el contexto de las fiestas y juegos de la Corte; sobre éstas, cf. Calle González (2002, pp. 263-76) y González Cañal, 2002 (pp. 541-54).

abandonada, contaminando esta historia con la de Polifemo, procede de *La Circe* de Lope⁵⁹⁵. En esta comedia, un Ulises voluble y tramposo llega a Trinacria con sus compañeros, entre los que está Acis, derrota a Circe con ayuda de Juno y luego se dejaba seducir por ella; Acis se enamora de Galatea, desatando los celos de Polifemo, que los mata a ambos; Ulises entonces da muerte al Cíclope para vengar a su amigo y finalmente abandona a Circe, empujado por la nostalgia de su patria y su esposa (inspirada por Irene, una dama de Circe muy parecida a ella a la que trata de seducir) y por las quejas del espectro de Acis, que aquí es doble funcional de Ulises, y cuyo papel será transferido en Calderón a Antistes y al Entendimiento.

Mientras que estos modelos de Calderón tuvieron escaso eco en la literatura posterior, *El mayor encanto, amor* y *Los encantos de la Culpa* gozaron de una notable fortuna. En la comedia se basarían varias piezas posteriores: comedias como *Los trabajos de Ulises* (1679) de Luis de Belmonte Bermúdez, basada en Homero, el Ciclo Troyano y Ovidio o *Ulises y Penélope* de Manuel Martí Zaragoza (1663-1737); zarzuelas mitológicas como *También se ama en el abismo* (1681) de Salazar y Torres, que funde el relato ovidiano del triángulo amoroso de Circe, Escila y Glauco y el mito del rapto de Prosérpina, y *Fieras de amor y celos* (1690) de Bances Candamo, protagonizada por Circe y Polifemo, con espectáculo, bailes y disfraces; y ya en el siglo XX, la zarzuela *La Circe* (1902) de Chapí y Ramos Carrión y la composición musical *Circe* de Künneke (1912). El auto inspiró la zarzuela *Los encantos de Telémaco, hijo de Ulises* (s. XVIII) y el *Ulysses* de S. Rettenpacher (1680).

El encuentro de Circe y Ulises era bien conocido; por tanto, las novedades que Calderón ofrecía eran, no el argumento, sino la espectacularidad de la puesta en escena -sobre todo en la comedia- y la enseñanza doctrinal a través de la relectura del mito -sobre todo en el auto. La comedia estaba dirigida a la Corte, mientras que el auto tendría un público más variado y popular; en ambos casos es un receptor que ya está convencido del mensaje cristiano, de ahí el estilo predominantemente conceptista, retórico, plagado de juegos de palabras, virtuosismo lingüístico y *exempla*, orientado a deleitar y a exponer más que a la persuasión o al didactismo.

En cuanto a la música, es un elemento esencial tanto en las comedias de espectáculo como en los autos. Calderón la emplea como resorte psicológico con fines doctrinales y morales, llegando a hacer de sus piezas “óperas sagradas”⁵⁹⁶ u “óperas filosóficas”⁵⁹⁷ donde se funden lo estético y lo filosófico. La música es aquí una presencia sobrenatural, a menudo identificada con la voz misma de Dios o del destino, que parece tener control sobre las acciones de los personajes, a quienes aconseja, revela, avisa, etc.⁵⁹⁸ En las obras sobre Circe, la música sirve de transición entre escenas y juega un papel muy destacado: interviene como personaje acompañando a Circe, y

⁵⁹⁵ El asunto es resultado de la fusión de *La Circe* de Lope y el *Polifemo* de Góngora. La deuda con Lope, sobre todo en la Jornada I, de Mira de Amescua, es la más evidente; también hay influencia de los compendios mitográficos, los comentarios de las *Metamorfosis*, las *Bucólicas* en las escenas campestres, la *Eneida* en los personajes y las situaciones épico-trágicas y otros modelos como el *Orlando furioso* y *La navegación de Ulises* de Alceo. Es una obra poco conocida y editada, probablemente porque Montalbán y Calderón publicaron sus propias versiones: el primero el auto *Polifemo* (1628), y el segundo *El mayor encanto, amor* y, en menor medida, *Los encantos de la Culpa* y *El golfo de las Sirenas*. Sobre *Polifemo* y *Circe* cf. Ibáñez Chacón (2005, pp. 137-44) e Ibáñez Chacón, Sánchez García (2006, pp. 550-1). La presencia del mito de Polifemo en obras literarias de tema amoroso y no épico fue muy habitual desde el Renacimiento por influencia de Ovidio; sobre esta tradición puede consultarse Cabani (2007).

⁵⁹⁶ Arellano (2005, pp. 698-701).

⁵⁹⁷ Neumeister (2000, p. 39).

⁵⁹⁸ Molina Jiménez (2008, pp. 58-9); tal concepción de la música se relaciona con las teorías griegas del *ethos* y la capacidad de la música de cambiar el estado del alma. Calderón sigue la teoría cristiana sobre la música elaborada por San Agustín (*De Musica*) y Boecio (*De Musica libri quinque*).

suenan cuando ésta triunfa; las piezas se abren y se cierran con el sonido de los clarines; cada *deus ex machina* de las obras -de Iris, Aquiles y Galatea en la comedia y de la Penitencia en el auto-, se acompaña de sonido de chirimías, cajas y sordinas. La música cobra su máxima relevancia en las batallas que son el punto álgido de las piezas, la de la Guerra contra el Amor en la comedia y la de Muerte contra la Vida en el auto; las dos se llevan a cabo cantando y en ambas interviene la Música a favor de Circe. De acuerdo con un recurso característico del teatro religioso de Calderón, se oponen la música pagana de Circe y la cristiana de Ulises. Al primer tipo pertenece la Música como personaje que canta para Circe y anima su palacio y que podemos considerar la música de la naturaleza⁵⁹⁹; al segundo, los clarines del principio y el final, el sonido de chirimías de las intervenciones divinas y los sonidos de guerra de las disputas musicales.

Destaca el solemne estilo barroco cargado de lirismo y la cuidada versificación de las piezas, construidas con una estructura polimétrica de combinaciones de pareados, silvas, romances octosílabos, redondillas, cuartetos. El metro cambia en cada nueva escena, marcando así las transiciones entre las acciones⁶⁰⁰.

EL MAYOR ENCANTO, AMOR

Calderón va concentrando su talento en la composición de autos y fiestas palaciegas de tema caballeresco y sobre todo mitológico, y a partir de su ordenación sacerdotal en 1651 se entrega en exclusiva a este tipo de obras. Es éste su teatro más barroco, estrechamente relacionado con la música, la escenografía espectacular y la pintura⁶⁰¹. La parodia de temas mitológicos se venía practicando desde el teatro antiguo y vuelve a estar en boga en el Barroco; en el Renacimiento se habían recreado los temas clásicos con sobriedad y solemnidad, y los autores barrocos pretenden con la perspectiva cómica innovar y superar estos tratamientos. Aunque la crítica ha coincidido en señalar el comienzo del teatro musical en España en *La selva sin amor* (1629) de Lope, será Calderón el genuino creador del género que se conocerá como zarzuela, y durante los años en los que presenta en la Corte piezas de espectáculo la escenografía española experimenta un gran desarrollo. Esta clase de dramas, que se suelen agrupar bajo marbetes como “teatro mitológico”, “teatro de espectáculo” o “teatro musical”, presentan múltiples niveles de significación, y más allá del espectáculo y el entretenimiento laten enseñanzas morales filosóficas o cristianas y alegorías políticas o alusiones a las circunstancias del momento. Durante siglos las comedias mitológicas de Calderón fueron poco valoradas por la crítica, pero en el siglo XX diversos estudiosos las analizan y reivindican, destacando sobre todo su cuidada composición, su propósito serio y elevado y su condición de “teatro íntegro: drama, espectáculo, ficción épica y música”⁶⁰².

⁵⁹⁹ Egido (2004, p. 85).

⁶⁰⁰ Observa Martínez Torrón (1983, p. 710) que Calderón usa metros de rima consonante al tratar el tema dramático y el romance para describir y narrar. Gilbert, (2006, pp. 363-81) postula para el auto una estructura binaria basada en la organización métrica para una acción articulada en dos movimientos, caída y redención del Hombre, que simbolizan la ambigua actitud de atracción-repulsión ante el pecado.

⁶⁰¹ Para la Circe de *El mayor encanto, amor*, De Armas (2000, pp. 175-92), destaca la influencia de las pinturas del italiano Dosso Dossi: en *Circe* (ca. 1518) la diosa aparece enseñando libros y tablas a los animales en el bosque; Bouvier (2013, pp. 221-36) analiza cuál puede ser el contenido de esas tablas. Otro cuadro de Dossi (1520) muestra a una suntuosa maga oriental cuya identidad se discute (Circe, Melisa o Alcina).

⁶⁰² Auburn (1976, pp. 148-9) sintetiza los rasgos definitorios de las comedias mitológicas de Calderón, que tienen que ver con un tratamiento específico de los cuatro niveles de significación -

El mayor encanto, amor fue la primera comedia mitológica de Calderón para la Corte, se estrenó el 25 de junio de 1635⁶⁰³ -once años después de *La Circe* de Lope- y se publicó en la *Segunda Parte* de las comedias de Calderón en 1637, figurando la primera en el volumen, probablemente porque el autor quiso darle una posición destacada: se había representado en el Palacio del Buen Retiro, y la publicó sin que hubiera llegado a los corrales. Hay que situar la obra, pues, en el contexto de las fastuosas fiestas cortesanas del Retiro, caracterizadas por la música, el baile, los decorados y el espectáculo en general; abundan los trucos de tramoya (tormentas, cofres encantados, apariciones sobrenaturales, etc.), y la música tiene un papel muy destacado. No obstante, Calderón construye un texto de gran calidad y, pese a la libertad con que adapta el mito, no deja de ser fiel al texto homérico; la enseñanza alegórica confirma la seriedad del propósito dramático. Calderón había recibido el encargo de componer una obra para que Lotti se encargara de la escenografía, y el autor se esforzó en que el espectáculo estuviera en todo momento subordinado a su texto: suprimió, añadió y varió a su gusto elementos del memorial de la obra que había elaborado Lotti, titulado *La Circe*. El texto del italiano era más cercano a las versiones del mito de Homero y de Ovidio, pero Calderón, como Lope en *La Circe*, innovó y enriqueció los elementos de *Od. X* con su propio genio y con elementos procedentes de otros modelos⁶⁰⁴.

LOS ENCANTOS DE LA CULPA

Calderón llegó a tomar las fábulas grecolatinas como asunto de su teatro doctrinal en sus diez autos mitológicos. En *Los encantos de la Culpa*, estrenada en Madrid en 1645 o un poco antes, volvió a desarrollar el mismo tema de *El mayor encanto, amor* acentuando el punto de vista alegórico y espiritual que ya está sugerido en la comedia. El dramaturgo transformó con frecuencia sus comedias mitológicas en autos (*El mayor encanto, amor* en *Los encantos de la Culpa*, *Ni amor se libra de Amor* en *Psiquis y Cupido*, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* en *Andrómeda y Perseo*, etc.), dado que unas y otras se construyen sobre idénticos mecanismos alegóricos, aunque sean diferentes sus propósitos y contextos dramáticos. *Los encantos de la Culpa* es el único auto mitológico calderoniano que no está protagonizado por Cristo. Aquí Ulises es el Hombre, que viaja acompañado de sus Sentidos y su Entendimiento, cae en la tentación de la Culpa (Circe), pero se sobrepone con la ayuda divina de la Penitencia y escapa; se trata esencialmente del texto de la comedia sacralizado y simplificado. En cuanto al mensaje de la obra, la comedia y el auto plantean la misma alegoría del

quedando en primer plano el sentido alegórico- y de la estructura (el desenlace se conoce de antemano, pues es el de la fábula griega, la peripecia suele consistir en metamorfosis físicas o anímicas y los elementos narrativos y líricos cobran más peso). La fiesta mitológica es “anticomedia” y por su función panegírica tiene una relación muy estrecha con la realidad del momento; la alegoría y la enseñanza moral permiten su transformación en autos; cf. Neumeister (2000, pp. 103-14) y Chapman (1954, pp. 39-42). Para Egido (2004, p. 35), siguen la preceptiva aristotélica de la tragedia y tienen sentido moral y estilo sublime, sólo rotos por las intervenciones de los graciosos. De Hoz Bravo (1988, pp. 51-9) rechaza la noción de “comedia mitológica” o “fiesta palaciega”; por el valor literario, el propósito artístico y los rasgos comunes con otras obras no mitológicas, habría que considerarlas “comedias fantásticas”.

⁶⁰³ El estreno fue espectacular y tumultuoso, y el Retiro se llenó de decorados: una isla artificial, un estanque, fuentes, un bosque, montes y volcanes; cf. Shergold (1958, pp. 24-7) y Haverbeck (1895, pp. 151-3). La obra fue un éxito y enseñada se tradujo en varios países europeos como Holanda y Alemania.

⁶⁰⁴ Así, cambia la intervención de Mercurio por una intervención de Juno, las metamorfosis en cerdos por metamorfosis en diversas fieras, la historia secundaria de Pico por la historia de Arsidas, etc. Sobre *La Circe* de Lotti y los cambios realizados por Calderón, cf. Maestre (1988, pp. 62-3).

enfrentamiento de Ulises y Circe como símbolo del conflicto del hombre y la tentación, enfocada en términos humanos en la comedia y en términos teológicos en el auto⁶⁰⁵.

El mecanismo fundamental de los autos sacramentales es la alegoría, tanto cuando sus temas y personajes son fantásticos como cuando son históricos. Era también uno de los recursos preferidos de la predicación medieval, estaba muy presente en la literatura culta de orientación religiosa desde Santillana y se desarrolló a través de los dramas alegórico-religiosos medievales. Durante siglos la Iglesia utilizó la alegoría para “domesticar y vencer” el mito⁶⁰⁶, y los autos de Calderón, que en buena medida son un instrumento de propaganda de la Contrarreforma, constituyen la culminación de este afán de conjugar la cultura clásica con la doctrina cristiana. Para unir los dos planos del auto, el de las letras humanas y el del sentido divino, Calderón emplea dos clases de alegoría; la personificación de abstracciones y los argumentos concebidos como sistemas trabados de metáforas -lo que permite aprovechar los relatos mitológicos⁶⁰⁷-, a menudo combinados, como sucede en *Los encantos de la Culpa*.

La gran diferencia entre la comedia y el auto es que la espectacularidad y fastuosidad propia de los tratamientos teatrales del tema de Circe queda reducida y simplificada en el auto, aunque aún conserva el brillo del espectáculo. Se eliminan escenas, personajes, alusiones a rasgos físicos, cambios de escenario, efectos escénicos⁶⁰⁸ y acciones secundarias, particularmente las cómicas y entremesadas, una concentración dramática que permite alargar y profundizar las escenas que se mantienen (metamorfosis, ayuda divina, lucha de Ulises consigo mismo, etc.) e intensificar el mensaje didáctico. La idea central es que el hombre puede salvarse del pecado mediante la penitencia y la Eucaristía. No obstante, parece que el auto protagonizado por la sensual maga pagana no gustó a los moralistas por su picardía, que se explica porque Calderón se dirigía a un público popular e incluso vulgar pero también creyente, y quiso atender al didactismo religioso en unos términos ilustradores y terrenales que estuvieran al alcance de los espectadores⁶⁰⁹.

⁶⁰⁵ Chapman (1954, p. 58). Para O'Connor (1988, pp. 38-9), en el auto imperan el mensaje y la interpretación cristiana y en la comedia el conflicto dramático, siendo la alegoría un elemento ornamental.

⁶⁰⁶ Neumeister (2000, p. 37). Todos los autos barrocos son “simbólicos”, pero los había historial-alegóricos, del tipo del teatro realista de Lope, y fantástico-alegóricos, próximos al teatro religioso y mitológico de Calderón. Asimismo, en el teatro sacro medieval había *misterios*, basados en un hecho histórico, y *moralidades*, alegóricas y de contenido más escolástico y complejo; los autos derivan directamente de las segundas, si bien en Calderón confluyen todas estas líneas; cf. Valbuena Prat (1942-1951, vol. I, pp. XVII y XXVI).

⁶⁰⁷ Arellano (2005, pp. 692-6).

⁶⁰⁸ El escenario sería relativamente sencillo, con dos carros laterales, en uno el monte y el palacio de la Culpa y en otro la nave; en medio, ocultos por nubes, los mecanismos por los que la Penitencia llega volando, y los bastidores con la naturaleza y los jardines de la isla; cf. Egido (2004, pp. 50-1).

⁶⁰⁹ Según Regalado (1995, vol. II p. 212), los autos de Calderón suelen presentar una doble dimensión hedonística y moral acorde con la doctrina del probabilismo y el humanismo devoto, que justificaba el teatro, la diversión y los goces para hacer más llevadera la vida. Para Neumeister (2000, p. 39), Calderón, el gran racionalista del Siglo de Oro, no emplea los mitos como mero ornamento o medio de exaltación política, sino como expresión de lo inefable, de los misterios de la existencia y la creación. La cosmovisión cristiana, como señala Haverbeck (1975, pp. 128-9) permite fusionar elementos paganos y cristianos, pretéritos y presentes, mitológicos y religiosos: en Calderón se da la culminación perfecta de todo el pasado cultural occidental.

1. ESTRUCTURA Y CONTENIDO

EL MAYOR ENCANTO, AMOR

Primera Jornada

- 1. Llegada de Ulises y sus hombres a la isla de Circe (1-377)**
 - La nave de los griegos vaga errante por el mar (1-38)
 - Reconocimiento y exploración del nuevo lugar (39-163)
 - Relato de Antistes de la transformación de los hombres en fieras (163-299)
 - Súplica de Ulises a Juno e intervención de Iris (300-377)

- 2. Enfrentamiento de Ulises y Circe y derrota de la maga (378-506)**
 - Circe recibe a Ulises y le ofrece la pócima mágica (378-431)
 - Ulises, confiado de sí mismo, no sucumbe a los hechizos (432-471)
 - Circe se rinde y devuelve a los griegos su forma humana (472- 506)

- 3. Comienzo de la relación de Ulises y Circe (506-1006)**
 - A petición de Circe, relato de Ulises de sus aventuras pasadas (506-603)
 - Relato de Circe sobre sí misma y propuesta a Ulises de que permanezca con ella un tiempo (604-811)
 - Decisión de Ulises de quedarse allí para liberar a los hechizados (812-829)
 - Historia de Lísidas y Flérida y liberación de su encantamiento (829-912)
 - Historia de Arsidas y celos de éste contra Ulises (912-1006)

Segunda Jornada

- 1. Enamoramiento de Circe (1-148)**
 - Preocupación de sus ninfas (1-34)
 - Circe ordena a Flérida que se finja enamorada de Ulises (35-148)

- 2. Escena cómica: Clarín y Lebrél hablan sobre Circe (149-232)**

- 3. Reunión y discusión de los personajes sobre el amor (233-596)**
 - Diálogo entre Ulises y Circe (233-297): la maga está perdidamente enamorada
 - Conversación de las damas y galanes sobre el amor (298-397)
 - Circe plantea la prueba a Ulises y Arsidas (398-466)
 - Amor fingido de Flérida por Ulises y celos de Circe y Lísidas (467-596)

- 4. Escena cómica: encuentro de Clarín con Brutamonte, entrega del cofre con la dueña y el enano, y amenaza de Circe (597-896)**

- 5. Diálogo entre Ulises y Circe (897-1018): Ulises le dirige tiernas palabras que no son del todo fingidas**

- 6. Escena final de reunión de todos y lucha (1019-1230)**
 - Salen todos los personajes y se disponen a cenar (1019-1054)
 - Ataque fingido de los Cíclopes y reacciones de Ulises y Arsidas (1055-1108)
 - Pelea entre Ulises y Arsidas detenida por el encantamiento de Circe (1109-1230)

Tercera Jornada

1. Ulises en las redes del encantamiento de Circe (1-393)

- Planes de los griegos de recuperar a Ulises (1-112)
- Escena cómica de Lebrél con Clarín convertido en mona (112-196)
- Ulises se debate entre el amor y la guerra (197-393)

2. Guerra en Trinacria (394-874)

- Flérida informa a Circe de que Arsidas y Lísidas atacan la isla y ésta elabora un plan para vencerlo (394-548)
- Arsidas y Lísidas se lanzan al combate (549-646)
- Escena cómica: Clarín recupera su forma humana (647-689)
- Las armas de Aquiles despiertan a Ulises de su letargo y decide abandonar la isla (690-874)

3. Partida de los griegos y fin de Circe (875-1078)

- Circe y sus ninfas regresan victoriosas de la guerra y los ven alejarse (875-944)
- Monólogo y hechizo de Circe (945-988)
- Intervención de Galatea para salvar a los griegos y autodestrucción de Circe (989-1078)

Primera Jornada

1. La obra se abre con una escena de tempestad en el navío de Ulises y sus hombres; Calderón hace aquí un alarde de conocimiento del vocabulario marinero (“trinquete” y “bolina” en el v. 6, “triza”, “escota” y “chafaldete” en el v. 8, etc.)⁶¹⁰. Los navegantes suplican desesperados a diversos dioses -Júpiter (v. 9), Neptuno (v. 13), Juno (v. 14), Baco (v. 17), Momo (v. 19)-, y finalmente arriban a una tierra desconocida, que no es otra que la isla de Circe, tan amenazadora y salvaje como el mar.

Como en el poema homérico, antes de la aparición de la maga se crea una atmósfera de tensión y peligro *in crescendo*. A través de los diálogos de los personajes (57-78) se va esbozando una imagen sumamente terrorífica y sombría de la isla: no parece habitada, está surcada por numerosos ríos, se escucha el rugido de las fieras, sólo se ven pájaros de mal agüero y de los árboles “funestos” (v. 72) cuelgan despojos de caza: “Todo el sitio es rigor. Todo es espanto/ Todo horror. Todo asombro. Todo encanto.” (vv. 77-8). Esta concepción tan tétrica de la isla de Circe no estaba en la *Odisea*, pero sí en algunas recreaciones posteriores. Los despojos pendiendo de árboles funestos recuerdan la descripción que daba Apolonio (A.R. III 200-3) de la llanura de Circe, donde crecían árboles funerarios y de sus copas colgaban cadáveres; el sonido de las fieras era uno de los elementos definitorios del pasaje virgiliano de *Aen.* VII 10-24; la imagen sombría y terrorífica de la tierra de Circe caracterizaba algunas exégesis alegóricas antiguas del episodio de Circe, como la de Pseudo Plutarco y sobre todo la de Porfirio. Calderón sigue aquí el pasaje correspondiente de *Polifemo y Circe*, donde también se habla de un lugar lóbrego, con vegetación amenazadora, pájaros funestos y bramidos de fieras (I 35-76)⁶¹¹.

⁶¹⁰ Esta clase de términos aparecían también en algunos pasajes de *La Circe*. Egido (2004, p. 46) señala que el vocabulario técnico de navegación se popularizó en el siglo XVII con las justas poéticas, particularmente las dedicadas a San Raimundo de Peñafort, y los altares móviles con olas artificiales.

⁶¹¹ Para Haverbeck (1975, p. 159) en el plano alegórico esta sombría atmósfera representaría el “laberinto de la razón” en que se encuentran los personajes.

Ulises propone dividirse para explorar la nueva tierra (83-96), quedándose él sólo con el gracioso Clarín; ambos recelan más aún de esa costa ignota cuando oyen hablar a unos árboles (97, 113-5) que son, como se sabrá más adelante, Flérída y Lísidas, dos jóvenes amantes convertidos en árbol por Circe. Poco después Clarín y Ulises contemplan aterrizados “un escuadrón de fieras,/ bárbara, inculta hueste” (v. 126-7) que viene corriendo desde el bosque, acaudillados por un león -sin que se especifique ninguna otra especie- y les indica por gestos que vuelvan a la nave. Aunque no llega a decirse de forma explícita en el texto, se trata de hombres hechizados por Circe, que pueden ser tanto los compañeros del héroe como otros viajeros que con anterioridad habían ido a parar a la tierra de la hechicera. Este pasaje, que parece parodiar y exagerar el encuentro de los viajeros de la *Odisea* con los lobos y leones mansos (X. 212-9), se basa en *Polifemo* y *Circe* (I 77-94), donde a Ulises y Acis les sale al encuentro un león que por señas les advierte que es uno de sus compañeros hechizados y que deben huir. Otro elemento tradicional recreado aquí con fines cómicos es el detalle procedente de Boecio de que los humanos convertidos en animales emitan gruñidos al tratar de hablar⁶¹²:

Hic lupis nuper additus, flere dum parat, ululat.

Boeth. IV *metrum* III 8

“Éste recientemente sumado a los lobos, cuando intenta llorar, aúlla.”

En la comedia de Calderón Ulises al ver venir esas fieras hechizadas dice:

“¡Cuando tus voces nuestras gentes llaman,
quieren quejarse y por quejarse braman!”

El mayor encanto, amor I 158-9

Y después su compañero Antistes, al describir las metamorfosis de los demás:

“Articulaban gemidos
pensando que eran acentos”

El mayor encanto, amor I 264-5

Ulises y Clarín se disponen a huir cuando llega Antistes, que en *El mayor encanto, amor* es el trasunto del Euríloco odiseico. En un extenso parlamento (I 163-287), expone la suerte del resto de la expedición. Como en la *Odisea*, los griegos han recorrido el bosque y han dado con un espléndido palacio:

“Vimos un rico palacio
tan vanamente soberbio
que, embarazando los aires
y los montes afligiendo,
era para aquellos nube
y peñasco para estos,
porque se daba la mano
con uno y con otro extremo;
pero, aunque viciosos eran,
la virtud no estaba en medio.”

El mayor encanto, amor I 190-99

⁶¹² Como vimos, esta reminiscencia de Boecio figuraba en la descripción de las metamorfosis de Lope (*La Circe* I 601-8 /oct. 76). Está también en *Polifemo* y *Circe*: “Que se quiere quejar, y en vano brama” (I 94) y “Queriendo hablar gruñía” (I 297).

Esta imagen hiperbólica y desmesurada de la mansión de Circe poco tiene que ver con la sencilla construcción de piedra tallada en un lugar abierto de la *Odisea* (X. 210-1). En *Polifemo* y *Circe* también era un edificio grande y lujoso (I 171-4), y Lope de Vega destacaba la belleza y el lujo de la edificación, más que su tamaño (*La Circe*, 340-50, 353-60/ oct. 44-45). Los dos últimos versos del pasaje que reproducimos arriba anuncian ya la orientación moralizante del tratamiento calderoniano.

Continúa Antistes narrando que al llegar fueron recibidos por bellas y agradables ninfas, con unos versos muy parecidos a los de *La Circe* de Lope:

“Al vmbbral de la puerta las criadas
de Circe lisongeras los reciuen,
y a los valientes griegos inclinadas,
los braços, no las almas, aperciuen.”

La Circe I 337-40/ oct. 43

“Cuando de ninfas hermosas
un tejido coro bello
las puertas abrió, mostrando,
apacible y lisonjero,
que había de ser su agasajo
de nuestros males consuelo.”

El mayor encanto, amor I 204-9

En Homero era la propia Circe quien salía a dar la bienvenida a los griegos (*Od.* X 230-1), y en Ovidio unas siervas (*famulae*) los conducían hasta su ama (*Met.* XIV 260-1). Las ninfas de Circe tenían en la fábula de Lope un papel mucho más destacado que en las fuentes anteriores, y en la comedia de Calderón su protagonismo será aún mayor. Tras ellas llega al fin Circe, cuya primera visión impresiona en los griegos:

“Detrás de todas venía,
bien como el dorado Febo
acompañado de estrellas
y cercado de luceros,
una mujer tan hermosa
que nos persuadimos ciegos
que era a envidia de Diana
la diosa de estos desiertos.”

El mayor encanto, amor I 214-21

La belleza de Circe es tan resplandeciente como la aparición de Febo: en esto Calderón parece seguir las lecturas evemeristas del mito que postulaban que la leyenda habría relacionado a Circe con el Sol por su luminosa hermosura; de hecho, en ningún punto de *El mayor encanto, amor* se dice que Circe sea hija de Febo⁶¹³. Había tenido gran fortuna en la tradición literaria la comparación de una mujer extremadamente bella con la diosa Ártemis o Diana: así sucedía con Nausícaa en la *Odisea* (VI 102-9, 149-52), Medea en las *Argonáuticas* (III 876-85) y Dido en la *Eneida* (I 499-504), y también está en la primera visión que Acis tiene de Galatea en *Polifemo y Circe* (I 587-90).

Como en *La Circe*, la maga se interesa por saber quiénes son los recién llegados y éstos le cuentan su historia (I 222-5), pero Calderón, a diferencia de Lope, no

⁶¹³ El sol simboliza en la ideología calderoniana el poder, la belleza e incluso la vida misma, siendo bastante común la metáfora de la *dama-sol* y el *galán-girasol*; véase Haverbeck (1975, p. 17).

reproduce el discurso de los griegos, sino que pasa enseguida a las metamorfosis provocadas por unas “bebidas” de Circe de cuya composición nada se especifica:

“Apenas de sus licores
el veneno admitió al pecho,
cuando corrió al corazón
y en un instante, un momento,
a delirar empezaron
de todos los que bebieron,
los sentidos, tan mudados
de lo que fueron primero
que no solo la embriaguez
entorpeció el sentimiento
del juicio, porción del alma,
sino también la del cuerpo,
pues, poco a poco extinguidos
los proporcionados miembros,
fueron mudando las formas.”

El mayor encanto, amor I 232-46

El “veneno” de Circe tiene un efecto inmediato, y parece atacar directamente el pecho de los hombres; estas dos características del bebedizo de Circe estaban en la fuente originaria⁶¹⁴ y las resaltaba también Fray Luis en la Oda IX, un texto que Calderón conocería bien, y en el que es muy probable que se inspirara para este pasaje:

“No te engañe el dorado
vaso ni, de la puesta al bebedero
sabrosa miel, cebado,
dentro al pecho ligero (...)
Antes que la engañosa
Circe, del corazón apoderada,
con copa ponzoñosa.”

Oda IX 1-4, 21-3

Es propio de la tradición moralista del episodio que el hechizo de Circe afecte no sólo a los cuerpos como en Homero, sino también a las almas. No obstante, esto no concuerda con otras situaciones de la comedia, como la de Flérida y Lísidas, que convertidos en árbol siguen conservando su mente humana y amándose, la de las fieras encantadas que indican a Ulises y a Clarín que huyan de la isla, y la del propio Clarín en la Jornada III, donde está convertido en mona pero piensa como un hombre. No figura en esta obra una descripción de las fieras como la de Boecio y Lope, ni se dice de manera clara en qué especies se transforman los hombres, pero son metamorfosis diversificadas, y entre el pasaje de metamorfosis (256-62) y el de retrometamorfosis (492-501), se pueden deducir los animales: se habla de una “sierpe” (v. 260), de un animal “de agudas puntas lleno” (v. 261) que puede ser un erizo, de un “león” (v. 494), de un posible tigre “de manchas salpicado” (v. 258) y del “animal más inmundo” (v. 262), que debe de ser el “cochino” del v. 500. De todas estas bestias, sólo los leones y los cerdos estaban presentes en *Od. X*⁶¹⁵. Antistes es el único que se libra del encantamiento, no porque desconfiara y se negara a beber la copa, como Euríloco en

⁶¹⁴ El hechizo de los griegos es inmediato y cuando falla con Odiseo Circe dice: “Tú tienes en el pecho un ánimo que no puede ser encantado” (σοὶ δὲ τις ἐν στήθεσσιν ἀκίλητος νόος ἐστίν, *Od. X* 329).

⁶¹⁵ En *Polifemo* y *Circe* se especifican tres especies: león, serpiente y cerdo (I 291, 293, 295-7).

Homero y Lope, sino porque estaba narrando las aventuras pasadas y no tuvo tiempo de beber. Circe se jacta de su fechoría, algo que no hacía en las otras fuentes, con unas palabras en las que aparece su nombre por primera vez: “Hoy veréis, cobardes griegos,/ de la manera que Circe/ trata cuantos pasajeros/ aquestos umbrales tocan” (I 267-70).

Si al estudiar *La Circe* comentamos que Euríloco era más moral y sabio que su homónimo de la *Odisea*, lo mismo cabe decir de su equivalente en *El mayor encanto, amor*, Antistes, quien “ocupa aquí el vacío del ingenio natural de Ulises”⁶¹⁶. En su relato de las transformaciones introduce apreciaciones y reflexiones sobre la historia en forma de preguntas retóricas, todas ellas en la línea de las interpretaciones cristianas del mito que hemos visto. Así, a propósito de la agradable acogida que Circe y sus ninfas dispensan a los griegos comenta: “Mintió el deseo, más ¿cuándo/ dijo verdad el deseo?” (I 212-3); más adelante, en relación con las metamorfosis: “¿Y quién vio que siendo hermosa/ una mujer con extremo,/ para hacer los hombres brutos/ usase de otros remedios,/ pues destas transformaciones/ es la hermosura el veneno?” (250-5); su discurso concluye con el lamento: “Pero ¿dónde podrá el cielo/ librarnos de una mujer/ con hermosura y ingenio?” (285-7). De estas palabras de Antistes se deducen las dos características básicas de esta Circe de Calderón, la belleza y la sabiduría, las mismas que habitualmente resaltaban literatos y mitógrafos.

Ante las desdichas expuestas, Ulises concluye que debe ser un castigo de Venus contra los griegos (I 288-91), y suplica ayuda a Juno (“Si por haberte vengado/ tantos males padecemos,/ remédianos, Juno bella,/ contra la deidad de Venus”, 312-5). Como respuesta a sus preces, aparece, no la propia Juno, sino Iris, su mensajera, que le trae un antídoto contra la magia de Circe y que desempeña el papel de Hermes en *Od.* X 277-308. Calderón introduce una leve modificación en el mito al cambiar a un dios mensajero por otro: Hermes o Mercurio es el mensajero de Zeus, como Iris lo es de Juno⁶¹⁷. La diosa entrega a Ulises un ramillete de flores, que sustituye al μῶλον que aparecía en la *Odisea* y en la gran mayoría de fuentes, aun cuando no recibía este nombre. En vez de la flor blanca de raíz negra, el don que envía esta Juno de Calderón es un ramo de diversas flores, cuyos efectos describe Iris⁶¹⁸:

“Juno tu amparo dispone
y yo de su parte vengo.
Este ramo que te traigo
de varias flores cubierto
hoy contra Circe será
triaca de sus venenos.
Toca con él sus hechizos;
desvaneceranse luego,
como al amor no te rindas.”

El mayor encanto, amor I 339-47

Esta innovación está tomada de *Polifemo y Circe*, donde Ulises suplica ayuda a Júpiter y, en una escena idéntica, aparece Iris con el ramillete de flores de Juno: “Ulises, Juno te envía/ este ramo y estas flores,/ que en encantos y en amores/ tendrán poder este día./ Porque es su virtud tan fuerte/ que deshace con espanto/ lo funesto del encanto” (I

⁶¹⁶ Egido (2004, p. 33).

⁶¹⁷ Así lo explicaba Conti en el capítulo de sus *Mythologiae* dedicado a Iris: *Nam profecto Iris fungebatur eodem munere apud Iunonem quo fungi solitus fuit Mercurius apud Iovem* (p. 473).

⁶¹⁸ Este μῶλον se describe algo más en intervenciones posteriores de Circe (“Aquesas flores contigo,/ que son antídoto hermoso,/ que son conjuro divino/ contra mortales venenos,/ contra mágicos hechizos”, I 611-5) y de Antistes (“Antídoto nos dio Juno/ en las flores de oro y nácar” III 19-20).

123-9)⁶¹⁹. En la obra de los tres autores el ramillete, además de anular la magia de Circe, provoca el enamoramiento de ésta, que en Calderón no se atribuye a ningún hechizo.

Cumplido su cometido, la diosa mensajera desaparece y Ulises se encamina al palacio de Circe.

2. El héroe es recibido solemnemente en la morada de la diosa al son de la Música, que en esta Primera Jornada entona una serie de cantos similares introducidos por el verso “en hora dichosa venga”⁶²⁰. Circe, rodeada de sus ninfas, le da la bienvenida con tramposos halagos (382-431): sabe que es un griego que ha pasado muchos años en el mar, le promete hospitalidad, descanso y alivio de sus sufrimientos y le ofrece una bebida para brindar, el “néctar que los dioses beben” (v. 421). El astuto Ulises le responde con palabras igualmente lisonjeras (432-61), exaltando su belleza y agradeciendo su hospitalidad; toma la bebida e introduce en ella el ramillete de Iris para “hacer la salva” (v. 461), lo que da lugar a que salga fuego de la pócima. El hechizo de Circe ha sido anulado⁶²¹, y el griego amenaza a la diosa con su espada:

“Quien tus encantos venció
deidad superior ha sido
y, pues a tiempo he venido
que a tantos vengar espero,
verás, mágica, este acero
en tu púrpura teñido.”

El mayor encanto, amor I 466-71

A continuación, los sucesos coinciden casi en su totalidad con los de *Od. X*. Ante el inesperado ataque de Ulises, Circe se rinde y él exige que devuelva a sus compañeros la forma humana. Suprimiendo el ritual de hospitalidad de la *Odisea*, la maga lleva a cabo la retrometamorfosis inmediatamente. En Homero Circe realiza la operación untando a los hombres con un brebaje (*Od. X* 391-9); en Ovidio con el brebaje, un toque con la varita al revés y una fórmula contraria a aquélla con la que habían sido hechizados (*Met. XIV* 299-307); y en Lope no se especificaba (*La Circe* I 854-64/ oct. 107-8). La retrometamorfosis se efectúa en Calderón con un sortilegio:

“Oíd, racionales fieras:
en vuestras formas primeras
trocad las formas que os di.”

El mayor encanto, amor I 489-91

La expresión “racionales fieras” remite a la tradición de exégesis filosófica del episodio de Circe que arrancaba del *Grilo* plutarqueo, pero, como decíamos arriba, Calderón entra en contradicción en varias ocasiones respecto a la racionalidad o

⁶¹⁹ Ibáñez Chacón y Sánchez García (2006, p. 569) señalan que Mira de Amescua se basó en *Aen. IV* 693-705 para esta intervención de Iris.

⁶²⁰ “En hora dichosa venga/ a los palacios de Circe/ el siempre invencible griego/ el nunca vencible Ulises” (I 378-81, 1003-6) y “En hora dichosa venga/ a los palacios de Circe/ el rayo de los troyanos/ el discreto y fuerte Ulises” (908-11); la última estrofa es la que canta la Música en *Polifemo* y *Circe* (I 179-82, 647-50).

⁶²¹ Esta versión del episodio es la única de todas las estudiadas donde se explica de qué manera actúa exactamente la flor divina contra la pócima mágica. El detalle procede, una vez más, de *Polifemo* y *Circe* (I 210 y ss.), aunque aquí se anulaba la magia sin que saliera fuego de la bebida.

ausencia de ella de los humanos metamorfoseados por Circe. En efecto, tras las palabras de Circe van saliendo uno a uno los hombres, ya con forma humana, manifestándose en unos términos que denotan que sí habían perdido la conciencia al ser hechizados:

“TIMANTES ¿Qué es lo que me ha sucedido
este rato que he soñado?

POLIDORO En un león transformado
mi letargo me ha tenido.

FLORO ¿Qué ajeno de mi sentido
me ha usurpado un frenesí!”

El mayor encanto, amor I 492-7

3. Como en *La Circe*, a partir de este punto la historia se va alejando del modelo homérico y se aproxima más al virgiliano. Circe pide a Ulises que le cuente su historia antes de marcharse y el griego así lo hace, una situación equivalente a la de Dido y Eneas en *Aen.* I y II. El largo parlamento de Ulises (vv. 512-608) incluye noticias procedentes de muy diversas fuentes (“si caben tantos sucesos/ en el coto de unas voces”, 512-3). Comienza presentándose como un hombre de armas y letras, de acuerdo con el ideal renacentista (516-9), y resume la guerra de Troya sintéticamente:

“Cerqué a Troya y rendí a Troya;
no me permitas que torne
a la memoria sus ruinas;
basta que Venus las lllore.”

El mayor encanto, amor I 520-3

Aunque esta presentación de Ulises se basa en la escena análoga de *Polifemo y Circe* (I 351-430), el modelo en última instancia es el discurso de Eneas en *Aen.* II, y estos versos en concreto son una reminiscencia de la célebre introducción de aquel (*Infandum, regina, iubes renouare dolorem,/ Troianas ut opes et lamentabile regnum/ eruerint Danaï, quaeque ipse miserrima uidi...*, *Aen.* II 3 y ss.). La alusión al dolor de Venus por la destrucción de Troya concuerda con ese papel de hostigadora de Ulises que se le atribuye en esta comedia. Calderón evita contar una vez más la guerra de Troya, y su Ulises omite los acontecimientos correspondientes a la *Ilíada* y la *Eneida* para centrarse en los que más le interesan: la navegación de Ulises -tomada de Homero- y la aventura del Cíclope -procedente de Ovidio y sus seguidores. El juicio de las armas de Aquiles se expone, como la propia guerra de Troya, en sólo cuatro versos (524-7), y llegan a continuación las aventuras de Ulises surcando los mares, sucesos odiseicos con alteraciones y contaminaciones, a las que dedica más espacio (528-560). De acuerdo con esta variación calderoniana en el aparato divino, el griego indica que ha sufrido en su viaje la cólera no de Posidón sino de Venus, “que es, aunque diosa, mujer/ en quien duran los rencores” (vv. 538-9). Sustituyendo el episodio del odre de los vientos de Eolo que abren imprudentemente los compañeros de Ulises en *Od.* X, el héroe atribuye a la vengativa diosa (“la cárcel abrió a los vientos”, v. 540) la tempestad que provocó que Ulises perdiera su camino. El héroe declara haber andado errante durante seis años; en la expresión “he dado una vuelta al orbe” quizás se esté evocando el Ulises viajero de la *Divina comedia*, que había alcanzado en su viaje todos los puertos. De los lugares concretos de su ruta sólo nombra el paso entre Caribdis y Escila (552), el golfo de las Sirenas (553-5), y la isla de los Cíclopes; de forma muy escueta recoge Calderón la historia de Polifemo, haciendo, como Lope, una *contaminatio* de *Od.* X y *Met.* XIV:

“Donde fui de Polifemo
mísero cautivo y donde
con su muerte rescaté
mi vida de sus prisiones,
el trágico fin vengando
de Acis, generoso joven,
y la hermosa Galatea,
hija de Nereo y Doris,
que, lágrimas de un peñasco,
al mar en dos fuentes corren,
cuando... Mas deber no quiero
tan poco a hazaña tan noble
que la desluzga en contarla,
presumiendo que la ignores.”

El mayor encanto, amor I 560-73

Al igual que Lope en *La Circe* II, Calderón sitúa la tierra de los Cíclopes en Sicilia (“al pie del Lilibeo”, v. 556), de acuerdo con la localización proporcionada por Virgilio y Ovidio, pues Homero no ofrecía ningún dato⁶²². Contradiendo a los principales modelos para la historia de Ulises y Polifemo (Homero, Virgilio, Ovidio, Góngora y Lope), Calderón introduce la variación de que Ulises mató al Cíclope, en vez de cegarlo. El enfrentamiento de Ulises con el Cíclope aparece mezclado con la historia del triángulo amoroso formado por el monstruo, Galatea y Acis, muy conocida desde Ovidio. En *La Circe* había un detalle ausente en las principales fuentes antiguas: que Ulises, en su encuentro con el Cíclope, conocía la historia de su venganza contra Acis y Galatea. Calderón avanza en esa innovación al concebir que el ataque del griego a Polifemo tiene como objetivo vengar la muerte de los desdichados jóvenes (vv. 562-6). La metamorfosis de Acis en río la recogían todas las fuentes; en Calderón los dos amantes son convertidos en río (vv. 68-9). Los versos arriba citados resumen rápidamente numerosos sucesos que Ulises declara no querer desarrollar más (570-3). Nuestro autor sigue una vez más la comedia *Polifemo y Circe*, que sometía el mito del Cíclope a importantes variaciones para fundirlo con el mito de Circe y probablemente también para hacerlo más atractivo a un público que ya lo conocía de sobra: Acis es allí un griego que llega con Ulises a Trinacria, la tierra de Circe, y allí se enamora de Galatea, una de las ninfas de Circe, que sufre el acoso del monstruo Polifemo, habitante de la isla. Lleno de celos, el Cíclope termina aplastando con una roca a Acis, y su amada se convierte en río. Ulises acude en venganza a su cueva en el Lilibeo diciendo ser Ninguno, lo ciega y escapa bajo un carnero, y el Cíclope perece en este trance. El pasaje de *El mayor encanto, amor* presupone el conocimiento de *Polifemo y Circe* y no vuelve a contar la historia. Por el influjo de la comedia de los tres autores, el mito de Polifemo está bastante presente en esta versión, y se alude a él también en I 67-8 y II 623-8.

El caudillo griego continúa con el relato de sus aventuras, que lo llevan ya a la isla de Circe (vv. 574-95), donde han padecido los “castigos atroces” (575) de la hechicera. Concluye manifestando su intención de hacerse a la mar de nuevo (596-613) y seguir navegando con su incierta ruta (“torne/ a llevarme donde fuere/ la voluntad de los dioses”, 611-3), lo que de nuevo recuerda al Ulises dantesco.

Toma la palabra la maga para pedirle que no se marche aún y exponer su propia historia, lo que es novedad de Calderón. Su discurso es aún más extenso que el de

⁶²² Otras comedias mitológicas de Calderón, como *La fiera, el rayo y la piedra* o *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, se desarrollan también en esta isla.

Ulises (vv. 614-811) y tiene una estructura circular: en la parte central habla de su vida (642-777) y al comienzo y al final solicita al héroe que se quede. En la construcción de esta Circe Calderón parte de los datos de la tradición mitológica pero los altera libremente. La Circe calderoniana es hija del Sol (646-54, sin mención a su madre) y de origen oriental, pero no de Ea ni de Eea, sino de Tesalia, tierra de magas. Su parentesco con Medea era célebre, y en esta obra las hechiceras son primas en vez de tía y sobrina: “Prima nací de Medea/ en Tesalia, donde fuimos/ asombro de sus estudios/ y de sus ciencias prodigio” (vv. 654-7). Ambas tuvieron como maestro a “un gran mágico” (v. 659), gracias al cual alcanzaron un grado de erudición insólito para su género que despertó la envidia de los hombres (“que en fin las mujeres, cuando/ tal vez aplicar se han visto/ a las letras o a las armas,/ los hombres han excedido”, vv. 662-5), por lo que les acabaron prohibiendo “las espadas y los libros” (v. 671). Con unas sorprendentes pinceladas de feminismo y reflejando probablemente la situación de las mujeres cultas de la España de la época, la Circe de Calderón afirma que ella y su prima fueron “asombro de sus estudios/ y de sus ciencias prodigio” (vv. 656-7), “docto escándalo del mundo” (v. 660), “sabio portento del siglo” (v. 661). Circe cita primero sus saberes “inofensivos”: matemáticas, física y astronomía (672-95), las materias que se aprendían en los centros de enseñanza del siglo XVII, pero “aunque es estudio noble/ fue para mi ingenio indigno” (692-3). Los campos que sí son dignos de ella son los agüeros y vaticinios del vuelo y el canto de las aves, de los bramidos de las fieras y de las flores, la quiromancia, la geomancia y la nigromancia, disciplinas propias de los magos en época de Calderón (696-729)⁶²³. Parece que sus poderes no le vienen dados por ser una semidiosa, sino que los ha aprendido como cualquier hechicero mortal.

El enfoque realista y actualizador da lugar a una imagen de Circe humanizada que remite a las interpretaciones evemeristas del mito, especialmente al *Roman de Troie* y a la *General Estoria*⁶²⁴. Huyendo del hostigamiento de los hombres, se trasladó a Trinacria (en esta edición siempre “Tinacria”), esto es, Sicilia. Es en el verso 736 donde se nombra por vez primera la isla y se da una localización a la aventura. Calderón, como todos los españoles, sigue la tradición latina procedente de Hesíodo y Apolonio al situar en Occidente a esta maga oriental, pero cambia la situación de su isla -normalmente en el Monte Circeo, cerca del Lacio, y no en Sicilia- y los motivos por los que Circe huyó de su patria -aquí por sus conocimientos mágicos y no por el asesinato del rey sármata-. Una vez en Trinacria, Circe se convierte en una letal amenaza para los viajeros:

“Aquí, pues, siendo bandida
emperatriz de sus riscos,
la vida cobro en tributo
de todos los peregrinos
que náufragos en el mar
a la ley de su destino,
cerrado puerto de nieve,
osaron abrir caminos”

El mayor encanto, amor, I 742-9

⁶²³ Para Regalado (1995, vol. II, p. 235) tanto en la comedia como en el auto Circe sería una maga según el sentido del término “magia” en su origen persa, de ciencia de las cosas divinas y naturales, semejante a la filosofía.

⁶²⁴ La crónica alfonsí consideraba que Circe, Medea y Diana fueron mujeres de gran sabiduría a las que se creyó diosas (*Gral. Est.* II, 132), y atribuía a Circe conocimientos muy similares a los que menciona aquí Calderón (“Fue aquella deesa Circe dueña tan sabia en el saber de la mágica y de la nigromancia”, *Gral. Est.* III, LXXXV).

Los términos “emperatriz” y “bandida” evocan de nuevo las lecturas evemeristas en las que Circe era una reina que atacaba o corrompía a los que llegaban a su isla⁶²⁵. Pero la Circe de Calderón, aunque humanizada, sigue siendo una maga, y en 758-77 hace una amplia exposición de sus poderes, que consisten en la alteración de todos los elementos de la naturaleza y de las personas. Es una magia espectacular muy del gusto barroco, capaz de afectar todo el entorno, como la de la Circe de *Met.* XIV: controla el sol, la luna y los astros, el cielo y la meteorología, los terremotos y maremotos, y convierte a los hombres en animales, plantas y piedras.

El modelo para el discurso de presentación de Circe está en *Polifemo y Circe* (I 435-586): allí la maga se declaraba oriunda de la Cólquide y prima de Medea, erudita en muchas ciencias, soberana de Trinacria y bandida (“Reina soy destos desiertos,/ viviendo de lo que hurto,/ dedicando a varios tiempos/ los robos y los estudios”, vv. 491-4) y conocedora de las mismas ciencias diabólicas (astrología, nigromancia, piromancia, adivinación mediante las aves, capacidad para alterar la naturaleza, etc.)⁶²⁶.

Tras su exposición, solicita fervientemente al héroe que se quede a su lado un tiempo (vv. 778-811), lo que denota que comienza a enamorarse. Su súplica tiene ciertas reminiscencias de las de Dido en la *Eneida* y Circe en *los Remedios*, aunque sin alcanzar aquellos niveles de patetismo, pues aquí la petición tiene lugar cuando el amado acaba de llegar a la isla y el amor todavía se está encendiendo, no cuando se marcha y pone fin al idilio. La maga promete molicie y placeres para resarcir al viajero de su penosa travesía. Con esta escena se refuerza aún más la humanización de Circe; obsérvese en el siguiente pasaje la intensidad de su súplica y los términos que aplica a su persona:

“Hoy a tus plantas me postro,
 hoy a tu valor me rindo
 y como mujer te ruego,
 como señora te pido,
 como emperatriz te mando,
 como señora te suplico
 no te ausentes hasta tanto
 que hayas del hado vencido
 el rigor con que te traje
 derrotado y perseguido
 a inculcar aquestos mares.”

El mayor encanto, amor I 778-88

Ulises, fingiendo aceptar la hospitalidad de la maga, en una escena plagada de apartes que denotan la desconfianza y la sensación de peligro de los personajes (812-27), decide quedarse en Trinacria para liberar al resto de seres humanos hechizados de la isla (“Hoy seré/ de aquesta esfinge el Edipo”, vv. 816-7), una novedad de Calderón. Como cuando en *Od.* X 383-99 la maga restituía a los compañeros del héroe su forma humana como muestra de su benevolencia hacia Odiseo, Circe le ofrece una merced como gesto de bienvenida, y Ulises solicita que los árboles a los que había escuchado

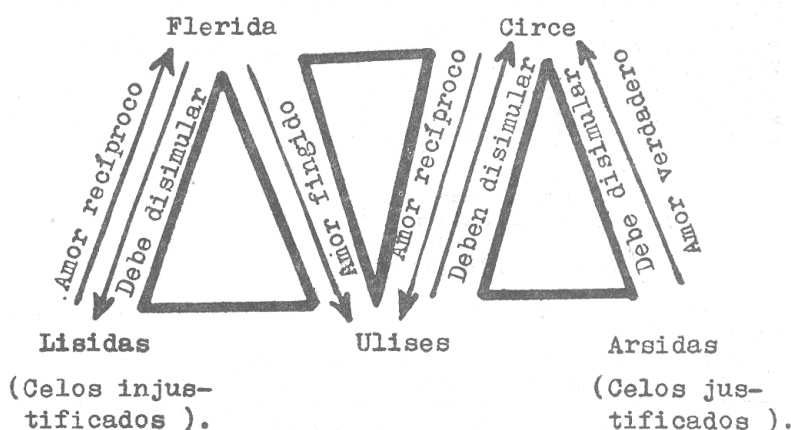
⁶²⁵ Así era en Heráclito (*All.* XVI), Páladas (*A.P.* X 50), Dictis (VI, 5), Benoît de Saint-Maure (vv. 28.575-28.664), Boccaccio (*De claris mulieribus* XXXVI y *G. D.* IV, XIV), Pérez de Moya (*Philosophía secreta* IV, 46) y Vitoria (*Teatro* V, XXIV, p. 638). Para Egido (2004, p. 31) esta Circe agresiva con los forasteros que habita en un lugar recóndito responde al esquema de “Serrana de la Vera”.

⁶²⁶ Algunos pasajes son casi idénticos: “Prima nací de Medea” (*Polifemo y Circe* I 435, *El mayor encanto, amor* I 644); “Pero, ¿para qué te canso?” (*Polifemo y Circe* I 547, *El mayor encanto, amor* I 730); “Pero ¿qué mucho,/ si de mí tiembla el Infierno,/ cuando al Infierno conjuro?” (*Polifemo y Circe* I 560-2); “Mas, ¿qué mucho, si al infierno/ tal vez obediente he visto/ temblar de mí, si tal vez/ sus espíritus aflijo” (*El mayor encanto, amor* I 726-9).

hablar recuperen su naturaleza humana. Circe satisface su petición y cuenta su historia (836-901): son Flérída y Lísidas, dos jóvenes amantes que violaron el veto que sobre el amor tiene decretado Circe en sus dominios (“Porque aunque yo, fiera y monstruo,/ tan dada soy a los vicios,/ solos delitos de amor/ fueron para mi delitos”, vv. 848-51). Este detalle inventado por Calderón choca con la larga tradición de una Circe ardiente establecida desde la literatura latina. Para ilustrar su actitud, expone el ejemplo de Arsidas, un príncipe de Trinacria perdidamente enamorado de ella al que ha castigado manteniéndolo con vida para que padezca por su amor⁶²⁷.

Los amantes dan las gracias a Ulises, suena la música y comienza la celebración, pero el alborozo se ve interrumpido por la entrada del celoso Arsidas en el v. 913. Este personaje inventado por Calderón está dolido por el trato de favor de Circe a Ulises. Circe le contesta con desdén y continúa la fiesta, manifestando cada cual en apartes sus planes: Circe enamorar a Ulises (“Vencerale mi hermosura,/ pues mi ciencia no ha podido”, vv. 997-8), Ulises derrotar a Circe y liberar a Trinacria, y Arsidas vengarse.

Como apunta Haverbeck, la acción de esta comedia se desarrolla a través de una compleja situación de triángulos amorosos, que él sintetiza con el siguiente esquema⁶²⁸:



Segunda Jornada

1. Circe confiesa a Flérída llena de zozobra que se ha enamorado de Ulises, ella que siempre ha rechazado el amor. Preocupada por su honor, quiere ocultar sus sentimientos, y ordena a Flérída que se finja ella enamorada de Ulises para hacer de intermediaria: así a través de su sierva le llegarán al griego las amorosas palabras de Circe, y su decoro no correrá peligro ni habrá celos, por saber Circe que Flérída ama a otro. Ésta es una treta propia de la comedia de enredo del Siglo de Oro pero totalmente ajena a la figura de Circe de la tradición literaria: una semidiosa que vivía sola y libre en una isla, al margen de las normas sociales, lujuriosa y apasionada desde la literatura latina. Las precauciones de Circe recuerdan más a la reina Dido, que sí era una mujer mortal que vivía en sociedad, y corresponden a las de una dama española del siglo XVII; en las palabras que dirige a Flérída aparecen una y otra vez los valores sociales en

⁶²⁷ Este personaje puede haberlo creado Calderón a partir de la versión de Benoît de Saint-Maure, según la cual Circe seducía a los reyes y príncipes de alrededor, los cuales sufrían tan terriblemente por su amor que deseaban la muerte (vv. 28.582-93).

⁶²⁸ Haverbeck (1975, p. 65).

boga en el mundo de Calderón: la soberbia (v. 76 y 112), la vergüenza (vv. 85 y 86), la altivez (v. 11), el honor (v. 111), la vanidad (v. 112), el respeto (v. 113), el decoro (v. 113), etc. En esta Segunda Jornada veremos a la maga desgarrada entre su amor por Ulises y su deseo de mantener su decencia, en una situación que ella misma define como “del amor y la altivez/ la más cautelosa guerra” (236-7). Estos anacronismos contribuyen al efecto cómico, actualizan el mito y lo acercan al público.

2. A partir de esta Segunda Jornada en la trama principal del amor de Circe y Ulises se intercalan ligeras escenas cómicas protagonizadas por el gracioso Clarín. En la primera, Lebrel elogia el bienestar del que gozan en la corte de Circe, pero Clarín discrepa y manifiesta sus temores hacia esa hechicera que los convirtió en animales⁶²⁹. Para defenderla, Lebrel, que fue transformado en cerdo, defiende las ventajas de esta vida, con unas palabras que recuerdan al *Grilo* plutarqueo y a sus recreaciones:

“No es eso
tan malo como tú piensas,
que yo lo fui y no me hallaba
mal con serlo, de manera
que a cuantos cochinos hay
sin aliño y sin limpieza
disculpo, porque se ahorran
de muchas impertinencias.”

El mayor encanto, amor II 165-72

La aparición inesperada de Circe, que amenaza con castigar a quien hable mal de ella, pone fin a esta escena.

3. Tras un diálogo que pone de relieve la inquietud de Circe y Ulises -ella enamorada, y él turbado por la belleza de la maga- los personajes principales se reúnen en una tertulia donde intercambian opiniones sobre el amor. Ulises sostiene que lo más difícil es fingirse enamorado sin que sea cierto, y Arsidas, que es más arduo aún disimular el amor cuando se siente; Circe entonces les pone una prueba: el griego habrá de fingir que la ama, y el príncipe de Trinacria que no la ama, y quien resulte más convincente ganará una joya. En esta reunión crece la tensión por el intrincado juego de sentimientos de los personajes: Circe ama a Ulises y llega a sentirse celosa de Flérida, que finge amarlo por mandato suyo; Ulises teme a Circe pero se siente atraído por ella; Flérida sufre al tener que simular que ama a otro que no es Lísidas, cuyos celos desata por su actitud con Ulises; Arsidas se atormenta viendo que su amor no es correspondido por la maga, que se deshace en atenciones para el griego.

4. En otro intervalo cómico, Clarín por orden de Circe acude al monte en busca de un tesoro que ha de entregarle un tal Brutamonte. Resulta ser un temible cíclope lleno de rencor hacia los griegos por la muerte de Polifemo, en otra muestra de la libertad con que Calderón maneja la materia mitológica. El monstruo entrega a Clarín un cofre que contiene una dueña y un enano, cuya misión es escuchar cuanto diga Clarín sobre Circe. Cuando Lebrel abre el cofre, lo encuentra lleno de joyas, pero cada vez que

⁶²⁹ Para Lebrel, Circe es “ángel en belleza y condición” (vv. 154-5), y para Clarín “fiera”, “nigromante”, “encantadora”, “energúmena”, “hechicera”, “súcuba”, “íncuba”, “demonia” y “duenda” (vv. 188-94).

lo abre Clarín sólo están la dueña y el enano. Finalmente aparece Circe y lo convierte en mona, un hechizo que sólo se anulará cuando Clarín se vea en un espejo (“Hasta mirarse a un espejo/ ya en su forma no ha de verse”, II 889-90), lo que ocurrirá al final de la Tercera Jornada⁶³⁰.

5. Sigue desarrollándose el amor entre Circe y Ulises. El héroe vuelve de una cacería y expone a Circe su jornada con palabras equívocas, lanzándole constantes requiebros, ante los que Circe se finge ofendida. Esta situación de caza y seducción amorosa probablemente se basa en última instancia en *Aen.* IV 129 y ss. Ulises se asusta al darse cuenta de que su actitud con Circe no se debe a la prueba, sino a sentimientos auténticos que empieza a tener. Arsidas observa la escena y sus celos aumentan.

6. Como en el caso de la Primera Jornada, la Segunda concluye con una escena en la que se reúnen todos los personajes, en este caso para celebrar una cena. Circe está logrando su objetivo, y la Música dice:

“Olvidado de su patria
en los palacios de Circe
vive el más valiente griego,
si quien amando vive.”⁶³¹

El mayor encanto, amor II 1051-4

Como Odiseo y Eneas, el Ulises de Calderón está “olvidado de su patria”. En la *Odisea* los compañeros pedían al protagonista: δαιμόνι', ἤδη νῦν μιμνήσκεο πατρίδος αἴης (“Divino, acuérdate ya de la tierra patria”, X 472); en la *Eneida*, Mercurio se dirigía a Eneas en términos muy parecidos: *heu, regni rerumque oblite tuarum!* (“¡Ay, olvidado de tu reino y de tus obligaciones”, IV 267). Se introduce así la intriga que se va a desarrollar en la Tercera Jornada: la lucha de los griegos por rescatar al caudillo de su indolencia. En mitad del banquete se escucha un gran estruendo y una ninfa explica que son Brutamonte y los Cíclopes que acuden a vengar a Polifemo. Ulises y Arsidas toman de inmediato las armas, pero el primero se lanza a luchar con los Cíclopes y el segundo a proteger a Circe. El ruido cesa y Circe explica que todo era una prueba para comprobar quién de los dos la ama más. Uno y otro se atribuyen la victoria y se enzarzan en una disputa en la que terminan enfrentándose dos bandos, el de los griegos y el de los hombres-animales hechizados de Trinacria. En un final muy propio del teatro cómico, Circe, para detener la batalla, pronuncia unas palabras mágicas que provocan la oscuridad e impiden la lucha, y finalmente hacen que el suelo se hunda⁶³².

⁶³⁰ Según O'Connor (1988, pp. 181-2) frente a Lebreli, más moderado y más sensato, Clarín muestra una misoginia excesiva, y por ello se ve castigado una y otra vez. Su historia con el cofre responde, según Haverbeck (1975, p. 48), al motivo calderoniano del *embaucador embaucado*.

⁶³¹ En *Polifemo* y *Circe* uno de los compañeros de Ulises se lamenta así: “¡Qué en los palacios de Circe/ con sus nobles compañeros/ esté Ulises sin valor,/ o ya encantado o ya preso!” (I 915-8).

⁶³² Observa Egido (2004, p. 32) que la prueba de amores fingidos, los debates, el falso ataque de los Cíclopes y la lucha de los comensales en dos bandos reflejarían los juegos habituales de la casta cortesana; destaca también en este acto el empleo del recurso del “teatro dentro del teatro” en esos “juegos académicos-amorosos” de Ulises, Circe, Flérida y Arsidas y en las escenas del cofre de Clarín.

Tercera Jornada

1. Reunidos los hombres de Ulises, Antistes pronuncia un largo discurso (III 1-82) solemne y narrativo propio de la épica. Tras una introducción para captar la atención de sus compañeros (1-8), hace una recapitulación de los sucesos que han vivido en esa tierra: su llegada como náufragos a Trinacria (9-16), la ayuda divina enviada por Juno (17-22), el encantamiento de Circe (23-4) y la seducción de Ulises (24-34). El caudillo, que había proyectado derrotar a Circe y liberar a los hechizados, ha terminado sucumbiendo al amor y ahora vive en la isla indolente y ocioso (“a la rara/beldad de Circe rendido/ vive sin más esperanzas”, 40-2; “en academias de amores,/saraos, festines y danzas”, 65-6). Circe lo ha subyugado con el más letal de los venenos:

“El blando halago de Circe,
que, cuando ve que no bastan
mortales venenos, usa
de más venenosas trazas,
persuadió a Ulises.”

El mayor encanto, amor III 27-31

El conflicto es el mismo de *Od.* X y de *Aen.* IV, pero aquí el motivo para emprender la marcha no es la vuelta a la patria, sino el honor: “Hoy he pensado una traza/ con que a su olvido le acuerde/ de su honor y de su fama” (68-70). En vista de la reacción de Ulises ante el conato de batalla del banquete, Antistes entiende que sólo el estruendo de las armas puede hacerlo volver en sí. Su plan consiste en tocar desde el mar el arma de guerra (“clara/ sirena que tras su acento/ los sentidos arrebatá”, 80-2), y que este sonido atraiga a Ulises y lo empuje a abandonar Trinacria definitivamente. En este punto Calderón de nuevo deja de lado los modelos habituales del tema de Circe para seguir otros más originales: en la *Eneida* el héroe abandonaba a su amante por un mandato divino, y en la *Odisea* y en *La Circe* la intervención de los compañeros consistía tan sólo en una admonición ante la cual el héroe reaccionaba inmediatamente. En esta comedia, en cambio, los hombres de Ulises se ven obligados a elaborar una compleja artimaña para arrancarlo de los brazos de Circe, la misma que aparecía en las situaciones análogas de *La navegación de Ulises* (vv. 636-71) y *Polifemo y Circe* (I 915-83). Esta treta se basa en un episodio del ciclo épico testimoniado por diversos mitógrafos: estando Aquiles escondido en Esciros disfrazado de mujer para no ir a la guerra de Troya, al oír a Odiseo tocar la trompa de guerra se había desprendido de sus ropajes femeninos y se había lanzado a luchar⁶³³. El autor empleó aquel episodio como argumento de otra de sus comedias mitológicas, *El monstruo de los jardines*. Al igual que en *La Circe* de Lope, la situación del héroe que ha detenido su viaje para amancebarse con una extranjera en una tierra extraña y reacciona ante la queja de los compañeros recuerda al episodio de Lemnos de las *Argonáuticas*. En la epopeya de Apolonio Heracles era el único de la tripulación que no caía en los brazos de ninguna lemnia y exigía partir en nombre del honor, del cumplimiento del deber y del recuerdo de sus esposas legítimas (A. R. I 861-76, y también en Val. Flac. II 370 y ss.); en Calderón, por el contrario, aunque en un principio los compañeros parecen inclinarse por acomodarse en la isla de Circe, como en Lope, terminan desplazándose a la posición de Antistes.

Viene a continuación otro acto cómico protagonizado por Clarín, convertido en mona por Circe, y Lebrél (vv. 112-96), que al ver el animal decide llevárselo a Grecia y

⁶³³ Esta historia está en Hyg. *Fab.* XCVI y Apollod. III 13, 8.

ganar dinero enseñándole a hacer acrobacias. Clarín conserva la capacidad de pensar y de hablar consigo mismo, pero los demás no lo entienden y no puede pedir ayuda⁶³⁴.

Aparecen Circe y Ulises diciéndose tiernas palabras en las que se intercala como un estribillo la frase que da título a la obra, “el amor es el mayor encanto” (vv. 240, 258, 310, 382, 393). La idílica estampa de los amantes se ve interrumpida por el sonido de la trompa y los gritos de los griegos llamando a la guerra. El héroe desea acudir de inmediato y trata de desembarazarse de Circe: “Perdona, Circe, que así/ habiendo guerra y furor,/ no me ha de tener amor” (295-7), pero la maga y la Música combaten el estruendo bélico con amorosas lisonjas y lo convencen. En una cómica situación, los compañeros -con Antistes como corifeo- lo llaman a la guerra y apelan a su honor, y a la vez Circe y la Música lo incitan al amor, de suerte que Ulises quiere ambas cosas, cambia de opinión a cada momento y termina desorientado: “Aquí guerra, amor aquí/ oigo y, cuando así me veo/ conmigo mismo peleo;/ defiéndame yo de mí”(355-8). Finalmente, Ulises se declara vencido por el amor. En *Polifemo y Circe* (I 931-83) se desarrolla esta misma batalla entre la Guerra y el Amor, con la salvedad de que con Circe cantan sus ninfas y no la Música, que tiene en esta obra mucha menos relevancia que en la comedia de Calderón. En *La navegación de Ulises Circe/Lascivia* combate el sonido del arma de guerra (que el protagonista denomina “los tambores de mi olvido” en v. 654) con palabras de amor, y logra dominar a Ulises/Hombre⁶³⁵.

2. Se escucha un nuevo estruendo, pero esta vez son Arsidas y Lísidas, cuyos celos se han encendido tanto que vienen a atacar la isla con escuadrones militares. Circe quiere evitar que Ulises se entere y la abandone definitivamente para entregarse a la guerra, así que resuelve enfrentarse a los enemigos ella misma con sus ninfas, usando su valor y su magia (vv. 507-16). A las órdenes de la maga (“Galas desnudad de Venus/ túnicas vestid de Marte”, 521-2), las ninfas responden jurándole fidelidad y lanzándose a pelear. Así se prepara Circe para librar su particular guerra: “Por que a los brazos de Ulises,/ que en mudo letargo yace,/ vuelva rica de despojos,/ enamorada y constante.” (III 545-8). En la siguiente escena Arsidas y Lísidas marchan a la guerra. El primero, furioso por todos los sufrimientos que Circe le ha causado (“Guerra de amor y celos/ pavor pondrá a los cielos”, 605-6), se propone liberar Trinacria del poder de Circe y rescatar a todos los animales encantados. Lísidas, sabiendo ya que el amor de Flérida por Ulises era fingido, quiere salvar a su amada de las garras de la hechicera. Circe y sus damas salen a su encuentro y se enfrentan con ellos.

Tras otro intervalo cómico en el que Clarín recupera su forma humana al verse reflejado en un espejo (647-689), salen los griegos para llevar a cabo un último intento de recuperar al caudillo aprovechando la ausencia de Circe. Mientras Ulises duerme, colocan junto a él las armas de Aquiles que ganara a Ajax. Esperan que los objetos que pertenecieron al más audaz de los guerreros sean el antídoto para que Ulises, que duerme un sueño real y metafórico, recuerde todo lo que el encanto de Circe le ha hecho olvidar⁶³⁶. Ulises despierta y busca a Circe; al ver las armas muestra su desprecio hacia ellas. Entonces se presenta el espectro de Aquiles, que reclama respeto para su memoria,

⁶³⁴ Clarín es el equivalente de Chitón en *Polifemo y Circe*, donde Circe hace que Polifemo vea a este gracioso como Galatea, y los compañeros como un tigre, un camello y un cuervo (I 868-96).

⁶³⁵ En esta escena de disputa el estribillo que se repite es “Circe, a tus brazos me vuelvo” (*La navegación de Ulises* vv. 647, 671 y 699), verso que aparece también en la escena análoga del auto calderoniano (*Los encantos de la Culpa*, v. 1102).

⁶³⁶ El sueño del héroe como símbolo de olvido del deber y sometimiento al amor está en *Polifemo y Circe*, donde al ganar el Amor la batalla contra la Guerra, Ulises se duerme de inmediato (I 982-8).

reprende a Ulises (“afeminado griego”, v. 801) por su vergonzosa situación y exige que devuelva las armas a su sepulcro, pues no es digno de tenerlas, amenazándolo incluso con que lo fulmine un rayo si no obedece. Esta situación recuerda a *Il.* XXIII, cuando el fantasma de Patroclo se aparecía a Aquiles para recriminarle que aún no hubiera dado sepultura a su cadáver. DiPuccio la compara con otro episodio homérico: el encuentro de Odiseo y Aquiles en el Hades (*Od.* XI 471-540)⁶³⁷, aunque en la epopeya Aquiles no exalta la vida del soldado, sino que se lamenta de su muerte en la guerra, afirma que preferiría vivir como siervo a su muerte honrosa, y pide información sobre su familia. Este encuentro con Aquiles está inspirado también en la aparición de Acis a Ulises en *Polifemo y Circe* (III 2629-81): el amante de Galatea salía ensangrentado de un peñasco cuando el caudillo griego se disponía a beber una copa que Circe le había entregado, disuadiéndolo con palabras que recordaban a la Oda IX de Fray Luis. Reprendía al héroe por olvidarse de su opinión y su fama y rebajarse a ser “amante lisonjero/ de una vil hechicera”, injuriando las armas de Aquiles, ponía su propia muerte como ejemplo de las consecuencias del “amor lascivo” y se mostraba dispuesto incluso a “darte muerte por mirarte honrado”. Asimismo, en *La navegación de Ulises* Circe/Lascivia tenía a Ulises/Hombre sumido en el sopor del que sólo el sonido del arma de guerra y finalmente un *deus ex machina* del Entendimiento lograban despertarlo (628-767).

Aquiles desaparece y Ulises, asombrado, cree que su visita ha sido un sueño, sin que quede claro para el espectador si ha sido real, de acuerdo con esa ambigüedad con que se presenta toda acción maravillosa de la obra. En cualquier caso, la experiencia provoca que Ulises despierte al fin y se decida a abandonar a Circe, de manera que la intervención del hijo de Tetis y Peleo, como la de Acis en *Polifemo y Circe*, funciona como *deus ex machina* para solucionar una situación. El héroe sale precipitadamente en busca de sus compañeros, y al verlos les habla así: “¡Ay, amigos!, tiempo es ya/ que a los engaños me usurpe/ del mayor encanto; hoy/ el valor del amor triunfe” (843-6), y los conmina a abandonar la isla cuanto antes. Las palabras de Ulises -“Huyamos de aquí, que hoy/ es huir acción ilustre,/ pues los encantos de amor/ los vence aquel que los huye” (863-6)- remiten a la Oda IX de Fray Luis, especialmente al verso final: “huye, que sólo aquel que huye escapa” (v. 70). La recuperación de Ulises de su encantamiento sucede de manera paralela a la de Clarín, que se mira a un espejo y recupera su forma humana. Ellis hace notar que Ulises al encontrarse con Aquiles también se ha mirado al espejo, pues, como mencionamos antes, el hijo de Tetis y Peleo fue en su momento un “afeminado griego” que se vistió de mujer para eludir su deber de guerrero, y fue precisamente Ulises quien puso fin a esa oprobiosa situación⁶³⁸. Además, los compañeros de Ulises emplean para hacerlo reaccionar un recurso muy semejante al que utilizara el propio Ulises para llevarse a Aquiles a luchar a Troya. Para hacer volver en sí a Ulises se le ha obligado a recordar quién es, de acuerdo con la máxima del γῶθι σαυτόν, lo cual coincide con la teoría de Séneca de que los hombres se convierten en bestias por no usar su razón y por no conocerse a sí mismos (*De vita beata* V 2)⁶³⁹.

3. La escena final de separación de Ulises y Circe sigue la correspondiente de *Polifemo y Circe*. La maga y sus damas han vencido la batalla y traen prisioneros a Arsidas y Lísidas. Circe busca a su amado cuando escucha una trompeta desde el mar,

⁶³⁷ DiPuccio (1987, p. 738).

⁶³⁸ Ellis, 2010 (pp. 154-60). También en el Canto XVI de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso el héroe Reinaldo logra reaccionar del hechizo de la maga Armida cuando le presentan sus armas y al verse reflejado en un brillante escudo ve que se ha convertido en un esclavo del amor.

⁶³⁹ Matas Caballero (2002, pp. 139-40).

donde Ulises, ya embarcado en su nave, le anuncia secamente su partida. Su parlamento es sumamente breve (911-22): le dice que la ha vencido, se compara en su hazaña con los héroes vencedores de monstruos Teseo y Edipo⁶⁴⁰ y concluye:

“Del mayor encanto, amor,
la razón me sacó libre.”

El mayor encanto, amor III 919-20

Estaríamos de nuevo ante el planteamiento exegético del mito más común en el cristianismo: el alma que cae en las redes de los peligros mundanos, representados por Circe, sólo puede librarse sirviéndose de la razón, que somete las pasiones.

Se han cambiado los roles de los personajes y ahora la malvada hechicera es una triste víctima y el héroe es su despiadado verdugo. Circe lanza una súplica desesperada mientras Ulises, indiferente e insensible, se aleja de la isla:

“Escucha, tirano griego;
espera, engañoso Ulises,
pues te habla no cruel
sino enamorada Circe.”⁶⁴¹

El mayor encanto, amor III 925-8

La maga lanza los tradicionales lamentos de amante despechada y el viajero que parte recibe los epítetos habituales de “tirano” (925) “sordo” e “ingrato” (938). En la primera parte, hasta el v. 968, expresa su dolor y se lamenta como Dido: cree que con esto queda vengado Arsidas, y le pide que le de muerte con su espada mientras Ulises se aleja (también Dido se suicidaba con la espada de un hombre que la había amado), ya que cuando lo pierda de vista morirá de tristeza. Esta parte coincide con el final de *Polifemo* y *Circe*, donde la maga se queja penosamente y acaba arrojándose al mar y convirtiéndose en escollo, una variación que pudo inspirarse en la transformación en escollo de Escila en las *Metamorfosis*. En cambio, la Circe de *El mayor encanto, amor* parece reaccionar en la segunda parte del discurso: la ira se impone sobre el dolor, y recurre a su magia para vengarse y hacer que salgan lenguas de fuego del mar. Aunque también a Dido la acometían impulsos violentos (*Aen.* IV 590-4, 600-2) y maldecía al que la abandonaba (607-29), finalmente volvía su violencia contra ella misma. El ataque mágico de Circe a la nave de Ulises coincide más con la actitud de la Circe de las *Metamorfosis*, que no dejaba impune a ninguno de los amantes que la herían. Así, a lo largo de su discurso el personaje experimenta una evolución de triste amante derrotada a amante vengativa y terrible con poderes mágicos, al estilo de Medea. La situación del héroe huyendo satisfecho de un enemigo que lo increpa impotente es similar al episodio homérico de Polifemo (*Od.* IX).

Calderón resuelve la situación con un *deus ex machina*, pero no de un dios olímpico, sino de una divinidad menor, Galatea, del mismo rango que la propia Circe. Según los datos de la representación que nos han llegado, Galatea aparecería en un carro

⁶⁴⁰ “Yo fui de vuestros venenos/ triunfador, Teseo felice/ fui de vuestros laberintos/ y Edipo de vuestra esfinge” (*El mayor encanto, amor* III 915-8); “Yo soy de vuestros engaños/ triunfador, Teseo felice/ fui de vuestros laberintos/ y muerte de vuestra esfinge” (*Polifemo y Circe* III 2747-50).

⁶⁴¹ “Escucha, engañoso Ulises,/ pues te habla, no cruel,/ sino enamorada Circe” (*Polifemo y Circe* III 2752-4). En ambas obras en el discurso final de Circe se repiten a modo de estribillo los versos “te dan-doy para hacer mejor camino/ agua en mis ojos, viento en mis suspiros” (*El mayor encanto, amor* III 935-6, 968-9; *Polifemo y Circe* III 2761-2, 2780-1, 2811-2, 2843-4).

marino tirado por delfines⁶⁴². La intervención de la ninfa es otra novedad de Calderón: como diosa marina hija de Nereo, Galatea pide a Posidón y Anfitrite que apaguen el fuego y protejan a Ulises, a quien debe gratitud por haber dado muerte al malvado Polifemo, historia que se vuelve a ofrecer resumidamente en III 1003-16. De esta manera, el autor logra una feliz unión de los relatos homéricos de *Od.* IX y X con el ovidiano de *Met.* XIII. La presencia de Galatea convertida ya en divinidad está tomada de *Polifemo y Circe*, donde aparecía aún como ninfa de Circe hasta que Polifemo le daba muerte. Viéndose Circe ya vencida, destruye su palacio, anula los hechizos y anuncia su muerte; ha sucumbido al más mortífero de los encantamientos:

“Y yo, pues de mis encantos
a saber que es mayor vine
el amor, pues el amor,
a quien no rindieron, rinde,
muera también y suceda
a mi fin la noche triste.”

El mayor encanto, amor III 1058-64

Al elegir la muerte como única salida a su amor desesperado, esta Circe recuerda de nuevo a la reina de Cartago. Con la destrucción de Circe se asegura el final feliz para Odiseo⁶⁴³; como Circe, también Escila y Caribdis en *El golfo de las Sirenas* se autodestruyen cuando Ulises escapa de ellas. La obra se cierra con unas palabras de despedida y agradecimiento al público pronunciadas por Galatea, que irían seguidas de un fin de fiesta acuático con Tritones y Sirenas.

LOS ENCANTOS DE LA CULPA

1. Llegada del Hombre y Sentidos a la isla de la Culpa (1-430)

- Tempestad en el mar y avistamiento de la isla (1-88)
- Desembarco en la isla y exploración (88-270)
- El Entendimiento relata al Hombre el ataque de la Culpa a los Sentidos (271-430)

2. Encuentro del Hombre y la Culpa (431-957)

- Ayuda divina para el enfrentamiento con la Culpa (431-567)
- Enfrentamiento de la Culpa y el Hombre con victoria de éste (568-727)
- El Hombre hace las paces con la Culpa y es acogido en su palacio (728-957)

3. Intervención de la Penitencia para salvar al Hombre (958-1359)

- El Hombre y sus Sentidos disfrutan de los goces de la Culpa y sus damas (958-1081)
- Enfrentamiento de la Culpa y la Penitencia con victoria de ésta (1082-1281)
- Partida del Hombre y autodestrucción de la Culpa (1281-1359)

⁶⁴² Shergold (1958, p. 25).

⁶⁴³ El final de las comedias mitológicas implica la restauración del orden perturbado, la vuelta a la paz por medio de la catarsis y la tregua de los personajes; cesan los terremotos, cajas y clarines y vuelve a oírse la armonía celeste de los coros y los dioses; *cf.* Aubrun (1976, p. 151).

1. Comienza la obra con la escena de la tormenta, bastante más amplia que en la comedia. La alegoría se establece desde el inicio con las palabras del Entendimiento:

“En la anchurosa plaza
del mar del mundo hoy, Hombre, te amenaza
gran tormenta.”

Los encantos de la Culpa 1-3

El Entendimiento procura en vano calmar a los navegantes, pues a él le corresponde gobernar al Hombre en sus tribulaciones (“Prudente Entendimiento,/ piloto que al gobierno estás atento/ de aquesta humana nave”, 77-9). Como en *El mayor encanto, amor* (I 17, 19, 22), los viajeros repiten una y otra vez “¡Piedad, cielos!” (vv. 24, 56, 66). La escena es casi idéntica a la de la comedia, pero en el auto se eliminan las invocaciones a los dioses paganos y se intercalan palabras del Entendimiento que acentúan el simbolismo tempestad real-tempestad del alma, muy frecuente en Calderón y la literatura cristiana⁶⁴⁴:

“OÍDO ¡Gran tormenta corremos!
ENTENDIMIENTO ¡En el mar de la vida nos perdemos!
TACTO ¡Larga aquella mayor!
OLFATO ¡Iza el trinquete!
GUSTO ¡A la triza!
OÍDO ¡A la escota!
VISTA ¡Al chafaldete!”

Los encantos de la Culpa 19-22

Todo apunta a que Calderón, más aún en el auto que en la comedia, está siguiendo los comentarios de San Agustín al pasaje 8; 23-7 del Evangelio de San Mateo; desatada una tormenta, la barca en la que navegan Jesús y sus discípulos zozobra, y los hombres claman “¡Sálvanos, Señor, nos hundimos!”, hasta que Jesús calma la tempestad. El obispo de Hipona en el Sermón LXIII y en el capítulo XXXVII de sus *Meditaciones* explica que el corazón del cristiano es azotado por las tempestades del pecado y sólo puede ser calmado por la protección de Cristo.

Se presenta el Hombre, protagonista de la obra, anunciando que se va a representar la historia de Ulises como alegoría⁶⁴⁵.

“El Hombre soy, a astucias inclinado,
y por serlo, hoy Ulises me he nombrado,
que en griego decir quiere
cauteloso. Y así, quien hoy quisiere
correr las líneas de la suerte mía,
de Ulises siga en mí la alegoría;
y los que en una parte

⁶⁴⁴ “TIMANTES ¡Iza el trinquete!/ POLIDORO ¡Larga la bolina!/ FLORO Grande tormenta el huracán promete./ ANTISTES ¡A la triza! LEBREL ¡A la escota! CLARÍN ¡Al chafaldete!” (*El mayor encanto, amor* I 6-8). Tenemos también pasajes prácticamente idénticos en *El divino Jasón* (vv. 504-9) y *El maestrazgo del toisón* (p. 905) y *Polifemo y Circe* (I 1-34).

⁶⁴⁵ Al declarar los personajes que están representando una alegoría se rompe la ilusión escénica: también lo hace el Entendimiento en v. 493.

me llamaron viador viendo mi arte,
y en otra navegante que el camino
del mar discurro siempre peregrino.”

Los encantos de la Culpa 31-40

Es la habitual lectura moralista cristiana del mito de Ulises y Circe, la misma que daba Pérez de Moya⁶⁴⁶. Es interesante reparar en los epítetos del personaje, que coinciden plenamente con la tradición exegética del episodio desde la Antigüedad: “a astucias inclinado”, “cauteloso”, “viador”, “navegante”, “peregrino”.

La tormenta se detiene al fin y en absoluta calma (como en *Od.* X 140-1, *La Circe* I 225-72/ oct. 29-34 y *El mayor encanto, amor* I 23-6) los maltrechos navegantes alcanzan una costa desconocida. Al igual que en la comedia, los viajeros vislumbran desde la embarcación un monte de dimensiones descomunales:

“ANTISTES Ya en aqueste horizonte
tierra enseña la cima de aquel monte,
corona desa sierra.
TIMANTES Celajes se descubren.
TODOS ¡Tierra, tierra!
ULISES Pon en aquella punta
que el mar y el cielo hecho bisagra junta
la proa.”

El mayor encanto, amor I 29-34

“ENTENDIMIENTO Celajes se descubren... ¡Tierra, tierra! (...)
HOMBRE Pon la proa en aquella
montaña en quien la más luciente estrella
peligra, pues su cumbre
es en donde se roba al sol la lumbre.”

Los encantos de la Culpa 76, 83-6

Los viajeros desembarcan aliviados por tocar tierra y a la vez inquietos ante el desconocimiento del lugar, aunque en el auto no se trata de un paraje sombrío como en la comedia. El protagonista saluda la nueva tierra y se declara “peregrino” nada más pisar tierra firme (*El mayor encanto, amor* I 39; *Los encantos de la Culpa* 105). El pasaje del desembarco es algo más extenso en *Los encantos de la Culpa* (vv. 89-233), pues antes de explorar la isla los Sentidos expresan su deseo de haber llegado a tierras opulentas que puedan ofrecerles placeres: Tiro, Arabia, India, Egipto (120-48). Nótese que todas son exóticas tierras orientales que despertaban la fantasía de los europeos de la época, y todas ellas tierras de infieles. El Entendimiento les reprende por sus insensatos deseos, y opone a todos estos lugares “la tosca Tebaida”, esto es, la Tebas de Alejandría, considerada en el Siglo de Oro un refugio de anacoretas⁶⁴⁷.

Finalmente, el Hombre envía a sus Sentidos a inspeccionar la isla por si encuentran cosas agradables para ellos y se echa a dormir bajo un ciprés. No ocurría así en la *Odisea* y todas sus versiones, incluida la comedia, sino que todo el grupo se dividía y Ulises exploraba también. Este cambio cuadra con el sentido alegórico del

⁶⁴⁶ “Por Ulisses se entiende un hombre sabio y prudente, que pasa por las tempestades del mar deste mundo con sufrimiento sin temor” (*Filosofía secreta*, libro IV, capítulo XLV, p. 543). Esta idea procede de Séneca: *Tempestates nos animi cotidie iactant et nequitia in omnia Ulixis mala inpellit* (“Las tempestades del alma nos zarandean cada día y la disipación nos empuja a todas las calamidades de Ulises”, *Ep.* LXXXVIII 7).

⁶⁴⁷ Escudero (2004, p. 168).

drama: el Hombre duerme mientras sus Sentidos deambulan libremente por el peligroso mundo. De ahí las enconadas palabras del Entendimiento, que se lamenta de que no puede actuar cuando el Hombre duerme (vv. 238-70), y por ello marcha tras los Sentidos, sabedor de que tendrán problemas (“Aunque deseé/ que halléis penitencia, yendo/a eso la Culpa hallaréis”, 222-5). El sueño simboliza la muerte en la literatura barroca, incluso el árbol elegido es un ciprés, y el Entendimiento pronuncia unas palabras que refuerzan esta identificación (244-52); sirve también para intensificar la ambigüedad de la escena siguiente: al despertar el Hombre, en un estado confuso entre el sueño y la vigilia muy del gusto del Barroco, tiene lugar la aparición de esas fieras que corren, le indican por señas que huya y vuelven a adentrarse en el monte, como en la comedia⁶⁴⁸. Llega entonces el Entendimiento, que en un largo discurso (289-430) explica al Hombre lo sucedido. Las bestias que corren por el monte son sus Sentidos, animalizados por la falta de virtud:

“Porque brutos tus sentidos
y entorpecidos se ven
por los vicios, a que tú
los diste licencia”

Los encantos de la Culpa 293-6

La historia del encuentro de los viajeros con la Culpa y la transformación de éstos en animales coincide con la que Antistes exponía a Ulises en la comedia (I 163-287). Al penetrar en el monte divisan un palacio gigantesco, como el de la comedia (I 190-9), de acuerdo con el tópico calderoniano de los palacios de soberbia⁶⁴⁹:

“Un palacio eminente
nuestra vista descubrió,
cuya eminencia tocó
a las nubes con la frente”.

Los encantos de la Culpa 303-6

Los hombres son recibidos por la soberana y sus damas, una reina de hermosura comparable a la de Diana: en la comedia “una mujer tan hermosa/ que nos persuadimos ciegos/ que era a envidia de Diana/ la diosa destes desiertos” (I 218-21), y en el auto una “hermosísima mujer” (v. 314) que “a entender nos dio que era/ de estos campos la Diana” (321-2). En la Culpa contrastan su agradable apariencia y su diabólico ser: aunque los recién llegados ven una mujer dulce y bella, “afablemente humana” (v. 319) -“cautelosamente humana” en la comedia (I 226)- y “dulcemente lisonjera” (v. 320), el Entendimiento reconoce en ella a la Culpa, que es “fiera y cruel” (v. 28). En cuanto a sus damas, en la comedia era “de ninfas hermosas/ un tejido coro bello” (I 204-5), y en el auto “dos escuadrones bellos/ de hermosuras celestiales” (vv. 309-10), y cada dama representa un vicio: “Aquí, damas tuyas son/ los Vicios con que ella lidia:/ Lascivia, Gula y Envidia,/ Lisonja y Murmuración” (vv. 331-4). Cada Vicio seduce a un Sentido: la Envidia se une a la Vista “porque/ la Envidia, al fin, toda es ojos” (349-50), la

⁶⁴⁸ Se representa la muerte del cuerpo, que deja al Hombre sin sentidos, pero no afecta al alma, aunque el Entendimiento privado de datos sensibles queda confuso. La irrupción de las fieras puede ser real o un sueño o visión que se escenifica por una compleja superposición de niveles dramáticos. Tales ensueños, normalmente con connotaciones sobrenaturales, son frecuentes en los autos de Calderón. San Agustín, en los comentarios mencionados sobre el milagro de la tempestad calmada, decía que las tormentas y desastres se desatan cuando el alma dormida olvida a Cristo. Cf. Gilbert (2007, p. 97-105)

⁶⁴⁹ Egido (2004, p. 30).

Lascivia al Tacto “porque él/ las blanduras apetece” (353-4), la Murmuración, “que es quien/ lo malo ve” (vv. 355-6) al Olfato, la Gula al Gusto “porque bien se deja ver/ que el Gusto a la Gula amó” (365-6) y la Lisonja al Oído, “que el objeto ha sido/ de toda voz lisonjera” (369-70). La Soberbia trata de atraerse al Entendimiento, pero éste se resiste (“por saber yo que en pecando/ se convierte el Hombre en bruto”, 377-8). Como en *La Circe* y en *El mayor encanto, amor*, el Entendimiento relata las desgracias que han padecido y la Culpa finge compasión y les ofrece hospitalidad. El Entendimiento es el único que no bebe su brebaje maléfico y por ello, como Euríloco y Antistes, se salva de la metamorfosis. El hechizo de transformación se realiza con la bebida mágica exclusivamente y no hay información sobre su composición, igual que en la comedia.

“Y fue así, que como fueron
 bebiendo, todos mudados
 en fieras y transformados
 en varias formas se vieron.”

Los encantos de la Culpa 383-6

En cambio, la descripción de las metamorfosis es muy prolija, pues es el principal fundamento de la lectura alegórica. Cada Sentido, corrompido por el vicio que lo seduce, es transformado en un animal: la Vista por obra de la Envidia se vuelve tigre, un animal que “todo es ojos” y que, por envidia, se da muerte al oír música bella (vv. 391-402); el Tacto, por la Lascivia, se convierte en oso, animal que nace ciego y sin forma, como es el apetito (403-410); la Gula transforma al Gusto en cerdo, que sólo vive para comer (411-8); la Murmuración da al Olfato apariencia de león, porque ruge (419-22); el Oído, por la Lisonja, se convierte en camaleón, que cambia de color según el aire (423-30). Dentro de la gran fortuna que tuvo en la literatura cristiana la alegorización de vicios, virtudes y abstracciones, fue particularmente frecuente la representación zoomórfica de los vicios y las entidades demoníacas, y Boecio en la Antigüedad inauguró la lectura del mito de Circe desde esta óptica. La relación sentido-vicio-especie animal no es casual, sino que se sustenta en consideraciones científicas y culturales de la época, y aparece también en otras obras del autor⁶⁵⁰.

2. El Hombre se dispone a rescatar a sus Sentidos con ayuda del Entendimiento, que le indica lo que debe hacer (vv. 447-58): pedir al cielo perdón, confesar que es culpable de su perdición y arrepentirse. El Hombre sigue las instrucciones (459-66) y se le aparece la Penitencia, equivalente al Hermes homérico y a la Iris de *El mayor encanto, amor*. Aunque en Homero y sus versiones el dios aparece sin ser invocado, ya en *La Circe* hay ayuda divina porque el héroe la solicita, como el cristiano reza a Dios cuando desea ser asistido y está dispuesto a arrepentirse. La aparición de la Penitencia, como la de Iris, se anuncia con música de chirimías, y la Música canta durante toda la escena. La exégesis cristiana identificó a la diosa Iris con Penitencia⁶⁵¹ (“¡oh

⁶⁵⁰ Del tigre se creía que se le podía cazar cuando contemplaba ensimismado sus propios colores, y que se mataba si oía música; se había observado que las crías de oso nacen sin pelo y casi sin vista; la identificación de los cerdos con la glotonería se ha mantenido hasta nuestros días; el león se asociaba con el demonio; el camaleón es en la sátira del Siglo de Oro un símbolo de los aprovechados lisonjeros; cf. Escudero (2004, pp. 182-5). En *El jardín de Falerina* de Calderón (vv. 1296-321) la Culpa provoca esta misma transformación de los sentidos, con la salvedad de que el Tacto en vez de en oso se convierte en erizo, pues quienes tocan la Lascivia se hieren. Esto ayuda a entender mejor las metamorfosis de *El mayor encanto, amor*, donde los compañeros de Ulises se volvían tigre, león, serpiente, erizo y cerdo.

⁶⁵¹ Está en *Génesis*, 9, 13 y en Baltasar de Vitoria (*Teatro*, III, VI, p. 228)

Penitencia!, pues eres el iris,/ acude volando a darle favor”, 469-70). El arco iris, que une el cielo y la tierra, representa la alianza entre Dios y los hombres tras el Diluvio.

“HOMBRE ¿Y aquel bello arco que agora
sobre las nubes se asienta?
ENTENDIMIENTO Arco es que la paz abona,
y que ya cesó, pregona,
el rigor de la tormenta.
Dios le puso por señal
de paz entre sí y el Hombre;
y así, el verle no te asombre.”

Los encantos de la Culpa, 477-84

Tanto en la religión grecolatina como en las interpretaciones cristianas, Iris/ Penitencia se concibe como intermediaria entre el cielo y los hombres: el Entendimiento la define como mensajera del Dios cristiano y del olímpico (“auxilio es que te da Dios” (v. 476), y después “la iris, embajatriz/ más solícita y feliz/ del Júpiter verdadero”, vv. 487-9). La Penitencia explica al Hombre que Dios ha escuchado sus súplicas y le envía antídotos para derrotar a la pérfida Culpa (vv. 502-32). El μῶλυ es, como en la comedia, un ramillete de flores, pero aquí se indica que son las virtudes cristianas:

“A ti, para que la Culpa
con sus hechizos soberbios
no pueda dañarte, y puedas
tú postrarlos y vencerlos;
aquestas flores te traigo.
Que es un ramillete bello,
de virtudes matizadas
con la sangre de un cordero,
de quien ara fue cruenta
la inmensa crueldad de un leño.
En virtud de sus virtudes
postrar podrás sus venenos.”

Los encantos de la Culpa 515-26

El auto reinterpreta en clave eucarística ese ritual profano de la flor mágica que anula el efecto de la bebida ponzoñosa. Este ramillete, a diferencia del μῶλυ homérico y de las flores mágicas de *El mayor encanto, amor*, está cubierto de punzantes espinas, un detalle frecuente en la tradición cristiana:

“HOMBRE Herirme siento
con sus espinas.
ENTENDIMIENTO Las flores
de la Penitencia es cierto
que ásperas son al principio,
cuanto son fragrantes luego.
HOMBRE Espinas de mi pecado,
con temor a alzaros llevo.”

Los encantos de la Culpa 553-9

La Penitencia se marcha velozmente, mientras el Hombre, estupefacto, le suplica que no se marche aún: “¡Iris bello, hermosa ninfa,/ no desvanezcas tan presto/ tanta multitud de estrellas,/ tanta copia de luceros...! (vv. 536-9). Con palabras casi idénticas

se dirigía Ulises a Iris en la comedia: “Hermoso aliento de Juno,/ no desvanezcas tan presto/ tanto aparato de estrellas,/ tanta pompa de luceros.” (I 354-7). Pero el Hombre se encuentra al fin preparado para enfrentarse a la Culpa: “¡Ay Entendimiento mío,/ dichoso soy, pues que tengo/ con qué vencer los encantos/ de esta Circe!” (vv. 548-51).

La llegada del Hombre a la mansión de la hechicera coincide en su totalidad con la comedia. El protagonista es acogido en el palacio de la Culpa/Circe con alabanzas y lisonjas y un canto de la Música, cuyo estribillo es “en hora dichosa venga” (568-71, 910-3). La Culpa sale acompañada de la Lascivia -en la comedia con todas sus damas y músicos-, y la acotación explica que llevan una salvilla, un vaso de plata y una toalla⁶⁵². Recibe al Hombre con grandes aspavientos y un parlamento de bienvenida y le ofrece la pócima: “bríndadle con ese nácar/ que está de dulzuras lleno” (vv. 618-9). Es la Lascivia quien se lo entrega, presentándolo como “sabroso licor” (vv. 622-3). El Hombre lo llama “néctar” (v. 638), como Circe y Ulises en *El mayor encanto, amor* (I 421, 452). Frente a la seductora apariencia de la bebida, el Entendimiento advierte al Hombre: “¡Ay de ti si le bebieras,/ que todo es lascivo fuego!” (vv. 624-5) y “No le bebas, ¿ya no sabes/ que es tósigo y es veneno?” (vv. 628-9)⁶⁵³. Como en la comedia, el Hombre acepta la pócima, pero antes de beberla introduce en ella el ramillete divino de virtudes para “hacer la salva” (v. 641) y sale de la copa una llamarada de fuego. Este fuego, cuyo sentido no se explicaba claramente en la comedia, procede en el auto de la Lascivia (vv. 625, 646-50). La magia ha sido vencida y el Hombre amenaza así:

“Sí, que sabiendo que eres
horror de aquestos desiertos,
y Circe de estas montañas,
que quiere decir en griego
maleficiosa hechicera,
a darte muerte vengo.”⁶⁵⁴

Los encantos de la Culpa, 670-5

La Culpa, en vez de suplicar por su vida como Circe, le aconseja no manchar su espada con ella, pues es inmortal. Aunque la Circe homérica, por ser una diosa, debía serlo también, es la primera vez que hallamos este detalle, y debemos entender que Calderón atribuye la inmortalidad, no a la figura de Circe, sino a la de la Culpa o el Pecado. La maga no tiene poder para enfrentarse a las virtudes que trae el Hombre y libera del encantamiento a los Sentidos. Para la retrometamorfosis, los hace salir y explica el sentido de cada transformación, que ya estaba en el discurso precedente del Entendimiento (391-430). Entran sucesivamente el Oído, el Olfato, el Tacto, la Vista y el Gusto -“asombrados” según las acotaciones- y afirman haber estado soñando un sueño más agradable que la realidad⁶⁵⁵. Aunque en Homero los hechizados no perdían la

⁶⁵² Según Egido (2004, p. 37), se trata de “agniciones profanas” como antítesis del aguamanil y la toalla, útiles propios de oficios eclesiásticos como la Eucaristía. También podrían estar evocando los objetos del ritual de hospitalidad que aparecían en el texto homérico (*Od.* X 348-72).

⁶⁵³ En *Polifemo* y *Circe* la maga denomina a la bebida “néctar suave” (I 202) y Ulises y ella misma “veneno” (I 211, 253). En *La navegación de Ulises* el Entendimiento reprende así al protagonista: “¿Conoces quién te tenía/ en su mesa y en su lecho/ comiendo dulce ponzoña/ y por ambrosia veneno?/: esta encantadora Circe/ que tus sentidos ha vuelto/ en bestias” (740-6).

⁶⁵⁴ En la comedia se aplicaban a Circe expresiones muy similares a las de este pasaje: “diosa destos desiertos” (I 221) y “bandida/ emperatriz de sus riscos” (I 742-3).

⁶⁵⁵ “¡De qué letargo tan dulce/ a esta nueva voz despierto!” (692-3); “¡Oh, nunca yo despertara/ de tan regalado sueño!” (698-9); “¡Qué a mi pesar me levanto/ de tan regalado sueño!” (704-5); “¡Si noche han de ver los míos/ de qué sirve lo que veo!” (710-1); “Que era un gran puerco soñaba./ Nadie hay que creer en sueños/ diga” (716-8).

razón, en la tradición moralizante del episodio la transformación en bestia implica la pérdida del raciocinio. Que todos crean haber soñado, como en *La Circe* y en *El mayor encanto, amor*, responde al tópico barroco de la confusión sueño-realidad. Las palabras de los Sentidos remitirían a aquel sueño o visión del Hombre bajo un ciprés, creándose de este modo una engañosa relación entre el sueño y la metamorfosis que hace dudar de la realidad de ésta. Que todos ellos hayan disfrutado del encantamiento y sean liberados a su pesar contradice el relato homérico y coincide con el *Grilo* y sus recreaciones renacentistas, particularmente *La Circe* de Gelli y *El Cróton* de Villalón. En la comedia sólo los graciosos añoraban su estado animal al ser liberados, pero el auto quiere mostrar que las peligrosas artimañas del Pecado agradan a los Sentidos.

La Culpa los invita a marcharse, pero ahora el Hombre se ve dividido entre dos opiniones contrarias (vv. 728-61): sus Sentidos desean permanecer más tiempo en la isla disfrutando, pero su Entendimiento lo conmina a hacerse a la mar cuanto antes. Finalmente, el Hombre se finge convencido ante el Entendimiento y lo envía a la playa a preparar la nave, lo que aprovecha para “poder más libremente/ ver esta deidad” (vv. 758-9). La situación difiere, por supuesto, de la de *Od. X*, pero también de la de *El mayor encanto, amor*: la insistencia de los compañeros del protagonista en quedarse en la isla es exclusiva de esta obra, mientras que el personaje que insiste en partir sí estaba ya prefigurado en *Antistes*.

Al ausentarse el Entendimiento, la Culpa despliega su retórica en un discurso muy parecido al de Circe en la comedia (I 614-811), informando sobre sí misma y dando argumentos para que el visitante se quede (762-875); falta aquí el discurso previo de presentación del héroe de la comedia (I 512-613). Comienza la Culpa recurriendo al tópico del mar lleno de peligros y penalidades (vv. 764-5), que estaba en la comedia y que era el argumento principal en los discursos de Dido en la *Eneida* y de Circe en los *Remedia*. La ponderación de las vicisitudes de la navegación es muy parecida en las dos obras de Calderón, que despliega en estos pasajes un arsenal de impactantes metáforas:

“No tan presto a peinar vuelvas
al mar los cabellos rizos,
que canos y ajados son
hermosos con desaliño”

El mayor encanto, amor I 626-9

“No tan presto al mar te entregues
en ese inconstante leño,
que el mar de la vida surca
amenazado de riesgos.”

Los encantos de la Culpa 768-71

La Culpa argumenta además que, vencidos sus encantos, el Hombre ya no corre peligro en su isla, donde ella le ofrece toda clase de placeres (776-89). Su presentación (790-841), paralela a la de *El mayor encanto, amor*, pone en primer plano su amplia ciencia, y ella misma se compara con Circe:

“Verás mis grandes estudios,
mis admirables portentos
examinarás, tocando
de mi ciencia los efectos.
¿Por qué piensas que me llaman

Su sabiduría tiene que ver con en el dominio de la naturaleza y las “ciencias prohibidas” (v. 800). Como las hechiceras grecolatinas, tiene la facultad de alterar los elementos naturales: apagar el sol de un soplo (804-9), mover las estrellas (810-5) y desplomar los polos de la esfera terrestre (828-33). Conoce la nigromancia, con la que hace salir a los cadáveres de sus tumbas (816-21), la quiromancia (822-7) y los augurios del canto de las aves (834-7) y las estrellas y astros (838-41)⁶⁵⁷. Además, la Culpa y sus damas los deleitarán con diversos goces (842-75): música, poesía, manjares, jardines, flores, amor, etc. Mientras la Culpa habla, el Hombre ensimismado va deshojando el ramillete de virtudes de la Penitencia. Cuando ella termina, el protagonista decide aceptar la seductora oferta sin consultar con su Entendimiento. La Culpa, triunfante, ordena que suene la Música y se descubran sus esplendidos palacios. El Oído aconseja al Hombre que espere a que vuelva el Entendimiento, pero él hace caso omiso y desaparece de la mano de la Culpa.

Demasiado tarde regresa de la playa el Entendimiento, que grita en vano al Hombre que se detenga. Al comprender que ha perdido se lamenta: “Pudieron/ los halagos de la Culpa/ los hechizos y venenos/ moverle” (921-4). Se le presenta entonces la Penitencia, que recoge las flores para entregarlas de nuevo al Hombre cuando se arrepienta y le revela la manera de salvarlo:

“Toca en su pecho
el arma, pues escuchando
este belicoso estruendo,
haciéndole de sí mismo
siempre mortales acuerdos,
verás que con tal temor
creerá, advertido y atento,
a su Entendimiento donde
está sin entendimiento.”

Los encantos de la Culpa 949-57

Esta solución que se presenta con un segundo *deus ex machina* de la Penitencia es el mismo ardid del que se sirve Antistes en *El mayor encanto, amor* III para despertar a Ulises del hechizo en que Circe lo tiene sumido.

3. El Hombre y sus Sentidos pasean embelesados por los maravillosos jardines de la Culpa al son de la Música⁶⁵⁸. Con las intervenciones de la Música, el Hombre y la Culpa se va trazando la descripción de un idílico lugar de belleza arrebatadora que deleita a todos los Sentidos con sus flores, aromas, fuentes, pájaros, etc., equivalente al pasaje II 239-94 de *El mayor encanto, amor*, donde Ulises deambula subyugado por los jardines de Circe. Esta hermosura poderosa y cautivadora de la Culpa y su jardín debemos ponerla en relación con la lectura moral del mito de Conti y Pérez de Moya,

⁶⁵⁶ En *El mayor encanto, amor* Circe es “diosa destos desiertos” (I 221) y en *Polifemo y Circe* “reina destos desiertos” (I 491).

⁶⁵⁷ Estos saberes aparecen en la literatura cristiana asociados al Diablo -Escudero (2004, pp. 209-14) aporta ejemplos-, y la propia Culpa va estableciendo esta relación en los apartes.

⁶⁵⁸ La escena se abre con el romance “Compitiendo con las selvas,/ donde las flores madrugan” (958-9), que aparece también en *La vida es sueño*, *El maestrazgo del toisón*, *El castillo de Lindabridis...*

donde Circe representa la naturaleza. La Culpa/Circe, como la naturaleza, es poderosa, sabia, bella y capaz de dominar al Hombre⁶⁵⁹. En la tradición cristiana una belleza natural tan hiperbólica denota peligro para el alma (como en la Oda IX de Fray Luis: “Retira el pie, que esconde/ sierpe mortal el prado, aunque florido”); este jardín tan pleno de goces para los Sentidos simboliza los placeres y tentaciones del mundo, el paraíso terrenal, y recuerda la representación que de ellos hizo el Bosco en *El jardín de las Delicias*; que la Culpa parece evocar en un momento dado (“todo el jardín es delicias”, v. 986). Los placeres naturales perturban el alma del Hombre y la apartan de la verdad, que es la fe; de ahí el estribillo que repite la Música: “De una belleza engañados/ por aurora la saludan” (vv. 1012-3, 1034-5). El Hombre, los Sentidos, la Culpa y las damas se reúnen en un banquete, y la Música entona una incitación a disfrutar de la vida terrenal y olvidarse del alma y la muerte⁶⁶⁰:

“Si queréis gozar florida
edad entre dulce suerte,
olvídate de la muerte,
y acuérdate de la vida.”

Los encantos de la Culpa 1078-81

Esta ociosa y placentera calma se rompe cuando suenan dentro las voces de la Penitencia y el Entendimiento, que vienen a salvar al Hombre tocando la caja y el arma de guerra; la guerra, que en la comedia era símbolo del deber y el honor, representa aquí la lucha contra el pecado. El Entendimiento y la Penitencia recuerdan que los goces sensuales son vanidad, que la vida es un instante y que la muerte es la única verdad; se trata del tópico del *memento mori*, que tuvo una enorme fortuna en la literatura española desde el Prerrenacimiento y que es uno de los motivos preferidos del Barroco y de Calderón⁶⁶¹. Como en la comedia Circe y los compañeros de Ulises se disputaban al héroe en nombre del Amor la una y de la Guerra los otros, se entabla aquí una batalla por la posesión del Hombre en la que pugnan la Muerte y la Vida, que simbolizan el deber cristiano y la tentación, especialmente la lujuria. El Entendimiento y la Penitencia, por un lado, y la Culpa y la Música, por otro, aportan sus argumentos y van repitiendo, a modo de estribillo o *antilabé*, “Acuérdate de la muerte” y “Acuérdate de la vida” respectivamente. El Entendimiento le dirige las consabidas palabras acerca del olvido del deber y la infamia de vivir entregado a una mujer deshonesto, equivalentes a la queja de los compañeros de Odiseo, de Mercurio a Eneas y de Antistes en la comedia:

⁶⁵⁹ “Ven por aquestos jardines/ a donde, crítica y culta,/ la naturaleza ha hecho,/ entre jardines y murtas,/ alarde de sus primores” (962-6). “Crítica y culta” son adjetivos que definen bien a la Circe/Culpa de Calderón. El Edén de Circe aparece también en *El mayor encanto, amor* (“En esta tejida alfombra/ que de colores diversas/ labró el abril, a quien sirve/ de dosel la copa amena/ de un laurel, al sol hagamos/ apacible resistencia;/ vayan tomando lugares/ todos y tú aquí te asienta”, II 287-93) y *Polifemo y Circe* (“En las flores de estos prados,/ que son tapetes amenos/ que tejó Naturaleza,/ será bien que cobre aliento/ nuestro amor con su fragancia./ Siéntate, valiente griego,/ y regalen tus oídos/ mis Sirenas con su acento”, I 903-10); este pasaje relaciona a Circe con las Sirenas siguiendo a Homero, que se refería al “prado florido” de aquéllas (λειμῶν’ ἀνθεμόεντα, *Od.* XII 159).

⁶⁶⁰ Como observa Egidio (2004, p. 39) toda la escena representa el Edén, la armonía perfecta entre el cielo y la tierra, el banquete de los Sentidos, y a la vez se asemeja a una refinada escena cortesana, al igual que ocurría en la comedia.

⁶⁶¹ Esta escena es la máxima expresión de la oposición entre música pagana y divina de la obra, la música de la muerte y la de la vida (del alma, no del cuerpo). Se apoya en una tradición procedente de San Agustín y Boecio que identifica la armonía con Dios, y distingue entre la música salvadora de Cristo -simbolizado a menudo por Orfeo- y la música engañosa y destructiva de criaturas femeninas como las Sirenas, las Harpías, etc.; véase Egidio (2004, pp. 90-1).

“¿Así,
Ulises, te has olvidado
de ti mismo? ¿Así entregado
a unos placeres fingidos,
que sin mí y con tus Sentidos,
aquí vives engañado?”

Los encantos de la Culpa 1142-7

El protagonista, angustiado, se debate entre el camino que sabe que es correcto, el que aconsejan su razón y su alma, y el que proporciona mayor deleite a su cuerpo. La pérfida Culpa ofrece dulzura y placeres, y describe una existencia siniestra y dolorosa con la Penitencia: “pena cruel” (v. 1169), “tormento fuerte” (1173), “allá con la Penitencia/ adonde todo es horror,/ todo tristeza y pavor” (1150-2). Estas palabras recuerdan la impresión que en la comedia la propia isla de Circe producía a los griegos al desembarcar: “Todo el sitio es rigor. Todo es espanto./ Todo horror. Todo asombro. Todo encanto.” (I 77-8). El Entendimiento y la Penitencia insisten en las trampas de la Culpa: “aquí vives engañado” (v. 1147), “aquesta gloria es fingida” (1155), “este es bien precedero” (1168). La tensión entre la música pagana y la divina va creciendo y, en una progresión esticomítica, las voces de los personajes oponen, cada vez con mayor vehemencia, “Muerte” y “Vida”, hasta que el Hombre se decanta por la Muerte:

“MÚSICA Vida.
PENITENCIA Muerte.
LOS DOS ¿Quién venció?
HOMBRE ¡La memoria de la muerte!”

Los encantos de la Culpa 1176-7

El Hombre es débil como el Ulises de la comedia, pero elige el deber, contrariamente a aquel, que elegía en un primer momento el goce (III 70). Ulises necesitaba el *deus ex machina* de Aquiles para reaccionar; en el auto la figura equivalente a Aquiles, la Penitencia, está presente ya en el *agón* muerte-vida hablando desde dentro, y por eso el Hombre toma aquí ya la decisión correcta. Su aparición, el *deus ex machina* propiamente dicho, tiene lugar al concluir la disputa. Ha triunfado el *memento mori*, pero la Culpa no acepta su derrota, alegando que el Hombre ha destruido las flores de la Penitencia y ya no puede dar marcha atrás. Es en este punto cuando la Penitencia sale a escena anunciando su victoria:

“Que si hoy en carro triunfal
me llegas a ver sentada,
substituyendo el dosel
de oro, de púrpura y nácar,
es porque a triunfar de ti
vengo, que cuando me llama
del Hombre el Entendimiento,
no puedo yo hacerle falta.”

Los encantos de la Culpa 1198-1205

Este glorioso *deus ex machina* con referencias a un espléndido carro triunfal evoca el de Galatea en la comedia, que aparecía en un carro de delfines (“triumfal carro sublime”⁶⁶², III 994). La Penitencia salvará al Hombre, pues, aunque haya errado, existe

⁶⁶² En el Renacimiento se recuperaron los carros triunfales de la Antigüedad clásica, que tienen gran éxito en el teatro barroco.

el arrepentimiento; respecto a las flores de las virtudes de las que el Hombre se deshizo, dice que “si se adquieren en gracia/ siempre que vuelva por ellas/ en depósito las halla” (1209-11). Esta permanencia contrasta con lo efímero de los lujos de la Culpa, a quien la Penitencia amenaza así:

“Hoy verás
todas aquestas viandas
del viento desvanecidas
en humo, en polvo, y en nada⁶⁶³;
mostrando con este ejemplo
lo que son glorias humanas,
pues el manjar solamente
que es eterno es el del alma.”

Los encantos de la Culpa 1214-21

El manjar eterno de la Penitencia es el “pan soberano” (v. 1222), la Eucaristía, el pan celestial que celebran los autos, y que podríamos considerar el $\mu\omega\lambda\upsilon$ infalible y definitivo en la lectura cristiana. La Penitencia convoca a los Sentidos para ver si son capaces de apreciarlo, advirtiéndoles: “esto no es pan,/ sino más noble substancia; carne y sangre es” (vv. 1228-30). La Culpa los va llamando uno a uno (1234-57) para que expresen qué alimento les parece que es aquel: el Olfato declara que huele pan, el Gusto, que tiene sabor de pan, el Tacto, que toca pan, y la Vista, que ve pan. Se trata de la doctrina de la Transubstanciación, que el cristiano necesita aprehender mediante la fe y no a través de los sentidos; de ahí la incapacidad de todos ellos para percibir la verdad. El Oído, el sentido de la Fe, es el único que reconoce que el pan es carne, a pesar de las apariencias sensoriales, pues la palabra de la Penitencia está por encima de éstas:

“Culpa ingrata,
aunque en la fracción se escucha
ruido de pan, cosa es clara,
que en fe de la Penitencia,
a quien digo que la llaman
carne, por carne la creo,
pues que ella lo diga basta.”

Los encantos de la Culpa 1251-7

A estas palabras responde el Entendimiento: “Esta razón me cautiva” (v. 1258); así, con que uno sólo de los Sentidos haya sido capaz de entender la verdad, el Entendimiento queda cautivo de la fe y el Hombre se libera de la Culpa⁶⁶⁴. La Penitencia anuncia su triunfo e indica al Hombre que marche ya por el camino recto:

“¡Ea, Hombre, pues qué aguardas!
Cautivo tu Entendimiento
está ya de la fe santa
por el Oído; a la nave
de la Iglesia soberana

⁶⁶³ Evoca el famoso verso “En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada” del soneto *Mientras por competir con tu cabello* de Góngora, como también en *Polifemo* y *Circe*: “Hablé, y fue todo el encanto/ sombra, ilusión, sueño y nada” (III 8 2379-80).

⁶⁶⁴ Estas pruebas para descubrir la verdad son frecuentes en los autos de Calderón; por ejemplo, en la loa de *El tesoro escondido* el Ingenio, el Pensamiento, la Duda, la Memoria, el Entendimiento, la Voluntad, los Sentidos, la Iglesia y la Fe discuten sobre la Hostia y el Sol, su analogía y su naturaleza.

vuelve, y deja de la Culpa
las delicias y montañas.
Ulises, cautivo has sido
de esta Circe injusta y falsa;
huye, pues, de sus encantos,
ya que estos secretos hallas
en el Júpiter divino,
quien sus encantos deshagan.”

Los encantos de la Culpa 1259-71

La obra termina con el protagonista y sus compañeros huyendo precipitadamente de la isla, como sucedía en *El mayor encanto, amor*, donde Ulises llamaba a la retirada con unas palabras muy parecidas: “Huyamos de aquí, que hoy/ es huir acción ilustre/ pues los encantos de amor/ los vence aquel que los huye” (III 863-6). El Hombre se jacta también de haberse librado del peligro: “Circe cruel, pues que supe/ vencer prodigiosas magias,/ quédate donde te sirva/ de monumento tu alcázar” (1290-3), pero si en la comedia el héroe atribuía su triunfo a su razón, en el auto el mérito es de “la iris divina”, esto es, la Penitencia:

“Del mayor encanto, amor,
la razón me sacó libre”

El mayor encanto, amor 919-20

“Circe, poco tus encantos
han podido, pues me saca
(¡ay de mí!) la iris divina
coronado de esperanzas.”

Los encantos de la Culpa 1322-5

El mensaje de la obra es que el Hombre debe huir de los falsos paraísos terrenales con ayuda de Dios. En esta escena final (vv. 1276-321), la maga trata desesperadamente de impedir la navegación provocando tempestades que son amainadas por la Penitencia, que desempeña el papel de Galatea en la comedia. La Culpa pide a los vientos que hagan naufragar la nave (1302-5), y la Penitencia les ordena llevar a los navegantes hasta el puerto de Ostia (1306-9) -sin duda, por un juego de palabras con “hostia”⁶⁶⁵-; la Culpa pide ayuda a los vicios (1312-5) y la Penitencia a las virtudes (1316-9). El Hombre y la Penitencia cantan victoria (1322-8), y la Culpa pronuncia un iracundo discurso (1329-53) donde amenaza con causar más tribulaciones a la Nave de la Iglesia, se lamenta de la inutilidad de su ciencia y provoca con un terremoto el hundimiento de su palacio⁶⁶⁶, donde todo desaparecerá y sólo quedará ella. Circe en la comedia clamaba furiosa al verse derrotada y acababa destruyendo su palacio y a sí misma; en cambio la Culpa no muere porque es inmortal, ha sido vencida en esta ocasión, pero seguirá hostigando a los cristianos.

La obra termina con un elogio de todos los personajes a las fiestas del Corpus de la ciudad de Madrid.

⁶⁶⁵ El puerto de Ostia es aquí, para Richards Le Van (1982, pp. 192-3) el estado que alcanza el alma del Hombre a través de la Eucaristía.

⁶⁶⁶ En la autodestrucción de Circe en *El mayor encanto, amor* no se menciona expresamente que haya un terremoto. La protagonista de *Polifemo* y *Circe* se suicida al final tirándose al mar, y el terremoto lo provoca en otra circunstancia: para detener el galanteo de Ulises con su dama Irene (II 1935- 46).

2. FUENTES Y MODELOS

En sus dos obras sobre el tema de Circe Calderón realiza una magistral fusión de las fuentes literarias, doctrinales y mitográficas de todas las épocas. Además de una amplia y variada *imitatio*, practica también la *amplificatio* introduciendo en el episodio de Circe personajes y acciones nuevas, particularmente en la comedia. Ambas presentan múltiples paralelismos, ecos verbales y pasajes casi idénticos, y aunque el auto se publicó años después de la comedia, no está claro si la segunda pieza es una remodelación de la primera o si trabajó sobre ambas a la vez. En cualquier caso, conviene notar que el auto ayuda a entender con su alegoría clara y declarada el sentido profundo de la comedia, donde el simbolismo, más sutil, subyace bajo las peripecias⁶⁶⁷.

Como señalamos en la introducción, las fuentes inmediatas de ambas obras son de autores contemporáneos: el auto de Ruiz Alceo *La navegación de Ulises* (1621), *La Circe* de Lope (1624) -casi siempre a través de *Polifemo y Circe*-; el auto *Polifemo* de Montalbán (1628), donde Ulises simboliza a Jesucristo⁶⁶⁸, y la comedia *Polifemo y Circe* de Amescua, Montalbán y Calderón. En la comedia hay versos de la jornada amescuana de *Polifemo y Circe* reproducidos literalmente, y otro tanto sucede en el auto con el de Alceo, lo que evidencia que Calderón tenía delante ambas obras cuando compuso las suyas. La deuda de la comedia con *Polifemo y Circe* es enorme⁶⁶⁹, todavía mayor que la del auto con *La navegación de Ulises*. El enfoque espiritual y filosófico, sobre todo en el auto, deriva directamente de la Oda IX de Fray Luis, el mayor hito en las recreaciones del mito de Ulises en la literatura del Siglo de Oro⁶⁷⁰. Otras influencias secundarias serían el *Roman de Troie*, los *Emblemas* de Alciato, el *Polifemo* de Góngora, el *Grilo* de Plutarco, seguramente a través de *La Circe* de Gelli o *El Cróton* de Villalón, el *Orlando enamorado* de Boyardo, el *Orlando furioso* de Ariosto y la *Jerusalén liberada* de Tasso. De estas tres últimas habrían influido en la *Circe* de Calderón, como en la de Lope, los personajes de la bella princesa Angélica de Boyardo y de las magas malignas, astutas y lujuriosas, Alcina y Armida de Ariosto y Tasso respectivamente⁶⁷¹.

Respecto a las fuentes antiguas, es verosímil pensar en versiones castellanas de la *Odisea* y las *Metamorfosis*. No se puede precisar qué edición de la epopeya homérica

⁶⁶⁷ Lo mismo sucede con otros autos de Calderón elaborados sobre comedias anteriores; véase Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. XXXIX).

⁶⁶⁸ Esta alegoría recibió muchas críticas: para Quevedo “la persona de Cristo no se ha de significar por un hombre que los propios gentiles idólatras le llamaron engañador, embustero y mentiroso. Ya se ve en Homero que repetidamente le nombra lleno de engaños y engañador.” (*Perinola*, BAE, XLVIII, p. 474). Se referiría a las versiones homéricas de Dictis y Dares o sus imitadores medievales.

⁶⁶⁹ Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. LXII) considera *El mayor encanto, amor* resultado de la simplificación de esta obra, eliminando lo referente a Polifemo y a los recuerdos de Penélope y la patria.

⁶⁷⁰ En esa línea está el soneto de Juan de Arguijo *A Ulises* (1612), otra posible influencia: “El griego vencedor que tantos años/ vio contra sí constante la fortuna;/ el que pudo, sagaz, de la importuna/ Circe vencer los mágicos engaños;/ el que en nuevas regiones y en extraños/ mares temer no supo vez alguna;/ el que bajando a la infernal laguna/ libre volvió de los eternos daños,/ los ojos cobre y cierra los oídos/ de las Sirenas a la vista y canto/ y se manda ligar a un mástil duro./ Y negando al objeto los sentidos,/ la engañosa belleza y fuerte encanto/ huyendo vence, y corta el mar seguro”. En el capítulo VII recogíamos otro soneto de Arguijo sobre los viajes de Ulises y Eneas entendidos en términos alegóricos.

⁶⁷¹ Una éfrasis del *Orlando enamorado* describe en un espléndido palacio con jardines una rica pintura de Circe con caballeros transformados (Libro I, Canto VI, vv. 48-56); posiblemente inspiraría a Calderón. También en el *Orlando furioso* hay algunas referencias a Circe, la más extensa en el Canto IX. En la *Jerusalén liberada* (Canto IV, octava LXXXVI) Armida, es comparada con Circe y Medea. Sobre las concomitancias de la Circe calderoniana con Alcina y Armida, cf. Trucchi (2000, pp. 58-66).

manejó el autor, dadas las alteraciones a las que el relato base está sometido⁶⁷². No hemos hallado ecos verbales o paralelismos sustanciales que permitan afirmar el empleo de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez, pues la historia está pasada por el filtro de la poetización calderoniana y compuesta en la lengua y el estilo del autor, poderosamente personales y característicos. Como en el caso de Lope, pensamos que es muy posible que Calderón conociera la *Ulyxea*, pero no necesariamente la tuvo delante al componer la comedia y el auto, que más bien parecen fruto del empleo libre e ingenioso de diversas obras dedicadas al tema de Circe que el autor conociera. También se basaría en la Dido de Virgilio y en la Circe enamorada y abandonada de los *Remedia amoris*, muy conocidos en España, como explicamos a propósito de Lope.

Calderón tenía un notable dominio de la cultura clásica, pero es difícil precisar en qué grado y mediante qué vías le llegó; podemos postular que sería a través de lecturas de las principales obras, aunque fueran sólo las latinas, de sus estudios con los jesuitas, de la filosofía cristiana, particularmente de la Tardoantigüedad, etc. Junto al empleo de mitos griegos, son frecuentes en sus obras las explicaciones etimológicas, sobre todo en los autos, algunas al parecer inventadas y otras tomadas de los exegetas. Este mecanismo originario de la exégesis estoica triunfó en el conceptismo y, aplicado normalmente a los nombres propios, servía para establecer una relación objetiva entre el mito y la idea teológica con la que se quiere relacionar⁶⁷³. Cabe plantearse qué nociones tendría el autor de la lengua griega; no es improbable que a través de sus estudios sacerdotales adquiriera algún conocimiento. En *Los encantos de la Culpa* tres pasajes proponen explicaciones etimológicas de los nombres propios: “Ulises me he nombrado/ que en griego decir quiere/ cauteloso” (32-4); “El valiente Ulises,/ que quiere decir en griego/ hombre ingenioso (596-8); “Circe de estas montañas,/ que quiere decir en griego/ maleficia hechicera” (672-4). Estas tentativas etimológicas carecen de base lingüística, y Calderón sería consciente; Flasche advierte que la expresión “en griego decir quiere” la usa el autor con notable frecuencia⁶⁷⁴, probablemente para catalogar de forma más evidente a los protagonistas de sus obras como figuras simbólicas.

La literatura mitológica del Renacimiento y el Barroco bebe de los compendios mitográficos, y el argumento de las dos piezas de Calderón sigue aquella exégesis moral de *Od. X* que hacía de Circe un símbolo de la fuerza de la naturaleza y las pasiones, siendo los compañeros de Odiseo los sentidos y el héroe la razón o el alma. Esta lectura está en Boccaccio (*Genalogia deorum gentilium* XI, XL), Conti (*Mytologiae*, VI 6) y Pérez de Moya (*Philosophía* IV, XLVI), y en última instancia en Séneca (*Ep. LXXXVIII* 7, *De vita beata* V 2), a quien Calderón pudo conocer tanto directamente como a través de cualquiera de sus fuentes cristianas, ya que era uno de los autores latinos más admirados en Europa. Siguiendo esa concepción que planteara Séneca, en todas sus obras de tema odiseico Calderón interpreta la navegación de Ulises como el arduo camino del hombre virtuoso por un mundo lleno de vicios y pecados, y presenta a los monstruos femeninos de la *Odisea* (Circe, las Sirenas, Escila, Caribdis) como tentaciones para los sentidos del héroe -sobre todo para la vista y el oído-. También en las transformaciones en bestias de los hombres débiles y olvidados de la razón sigue las consideraciones del filósofo hispano (*De vita beata* V 2).

⁶⁷² Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. LX) postula la edición castellana de las *Metamorfosis* publicada en Madrid en 1622, y para la *Odisea* “alguna de las versiones en latín o en romance”.

⁶⁷³ De las etimologías en los autos de Calderón trata Páramo Pomareda (1957, pp. 73-6).

⁶⁷⁴ Flasche (1992, p. 941) señala que las referencias a la cultura griega están presentes en todas las etapas calderonianas, y sólo en sus autos los términos “Grecia” y “griego” aparecen 34 veces (p. 948).

Menéndez Pelayo y Valbuena establecieron que Calderón tomado la lectura realista del *Teatro* de Vitoria para crear a su Circe hermosísima y embaucadora⁶⁷⁵:

“Se dice que andando Vlysses por sus navegaciones, aportó al promontorio Circeo, y todo lo que se dize de aver ella convertido sus compañeros en bestias fieras, es Theología mitológica, como lo dà à entender San Agustín en el lugar citado, y haze de esto un emblema Andrés Alciato, y púsole por título *Cavendum à meretricibus*. Y allí dize, como llegando Vlysses á su casa, convirtió en animales brutos sus compañeros, y no fue más, de que como ella era tan hermosa, y sabia, acariciava los huéspedes con caricias deshonestas, y con esto los bolvíá tontos, é insensatos, semejanter à bestias.”

Teatro de los dioses de la gentilidad V, XXIV, p. 638

La crítica ha seguido de forma generalizada a estos investigadores y suele señalar el *Teatro* como fuente mitográfica principal de la comedia y el auto. Nosotros, sin dudar de la influencia del manual de Vitoria, el más conocido en la España de la época, creemos que la interpretación calderoniana del mito está tomada en última instancia de Pérez de Moya, tanto por el propio Calderón como a través de alguno de sus modelos barrocos (*La Circe*, *La navegación de Ulises* o *Polifemo y Circe*). Vitoria enfatizaba la lectura evemerista cristiana según la cual Circe era una mujer deshonestas y lujuriosa, pero esta visión realista aparece mezclada en las piezas de Calderón con las explicaciones natural y moralizante que ofrecía Conti (VI 6, pp. 307-9) y reproducía Pérez de Moya: en ellas Circe representaba la lujuria, o los impulsos naturales que acometen a los sentidos (los compañeros) y los llevan a pecar y corromperse, y Ulises era la razón o la parte del alma ligada a ella, que es inmortal y se salva. Hernández sí repara en que los argumentos de las dos obras se deben relacionar con la *Philosophía secreta* y señala que, de las dos explicaciones que figuran en el capítulo dedicado a Circe bajo el epígrafe “Sentido moral”, la primera se correspondería con el argumento de la comedia, y la segunda con el del auto⁶⁷⁶. Nosotros subrayamos esta idea, pero la matizamos: para *El mayor encanto, amor* el autor combina esa interpretación de “Sentido moral” con la inmediatamente precedente, titulada “Declaración histórica”. Reproducimos aquí ambas:

“Habitó en el estrecho que aparta la Calabria de Sicilia, mujer de tan estremada hermosura quanto llena de tanta lascivia que se ayuntaba con todos los que por allí pasaban, porque a todo hombre que la veía provocaba al pecado sensual; y hacíalo con tanto secreto y arte que pocos caían en ello; y por su modestia y buena manera era de todos tenida por castísima, con que despojaba a los miserables pasajeros de su dinero y mercaderías, por lo cual decían después ser aquél un peligroso paso del mar, que convertía a los navegantes en fieras y en piedras.

Circe es aquella pasión natural que llaman amor deshonesto, que las más veces transforma a los más sabios y de mayor juicio en animales fierísimos y llenos de furor, y algunas veces los vuelve más insensibles que piedras, acerca de la honra y reputación que conservaban con tanta diligencia antes de que se dejasen cegar desta fierísima pasión. Y porque el que mucho se deleita de holgarse con las comunes y sucias mujeres es comparado al puerco, por esto fingieron los sabios haber Circe convertido los compañeros de Ulysses en estos animales.”

⁶⁷⁵ Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. LXIV-LXV), Menéndez Pelayo (*Calderón y su teatro* en *Obras completas* 4, Madrid, 1910, pp. 96-7).

⁶⁷⁶ Hernández (2002, p. 142).

El primer párrafo contiene varios rasgos de la Circe de la comedia: vive cerca de Sicilia, es lasciva pero con sutileza y artimañas, de modo que finge castidad, y convierte en piedras además de en fieras. En cuanto al segundo párrafo, se habla del amor deshonesto, de la transformación en animal y en piedra, de su capacidad de subyugar incluso a los más sensatos (Ulises) y hacerlos olvidar su fama y su deber.

El auto coincide más bien con la segunda lectura, la de tipo platónico, que aparece también en el apartado de “Sentido moral”:

“Por Ulysses se entiende la parte de nuestra ánima que participa de la razón. Circe es la naturaleza. Los compañeros de Ulysses son las potencias del alma, que conspiran con los afectos del cuerpo y no obedescen a la razón. La naturaleza, pues, es el apetecer las cosas no legítimas, y la buena ley es el detenimiento y freno del ingenio depravado”.

Philosophía secreta, IV, XLVI, p. 548

El argumento del drama alegórico se sustenta sobre esta identificación de Circe con la naturaleza, pero en vez de ser Ulises la parte racional del alma y los compañeros las potencias, Calderón identifica al protagonista con el Hombre, a los compañeros con sus sentidos, y el Entendimiento personifica la razón que trata de proteger a Ulises.

Calderón está imbuido de filosofía cristiana y sus referencias más o menos directas a los textos sagrados son constantes: la Biblia, los Padres de la Iglesia, los teólogos, etc.; es especialmente patente en el auto su interés por basar su recreación en los textos sagrados⁶⁷⁷. De los autores eclesiásticos toma el modo de entender la mitología clásica para establecer sus vínculos con la historia sagrada, con Cristo como divino artista⁶⁷⁸; en concreto, destaca la huella de San Agustín, Santo Tomás y el escolasticismo renovado de Suárez. Páramo Pomareda incide en el influjo del teatro jesuita, que se interesó por el mundo grecolatino y el valor simbólico de los mitos y se encargó de difundir la cultura clásica, pero cree que el modo de emplear la mitología como sustento de la doctrina cristiana remite a la *Epístola* de San Pablo y a los primitivos apologistas (Clemente de Alejandría, Hipólito de Roma, Eusebio de Cesarea, Justino, etc.), mucho más que a San Agustín, pues el de Hipona se centraba sobre todo en los filósofos, mientras que Calderón sigue una corriente que atiende más a los mitos y a los poetas, corriente que partía de la exégesis estoica y resurgió a partir del Renacimiento⁶⁷⁹.

⁶⁷⁷ Así, por ejemplo, el elemento de la animalización de hombres es en la literatura cristiana un efecto de la falta de fe. El Entendimiento explica al Hombre que los pecadores se vuelven fieras y “el que peca es un caballo” (381), un símil de procedencia bíblica muy frecuente en la literatura.

⁶⁷⁸ Lida de Malkiel (1975, pp. 227-8).

⁶⁷⁹ Páramo Pomareda (1957, pp. 57-76); sitúa a Calderón dentro de una corriente de poética teológica sustentada en San Isidoro y Melchor Cano, la cual inspira las poéticas de Juan del Encina y Sánchez de Lima, la *Carta proemio* de Santillana, las *Diversas rimas* de Espinel y la *Cuestión sobre el honor debido a la poesía* de Lope.

3. EL TRATAMIENTO DE CALDERÓN

De las tres jornadas de *El mayor encanto, amor*, la primera es la que más acusa la deuda con la *Odisea*; la segunda, más libre, desarrolla peripecias y amoríos alejados de la fuente clásica; y la tercera vuelve al mito tradicional, pero ofrece un final para la historia mucho más cercano a *Aen.* IV que a *Od.* X. En las jornadas I y III es más patente la moralización del mito; la idea central que da título a la obra es repetida y comentada por los personajes varias veces en la última jornada (238-40, 245-58, 43-50). Hay una acción principal, el amor-encanto de Circe y Ulises, y tres secundarias: dos más elevadas (el amor de Flérida y Lísidas y el de Arsidas, frustrado y celoso) y una ligera y entremesada (las peripecias de Clarín y Lebrel) que, de acuerdo con la norma del teatro aurisecular, es en buena parte un reflejo deformado y burlesco de la acción principal. Así, los compañeros de Ulises galantean con las damas de Circe, como el héroe con la maga; en la Jornada II, poco antes de presidir el debate sobre el amor de Ulises y Arsidas, Circe media en una disputa que mantienen Clarín y Lebrel sobre la conveniencia de permanecer en su isla; la transformación de Clarín en mona puede verse como paralela a la de Ulises en “afeminado griego”, ambas por obra de Circe.

De la comedia se ha destacado la imagen novedosa del género femenino, que debió resultar grata a las damas de la Corte: Circe es inteligente e independiente, ella y sus damas dominan su isla y a los viajeros, se lanzan valientemente a la guerra (“que conozcan los hombres/ cuánto las mujeres valen, III 525-6), etc.; en este sentido, recuerda a veces las comedias de Aristófanes⁶⁸⁰. Como en *La Circe* de Lope, se ha querido ver en la obra una crítica de las relaciones del rey Felipe IV (Ulises) y el Conde-Duque de Olivares (Circe), que tenía al monarca apartado en el Retiro mientras él hacía y deshacía. Contra esta opinión general, también hay algunos críticos que creen que la imagen que da Calderón de esta figura de Circe/Olivares no es del todo negativa⁶⁸¹. Sin negarle el posible trasfondo de crítica política, pensamos, como Calvo Martínez, que *El mayor encanto, amor* sería ante todo “una comedia galante típica del siglo XVII”⁶⁸², con elementos cómicos unidos a ese mensaje moral que formaba parte del mito desde hacía siglos, siendo Circe esencialmente una personificación de la Naturaleza, y Ulises un símbolo del hombre que lucha contra el empuje de ésta.

En cuanto a *Los encantos de la Culpa*, se centra en el encuentro de Ulises y Circe, sin añadirle otros mitos, ni analepsis o prolepsis ni acciones secundarias; se pone en escena, más que una sensual historia de amor como *La Circe* y *El mayor encanto, amor*, un intenso conflicto psicológico. Se suprimen los elementos superfluos u ornamentales para ofrecer una versión depurada y simplificada del argumento de la comedia: Ulises es el Hombre, sus compañeros los Sentidos, Antistes el Entendimiento, Circe la Culpa, sus damas los Vicios, Iris la Penitencia y la isla el Mundo. El Mundo es,

⁶⁸⁰ En Calderón abundan las mujeres transgresoras, sabias y poderosas. Esta Circe y la Medea de *Los tres mayores prodigios* presentan rasgos de ese patrón común; cf. Fernández Mosquera (2006, pp. XXV-VI). Para Regalado (1995, vol. I, p. 981) Circe es la “máxima personificación de esa potentísima combinación de belleza e inteligencia retratada en la libertina”. Matas Caballero (2002, pp. 133-42) cree que la imagen de Circe es negativa porque ella y su mundo terminan siendo destruidos, y que son las figuras femeninas benignas de Galatea, Juno e Iris las que mitigan la misoginia de la obra.

⁶⁸¹ Quienes ven una crítica al poder señalan que Olivares quería presentar a Felipe IV como el rey Sol, los paralelismos entre Trinacria y el Palacio del Buen Retiro y entre el hechizado Ulises y el apático monarca y la creencia extendida de que Olivares había recurrido a la magia para someter a Felipe IV; sobre esto se puede consultar Rich Green (2000, pp. 655-61). Según O'Connor (1988, pp. 176-7), la crítica no sería al rey sino a la nación: la obra se presenta el mismo año en que estalla la guerra contra Francia (1635), y Ulises representa a España, aletargada y olvidada de su valor pasado. Para la refutación de esta teoría, véase De Armas (2000, pp. 177-8).

⁶⁸² Calvo Martínez (1994, p. 349).

en realidad, cualquiera de los lugares que ha visitado el Hombre en su azaroso viaje, aunque la única etapa que se nombra es “la Troya del mundo”. Aparece en dos ocasiones y siempre relacionada con el fuego, símbolo de destrucción: primero, el Entendimiento advierte al Hombre: “¿ya olvidas/ aquel pasado vaivén/ de la Fortuna, en que viste/ la Troya del mundo arder/ de adonde te saqué yo?” (171-5); más adelante, la Culpa le dice al Hombre: “de la Troya del mundo/ huyendo venís al fuego” (600-1). No se trata de referencias precisas a la guerra mítica, sino que se evoca el mundo plagado de asechanzas por donde el Hombre ha deambulado, de acuerdo con el tópico de Troya como símbolo de peligro y desastre. Por otra parte, aparece con frecuencia en Calderón y sus modelos la queja de Circe comparando el efecto de su encuentro con Ulises con el incendio que arrasó Troya: “Como si fuera mi vida/ Troya, ha introducido en ella/ tanto fuego que en cenizas/ no dudo que se resuelva (*El mayor encanto, amor* II 59-62); “No soy Troya yo/ para que ardiendo me dejes” (*Polifemo y Circe* I 313-4); “Que era sin duda pensó/ Troya mi pecho, y metió/ por engaño tanto fuego,/ pues viendo que el fuego allí/ tantas victorias apoya,/ después de abrasar a Troya/ me quiso abrasar a mí” (*Polifemo...* III 2173-9); (“¿Soy Troya, Vlises, que me pones fuego?”, *La Circe* III 299/oct. 38). La comparación de la amada abandonada con Troya ha adquirido la categoría de tópico; ya en la literatura antigua encontrábamos a Dido (*Aen.* IV 312-3) y a la Circe de los *Remedia* (v. 281) oponiendo la amorosa vida a su lado al horror de la guerra de Troya.

Aunque el mito procedía de un contexto épico, trasladado a los géneros de la comedia lírica y el auto sacramental, lo épico queda diluido por los lances amorosos y la moralización: las batallas que se libran son la guerra de amor y la lucha del hombre consigo mismo. En la comedia, la guerra de Arsidas y Lísidas contra Circe responde al tópico literario de la *militia amoris* (Arsidas habla de la “milicia de mis celos” en III 560, y de la “guerra de amor y celos” en III 605), y la guerra real que tienta a Ulises produce horror a la enamorada Circe, que al oír el sonido de la trompeta exclama: “¿Qué bastarda trompa es esta,/ áspid de metal, que gime/ en el aire?” (III 903-5). Si el auto se desarrolla en marco atemporal y difuso, el mito griego aparece en la comedia filtrado a través de los cánones del siglo XVII español, provocando anacronismos intencionados y determinando las actitudes de los personajes⁶⁸³. Los valores y los móviles de las acciones son los habituales en la literatura barroca: amor, celos, venganza, honor, deber... Así, el decoro de Circe, que no quiere ensuciar su fama, las reflexiones de tipo cortés y cristiano sobre el amor, la disputa de Ulises y Arsidas como rivales amorosos en la Jornada II, la amonestación de Aquiles a Ulises, etc.

En la actualización del mito que realiza Calderón ocupan un lugar central los motivos barrocos. El de los cambios de formas es el característico del tema, y el que justifica el interés de los autores de la época. Los acompañantes del héroe se convierten en bestias, y se teme que el protagonista también se vuelva animal o irracional. El tema de las metamorfosis se mezcla con el de las apariencias engañosas, particularmente en la comedia, donde todo se altera y la realidad es siempre falaz: los árboles y las fieras resultan ser hombres; el palacio de Circe/Culpa surge súbitamente y desaparece en una aparatosa destrucción; el contenido del cofre de Clarín cambia según quien lo abra; la Jornada II acaba con múltiples prodigios urdidos por la maga; Ulises tiene un sueño o una aparición del espectro de Aquiles; en el auto los Sentidos prueban esa carne sagrada

⁶⁸³ Los elementos paganos y cristianos, antiguos, medievales y renacentistas interactúan a la manera barroca: no se revive el pasado, como en el Renacimiento, sino que se mezcla con el siglo XVII. Se trata de situarse en el presente e introducir en él los elementos del pasado, de ahí que en los autos mitológicos de Calderón, desarrollados en un tiempo indefinido donde se traban la Antigüedad clásica y la España barroca, domine el anacronismo. Cf. Páramo Pomareda (1957, pp. 77-80).

que tiene aspecto, gusto, tacto, olor y sonido de pan, etc. Aubrun hace notar que la acción de las comedias mitológicas de Calderón se desarrolla por medio de metamorfosis -entendidas como regresión en el orden de la naturaleza y los reinos animal, vegetal, racional y mineral-, disfraces, juegos escénicos, cambios, engaños, equívocos y trucos no sometidos a las leyes de la verosimilitud⁶⁸⁴.

Estrechamente ligados a estos motivos están los temas típicamente calderonianos del sueño, la confusión y el engaño: el Hombre al llegar a Trinacria pierde sus Sentidos y experimenta una especie de ensoñación o visión; en ese mismo estado tiene lugar el encuentro de Ulises con el espectro de Aquiles; los que se liberan de las metamorfosis están aturcidos y afirman haber soñado; Clarín cree ser un hombre, pero los demás ven una mona; los huéspedes del Edén maléfico de Circe/Culpa aparecen obnubilados, como borrachos de placer. Los personajes, sobre todo en la comedia, no son dueños de las circunstancias, y ni ellos ni el público pueden distinguir la magia, la alucinación y la realidad: pensemos en el enamoramiento-encantamiento de Ulises/Hombre (que en la comedia es fingido hasta que se vuelve real), en Clarín desconcertado con su cofre y luego convertido en mona, en Lísidas y Arsidas enfrentándose a los fingidos ejércitos de Circe, etc. De este modo, Circe es dueña de la situación, aun cuando no recurre a los encantos, sino a los engaños y la manipulación (con el juego de amores fingidos, el ataque de los Cíclopes...). Contribuyen a esta confusión el engaño y el fingimiento que dominan las relaciones entre los personajes⁶⁸⁵: abundan en los diálogos los apartes, que manifiestan las verdaderas intenciones de cada cual; en la comedia se despliega un intrincado juego de amores y desamores fingidos; Circe/Culpa recibe ceremoniosamente a los huéspedes y les promete maravillas mientras trama maldades; Ulises/Hombre finge aceptar gustoso el bebedizo; el Hombre busca cómo burlar la vigilancia de su Entendimiento para poder disfrutar de los placeres de la Culpa; cuando los griegos huyen de la isla de la Culpa concluyen que allí “todo es sombras y fantasmas” (1275). Sin embargo, al final de las dos obras el desengaño triunfa sobre el engaño y la realidad vence a las tramposas apariencias: Ulises vuelve a ser un héroe, Circe/Culpa se muestra como el monstruo cruel que es, el falso paraíso de Trinacria se esfuma y los que habían sido transformados recuperan su condición.

Bajo estos elementos late el trasfondo filosófico sobre el que Calderón adapta el mito. Es frecuente en sus obras la presencia de “hombres-fiera”, equiparados a animales porque han perdido el control de sus pasiones. El de Ulises y los suyos es el mismo caso del príncipe Segismundo, caído en un letargo a causa de una pócima mágica y luchando por discernir el sueño y la vigilia. El hecho de que los hechizos de Circe/Culpa no sean sino mera ilusión y engaño de los sentidos coincide con la explicación que daban el *Civitate Dei* de San Agustín y el *Malleus Maleficarum* a los hechizos de las magas, y remiten a la corriente del escepticismo filosófico que estaba en boga en época de Calderón. El auto refleja ese interés de Calderón, patente hasta en sus obras profanas, por los problemas teológicos de su época, avivados por la Reforma y el Concilio de Trento, como el libre albedrío, la predestinación, la gracia, y, en general, por elementos de actualidad como el peligro de las brujas y las ciencias ocultas⁶⁸⁶.

⁶⁸⁴ Aubrun (1976, p. 152). Apunta Garasa (1964, pp. 261-3) que la abundancia de apartes y cambios de escenario, el desplazamiento continuo y a veces innecesario de los personajes y la superposición de acciones dan lugar a una estructura dramática móvil característicamente barroca.

⁶⁸⁵ Regalado (1995, vol. II, pp. 449-71) trata del fingimiento en las comedias de Calderón.

⁶⁸⁶ Sobre el trasfondo filosófico, véase Ellis (2010, pp. 148-53) y De Armas (1981, pp. 208-9). Para Martínez Torrón (1983, p. 707), Calderón quería defender el sacramento de la Penitencia que la Reforma no admitía, y la posibilidad de recibirlo tantas veces como se pecara. Rodrigues Vianna Peres (2000, pp. 337-8), destaca el carácter visual de la magia en Calderón, en forma casi siempre de imagen o aparición y entiende que así se oponen lo verdadero (cristianismo) y lo falso y aparente (magia).

Plenamente barroco es el gusto por el contraste y la oposición de contrarios - amor y guerra, vida y muerte, moralidad e inmoralidad, razón y sentidos, seriedad y risa, lo noble y lo plebeyo, lo elevado y lo vulgar, virtudes y vicios, magia pagana y religión cristiana-, una mezcla que refleja el doble impulso del alma barroca: el ansia idealizada de infinito y la tendencia realista hacia lo terreno⁶⁸⁷. La tensión entre opuestos alcanza su cumbre con el enfrentamiento de la Guerra y el Amor en la comedia y de la Muerte y la Vida en el auto. Calderón sigue esa tradición de luchas alegóricas tan presente en el arte desde la Edad Media, en particular en los poemas de debate medievales, donde se libraban conflictos entre opuestos, a menudo abstracciones (la Vejez y la Juventud, el hombre y los animales, el agua y el vino, etc.) mediante la dialéctica, la apologética y la técnica escolástica de buscar la verdad con la oposición de contrarios. La escena del auto remite a la tradición literaria de la disputa del alma y el cuerpo, procedente de las doctrinas del *De contemptu mundi* de Inocencio III⁶⁸⁸. Otra derivación de estas ideas fueron las danzas de la muerte de finales del Medievo; con estas exaltaciones macabras del poder de la muerte construidas sobre el *memento mori* hay que relacionar también la disputa Muerte-Vida del auto. En consonancia con estas tradiciones y con el sentimiento barroco pesimista, macabro y contrarreformista, en *Los encantos de la Culpa* se pondera la vanidad de todo y triunfa la muerte.

Las apariciones divinas en ambas obras son escasas pero determinantes en la acción. Demuestran que hay comunicación entre el cielo y la tierra, pues, cuando las divinidades son invocadas, acuden a prestar la ayuda celestial necesaria para vencer a Circe/Culpa. Los tres *deus ex machina* de la comedia, Iris, Aquiles y Galatea, se corresponden con los tres de la Penitencia en el auto -siempre en colaboración con el Entendimiento-, y provocan idénticas consecuencias en la trama. Las figuras divinas en el teatro mitológico de Calderón hacen sus apariciones al son de la música y hablan cantando, imitando así la armonía del universo⁶⁸⁹. Hay que hacer una importante apreciación sobre el equivalente del $\mu\omega\lambda\nu$ en estas obras, el ramillete: en Calderón el antídoto no termina de salvar al héroe; tan sólo anula la magia de Circe/Culpa, pero no actúa contra su poder de seducción, que es lo que subyuga al protagonista. Se hace necesaria más ayuda divina, que proporcionan las apariciones de Aquiles y Galatea en la comedia y las dos últimas de la Penitencia en el auto. Así expresa Ulises la inutilidad de las flores divinas ante el amor:

“Hermosa Juno, no culpes
el mayor encanto, amor
pues aunque tus flores tuve,
pude vencer mil encantos,
ya que este sólo no pude.”

El mayor encanto, amor, III 868-72.

En el auto el Hombre incluso las arroja al suelo, aunque en este caso el pecador puede recuperar las flores de las virtudes siempre que se arrepienta, por lo que la Penitencia vuelve a entregárselas.

⁶⁸⁷ Haverbeck (1975, p. 11). Según Aubrun (1976, p. 154) Calderón opone ante todo virtudes cardinales (prudencia, fuerza de ánimo, templanza y justicia) y excesos vitales (la lujuria de Circe, la acedia de los compañeros de Ulises).

⁶⁸⁸ Sobre la tradición de la disputa del alma y el cuerpo, véase Menéndez Peláez (2007, pp. 196-8). Egido (2004, pp. 71-2) señala otros modelos para la alegorización de vicios y virtudes: los *Trionfi* de Petrarca, la *Amorosa visione* de Boccaccio, las fiestas florentinas que representaban apoteosis, los desfiles de carros alegóricos en las celebraciones cortesanas y el aparato simbólico de los sermones eclesiásticos.

⁶⁸⁹ Aubrun (1976, p. 149).

Son nombrados indistintamente los dioses olímpicos con sus nombres latinos y el Dios de los cristianos, pero en la comedia tienen preeminencia los primeros y en el auto el segundo. En *El mayor encanto, amor*, como en *La Circe* de Lope, se intercalan las invocaciones y juramentos a los dioses grecolatinos con las del Dios cristiano, en frases hechas del tipo “gracias a Dios”, “vive Dios”, “a Dios pluguiera”. El dios oculto, la divinidad suprema que rige el mundo, es nombrado a menudo en las comedias mitológicas de Calderón, aunque los que aparezcan como personajes sean los olímpicos⁶⁹⁰. En el auto el mensaje católico no se libera del todo de los ropajes clásicos, y aunque el argumento en sí es una alegoría religiosa, sólo en las dos apariciones de Iris-Penitencia se nombra a un dios, y es Júpiter⁶⁹¹.

El aparato divino es más rico en la comedia, con notables modificaciones respecto a la *Odisea*: las ayudantes del héroe son Juno y Galatea (sin que se nombre siquiera a Hermes y Atenea, ausentes en todas las versiones barrocas que estamos tratando) y la antagonista es Venus y no Neptuno, el cual no ataca directamente al héroe en su navegación y serena las aguas cuando Galatea lo solicita a él y a Anfitrite (III 1019-21)⁶⁹². La imagen de Hera o Juno como protectora de los griegos a través de Iris estaba de sobra atestiguada en la literatura clásica: la diosa aparece en *Il.* XXIV 74 y ss., para que Aquiles devuelva el cadáver de Héctor, y en *A. R.* IV 753 y ss., para ayudar a Jasón en su navegación; también en *La Circe* de Lope Tiresias recomienda a Ulises hacer sacrificios a Juno para que lo asista (III 1141-4/ oct. 143). El papel de Venus como antagonista de Odiseo no estaba en la fuente homérica ni en la versión ovidiana: sólo en dos breves alusiones de *Polifemo* y *Circe* ella y Neptuno se señalan como enemigos de Ulises⁶⁹³. Era en la *Ilíada* y la *Eneida* donde Juno protegía a los griegos y Venus a los troyanos; tal vez Calderón recurrió a estas epopeyas como fuentes para el aparato divino por conocerlas mejor que la *Odisea*, o quizá quiso hacer cambios acordes con las modificaciones que introduce en el mito. Dado que el mayor peligro en su versión es el amor de Circe, es natural que Venus sea la divinidad hostil que castiga con el amor. Aunque no se dice de forma explícita, queda abierta la posibilidad de que la “injusta deidad de Venus” provoque el enamoramiento del protagonista, como en la epopeya virgiliana, e incluso se insinúa que Circe y sus ninfas están a su servicio; cuando se disponen a guerrear Circe exhorta: “galas desnudad de Venus/ túnicas vestid de Marte” (III 521-2). Venus funcionaría también como antagonista de Marte, a quien los griegos invocan para salvar a su caudillo de Circe, y la lucha entre el Amor y la Guerra, tópico en la tradición literaria, podemos concebirla como un enfrentamiento de Marte y Venus, dioses opuestos pero que a la vez se atraen y tienen relaciones adúlteras,

⁶⁹⁰ Aubrun (1976, p. 149).

⁶⁹¹ En la primera, sobre el pecado, el arrepentimiento y el perdón divino: “la Iris, embajatriz/ más solícita y feliz/ del Júpiter verdadero” (487-9), y “el gran Júpiter me envía/ con auxilios y consuelos” (513-4); y en la segunda, sobre la Eucaristía, “ya que estos secretos hallas/ en el Júpiter divino,/ quien sus encantos deshagan.” (1269-71).

⁶⁹² Sólo Antistes durante la tempestad clama: “Sagrado dios Neptuno/ griegos ofendes a pesar de Juno” (I 13-4, versos tomados de *Polifemo* y *Circe*, I 1-2); Ulises se considera “huésped de Neptuno” (I 548). Cabe la posibilidad de que Calderón haya transferido a Juno las características de Atenea, pues protege a Ulises y aparece como patrona del saber en el siguiente pasaje: “Brinda la gran majestad/ de Júpiter, la beldad/ de Venus, ciencias de Juno,/ de Marte armas, de Neptuno/ ondas, de Diana honor,/ flores de Flora, esplendor/ de Apolo” (I 423-9).

⁶⁹³ Ulises al narrar sus desdichas relata: “Coléricos los ojos inmortales/ de Venus y Neptuno me miraron” (I 385-6) y “Hace Venus que el mar montes esgrima/ y el aire tronador escupa balas” (I 391-2). Venus aparecerá también como enemiga de Ulises en *El golfo de las Sirenas*.

de acuerdo con la mitología clásica⁶⁹⁴. Otros dioses nombrados en la comedia son Momo (I 19), Baco (I 17), Apolo (I 429), Diana (I 220, 427, II 30), Flora (I 428) y Morfeo (III 264). En sus escasas apariciones, los dioses, como en Homero, tienen naturaleza antropomórfica e intervienen en las acciones humanas.

Gran relevancia tiene en ambas piezas la alegoría de la nave de la Iglesia. El barco de Ulises/Hombre se erige como símbolo del catolicismo, azotado por las tempestades del plano personal (en la travesía que es la vida, tentaciones y peligros del alma, de las que salvan el Entendimiento y la Penitencia) y político-social (Reforma protestante). La nave de la Iglesia es el único medio para huir del pecado⁶⁹⁵ (“a la nave/ de la Iglesia soberana/ vuelve, y deja de la Culpa/ las delicias y montañas”, *Los encantos de la Culpa*, 1262-5), aunque la Culpa siempre tratará de tentar y atormentar a los cristianos: “Si en la Nave de la Iglesia/ huyes de mí, sabré darla/ tormentas que la zozobren” (1338-40).

Llama la atención la localización de los dramas en ese espacio natural bello y delicado, con un espléndido palacio y hermosas flores y jardines. A Circe, “bellísima cazadora”, (*El mayor encanto, amor* I 432) se la identifica con Diana (*El mayor encanto, amor* I 219-21, *Los encantos de la Culpa* 322), y sus damas en la comedia son “vírgenes bestiales” (II 33). Este marco bucólico e idealizado recuerda la poesía bucólica renacentista más que las églogas virgilianas, pues está ausente el elemento pastoril. Pero aquí se efectúa un proceso de desmitificación del *locus amoenus* en aras del deber, que debe sobreponerse a los deleites: tanta belleza sólo es una trampa para los sentidos. La propia Trinacria en la comedia parece experimentar una metamorfosis, pues en principio es un paraje lóbrego y funesto y a partir del encuentro con Circe se vuelve hermoso y agradable. A la luz de la importancia de la naturaleza, Egido interpreta el argumento como una lucha de los elementos de la naturaleza, o más bien de sus distintos espacios⁶⁹⁶. Las obras comienzan y acaban en la nave, pero se desarrollan en espacios naturales abiertos y en el palacio, y desde la Jornada I, la tierra -la Troya del mundo, la isla de Circe, el espacio poblado de peligros-, se opone al agua, lugar de la pureza al que debe volver Ulises, “huésped de dos elementos” (*Los encantos de la Culpa*, 587), y sobre todo al cielo. El aire representa el poder divino o la comunicación entre la tierra y el cielo; por él llegan Iris y la Penitencia con las flores divinas, la música celestial y el sonido de las cajas. El fuego aparece en la anulación de la pócima de Circe y funciona en ambas obras como símbolo de la pasión, en contraposición con el aire y el agua⁶⁹⁷. Al final los griegos se hacen a la mar -cuya presencia enlaza simétricamente el principio y el final de la obra- impulsados por el viento, dando lugar a la destrucción de Circe y su isla: el agua triunfa sobre la tierra y el fuego con ayuda del

⁶⁹⁴ Como comentamos a propósito de *La Circe*, esta relación de oposición y deseo entre un Ulises-Marte y una Circe-Venus puede deberse a la influencia del episodio de la unión sexual de los dioses de *Od.* VIII 266-366.

⁶⁹⁵ Una de las primeras formulaciones la hizo Hipólito de Roma: *θάλασσα δὲ ἐστὶν ὁ κόσμος, ἐν ᾧ ἡ ἐκκλησία ὡς ναῦς ἐν πελάγει χειμάζεται μὲν ἀλλ’ οὐκ ἀπόλλυται. ἔχει γὰρ μεθ’ ἑαυτῆς τὸν ἐμπειρον κυβερνήτην Χριστόν.* (“El mar es el mundo, en el que la iglesia es agitada como una nave en alta mar, pero no es destruida. Pues tiene en ella a Cristo, experimentado piloto”, *Sobre el Anticristo* LIX).

⁶⁹⁶ Egido (2004, pp. 61 y 33-46). Para Ellis (2010, p. 161) la oposición de Ulises y Circe es en el plano mitológico la de Marte y Venus, el amor y la guerra; en el astrológico, la del Sol y la Luna; en el de los tipos de conocimiento, la de la filosofía natural y las ciencias ocultas y la filosofía moral y la razón.

⁶⁹⁷ En la comedia, Ulises opone el fuego con el aire en el monólogo que expresa su caída en el amor (II 922-42); también Circe se declara atacada por el fuego (II 61); Circe hace salir fuego del agua cuando el héroe huye (III 981-8). En el auto el peligro de la Culpa se equipara al fuego; ella le dice al Hombre “huyendo venís al fuego” (601), y el Entendimiento, que su bebedizo es “lascivo fuego” (625).

aire. Circe y su mundo de placeres terrenales son derrotados por el mundo celestial, por la vida espiritual, la única verdadera para Platón y los cristianos.

Estando la trama construida sobre los hechizos de una maga, el elemento maravilloso juega en las dos piezas un papel muy destacado⁶⁹⁸: hay intervenciones divinas, encantamientos, antídotos, sueños y visiones, tormentas y terremotos provocados, e incluso motivos tradicionales del cuento fantástico, como son las metamorfosis, el arco iris, el jardín maravilloso y el palacio encantado. En Calderón tenemos a menudo jardines y palacios impresionantes que aparecen tras un viaje de manera inesperada en lugares aparentemente deshabitados y que suelen terminar por desaparecer, revelándose como engaño de los sentidos⁶⁹⁹: es el caso del de Circe/Culpa, que se presenta en mitad del agreste monte (*El mayor encanto, amor* I 188-99, *Los encantos de la Culpa* 300-6). En el auto, cuando el Hombre cede a la seducción de la Culpa, el palacio parece surgir de la nada a una orden de ésta: “esos gallardos palacios,/ que están en el duro centro/ del monte, sus puertas abran,/ que va gran huésped a ellos” (896-9), y la acotación señala *Descúbrese un palacio muy vistoso*. La propia Circe declara lo irreal de su suntuosa morada (“Estos palacios fabrico,/ deleitosas selvas fundo/ y montes incultos finjo”, I 739-41), donde transcurren la Jornada II de la comedia y los vv. 900-1275 del auto. Finalmente, ella misma termina destruyéndolo al verse derrotada y reconocer que su palacio es todo engaño. En la comedia, a las palabras de la maga “estos palacios/ que mágico el arte finge,/ desvanecidos en polvo/ sola una voz los derribe.” (III 1039-42) les sigue la acotación *Húndese el palacio como mejor pareciere*. Paralelamente, en el auto la Culpa clama furiosa: “confúndanse los palacios/ y volviéndose montañas/ obscuras, no viva en ellas/ sino yo” (1346-9), y la acotación apunta *Al ruido del terremoto se hunde el palacio*. Parece como si Circe/Culpa, con sus palabras, a modo de sortilegio, tuviera la capacidad de materializar y suprimir su palacio⁷⁰⁰. Pero dejando a un lado los juegos escénicos y el efecto teatral con que la magia enriquece las obras de Calderón, su actitud ante los prodigios es escéptica y racionalista, de acuerdo con el pensamiento cristiano desde San Agustín.

4. PERSONAJES

Una de las diferencias más notables entre el auto y la comedia es que en ésta interviene un número mayor de personajes y los secundarios tienen más peso. *El mayor encanto, amor* es en buena medida una obra coral, con la abundancia de acciones y personajes propia del teatro barroco⁷⁰¹. Los compañeros de Ulises y las ninfas de Circe

⁶⁹⁸ Rull (2008, pp. 137-41) analiza lo maravilloso en los autos mitológicos calderonianos y la armonía que alcanza esa “resacralización” de la Antigüedad, la fusión de la maravilla pagana y cristiana. Para Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. LVIII) *Los encantos de la Culpa* es una de las cumbres en la práctica calderoniana de fundir fábulas paganas con mensajes cristianos.

⁶⁹⁹ Suárez Miramón (2008, pp. 143-58) analiza cómo el motivo del palacio fantástico recorre a lo largo de siglos el folclore oriental, la Biblia, y el neoplatonismo italiano; se encuentra también en *El jardín de Falerina*, siendo la propia maga Falerina un personaje que tiene muchas concomitancias con la Circe de *El mayor encanto, amor*.

⁷⁰⁰ En las obras mitológicas calderonianas, como dice Aubrun (1976, p. 154), “el verbo es todopoderoso”; con palabras se cambian las formas, se abre la tierra, surgen palacios o se hunden.

⁷⁰¹ Para Aubrun (1976, pp. 149-51), los personajes de las comedias mitológicas serían un trasunto de la sociedad española de la época, y se pueden clasificar en cinco grupos: las deidades (Iris y Galatea); los héroes y las ninfas (Ulises y en cierta medida Circe); los monstruos caracterizados por la

cobran una importancia mayor de la que tenían en Lope y, por supuesto, en Homero: son dieciocho personajes que “se agrupan en torno a Ulises y a Circe cual dueto cortesano de caballeros y damas”⁷⁰². Todos tienen nombres grecorromanos -y ninguno coincide con los de *La Circe*-, salvo los graciosos, con nombres cómicos españoles. “Clarín” es nombre de gracioso por excelencia en Calderón (*La vida es sueño*, *El mágico prodigioso*, *Los tres mayores prodigios de África, de Europa y Asia* y *Celos, aun del aire matan*); este nombre de instrumento de viento o trompetilla evocaría su función de comentar y pregonar los sucesos, saliendo a menudo malparado por su sinceridad y su falta de discreción⁷⁰³. En *El mayor encanto, amor* Clarín manifiesta su desconfianza hacia Circe, y por ello se ve castigado con la metamorfosis en mona. En el auto, un género donde no hay caracteres individuales perfilados sino personificaciones de conductas, conceptos y abstracciones, tan sólo intervienen la Culpa, con una cohorte de Vicios que no tienen actuación alguna, el Hombre, sus Sentidos -poco caracterizados individualmente-, y el Entendimiento y la Penitencia, que tienen funciones paralelas.

La Circe calderoniana tiene todos los rasgos que la tradición fue atribuyendo a la figura, pero es ante todo una Circe barroca: hermosa, lasciva, hechicera y maligna. Desempeña a la vez los papeles de dama principal y de oponente del héroe, pues obstaculiza los objetivos principales de ambas obras: el regreso y la salvación del alma, el primero procedente de la *Odisea* y el segundo de sus interpretaciones cristianas. En la comedia la caracterización y hasta los epítetos de Circe coinciden con los que le diera Mira de Amescua en *Polifemo y Circe*: oscila entre maga omnipotente y audaz mujer enamorada, siguiendo el patrón de la Calipso homérica, la Circe ovidiana y la Dido virgiliana. En la comedia pronuncia un extenso discurso con datos de su genealogía y de su vida (I 609 y ss.) que se omiten en el auto, donde la Culpa es un híbrido de la figura de Circe y de una abstracción. Frente al evermerismo de la Circe de la comedia, la Culpa representa la naturaleza, es eterna e inmortal, como una diosa, y habita en un lugar exuberante y hermoso: “Conocí al instante que era/ la Culpa fiera y cruel,/ que a habitar en un vergel/ fue desde la edad primera”. (327-30). El simbolismo bíblico es patente: en este Edén la Culpa “yace como serpiente entre las flores”⁷⁰⁴.

En *Polifemo y Circe* y en las dos piezas calderonianas la isla de la diosa es Trinacria y no Eea⁷⁰⁵. En la *Odisea* (XI 107, XII 127, 135, XIX 275) Trinacria es la isla del Sol, padre de Circe, donde los hombres de Odiseo se comen las vacas. El nombre en Homero es Θρινάκη, y su correcta transcripción “Trinaquia”. Sin embargo, el lugar se identificó con Sicilia en los siglos posteriores en virtud de la raíz “tri”, por las tres puntas que tiene esta isla, y así se generalizó la denominación Τρινακρία, de donde procede la transcripción española “Trinacria” -así aparece en la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez-, si bien en algunos textos auriseculares, entre ellos las piezas de Calderón, se emplea la variante “Tinacria”. La elección de esta isla por un lado, concuerda con la localización occidental de Circe propia de la tradición latina. Tiene que ver además con la relación que se establece en la literatura barroca entre las aventuras del Cíclope y de Circe, que aparecían en cantos consecutivos en la *Odisea*: la del Cíclope, muy célebre y

ὄβρις y carentes de ley (Brutamonte y Circe en parte); los pastores, galanes, reyes y sacerdotes (Arsidas, Lísidas, las damas de Circe); los villanos, rústicos y bufones (Clarín y Lebrel).

⁷⁰² Egido (2004, p. 30).

⁷⁰³ Huerta Calvo, Urzáiz Tortajada, Madroñal Durán, Ponce Cárdenas (2002, p. 141). Sobre el criado gracioso en las obras mitológicas de Calderón, véase también Haverbeck (1975, pp. 38-48).

⁷⁰⁴ Egido (2004, p. 37).

⁷⁰⁵ *El golfo de las Sirenas* se desarrolla también en Trinacria, y Circe no interviene aquí, pero es aludida en algunos pasajes.

más aún a partir de Góngora, se desarrollaba en Sicilia, isla no legendaria y por todos conocida; ya en *La Circe* de Lope Ulises rememora en la isla de Circe su encuentro en Sicilia con el Cíclope. Probablemente los autores de *Polifemo* y *Circe* eligen Sicilia como única localización de ambos mitos para fundirlos más cómodamente. En *Los encantos de la Culpa* sólo al final del auto conocemos que la isla es Trinacria, (“no le saquéis de Tinacria”, v. 1303), pero en un drama religioso alegórico el tiempo y el espacio pasan a un segundo plano: la isla de la Culpa es ante todo una alegoría del paraíso terrenal, y poco importa su situación. Ésta y la mención del puerto de Ostia (v. 1308), también en Occidente, son las únicas referencias geográficas en el auto.

Los rasgos definitorios de la Circe calderoniana son la belleza y la inteligencia, y Ulises reconoce: “es fuerza/ que como sabia la admire/ y la admire como bella” (II 240-2). Mientras Ulises pierde parte de su tradicional astucia, paralelamente ella parece adquirirla, como también otra de las características definitorias del itacense: las dotes oratorias. A esta Circe de palabras hábiles y convincentes se le puede aplicar con propiedad el epíteto “bien hablada” con que Gonzalo Pérez traducía el *αὐδήςεσσα* homérico; su verdadera magia sería su poder de persuasión. Esta maga, lejos de la sencillez homérica del palacio de piedra, el telar y los bellos rizos, deslumbra por su belleza, el lujo de su palacio, la fastuosidad de su jardín y la brillantez de su intelecto. Coincidimos con Stanford en que *El mayor encanto, amor* es la recreación del encuentro de Circe y Ulises de ambiente más exuberante y exótico, y su Circe “the most formidable combination of erudition and voluptuous beauty”⁷⁰⁶. Lo mismo cabe decir de la protagonista del auto, que deja a los Sentidos del Hombre “cautivos y presos/ de su bellísimo encanto” (560-1): Circe/Culpa halaga todos los sentidos a la vez, con su hermosura, su hechizante música profana y sus deleites⁷⁰⁷, y agrada también al intelecto. La gran aportación de Calderón sería, como apunta Regalado, presentar a esta Circe colmada de todas las virtudes como la tentación perfecta, la única que puede hacer titubear a un hombre tan inteligente como Ulises⁷⁰⁸.

Resulta ilustrativo analizar los epítetos y calificativos del personaje de Circe: resaltan la belleza y la maldad por encima de cualquier otro rasgo, y en la comedia aportan además una nota de humanización, haciendo de Circe ante todo una mujer perversa. Se alude constantemente a su belleza, a menudo asociada al peligro y en el auto explícitamente al engaño: “de una belleza engañados/ por aurora la saludan” (1012-5 y 1034-5)⁷⁰⁹. Frente a sólo unas pocas menciones de su condición de maga -“mágica” (*El mayor encanto, amor* I 266, 470, III 251, 486, 885, 970), hechicera” (*El mayor encanto, amor* II 190, *Los encantos de la Culpa* 674), “encantadora” (*El mayor encanto, amor* II 189) y “nigromanta” (II 189)-, recibe múltiples sinónimos de perversa: “bandida” (I 742), “esfinge” (I 284, 817, III 590, 918⁷¹⁰), “monstruo” (I 848), “fiera” (I

⁷⁰⁶ El ambiente de las recreaciones calderonianas estaría más cercano a las *Mil y una noches* que a la literatura occidental; cf. Stanford (1954, p. 187)

⁷⁰⁷ Señala Lobato (2002, pp. 601-2) que el motivo de la voz y la hermosura irresistibles es recurrente en Calderón, siendo el hechizo del oído siempre más poderoso que el de la vista. Éste es el tema central de *El Golfo de las Sirenas* donde se recuerda así el encanto de Circe: “No se diga/ de Ulises, que envilecer/ vna voz, o vna hermosura/ su valor pudo después/ que en Circe hermosura, y voz/ vencer supo” (1233-8). La imagen de las tentaciones atacando todos los sentidos de Ulises puede estar inspirada en la Oda IX de Fray Luis, sobre todo en la última estrofa: “Si a ti se presentare,/ los ojos sabio cierra; firme atapa/ la oreja, si llamare;/ si prendiere la capa,/ huye, que sólo aquel que huye escapa” (vv. 66-70).

⁷⁰⁸ Regalado (1995, vol. II, pp. 235-6). Sobre el tópico de la belleza femenina idealizada en Calderón, cf. Haverbeck (1975, pp. 18-20).

⁷⁰⁹ Como en aquellos versos de *La Circe*: “Yo cantaré tu engaño y tu hermosura” (I 25/ oct. 4).

⁷¹⁰ También Lope la calificaba de “espinje o lamia” (*La Circe* I v.823/ oct. 103).

848, 999, II 188, III 18, 562, *Los encantos de la Culpa* 328, 1139), “tirana” (III 18, 580), “vengativa” (III 245), “bárbara” (III 249), “sangrienta” (III 251), “homicida” (II 253), “cruel” (II 118, III 245, *Los encantos de la Culpa* 328), “víbora” (*Los encantos de la Culpa* 1330) y “áspid” (*Los encantos de la Culpa* 1332). En la comedia se alude en varias ocasiones a su condición de soberana de la isla -“emperatriz (I 743, 782), “reina” (II 198, III 247), “señora” (I 781, II 118, III 245, 248)- y a su inteligencia (“sabia” en I 783, 827, y II 241). También se le denomina varias veces “mujer” (I 218, 251, 286, 475, 481, 482, 580, 780) e incluso “humana” (I 226), en el auto sólo al principio (320 y 325), cuando aún no saben que es la Culpa. De acuerdo con los cambios en la historia, Circe ha perdido su condición divina y ya no se le considera diosa en la comedia; en el auto se la nombra así una única vez (I 221), pero sólo al compararla con Diana. Por último, la Culpa del auto es llamada Circe en varias ocasiones, siempre con sentido negativo: “Gallarda Circe” (886-7), “Circe injusta y falsa” (1267), “Circe cruel” (1290).

Los poderes de Circe/Culpa son múltiples y variados, de acuerdo con el gusto barroco. Además de las consabidas metamorfosis en animal, las víctimas de Circe se vuelven también árboles y piedras (I 580-5): este detalle, que no estaba en Lope ni en *Polifemo* y *Circe*, puede proceder de las *Metamorfosis*, donde se daban los tres niveles de transformación (animal, vegetal, mineral), y donde la propia Circe transformaba a Escila en escollo; también Pérez de Moya hablaba de metamorfosis en fiera y en piedra (IV, XLVI, pp. 545-6). Como la ovidiana, esta Circe puede alterar todos los elementos de la naturaleza: provoca la aparición y la destrucción de su palacio, oscuridad, tormentas y maremotos, y se nombran otros prodigios que no se realizan en escena, como apagar el sol de un soplo, desclavar estrellas, sacar a los muertos de sus tumbas, etc. En cuanto a los métodos de encantamiento, en ambas obras se sirve de las pócimas (en la metamorfosis de los compañeros) y de la voz (en todas las demás acciones mágicas realizadas en escena), y se nombran a menudo sus “hechizos” y sus “venenos” (*El mayor encanto, amor* I 233, 344-5, 372, 614-5, III 29, 915; *Los encantos de la Culpa* 516, 526, 639, 923) sin dejar de lado su poder de seducción⁷¹¹. Aunque Circe no ejerce aquí las dotes proféticas que tenía en Homero, afirma tener poderes adivinatorios a través de técnicas como la astrología, la quiromancia, la geomancia, etc.

Sorprende que Circe aparezca en la comedia como una especie de vestal solitaria que odia el amor y castiga a Flérida, Lísidas y Arsidas (“Porque aunque yo, fiera y monstruo/ tan dada soy a los vicios,/ solos delitos de amor/ fueron para mí delitos”, I 848-51). Comentábamos que la preocupación de Circe por el decoro y la castidad no figura en ninguna otra fuente. Habría que relacionar este rasgo con el paralelismo que se establece entre Circe y Diana, pero si la Circe de la Jornada I recuerda a Diana, poco a poco se va asemejando a Venus, la antagonista de los griegos, hasta que en Jornada III se enfrentan el Amor de Circe, patrocinado por Venus, y la Guerra de los griegos, representada por Marte, y la enamorada Circe acaba peleando en una guerra de amor contra Lísidas y Arsidas. Coincidimos con De Armas en que la propia Circe experimenta una metamorfosis de *mujer esquiva*, comparable a Diana y enemiga del amor y la sexualidad, a encarnación de la belleza, el deseo y el amor, equiparándose a Venus⁷¹². Otra explicación es que Calderón siga al pie de la letra a Pérez de Moya, para quien Circe era una libertina que fingía honestidad (IV, XLVI, p. 545).

En cualquier caso, parece que Calderón parte de aquella Circe ardiente y enamorada de la tradición latina y cristiana, adaptada a la moral del Siglo de Oro. La

⁷¹¹ Antistes y el Entendimiento afirman que Circe hechiza con “halagos” (III 27-30 y 921-4).

⁷¹² De Armas (1981, pp. 210-1), detecta aquí la influencia del tópico renacentista y barroco del enfrentamiento de Marte y Venus, y recuerda las representaciones iconográficas renacentistas de las Venus armadas y de un durmiente Marte -que aquí sería Ulises- derrotado por ella.

caracterización de Circe oscila entre la tradición evemerista y la moralizante cristiana: es una mujer lujuriosa y seductora, que se sirve de la magia y las artimañas para conseguir sus fines, y representa a la vez la fuerza de la Naturaleza que animaliza a los hombres, con esa isla salvaje y atrayente, esos animales a su servicio, la tempestad que lleva al héroe a su costa y la espectacular erupción volcánica que destruye su palacio. No obstante, como en *La Circe* y también en la *Odisea*, el personaje experimenta una evolución: si al principio es la fría y despiadada maga homérica, ya desde la Jornada I y sobre todo en las II y III se convierte en reina enamorada, a la manera de Dido y de la Circe de Lope, aunque su figura es menos trágica que éstas porque no hay rastro de compasión del autor hacia ella, a diferencia de lo que ocurría en la *Eneida* y *La Circe*; finalmente, acabará la obra convertida en la hechicera vengativa de *Met. XIV*. El punto de vista del autor está acorde con su mensaje moralizante, que se manifiesta con más vehemencia en el auto: Circe no es una mujer enamorada, sino que es el pecado⁷¹³.

En lo que respecta a la Culpa, es una personificación que aparece en varios autos de Calderón⁷¹⁴. En esta época el concepto de Culpa está totalmente ligado al de pecado, y su identificación con Circe se apoya en los múltiples y sagaces ardidés con que atrae y pierde a los hombres. En cuanto al concepto de “encanto”, fundamental en el auto y en la comedia, ofrece varias implicaciones: tiene que ver con el hechizo mágico, pero también con la transformación que el pecado opera en el hombre, con la seducción femenina y sobre todo con el falseamiento y la alteración de la realidad mediante los recursos impíos (por paganos o inmorales) con que se engaña a la razón; el recuerdo de la muerte es el mecanismo de desencanto y desengaño que proporciona la Gracia divina. Las damas de la Culpa no son ninfas, sino personificaciones de los vicios: la Lascivia, la Gula, la Envidia, la Lisonja y la Murmuración. Como símbolo de la tentación y el pecado su figura es aún más funesta y turbadora que la de la comedia: la Culpa no sólo tienta aquí con la seducción, sino con todos los goces de la Vida terrenal, opuesta aquí a la Muerte del cuerpo y la vida eterna del alma, que es la verdadera⁷¹⁵.

Si en el cuidado de su honor Circe resulta más moral que en la exégesis, el Ulises de Calderón, en cambio, es menos virtuoso que en *La Circe* y las lecturas moralizantes, pues se entrega a su deseo y se deja amar; en gran medida, pese a la sublimación de los argumentos por la interpretación alegórica, el papel del protagonista es el del galán del teatro aurisecular. También el Hombre permite que se pierdan sus Sentidos, desperdicia la ayuda divina, engaña a su Entendimiento y se entrega a la Culpa. Uno y otro muestran la debilidad humana ante los placeres de la naturaleza, “que un amor y una hermosura/ son el encanto del alma” (III 49-50). Que Ulises sea débil y muelle, en contraste con unos compañeros resistentes y estoicos que luchan por sacarlo de la isla, es una innovación procedente de *Polifemo* y *Circe* que contradice la tradición moralizante del episodio -la que tendría en mente el público- y acerca el texto a la fuente homérica, donde la iniciativa de abandonar Eea partía de los compañeros. En el auto el protagonista es también flojo y pecador, pero en este caso sus acompañantes, los

⁷¹³ Para O’Connor (1988, p. 180) entre Circe/Culpa y Ulises/Hombre hay lujuria pero no amor verdadero, como el de Flérida y Lísidas o el de Acis y Galatea; a la lasciva Circe se oponen figuras femeninas benévolas como Juno, Iris y Galatea. Haverbeck (1975, pp. 26-30) analiza la concepción calderoniana del amor, que sigue la tradición medieval y renacentista y resulta de la fusión del neoplatonismo, el petrarquismo, el *dolce stil nuovo* y el código cortesano.

⁷¹⁴ *La hidalga del valle, El gran mercado del Mundo, Lo que va del hombre a Dios, El valle de la zarzuela, Las órdenes militares, Tu prójimo como a ti, El divino cazador*, etc.

⁷¹⁵ Para Urzáiz Tortajada (2002a, p. 138; 2002b, p. 482), la Culpa es el apetito de la naturaleza, la parte irracional del alma y el amor deshonesto, y Ulises Cristo y la parte racional del alma. Según Richards Le Van (1982, p. 191), la lujuria de la Culpa, más que sexual, es “lujuria por la vida”.

Sentidos, lo son más aún. Al Ulises de Calderón le faltan la inteligencia del héroe homérico y la virtud del Ulises de las alegorías: como héroe, vence a una hechicera con ayuda divina, y como símbolo del Hombre, comete errores, vacila y cae en las redes de la pasión por su propia voluntad y la debilidad de su alma.

Para entender esta “degeneración” del personaje de Ulises hay que tener en cuenta el empeño de Calderón por mostrar en sus obras los claroscuros de la naturaleza humana y el conflicto interior del hombre⁷¹⁶. El público se identificaría con este “cristiano Ulises”, humano y vulnerable, pecador y arrepentido, diferente de aquel Odiseo resolutivo e infalible, que sabe en todo momento cómo debe actuar y salva su pellejo y el de sus atolondrados compañeros. El Ulises de estas obras es un “animal racional, ser mixto, ángel y bestia, poseedor de entendimiento y sentidos”⁷¹⁷. Desde la Antigüedad la de Ulises era una figura ambigua, caracterizada por la versatilidad y el engaño, con una tradición que lo atacaba y otra que lo defendía y una trayectoria con luces y sombras, lo que permite que con el paso de los siglos su historia acabe convirtiéndose de forma natural en una alegoría de la vida del Hombre, una lección universal para el género humano. Es “la figura helénica que mejor encaja en el pensamiento barroco a través de los engaños y desengaños que maneja y sufre como personaje pleno de contradicciones, pasando de la gallardía a la infidelidad, y del renombre a la fanfarronería”⁷¹⁸.

De acuerdo con esta concepción, el personaje calderoniano se presenta en continua lucha consigo mismo y la batalla interna, aún más atroz en el auto, es la verdadera razón de ser de las dos obras, la base del argumento, que justifica esos enfrentamientos Guerra-Amor y Muerte-Vida que muestran al personaje desgarrado por sus contradicciones (“en dos mitades estoy/ partido (¡pasión tirana!)/ entre el horror de mañana,/ y la ventura de hoy”, *Los encantos de la Culpa* 1128-31). El enemigo, por tanto, más que Circe o los troyanos, es la flaqueza interior del personaje⁷¹⁹. El ser humano puede pelear consigo mismo porque dispone de albedrío: Ulises en la comedia se queda en la isla por su propia voluntad para salvar a los hechizados, pero se deja seducir por Circe, hasta que reacciona y decide marcharse; en el auto el Hombre pierde por su propia actuación a sus Sentidos (“está en su mano el cobraros,/ como en su mano el perderos”, vv. 726-7) y se arrepiente, pero opta por quedarse con la Culpa, enmendándose finalmente y marchándose⁷²⁰. Las obras calderonianas presentan a menudo este conflicto entre los sentidos y la razón, con los personajes tentados por las bellezas del mundo, luchando contra sí mismos con su voluntad y su albedrío para no sucumbir. Compartimos la consideración de Regalado de que el Ulises de Calderón, modelado sobre los ideales católicos contrarreformistas matizados por la moral de la Compañía de Jesús, se sitúa en un complicado punto intermedio entre la negación ascética de lo terrenal y un cierto dominio del mundo y sus recovecos, una visión que es

⁷¹⁶ “Calderón insiste, a lo largo de todas sus obras dramáticas, en la doble naturaleza del hombre. La lucha por la posesión del alma del hombre por los aspectos conflictuales de su naturaleza, es un tema que se repite no solamente en los autos, sino también en las comedias”; cf. Chapman (1954, p. 61).

⁷¹⁷ Egido (2004, p. 57). Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. LIX) lo define como “católico y humano”.

⁷¹⁸ Ibáñez Chacón y Sánchez García (2006, p. 552).

⁷¹⁹ La Culpa le dice: “de la Troya del mundo/ huyendo venís al fuego,/ a quien vos mismo en vos mismo/ alimentáis en incendios.” (600-3), y el protagonista reconoce: “conmigo mismo peleo”, (*El mayor encanto, amor* III 357, *Los encantos de la Culpa* 627).

⁷²⁰ Para Martínez Torrón (1983, pp. 706-8) Calderón quiso presentar aquí la doctrina cristiana del albedrío humano. Gilbert (2006, p. 372) ve en el Hombre -que experimenta dos caídas, la primera involuntaria y la segunda deliberada- un trasunto de la voluntad humana.

la del barroco español, donde Ulises, sin perder del todo la inteligencia y la audacia del personaje homérico, conjuga la razón con la fe⁷²¹.

En este proceso de cristianización, humanización y actualización de la figura de Ulises, casi todos los caracteres positivos del héroe desaparecen o quedan mitigados; “no soy sin duda el que fui”, admite él mismo en los brazos de Circe (III 290). Ya hemos señalado que parte de su célebre inteligencia parece transferirse a Circe para hacer de la maga un digno rival del itacense. Los epítetos heroicos que recibe parecen vacíos de sentido, y los emplean los personajes como medio de persuasión para que el héroe actúe como desean. En el auto el Hombre sólo es llamado “valiente” en el adulador discurso de recibimiento de la Culpa (581 y 596), y en la comedia el mismo Ulises reconoce ser menos valiente que Aquiles (I 524-6), y su valor se exalta exclusivamente en los cantos de la engañosa Música pagana: “el siempre invencible griego/ el nunca vencible Ulises” (I 380-1, 1005-6), “el rayo de los troyanos/ el discreto y fuerte Ulises” (I 911) y “el más valiente griego” (II 1053); en cambio, Circe y Arsidas sí son llamados valientes (I 852, III 884). Otro tanto sucede con el rasgo más propio de Ulises: el ingenio, que en la comedia se atribuye a Circe (I 287, 658, 683, II 267) pero no al héroe. En el auto el ingenio aparece en el recibimiento de la Culpa (581), y en las tentativas etimológicas del nombre “Ulises”; en la primera, en boca del héroe, “Ulises” significa en griego “cauteloso” (32-4), y según la segunda, de la Culpa “hombre ingenioso” (596-8). La habilidad oratoria era otro de los elementos más destacados en la tradición. El Ulises de Calderón no sobresale por el poder de su discurso, pero sí Circe, que enreda y convence con sus palabras; en el auto “la retórica suave/ de su voz” (878-9) hace al Hombre deshojar el ramo de las virtudes. Las alusiones al poder de las palabras de Ulises son, de nuevo, aduladoras o despectivas: Circe lo llama en su primer encuentro “retórico griego” (I 604); Arsidas le dirige una acusación habitual en la tradición de denuedo del personaje: “Ya sé que por la elocuencia/ has de quedar siempre airoso,/ que no heredaras de Aquiles/ el grabado arnés de oro,/ si por el valor hubiera/ de dársele a Telamonio” (II 1159-64), y cuando ataca Trinacria lo desafía: “cauteloso griego/ sal a apagar retórico este fuego”, (III 633-4). En el auto el propio héroe afirma haber perdido este don ante la belleza de la Culpa:

“Estoy cobarde, estoy mudo
tanto al cortés cumplimiento,
que debo a vuestra beldad,
y a vuestra hermosura debo,
que aunque retórico fui,
al miraros enmudezco.”

Los encantos de la Culpa 632-7

En las batallas por dominar al protagonista, quienes lo llaman en nombre de la virtud y el honor -evocando tal vez el κλέος homérico- le aplican epítetos heroicos para hacerle recordar quién es y restituirle sus cualidades: Antistes “Ulises, invicto griego” (III 327), y el Entendimiento “Ulises, capitán fuerte” (1084), “valor mis voces te den” (1162). La visión del personaje alcanza su máximo grado de degradación en la comedia cuando el espectro de Aquiles lo llama “afeminado griego” (III 801). O’Connor

⁷²¹ Éste es el Ulises cristiano que exaltan autores como Gracián (por ejemplo, en *Agudeza*, Discurso LVI) o Cervantes (“Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento, como también nos mostró Virgilio en persona de Eneas el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán”, *Don Quijote* I 25). Es el perfecto protagonista para los autos de Calderón, donde la tensión entre razón y fe se soluciona sintetizándolas a través del simbolismo eucarístico; cf. Regalado (1995, vol. II, pp. 232-47).

considera que se produce una “emasculación” de Ulises a manos de Circe: mientras él adopta un rol femenino de enamoramiento e indolencia, ella toma el papel viril de dominar a todos en Trinacria, hacer y deshacer y hasta librar una guerra, una subversión de las funciones de los géneros que cuadra con el tópico barroco del *mundo al revés*⁷²². Sólo al final de las obras, cuando logra separarse de Circe/Culpa, recupera su identidad y su condición de héroe valiente y de cristiano virtuoso, y vemos un Ulises/Hombre victorioso que en la comedia se compara con otros héroes (Teseo y Edipo en III 916-8), se proclama “triunfador” (916), recibe al fin el epíteto “engañoso” (III 926), y celebra que ha vencido con su razón (919-20).

Otro aspecto central del héroe homérico que Calderón elimina es la búsqueda del νόστος, el anhelo de regresar a la patria. Mientras que Circe habla de su patria y su linaje, nada dice Ulises de Ítaca, de su mujer o su hijo. Los personajes aluden a Grecia en varias ocasiones, y Ulises la reconoce como su patria (I 514), pero los griegos parecen considerarse sobre todo habitantes del mar (“cuando trata/ Ulises volver al mar,/ que ya tuvimos por patria” III 24-6). El fin en este caso es hacerse a la mar para seguir navegando, no para regresar a casa:

“Torne, pues, al albedrío
de agua y mar la nave, y torne
a llevarme donde fuere
la voluntad de los dioses.”

El mayor encanto, amor I 600-3

En el auto la patria está aún más ausente: ni siquiera se habla de Grecia, siendo las únicas referencias al origen del protagonista la expresión “quiere decir en griego” de las interpretaciones etimológicas de los nombres (32-4, 596-8, 672-4). El epíteto que más veces recibe el protagonista es “peregrino” (*El mayor encanto, amor* I 39, 439; *Los encantos de la Culpa* 40, 44, 105, 570, 912)⁷²³, y en el auto se autodenomina también “viador” (38) y “navegante” (39, 44): es un apátrida, viajero real y metafórico que surca los mares del mundo en una travesía inacabable. Ésta es la concepción transmitida por los Padres de la Iglesia de Ulises como el peregrino por excelencia, el símbolo del Hombre cuya odisea es el viaje vital en el mundo y el recorrido interior, enfrentándose a los múltiples peligros que obstaculizan la salvación de su alma, y en el auto encontramos al héroe convertido en “cristiano Ulises”, como lo llama la Penitencia (505)⁷²⁴. Tanto es así que la palabra “patria” sólo aparece una vez, y es en boca de la Culpa, que le ofrece su isla como definitivo hogar y fin de su peregrinación (582-5). Los nuevos rasgos de Ulises están en consonancia con el empleo del mito como alegoría cristiana: si el viaje de Ulises representa la trayectoria vital del Hombre, la idea del retorno a la patria deja de tener sentido. Hay que tener en cuenta también los condicionamientos morales del nuevo contexto: la debilidad del Ulises cristiano con Circe es más grave si además comete adulterio; de ahí que en *La Circe* de Lope, donde sí está presente la figura de Penélope, el héroe no llegue a consumir su amor.

Como aventurero y vagabundo con un punto de temeridad, el Ulises/Hombre de Calderón debe mucho al de Dante, aunque uno alcance el Infierno y el otro la Gloria. En ambos autores el héroe es un peregrino que goza descubriendo el mundo, que ve su

⁷²² O’Connor (1988, p. 174). Para Haverbeck (1975, pp. 77-91) estos fracasos de Ulises se explican porque Calderón quiere reflejar la ὕβρις humana; en ambas obras el protagonista peca de soberbia al desoír los consejos prudentes y creer que puede vencer Circe y resistir todas las tentaciones.

⁷²³ El sintagma “peregrino Ulises” aparecía ya en *La navegación de Ulises* (vv. 604 y 1292).

⁷²⁴ Para Hernández (2002, p. 140), en el auto renuncia a su retórica, que tiene connotaciones negativas (“aunque retórico fui”, 636), para convertirse en “cristiano Ulises”.

recorrido trastocado al encontrarse con Circe y que se erige como símbolo de los impulsos más propiamente humanos (deseo, valor, ansia de conocimiento, orgullo). Que la voz de la conciencia de Ulises en *El golfo de las Sirenas* sea un sabio criado llamado precisamente Dante -figura paralela a Euríloco, a Antistes y al Entendimiento- demuestra que Calderón debió tener muy en cuenta la recreación de la *Divina comedia* al configurar su Ulises; la diferencia es que el italiano parece comprender pero no perdonar al héroe, mientras que Calderón lo entiende, lo perdona y lo erige en paradigma de los pecadores. La huella de la *Divina Comedia* fue tan poderosa que tal vez los literatos posteriores que quisieron exaltar a Ulises no pueden evitar mostrarlo con la esencia que el gran poeta florentino le dio: curioso, trotamundos, osado, pecador; en definitiva, humano⁷²⁵. Este Ulises puede estar construido también sobre los intrépidos navegantes y colonizadores españoles que pasaban años vagando por el mar.

Por otra parte, Odiseo carecía de la pasión por la guerra de este Ulises: mientras al protagonista de la *Odisea* lo guiaba su nostalgia por la patria y la familia, y la guerra era para él sinónimo de sufrimiento, el Ulises de Calderón sólo responde a la llamada del honor y la fe, y la guerra contra los enemigos y contra el pecado representa el deber más elevado. A partir del Renacimiento, pese a la influencia de la imagen negativa de la versión de Dante, Ulises simbolizó a menudo al hombre cumplidor de su deber⁷²⁶. El olvido del deber -la vuelta a la patria- era una amenaza en varios episodios de la *Odisea*, y las pócimas de Circe provocaban el olvido de la patria (X 236). En las recreaciones calderonianas se habla varias veces del olvido que Circe/Culpa ha infundido en el protagonista (*El mayor encanto, amor* II 55-8, 1051-4, 1069-72, III 68-70, 331-3; *Los encantos de la Culpa* 887-9, 944-6, 1143-4), olvido, en este caso, del deber de guardar la honra y de proteger el alma de las tentaciones diabólicas. Los recursos para liberar al héroe de su letargo son en la comedia la trompa militar (“cuya voz noble recuerdo/ será de su olvido, clara/ sirena que tras su acento/ los sentidos arrebatá”, III 79-82), y el arnés de Aquiles (“acuérdele mudo él/ las batallas que venció,/ cuando en campaña se vio/ coronado de laurel/ para que despertador/ de tantos olvidos sea”, III 703-8), y en el auto también la trompa militar del Entendimiento y la Penitencia, quienes, contra el olvido engañoso al que lo incita la Música (“olvídate de la muerte/ y acuérdate de la vida”, 1080-1), lo conminan “olvídate de la vida y acuérdate de la muerte” (1086-7). El olvido se relaciona a menudo con el sueño, otro elemento que ya en la *Odisea* estaba cargado de sentido simbólico; precisamente al arribar a Eea, el héroe y sus hombres dormían durante dos días y dos noches (*Od.* X 142-3)⁷²⁷.

En cuanto a los acompañantes del héroe, ya hemos dicho que Antistes es el resultado de la ponderación de la importancia de Euríloco en las lecturas cristianas del episodio, que en el auto avanza un paso más y se convierte en el Entendimiento del protagonista; el resto de griegos de la comedia (Timantes, Polidoro, etc.) tienen poca actuación y normalmente actúan capitaneados por Antistes. Los graciosos Lebel y Clarín unas veces se entregan a los lujos de Circe, como Ulises, y otras se muestran partidarios de la idea de convencer a Ulises para marcharse⁷²⁸. Si decíamos que Antistes

⁷²⁵ En cambio, Stanford (1954, p. 190) percibe un gran contraste entre el Ulises moralizado de Calderón y el vehemente viajero al margen de toda ley de Dante; para este autor el texto de Dante es simple y funcional como un templo dórico, y el de Calderón opulento como una catedral barroca.

⁷²⁶ Véase Valbuena Prat (1942-1951, vol. II, p. LXV).

⁷²⁷ Recordemos ese pasaje de la *Ulyxea* analizado en el capítulo VI que hablaba del sueño “que á las cosas pone olvido”.

⁷²⁸ Lo mismo sucedía en *Polifemo y Circe*, donde lamentaban “Si vuelven a divertirle/esos lascivos amores,/ tarde a Grecia volveremos” (III 2595-7), como Antistes dice: “Infelices de nosotros,/ si a estas lisonjas se entrega/ Ulises, pues tarde o nunca/ daremos la vuelta a Grecia” (II 305-8). Los griegos

en la comedia llena el vacío de la inteligencia de Ulises, el Entendimiento lo hace de forma aún más patente en el auto. Los reproches al héroe a la manera de voz de la conciencia que hacen Antistes y el Entendimiento son muy similares, y coinciden también con los de Acis en *Polifemo* y *Circe*. Pero la voz de la razón, ya encarnada en un personaje, ya en una alegoría, no puede coaccionar al protagonista, tan sólo aconsejar y esperar ser escuchada. Ulises era el héroe de la razón, y esa facultad corresponde en el auto exclusivamente al Entendimiento (“que el uso de la razón/ siempre me ha tocado a mí”, 317-8), que incluso recibe el epíteto que era típico de Ulises, “prudente” (77). De las potencias del alma, el Entendimiento es la más importante en los autos de Calderón⁷²⁹: aquí es el piloto de la nave del alma, y es de suponer que le representaría como un anciano, voz de la experiencia y la verdad, por las siguientes palabras que le dirige el Gusto, irritado por sus continuas amonestaciones:

“Prudentísima vejez,
que aunque somos de una edad,
sólo tú cano te ves,
porque te ha hecho tu podrida
condición encanecer.”⁷³⁰

Los encantos de la Culpa 184-8

El Hombre, con su Entendimiento y sus Sentidos, constituye en sí un universo que debe gobernar el Entendimiento. En los autos de Calderón aparecen con frecuencia las figuras alegóricas de los Sentidos, siempre como personajes inconscientes que buscan los goces con la complicidad del Hombre, mientras el Entendimiento se opone y trata de llevarlos por el recto camino⁷³¹. Aunque intervienen poco en la acción, el Oído es, como hemos dicho, el más noble, y el que ayuda al Hombre a salvarse, de acuerdo con la tradición literaria cristiana, por ser el sentido a través del cual se adquiere la fe. Ya en la tempestad del principio parece insinuarse que es el más sensible (“el primero sientto”, 5), y cuando el Hombre se rinde a la Culpa en ausencia de su Entendimiento es él quien le aconseja esperarlo antes de entrar en los palacios de la maga (900-2). La Vista, por el contrario, sería el “sentido del pecado y lo concupiscente”⁷³². El menos inteligente es el Gusto, y la comicidad de Lebrél y Clarín corresponde a sus breves intervenciones en el auto.

en ambas obras son ayudantes del héroe cuando éste persigue el νόστος y oponentes cuando antepone a éste el amor de Circe; cf. Ibáñez Chacón y Sánchez García (2006, p. 555).

⁷²⁹ Sabor de Cortázar (1983, pp. 980-2).

⁷³⁰ Estos rasgos del Entendimiento están tomados de *La navegación de Ulises*: también aquí es un “honrado viejo” (715) y piloto de la nave de Ulises (831).

⁷³¹ “Humanos sentidos míos,/ vasallos que componéis/ la república del Hombre,/ que mundo pequeño es” (*Los encantos de la Culpa*, 89-92). La concepción microcómica del hombre está planteada en los primeros autores cristianos y es un motivo frecuente en el Siglo de Oro; cf. Escudero (2004, pp. 164-5). La atracción de lo sensible y la lucha de la razón o la parte espiritual del hombre contra ésta tiene raíces platónicas y a Calderón le llegaría a través de San Agustín (*Contra los académicos*, *El libre albedrío*) y Santo Tomás (*Suma*); cf. Lobato (2002, p. 603).

⁷³² Escudero (2004, p. 237).

**CAPÍTULO IX: EL TEMA DE CIRCE EN LA
LITERATURA CONTEMPORÁNEA**

INTRODUCCIÓN

A través de la investigación llevada a cabo hasta aquí ha quedado patente la gran fortuna que tuvo el episodio homérico de Circe a lo largo de los siglos. Dado que sería una labor prácticamente inacabable tratar en cierta profundidad todas las versiones del encuentro de Circe y Odiseo realizadas en la literatura occidental durante más de 25 siglos, nos habíamos fijado como objetivo para este trabajo analizar la dilatada trayectoria del mito griego desde Homero hasta la literatura española del Siglo de Oro. Hemos procurado recoger los tratamientos más significativos para nuestro propósito, aunque en los apartados correspondientes hemos apuntado también otros textos que dejábamos fuera. En la medida de lo posible, creemos haber ofrecido una visión general de esa línea de transmisión literaria en que nos hemos centrado, sus etapas y sus principales hitos. Para cerrar este recorrido, no queremos terminar nuestra investigación sin apuntar aquí algunas de las muchas recreaciones del tema de Circe que se han elaborado en época contemporánea. Se trata de una sucinta exposición en líneas generales, que no pretende ser un catálogo sistemático de la totalidad de textos, ni un análisis exhaustivo de las obras. Nos limitaremos a señalar las tendencias predominantes que se observan en la reescritura de la aventura homérica en diversos géneros de la literatura universal desde el siglo XVIII hasta nuestros días, mencionando los ejemplos más significativos en cada caso. En consonancia con la naturaleza de nuestro trabajo, prestamos especial atención a la literatura hispánica, que ahora incluye también autores americanos.

Buscando la mayor claridad y homogeneidad en la exposición de nuestra información, hemos dividido esta parte en tres grandes bloques. El primero, el más breve, se ocupa de la prosa ensayística y filosófica. En segundo lugar, abordamos los enfoques del tema de Circe más recurrentes en la literatura moderna, que comprenden, básicamente, una visión negativa que entronca con la filosofía estoica antigua y una visión positiva que relacionamos con los tratamientos del tipo del *Grilo* plutarqueo. Por último, presentamos con mayor profundidad la tradición de las letras hispanas, que se subdivide a su vez en géneros (teatro, novela, poesía y cuento).

1. LA PROSA ENSAYÍSTICA Y FILOSÓFICA

Hemos comprobado que en el ámbito de la exégesis el mito de Circe tuvo una presencia bastante destacada en todos los periodos históricos. Nos parece oportuno mencionar aquí una serie de creaciones de finales del XIX y principios del XX totalmente diferentes entre sí: algunas obras hispanas de investigación mitográfica, un texto de análisis histórico-literario del erudito español Menéndez Pelayo y varios pasajes pertenecientes a ensayos de dos de los filósofos más influyentes del pensamiento moderno, Nietzsche y Adorno, que demuestran que la filosofía contemporánea sigue recurriendo al mito clásico como apoyo y *exemplum* de las doctrinas. Conviene destacar que en todos los casos que vamos a citar el episodio de Circe aparece con un sentido bastante similar al que había tenido desde la Antigüedad en las corrientes exegéticas principales.

1.1. Compendios mitográficos

En los siglos subsiguientes a los periodos que hemos abarcado en los capítulos anteriores se siguen publicando en Europa ensayos mitográficos. En España tenemos, entre muchos otros, el *Compendio de la Mitología o Historia de los dioses y héroes fabulosos*, obra de un autor anónimo que figura como J. Mh., publicado en 1829. El tratamiento del personaje de Circe está integrado en el capítulo dedicado a Ulises (Artículo XXXIII): Circe era una “célebre hechicera”⁷³³ hija del Sol, que vivía en la isla “Aea”; transformó a los compañeros de Ulises en cerdos, lobos y osos, fue derrotada por el héroe y concibió con él a Telégono, que acabó matando a su padre. En el poema introductorio, que resume la información del capítulo y funciona como prólogo, se dice que Ulises fue “fiero y apacible” (v. 5) con Circe, dos adjetivos que definen bien la doble naturaleza de la relación que mantienen el héroe y la diosa en *Od. X*. La maga de Eea vuelve a aparecer en el Artículo XLVII, “Trasformaciones en piedras ó rocas”, el cual recoge el mito ovidiano de Circe, Glauco y Escila.

Pocos años después de este *Compendio*, otro docto investigador de nuestras letras, Patricio de la Escosura, publicó su *Manual de Mitología. Compendio de la Historia de los dioses, héroes y más notables acontecimientos de los tiempos fabulosos de Grecia y Roma* (1845). La información sobre Circe en el apartado correspondiente coincide en su totalidad con la de las obras mitográficas que hemos analizado en nuestro estudio (Pérez de Moya, Vitoria, etc.).

Mencionamos por último la aportación de Fernán Caballero, que también trata brevemente sobre Circe en el capítulo IV (“Ulises”) de su manual *La Mitología contada a los niños e historia de los grandes hombres de la Grecia* (1873). Según la autora española, esta “famosa hechicera” encantó a Ulises, haciendo que olvidara su matrimonio con Penélope, se casara con ella y e incluso tuviera un hijo, hasta que se pudo librar del encantamiento de Circe gracias a la hierba “moli” que le dio Mercurio. El relato de Fernán Caballero incide en el motivo del olvido, muy importante en Homero y en muchas de las revisiones.

1.2. Menéndez Pelayo: *Historia de los heterodoxos españoles*

También el gran estudioso de la literatura española Menéndez Pelayo se ocupa de la Circe homérica en su tratado *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882), una obra que analiza desde un punto de vista cristiano las creencias paganas y las corrientes heréticas a lo largo de los siglos. En la investigación que lleva a cabo Menéndez Pelayo queda patente su gran dominio de la literatura clásica por la abundancia y exactitud de sus citas y por su empleo frecuente de términos y versos en griego y en latín. Asimismo, no cabe duda de que el autor parte del estudio de la tradición de los tratados mitográficos desde el Medievo hasta sus días.

La diosa de Eea aparece en el capítulo IV, titulado “Artes mágicas y de adivinación. Astrología, prácticas supersticiosas en los períodos romano y visigótico”. El autor hace notar que en la *Odisea* la magia tiene una presencia considerable (“En la **Odisea**, poema de tiempo y civilización muy distintos, las artes divinatorias y mágicas

⁷³³ También en el *Curso de mitología para uso de las universidades e institutos* de Juan Miró (1846) Circe es una “encantadora célebre” (tan sólo es nombrada en el apartado “Guerra de Troya”).

son más respetadas”, p. 382), y pone su atención en este apartado particularmente en la figura de Circe:

“El tipo de la *farmaceutria*, de la hechicera, no conocido por el autor de la *Ilíada*, es en la *Odisea* Circe, cuya vara mágica tiene el poder transmutatorio y convierte en puercos a los compañeros de Ulises, atraídos por su canto:

Carminibus Circe socios mutavit Ulyssi,

y por el dulce sabor del vino Pramnio y de los manjares amasados con queso, harina y miel; pero no al mañoso itacense, que resistió los hechizos con la hierba *moly* que le había dado Mercurio. Circe es una encantadora, risueña y apacible, como la fantasía de los griegos podía imaginarla; no una bruja hórrida y repugnante, como las de *Macbeth*. Ulises parece un bárbaro cuando acomete, espada en mano, a aquella diosa *euplócam*a, que acaba por enamorarse perdidamente de él y regalarle en su maravilloso palacio.”

Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, p. 382

Los epítetos griegos *farmaceutria* y *euplócam*a con los que el erudito define a Circe remiten respectivamente a *Theoc.* II y a *Od.* X. Explica aquí Menéndez que en la transformación de hombres en cerdos intervienen varios medios mágicos -la varita, el *κυκεών* y el canto-, y cita a propósito de este último el célebre *Carminibus Circe socios mutavit Ulyssi* virgiliano. Tras los medios de encantamiento menciona también el investigador el *μῶλον* de Mercurio, que él llama “hierba”. Tras la exposición abreviada del episodio homérico, Menéndez Pelayo ofrece unas breves y certeras consideraciones de literatura comparada y observa que Circe está bastante alejada del paradigma tradicional de bruja que encontramos en otros relatos. Aunque no lo exprese en estos términos, está resaltando la diferencia entre la maga folclórica, más dulce e inofensiva, y la bruja demoníaca, propia de la literatura medieval y moderna.

Además de este comentario de *Od.* X, Circe reaparece en otros dos pasajes de la *Historia de los heterodoxos españoles*. Algo más adelante, al exponer el tratamiento de la hechicería en la tragedia clásica, destaca el contraste entre esa Circe dulce y Medea, “vengativa y celosa”, y reproduce también los vv. 12-6 del *Idilio* II de Teócrito en los que Simeta se compara con ambas magas (pp. 384-5). En el capítulo VI se inserta aquel testimonio de las *Etimologías* de San Isidoro sobre la magia en la Antigüedad que nombraba a Circe⁷³⁴ y recogía a su vez el verso de Virgilio *Haec se carminibus promittit solvere mentes* (*Aen.* IV 487), verso que no se refería a Circe sino a la sacerdotisa masilia a la que Dido quería recurrir como solución para su sufrimiento amoroso (p. 423).

I.3. La figura de Circe en la filosofía

Pasando al ámbito propiamente filosófico, es interesante hacer un breve apunte sobre la presencia del tema de Circe en la obra de dos importantes autores alemanes. La figura de la diosa de Eea aparece con notable frecuencia en los escritos de **Friedrich Nietzsche**, profesor de filología clásica antes que filósofo. En la mayoría de referencias Nietzsche compara a la maga Circe con aquellas doctrinas o conductas que someten la voluntad de los hombres hasta anularlos y quitarles la capacidad de reflexión: desde su posición de espíritu radicalmente libre y crítico con todo lo establecido, concibe a los

⁷³⁴ Cf. Apartado I.1. del Capítulo VI de este estudio.

hombres que carecen de autonomía y nunca se salen del camino marcado como víctimas de Circe, hechizados y embrutecidos. En concreto, este símil se aplica en varias ocasiones a la moral cristiana, que para él es la Circe de los pensadores, el veneno que durante siglos ha obstaculizado el uso de la razón sano y sensato⁷³⁵. Muy interesante es el empleo del episodio de Circe en el análisis crítico sobre las piezas de Wagner compuesto por *Nietzsche contra Wagner* y *El caso Wagner*. El filósofo alemán reconoce los méritos de las creaciones artísticas de su compatriota, pero a la vez denuncia que es una música enfermiza, critica su mensaje religioso y adoctrinante y pone a Wagner como símbolo de la decadencia de su época. La música de Wagner, como los encantamientos de la maga, persuade a los sentidos hasta emblandecer y agotar el espíritu, es “la música como Circe...” (“die Musik als Circe...”, *El caso Wagner*, “Postdata”); esta idea se reitera en *Nietzsche contra Wagner*, (“Wagner como Apóstol de la castidad”, 2).

Circe funciona también como paradigma de las transformaciones en la naturaleza de los seres en una de las máximas de *Humano, demasiado humano*: “La verdad Circe: El error ha hecho de los animales hombres; la verdad, ¿estará en estado de hacer del hombre un animal?” (IX, 517). En este caso estamos ante el único empleo positivo del mito de Circe en Nietzsche, enfocado aquí a la manera de Plutarco en el *Grilo*. En *El crepúsculo de los ídolos, o cómo se filosofa a martillazos* la sentencia 17 de la sección “Máximas y Dardos” expone que el artista modesto sólo quiere *panem et Circen*, un juego de palabras que recuerda a aquellas lecturas etimológicas latinas del nombre *Circe* que relacionaban a la diosa con el origen del circo. Como se ve, la concepción de la diosa de Eea en los escritos de Nietzsche coincide en esencia con la de los autores de la Antigüedad: Circe es una maga que transforma, encanta, y anula el uso de la razón; no encontramos en el pensador alemán esa relación de Circe con la intemperancia que domina toda la tradición exegética cristiana.

Otro filósofo alemán de principios del siglo XX, **Theodor Adorno**, ofrece un extenso análisis de la *Odisea* en el Excurso I de su *Dialéctica de la Ilustración*, estudiando diferentes aspectos de la epopeya desde el punto de vista de la filosofía marxista de la historia y de la antropología. Siguiendo esta técnica, concluye el autor que en la *Odisea* Ulises encarna la razón, y Circe es la hetera, frente a Calipso, que representa a la amante. La valoración de Circe no está aquí mediatizada por juicios morales de ningún tipo: como hetera, Circe seduce a los varones para que se entreguen a los impulsos como animales, lo cual es una forma de liberación en cuanto a que se abandonan a su naturaleza y se deshacen de las ataduras de la moral burguesa. Destaca Adorno la ambigüedad como uno de los rasgos más llamativos del personaje de Circe, y afirma que se convirtió desde la Antigüedad en el prototipo de prostituta por una parte, y de las artimañas y la astucia femenina por otra (pp. 81-6), lo cual coincide con las conclusiones que hemos extraído en los capítulos anteriores de nuestro estudio.

⁷³⁵ La moral es “la verdadera Circe de los filósofos” (“die eigentliche Circe der Philosophen”, *Aurora. Reflexiones sobre los prejuicios morales*, “Prólogo”, 3), “la Circe de todos los pensadores” (“die Circe aller Denker”, *Ecce Homo*, “Por qué soy yo un destino”, 6), “la Circe de la Humanidad” (“die Circe der Menschheit”, *Ecce Homo*, “Por qué escribo libros tan buenos”, 5; “Por qué soy yo un destino”, 7). En *Más allá del bien y del mal*, cuando Nietzsche critica a los filósofos escépticos que no se definen en nada o mienten, los compara con la Esfinge y con Circe (“Nosotros los doctos”), y más adelante también llama “Circe” a la crueldad humana, ejemplificada con las crucifixiones de los romanos, la Inquisición y las corridas de toros de los españoles, y la Revolución Francesa (“Nuestras virtudes”). Más de un siglo después Fernando Savater en su estudio sobre Nietzsche (*Idea de Nietzsche*, 2000) titula el apartado dedicado a su visión de la moral “Nietzsche en casa de Circe”, comparando al filósofo alemán con Odiseo porque no se dejó embaucar por las ideas comunes que habían subyugado a todos los demás pensadores.

2. DOS VISIONES HABITUALES DEL TEMA DE CIRCE EN LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

2.1. LA SEDUCTORA PERVERSA. LOS MOVIMIENTOS LITERARIOS DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Circe despertó un notable interés en los movimientos literarios innovadores surgidos en Europa desde el siglo XIX hasta principios del XX, siendo especialmente llamativa la presencia de la diosa como símbolo de la mujer vil en la tradición del Decadentismo finisecular y las tendencias afines al Modernismo. En diversos géneros y autores abundan los tratamientos que inciden en el lado más oscuro de la diosa homérica, una imagen negativa que puede ir desde el prototipo de *femme fatale* hasta la presentación de Circe como instrumento de la máxima degradación moral de los hombres. Esta concepción se forja en el arte decimonónico, pero deriva de aquella visión de Circe profundamente sombría que transmitieron los autores cristianos, y muy en particular de la de Dante. Citamos aquí algunos ejemplos de reelaboraciones que relacionan a Circe con la depravación humana, la mayoría de ellas pertenecientes al ámbito de la poesía.

2.1.1. Modernismo y Decadencia

Hay que mencionar la predilección que el movimiento del Prerrafaelismo inglés mostró por la figura de Circe, un interés que se manifestó principalmente en el ámbito de la pintura: artistas como Waterhouse, Arthur Hacker, Edward Burne Jones (cuyo retrato de Circe inspiró el poema *For the wine of Circe by Edward Burne Jones* de Dante Rossetti) o Joseph Noel Paton (quien también dedicó a la diosa algunas composiciones poéticas) dejaron unas representaciones oscuras e inquitantes del episodio de Eea que influirían en las recreaciones literarias contemporáneas y posteriores⁷³⁶. Estos creadores presentan a una Circe que impresiona y asusta por lo maléfica y misteriosa, precisamente la misma imagen de la diosa homérica que van a recrear los decadentes franceses en el campo de la literatura.

Los escritores del Decadentismo, en efecto, recurren con gran frecuencia a la figura de la maga de Eea, concibiéndola siempre como símbolo del pecado, la maldad, el exceso y la lujuria. Confluyen aquí la tradición literaria filosófica cristiana y las nuevas corrientes innovadoras que inauguran la literatura del siglo XX. El poeta Péladan en su tratado sobre la Decadencia que considerado usualmente el manifiesto de esta corriente (*Études passionnelles de décadence. Le Vice suprême*) lo expresa así: “Cléopâtre n'est possible qu'en Égypte, mais Circé est de toutes les décadences”. Esa imagen perversa de Circe es la que él mismo ofrece al evocar el mito de la hechicera en

⁷³⁶ Citamos aquí una serie de poetas anglosajones del XIX y el XX que han recreado el mito de Circe: John Warren (“Circe”, “The island of Circe”, “Circe” y “A daughter of Circe”, 1835-1895), John Godfrey Saxe (“The spell of Circe”, 1889), William Gibson (“Circe”, 1949), A. D. Hope (“Circe”, *The Wandering islands* 1955), Stuart Montgomery (*Circe*, 1969), Judith Skillman (*Circe's Island*, 2003), Marilyn Kallet (*Circe, After Hours*, 2005).

A *Coeur perdu* (1888, dentro de *La Décadence latine. Éthopée*)⁷³⁷. Con esta clase de movimientos literarios finiseculares llega el auge del prototipo de la mujer fatal, y la figura de Circe pasa a la perfección con el tópico de la “belle dame sans merci”, de la amada viciosa, maligna y destructiva.

Podemos citar numerosos textos que ofrecen esta concepción del personaje homérico, la mayoría pertenecientes a la literatura francesa. Todavía dentro de la corriente del Romanticismo, Jules Janin recrea a una Circe muy próxima al Decadentismo y el Modernismo en su novela *Circé* (1867), centrada en la tragedia del joven poeta Benjamín, cuyo intenso amor por una bella y desdeñosa joven lo acaba llevando a la muerte. En la obra *Les Névroses* (1883) de Maurice Rollinat encontramos un poema sobre una amante despiadada que se titula “Á la Circé moderne”. La composición es un buen ejemplo de la visión de la diosa de Eea que se generaliza en la poesía decadente: se evoca su relación con la magia (“ensorceuse”, v. 8, “ton corps enchanté”, v. 15, “poisons”, v. 25, “empoisonné”, v. 32), con el demonio (“baisers démoniaques”, v. 10, “mauvais ange”, v. 13) y la lujuria (“désir”, vv. 6 y 17, “libertins”, v. 22). El poema “Le chat blanc” (*Les bêtes*, 1911), también de Rollinat, recuerda el poder metamórfico de Circe (“d’une Circé changée en bête”, v. 14). Baudelaire, por su parte, designa al personaje homérico como “Circé tyrannique aux dangereux parfums” en el v. 12 de “Le Voyage” (*Les Fleurs du mal*, 1857). Igualmente hay alusiones aisladas al mito de Circe en algunas obras de Théophile Gautier (como *Mademoiselle de Maupin*, de 1836, o *Le Capitaine Fracasse*, de 1863). El italiano D’Annunzio, a quien también se suele considerar dentro del movimiento decadente, recurre a la diosa de Eea con gran frecuencia en su obra⁷³⁸. Su recreación más destacable del tema de Circe es el madrigal “L’incanto Circeo” (*Alcyone* III 1903), donde habla Glauco metamorfoseado, y la diosa se presenta en los mismos términos que estamos señalando en los autores decadentes.

2.1.2. Ezra Pound. La figura de Elpénor.

Con idénticas características aparece Circe en la obra de Ezra Pound, uno de los máximos exponentes de la corriente modernista. En su obra más extensa y ambiciosa, los *Cantos* (1917-1969), las alusiones a la cultura clásica son constantes. Dentro de éstas, Circe tiene una notable presencia, en especial en los Cantos I y XXXIX, y también es aludida en otros varios (XVII, XIX, XX, LXXVI, CVI...). En general, la divinidad homérica es en los versos de Pound una mujer lasciva, una representación de la lujuria que tienta al atormentado Odiseo, hombre errante y débil que ya no puede volver a casa, a la manera del héroe de Dante⁷³⁹. A veces el poeta la relaciona y confunde con otras divinidades míticas: con la diosa Isis en los Cantos XIV-XV, con Afrodita en el XVII y con Calipso en el XX. Siguiendo la concepción neoplatónica, cristiana y decadentista, Circe se erige en símbolo de todos los impulsos carnales y sensoriales opuestos a la razón. Los Cantos I, XXXIX y XLVIII de Pound resumen los sucesos de *Od.* X-XI, poniendo en primer plano la unión sexual del héroe y la diosa y la muerte de Elpénor, seguida del encuentro de éste con Odiseo en el Hades. Circe

⁷³⁷ Stead (1998, pp. 197-223 y 2001, pp. 107) recoge la cita y ofrece algunas consideraciones sobre Circe en la literatura francesa de *fin de siècle*.

⁷³⁸ *Maia. Laus Vitae*, XVII; *Forse che si forse che no* I 5, III 15 y 5, *Canto Novo* IV 1.

⁷³⁹ La simbiosis que Pound realiza en sus *Cantos* del viaje de Homero y el de Dante está ampliamente analizada en el estudio de Sicari (1991).

interviene poco en la acción, siendo más bien una presencia distante y misteriosa aludida constantemente; la expresión griega θεός ἐϋπλόκαμος se convierte aquí en “trim-coifed goddess” (I v. 7) y “benecomata dea” (LXXVI, v. 459); otro epíteto que recibe es “Titania” (XX, v. 84; XXI, v. 100), de procedencia ovidiana (*Met.* XIV 382, 438). Todos los elementos del episodio homérico van apareciendo sucesivamente: la mención a sus progenitores Helios y Perse (XXXIX, v. 21), las fieras (XXXIX, vv. 11-20), el κυκεών (XXXIX, vv. 31-34), la isla de la diosa, que siguiendo la tradición latina se localiza en el Monte Circeo (XXXIX, v. 45; XLI, v. 52) y aparece como un lugar sagrado e inquietante, el μῶλυ (XLVII, vv. 31 y ss.; LIII, v. 9), las instrucciones para consultar a Tiresias (XXXIX, v. 44; XLVII, v. 30; LXXX, v. 72), etc.

En otro poema de Ezra Pound, *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), emergen también el elemento del hermoso cabello de Circe (“the elegance of Circe’s hair”, Parte I, “Ode pour l’élection de son sépulchre”, v. 15) y el de la muerte de Elpénor. Aunque el griego fallecido en Eea no es nombrado en ningún momento, se evoca su historia a través del epitafio de un hedonista anónimo grabado en un remo⁷⁴⁰, que recuerda la petición que Elpénor hacía a Odiseo en el Hades de que le diera sepultura y clavara un remo en su tumba (*Od.* XI 71-8).

A propósito de este poema de Pound, hay que destacar que el personaje de Elpénor, pese a su brevísima actuación en la *Odisea* restringida a unos pocos versos de los Cantos X y XI, ha protagonizado varias reelaboraciones en la literatura contemporánea. El francés Jean Giraudoux lo tomó como protagonista de su novela *Elpénor* (1919), que recrea de forma humorística episodios de la *Odisea*, y Archibald MacLeish, otro modernista seguidor de Pound, tituló uno de sus poemas de temática social “Elpénor 1933” (*Poems*, 1924-1933).

En la literatura griega moderna, Elpénor aparece en los *Testimonios* (Μαρτυρίες) de Ritsos (1963-1966) y en el *Tordo* (Κίχλη) de Seferis (1947). Esta obra de Seferis consta de un conjunto de cinco poemas inspirados en el episodio de Circe: “La casa junto al mar” (Τό σπίτι κοντά στή θάλασσα), sobre la melancolía del exiliado de la patria; “El hedonista Elpénor” (Ο Ηδονικός Ελπίνωρ), centrado en la muerte de éste; “La radio” (Τό ραδιόφωνο), acerca de las circunstancias políticas del momento; “El naufragio del *Tordo*” (Τό ναυάγιο τῆς ‘Κίχλης’), dedicado al recuerdo del pasado; y “La luz” (Τό φῶς), sobre lo efímero del amor y de la vida. Es interesante notar que el *Tordo* de Seferis acusa el influjo de los *Cantos* de Pound: Odiseo detiene su vuelta a casa porque va a parar a la placentera y lujosa isla de Circe, que representa aquí la voluptuosidad y la lujuria. Otros autores griegos del siglo XX que tratan el mito de Circe son Kazantzakis en su *Odisea* (1938), ambiciosa reescritura del poema homérico, y Olga Broumas, que le dedica el poema “Circe” (*Beginning with O*, 1977).

2.1.3. La narrativa. El *Ulises* de Joyce.

De todas las recreaciones de la epopeya homérica del siglo XX que hacen de Circe una representación de la depravación y la perdición, la más célebre es la del *Ulises* (1922) de James Joyce, que podemos entender como una deformación grotesca de esa imagen de la diosa como *belle dame sans merci* que habían establecido los

⁷⁴⁰ “Coracle of Pacific voyages,/ the unforecasted beach:/ then on an oar/ read this:/ ‘I was/ and I no more exist;/ here drifted/ an hedonist.’” (Parte II, “Mauberley” IV, vv. 18-25).

decadentes. La acción del capítulo titulado “Circe”, el último de la segunda parte de la novela, tiene lugar en la zona de prostitución de Dublín, en medio de un ambiente nocturno de embriaguez que provoca en los personajes fuertes alucinaciones y una confusión extrema, siendo difícil para el lector distinguir lo real de lo imaginario. El estado de borrachera de los protagonistas puede querer evocar la muerte de Elpénor en Eea estando ebrio, aunque la enajenación en el relato de Joyce es tal que parece provocada, más que por el alcohol, por alguna especie de droga o veneno como los que usaba Circe contra sus víctimas en la tradición literaria. Como observa Yarnall, el propio Joyce se convierte aquí en una Circe; el narrador de la historia, como una especie de mago perverso, provoca confusión y continuos cambios en sus personajes y en la situación⁷⁴¹. Por otra parte, todo el capítulo está escrito en forma dramática, lo cual, unido a las situaciones disparatadas que tienen lugar, lo asemeja al teatro del absurdo.

Los dos protagonistas, Stephen y Bloom, andan desorientados por los barrios más oscuros de la ciudad: Stephen lleva consigo una vara de fresno que recuerda al caduceo de Hermes, y por el camino se encuentran a un hombre vestido de domador que dice llevar un león domesticado, como aquéllos que rodeaban la casa de Circe. Entran en el burdel de Bella Cohen, trasunto de la diosa homérica, donde el primero derrocha su dinero y el segundo en principio trata de protegerlo, como Odiseo a sus hombres. Pero Bloom ha perdido su talismán, una patata de la suerte que se correspondería con el μῶλυ, y queda totalmente vulnerable ante esta Circe. Viene a continuación la descripción de una escena de sadomasoquismo deformada monstruosamente por el delirio de Bloom, por el cual la meretriz se convierte en un hombre llamado Bello y él en una hembra de cerdo. En este remedo burlesco del enfrentamiento de Circe y Odiseo se transmutan todos los roles: Bella es el varón que somete y Bloom, que sucumbe de inmediato sin amago de lucha, la hembra dominada; Odiseo temía quedar castrado por Circe (κακὸν καὶ ἀνήνορα, *Od.* X 341), y así es exactamente como queda Bloom, mientras Bella le anuncia: “De ahora en adelante quedas desvirilizado y eres mío en serio, criatura bajo el yugo” (p. 163)⁷⁴². Si en Homero y en general en toda la tradición literaria del episodio de Eea, Odiseo no suele ser transformado por la hija de Helios, en el *Ulises* de Joyce el protagonista ve alterada su condición hasta límites vergonzosos: se convierte en animal y también en mujer sin virilidad, esclavo de una fémina que ni siquiera es una divinidad, como en la epopeya griega, sino una despreciable meretriz de un prostíbulo miserable. Como se puede observar, pese a la distancia abismal con el texto homérico, Joyce se esfuerza por imitar todos los detalles del episodio de la hechicera⁷⁴³.

En el *Ulises* la visita al infierno es independiente del episodio de Circe y se recrea antes que éste, en el capítulo 6 de la Parte II (“Hades”), donde Bloom asiste al funeral de Paddy Dignam, un alcohólico -equivalente a Elpénor- que muere de un ataque al corazón. Sin embargo, en el capítulo “Circe” también se imitan numerosos elementos de la bajada al inframundo de *Od.* XI. No hay duda de que el autor pretende

⁷⁴¹ Yarnall (1994, p. 173).

⁷⁴² Para Franco (2010, pp. 280-1) esta Circe dominante y agresiva ante un Odiseo afeminado e impotente se basa en la parodia del episodio de Circe del *Satiricón* de Petronio (CXXV-CXL). Hacemos notar también que en el episodio hay varias alusiones a la coprofagia y Bella llama a Bloom “devorador de estiércol” (p. 159), lo que recuerda las versiones cómicas del mito de Esquilo y Aristófanes, donde Circe obligaba a sus víctimas a comer sus propios excrementos.

⁷⁴³ La relación de la obra de Joyce con el modelo homérico es, como apunta Genette (1989, pp. 391-3), un caso extremo de emancipación con el hipotexto, donde sólo los títulos de los capítulos orientan acerca de la dependencia de los episodios de Joyce con los de la epopeya. Sobre los paralelos del capítulo “Circe” con *Od.* X se han realizado numerosos estudios en profundidad; aquí nos apoyamos sobre todo en Schork (1998, pp. 106-8, 120-2) y Gibson (1994).

evocar el encuentro con Circe de *Od.* X a través de la entrega al desenfreno y la lujuria de los personajes, degradados al nivel de las bestias, pero además de esto, la visita al burdel de Bella Cohen es también un viaje al infierno, el descenso a un mundo subterráneo, oscuro y grosero, donde los personajes son martirizados físicamente y también psicológicamente debido al sentimiento de culpa cristiano que les atormenta. Bloom declara estar en el infierno mientras Bella lo maltrata y lo humilla (p. 161), y más adelante la prostituta le ofrece un vino que asegura “te mandará disparado al infierno” (p. 170). Además, los personajes sufren terroríficas visiones: a Stephen se le aparece el cadáver putrefacto de su difunta madre (como Odiseo veía a Anticlea en el Hades), y a Bloom su hijo fallecido, Rudy. Por último, si la visita a Circe y después al Hades en la *Odisea* daban lugar al comienzo del νόστος del héroe, asimismo en el *Ulises* con el capítulo “Circe” acaba la Parte II de la obra, “La Odisea”, y comienza la última, “El Nostos”.

Así como la recurrencia al tema de Circe es constante en la lírica de todos los tiempos, otro tanto podemos afirmar de los géneros narrativos. Además del ejemplo del *Ulises* de Joyce, que es el más conocido, numerosas novelas aluden al episodio odiseico o incluso llevan en su título el nombre de Circe, bien porque tratan el tema, bien porque ofrecen una transposición de sus elementos a la era moderna, o bien por las cualidades evocadoras del mito. Es el caso de *Circe* (1912) de la italiana Annie Vivanti, una novela sobre la figura de la aristócrata rusa Maria Tarnowska, que ordenó el asesinato de uno de sus amantes; *Die Insel der Circe* (1952) del austriaco Robert Neumann, una historia satírica protagonizada por un hombre tramposo; o *L'île de Circé* (2007) del francés Manuel Ruiz, novela histórica centrada en la Grecia Arcaica sobre una joven sierva de Circe⁷⁴⁴.

2.2. LA MUJER INCOMPRENDIDA

Junto a esta concepción de Circe como figura vil y perniciosa, no son pocos los autores modernos que ofrecen en sus recreaciones una imagen positiva de Circe, en contradicción con la visión más habitual en la historia de la literatura. Este cambio de perspectiva lleva aparejada casi siempre la crítica al héroe de Ítaca, a la manera de la tradición antihomérica, así como la desmitificación del relato clásico. Los roles de los personajes de la *Odisea* aparecen alterados de forma ostensible, y una vez que la religión cristiana ha perdido su preponderancia en la vida cultural, las revisiones del mito ya no tienen un fin moralizante, sino artístico o humano. De esta manera, en muchas de las obras que hemos mencionado en este último capítulo Penélope le ha sido infiel a Ulises, o no se alegra de su vuelta; el héroe lucha por no estar atado a ninguna mujer o por permanecer con Circe; y ésta última exige amor y no ser tan sólo una aventura pasajera. Por regla general, Circe se vuelve en estos casos una mujer triste, que habita en una isla que ya no es un paraíso terrenal del pecado sino un símbolo de su soledad, y a la vez pierde su imperturbabilidad de personaje sobrenatural para sufrir de

⁷⁴⁴ Kohler (1996, p. 889) compara la aventura de Odiseo con Circe con la célebre novela de ciencia-ficción *La isla del Doctor Moreau* de H. G. Wells (1896). En la novela *Fiesta* de Hemingway (1926) Brett Ashley es definida como “Circe” porque convierte a los hombres en cerdos.

la manera más humana por un abandono que ya no puede evitar ni vengar con medios mágicos.

Comentamos en este apartado algunos ejemplos de estos enfoques que se caracterizan por llevar a cabo una especie de “rehabilitación” de la figura de Circe con fines literarios o ideológicos. La diosa se convierte en estos relatos en una mujer del siglo XX atormentada por el desengaño amoroso y por no cuadrar en los cánones de una moral social anticuada y superficial.

2.2.1. Cesare Pavese

En la corriente de sátira y modernización de mitos se sitúan los *Dialoghi con Leucò* de Cesare Pavese (1947). Consisten en una serie de conversaciones breves entre personajes míticos, siguiendo el modelo desmitificador de los *Diálogos de los dioses* de Luciano y a la vez tomando de los diálogos de Leopardi el tono dominante de reflexión y melancolía. Las veintisiete conversaciones de la obra de Pavese ofrecen visiones subjetivas de los mitos clásicos y ponen de manifiesto la soledad y el padecimiento de sus protagonistas, sacudidos por la insatisfacción de sus deseos y por un destino cruel que los condena a la infelicidad. Dos de ellos están centrados en las aventuras amorosas del viaje de Odiseo: en “La isla” (*L’isola*) el héroe y Calipso discuten sobre la inmortalidad y el valor del instante. En “Las brujas” (*Le streghe*), Circe expone a Leucotea una serie de tristes consideraciones sobre el destino contra el que no se puede luchar y sobre la incompreensión y la incomunicación que truncan el amor. El título del diálogo es significativo y debe relacionarse con las visiones tradicionales negativas de la hija de Helios, ya que ni ella ni Leucotea son brujas en la *Odisea* ni tampoco en Pavese. La totalidad del texto denota el sólido conocimiento del escritor italiano tanto del texto homérico como de los estudios y exégesis realizados sobre aquel. Salta a la vista la coincidencia con el *Grilo* de Plutarco sobre todo en dos aspectos: por un lado, ambas obras son diálogos filosóficos, y por otro, presentan a una Circe inteligente y benigna y a un Odiseo obtuso y claramente inferior a ella.

El diálogo se introduce con un brevísimo resumen subjetivo del episodio homérico de Circe:

“Odiseo llegó donde Circe advertido del peligro e inmunizado mágicamente contra los encantamientos. De ahí la inutilidad del toque de varita de la maga. Pero la maga -antigua diosa mediterránea venida a menos- sabía desde hacia tiempo que en su destino entraría un Odiseo. A esto, Homero no le prestó la atención que debía.”

Diálogos con Leucó, “Las brujas”, p.126

A continuación son aludidos varios elementos definitorios de *Od. X*, como son el bello canto de Circe en el telar (p. 130), que Odiseo y Circe pasaron juntos un año (p. 128), y que tras éste el héroe tuvo que bajar al infierno (p. 130). En alusión a la tradición exegética moralista modernista -y antes cristiana- del episodio, Circe se lamenta: “a nosotras nos llaman las señoras fatales” (p.128). Asimismo, Leucotea le pregunta por qué no mató a Odiseo (p. 131), en recuerdo de esas iracundas y vengativas reacciones finales de Circe en las reelaboraciones literarias que la convertían en una bruja malvada. La acertada definición de Circe como “antigua diosa mediterránea venida a menos” remite a los remotos orígenes folclóricos del mito homérico.

Circe se confiesa con Leucotea sobre su idilio con Odiseo, lamentándose con tristeza de que fuera incapaz de amarla y entenderla por la incompatibilidad de sus destinos: mortales y dioses no pueden nunca llegar a entenderse. Según relata Circe, ella fingió sorpresa y miedo cuando Odiseo sacó su espada, pero sabía perfectamente lo que ocurriría -el amor seguido del abandono (“Tanto fue el contento y a un tiempo la desilusión”, p. 127). No podía luchar contra un destino que ella ya conocía (“Después de todo es Odiseo”, pensó, “alguien que quiere volver a casa”, p. 127), pero aun así se enamoró de él. Con resignación no exenta de una honda amargura la diosa se duele una y otra vez de no haber sido capaz de enseñar a reír a Odiseo: “Mas no supo sonreír jamás. No supo jamás qué es la sonrisa de los dioses -de nosotros que sabemos el destino.” (p. 129).

Las referencias homéricas se mezclan constantemente con las reminiscencias del tema de las bestias felices procedente del *Grilo* plutarqueo y sus versiones. El estado animal aparece en este texto, como ocurría en Plutarco, como un modo de vida superior al humano, equiparado incluso a la condición divina, lo cual es una llamativa innovación de Pavese. La hija de Helios lamenta que Odiseo se negara a aceptar su metamorfosis (“Qué estupendo cerdo, qué lobo hubiera sido”, p. 128), y así lo explica a Leucotea:

“LEUCOTEA ¿Por qué, entonces, no quiso convertirse en cerdo?
CIRCE Ah, Leuco, ni siquiera quiso convertirse en dios, y sabes cuánto le rogó Calipso, esa insensata⁷⁴⁵. Odiseo era así, ni cerdo ni dios, un hombre solo, en extremo inteligente, y valiente ante el destino (...) Una vez creí haberle explicado por qué el animal está más cerca de los inmortales que el hombre inteligente y valeroso. El animal que come, que cubre y no tiene memoria. Me respondió que en su patria lo esperaba un perro, un pobre perro que acaso hubiera muerto, y me dijo su nombre. ¿Entiendes, Leucó?, el perro tenía un nombre.”

Diálogos con Leucó, “Las brujas”, p. 128-9

Otra innovación del italiano consiste en la síntesis del tema de las bestias de Circe con el personaje del perro Argos que aguardaba la vuelta del héroe en Ítaca: Odiseo era un hombre que amaba a un perro, y añoraba al animal como a su esposa y su hijo (p. 130). Partiendo del *Grilo*, Pavese subvierte así la tradición de las metamorfosis: los hombres están más animalizados que las propias bestias. Circe relata que Odiseo en su lecho sonaba “como el grito de la bestia, de un cerdo o del lobo” (p. 129), y que todos los hombres “se vuelven animales y se enfurecen” (p. 129) cuando ella los toca. Más ilustrativa aún es la respuesta de Leucotea: “Ningún hombre nos entiende a nosotras, ni al animal. Los he visto a tus hombres. Convertidos en lobos o cerdos, rugen aún como hombres totales.” (p. 129).

No puede Circe luchar contra su trágico destino: yacer con hombres-fieras y perder al hombre amado (“No me fue dado tener a un dios en mi lecho, y de hombres sólo tuve a Odiseo”, p. 129). Lo más que llega a conseguir es volver su voz ronca en dulce voz de hogar y cantarle junto al telar como si fuera Penélope, de modo que él una noche la llamara Penélope, pero todo fue una ilusión que se desvaneció (p. 130): ni Odiseo podía hacerse inmortal ni Circe mortal. Tras la despedida del héroe, que es fría e indiferente por parte de él, como en la mayoría de fuentes, Circe queda abandonada sin poder borrar de su memoria su encuentro con el caudillo griego. Leucotea lo percibe y le hace ver que Circe está sufriendo ella misma la peor de las metamorfosis:

⁷⁴⁵ He aquí una intertextualidad no sólo con *Od.* V sino con el propio diálogo de Pavese que hemos mencionado, “La isla”.

“Demasiadas cosas recuerdas de él. No lo hiciste ni cerdo ni lobo, y lo hiciste recuerdo” (p. 132). A estas palabras responde así Circe: “El hombre mortal, Leucó, no sabe que tiene eso de inmortal. El recuerdo que lleva y el recuerdo que deja. Nombres y palabras son esto. Ante el recuerdo, sonríen también ellos, resignados.” (p. 132).

La de Pavese es una recreación cargada de lirismo, melancolía e introspección psicológica donde la diosa homérica simboliza a todas las mujeres inteligentes y sensibles que sufren al verse abandonadas e incomprendidas por esa clase de hombres mediocres que no son capaces de apreciar el amor sublime y verdadero.

2.2.2. Revisiones feministas

Conseguida la incorporación de la mujer al universo cultural, en el siglo XX son muchas las escritoras que se han ocupado de la figura de Circe en la estela de los movimientos feministas. Al igual que en varias de las reelaboraciones que hemos tratado, este tipo de textos se suelen escribir desde el punto de vista de la diosa, que aparece totalmente humanizada, exponiendo sus razones y derribando esa imagen de monstruo que la literatura había ofrecido de ella. No debemos olvidar, no obstante, que esta visión de una Circe sensible, vulnerable y abandonada la había iniciado ya Ovidio en los *Remedia Amoris*.

Una pionera en este sentido fue Augusta Webster, que en “Circe” (*Portraits*, 1870) esboza la imagen de una mujer bella y sabia que no encuentra un amante digno de ella. Otros ejemplos similares son los de Katherine Anne Porter en su ensayo lírico *A defense of Circe* (1954), Eudora Welty en su relato *Circe* (1955), cercano a los *Dialoghi con Leucò* de Pavese, o Margaret Atwood con el ciclo *Circe/Mud poems* (1974), que presentan a una mujer inteligente abrumada por su soledad y la vileza de los hombres. Más recientemente ha publicado la venezolana Karelyn Buenaño *Trópico de Circe* (2006), un conjunto de poemas sobre diversos aspectos de la vida y en especial sobre las relaciones entre hombres y mujeres, donde adapta el viaje de Odiseo y su encuentro con Circe a la actualidad con un espíritu humorístico y reflexivo.

2.2.3. Lourdes Ortiz

En la literatura española, Lourdes Ortiz publica en 1988 un libro de relatos titulado *Los motivos de Circe* y protagonizado por personajes femeninos míticos procedentes de la literatura homérica (Circe, Penélope), de la Biblia (Eva, Salomé, Betsabé) y el arte (Gioconda). La novedad que aporta la autora en estas composiciones consiste en presentar las historias bien conocidas de todas estas féminas desde el punto de vista personal de cada una; esto es, estos relatos de mujeres de larga tradición en la historia de la literatura cobran un sentido revolucionariamente moderno y auténtico al ser reescritos desde esa óptica subjetiva, personal y femenina (y a menudo feminista). En la Antigüedad ya Ovidio había adoptado este punto de vista en las *Heroidas*.

El cuento que da título a la obra muestra a una melancólica Circe rememorando su encuentro con Odiseo. Es un texto de espíritu intensamente poético donde la humanización de la diosa alcanza un grado máximo. Está presentado en una tercera persona omnisciente y responde al subtipo literario del monólogo interior. No es ésta ya la diosa maligna y fría de la literatura griega, sino una mujer inteligente y sentimental

que se ve obligada a transformar a los hombres en animales porque éstos al fin y al cabo son esencialmente bestias, lo cual no es sino la versión negativa del planteamiento de Plutarco⁷⁴⁶. Numerosos pasajes del texto inciden en la animalización de estos sórdidos hombres que llegan a la isla de la delicada Circe: “Hombres peludos, sucios y desdentados, hombres torvos, acosados por el hambre y el hastío de la infinita soledad marina” (p. 60). Circe los desprecia profundamente; es significativo que su monólogo interior siga una estructura anular abriéndose y cerrándose con la expresión “como cerdos”. Además, coincidiendo con la lectura de Boecio, cada cual se convierte en la fiera a la que se asemeja: son hombres “altaneros y osados como leones” (p. 62), “traicioneros como lobos” (p. 63), y sobre todo “embrutecidos como puercos” (p. 63), “cada uno cumpliendo la maldición, eligiendo su propio destino, su propia forma...” (p. 63). Se incide a lo largo de todo el relato en el vicio de la lujuria, un punto en el que esta lectura modernizadora y feminista de la *Odisea* coincide con toda la tradición exegética moralista de los siglos anteriores.

Pero en medio de esta masa mediocre y despreciable brilla luminoso y bello el recuerdo de Odiseo comparado con un animal noble (“como el tigre ágil en el salto, suave en la huida, elegante y sutil...”, p. 62⁷⁴⁷) y hechizador de la hechicera. Lourdes Ortiz vuelve a la tradición exegética homérica clásica al destacar en Odiseo sobre todo su locuacidad, su mágico don de palabra, capaz de subyugar a la poderosa e indolente Circe (“Ya no navegante, ya no viajero infatigable, sino poeta y narrador”, p. 66). Éste es el Odiseo retórico y astuto que gana las armas de Aquiles gracias a su don de palabra más que a su valía como guerrero. Se apunta incluso a que todas estas fantásticas historias no son sino ficciones de un poeta mentiroso, de un embaucador de la palabra (“historias inacabables de hazañas en las que siempre era protagonista”, p. 65), exageraciones entusiastas e infantiles (“era como un niño grande de ojos pícaros y siempre sonrientes, complacido ante el efecto de sus retorcidas y agigantadas invenciones”, p. 67). Los discursos de Odiseo se transcriben en estilo indirecto y consisten en recapitulaciones de distintos pasajes de la *Odisea*: los recuerdos de Ítaca, las aventuras con el Cíclope, los Lotófagos, las Sirenas, etc.

El embrujo que producen los relatos del viajero remite sin duda al de Dido en *Aen.* I y II bebiéndose las palabras de Eneas, y al de los propios feacios, que en la *Odisea* quedaban hechizados por las palabras del itacense (*Od.* XIII 1-2). Odiseo es comparado con un poeta, aedo y juglar; ya en el poema homérico el rey Alcínoo equiparaba el relato del hijo de Laertes con el de un aedo (*Od.* XI 368). Sus palabras causan en Circe el efecto del dulce encanto, como el de sus propias pócimas:

“Y Circe, mientras él bebía, supo que aquella vez no habría varita, ni conjuro, ni transformación alguna. Odiseo hablaba y sus palabras tenían la cadencia convincente del aedo, la potencia del verso bien templado, del retruécano, de la metáfora atrevida e inesperada.”

“Los motivos de Circe”, p. 64.

“Y mientras iba hablando como un juglar, como un aedo, movía las manos, bajaba la voz, se detenía, aceleraba de pronto el ritmo de la frase si el relato se

⁷⁴⁶ Sobre este relato, puede consultarse Franco Durán (1997, pp. 117-28) y González Santamera, (1991, pp. 28-30): para esta última, “Los motivos de Circe” opone dos concepciones vitales, “la del hombre, que necesita y busca la aventura, la batalla, y la de la mujer, que espera y recuerda”. Un argumento muy similar había empleado varios siglos antes Giordano Bruno en su recreación del tema de Circe, *Cantus Circaeus*.

⁷⁴⁷ “Y no fue cerdo, ni león, ni lobo, sino espíritu noble y despierto (...) Ni cerdo, ni lobo, ni león, sino espíritu diestro en la palabra y en el juego” (p. 64).

hacía angustioso, cuando la emoción se hacía intensa y adquiría tonalidades de truenos y olas encrespadas, de pleamares cenicientas que rompían contra el acantilado y luego la ablandaba: la frase se hacía dulce, amistosa, compasiva.”

p. 67

Aquel epíteto *αὐδήεσσα* de la Circe homérica le cuadraría bien a este Odiseo tan poderoso en su discurso que despoja a la propia diosa del poder de su voz y su magia (“Nunca Circe la de poderosa voz podría con sus encantos y sus conjuros retenerle de nuevo a su lado”, p. 73).

A lo largo de todo el relato, intercalado entre los luminosos recuerdos del único hombre que ha desarmado y dominado a la diosa, se pone de manifiesto el dolor de Circe ante su inexorable destino de volver a quedarse sola en su isla tras el paso del viajero de Ítaca que la ha cautivado, una actitud que recuerda en este caso a la de Calipso en la *Odisea*. Esta versión guarda una estrecha semejanza con “Las brujas” de Pavese, que probablemente sirve de modelo a la autora.

Ortiz se muestra muy fiel a la fuente original, pues su recreación está plagada de ecos homéricos, consistentes la mayoría de las veces en citas literales del texto de la *Odisea*: así, por ejemplo, Circe alimenta a estas bestias con “bellotas, fabucos y el fruto del cornejo” (p. 63); acude a su mente la imagen de Odiseo y “recuerda a aquel en cuyo pecho alentaba ánimo indomable, aquel que tantas veces anunciara el Argifonte, Odiseo, el de multiforme ingenio” (p. 64); en la petición de abandonar la hostilidad la diosa pide: “envaina la espada y vámonos al lecho, para que, unidos por el abrazo y por el amor, crezca entre nosotros la confianza” (pp. 64-5), a lo que el héroe responde: “Maquinas engaños y me ordenas que entre en tu habitación y suba a tu lecho a fin de privarme del valor y de la fuerza apenas abandone las armas” (p. 65)⁷⁴⁸.

3. LA TRADICIÓN HISPÁNICA

3.1. EL TEATRO

3.1.1. El teatro musical

Éste es el campo relacionado de manera más inmediata con las obras de Calderón. Ya hemos tratado en el último capítulo acerca de la omnipresencia del tema de Circe en géneros como la ópera, la zarzuela y el ballet. En los siglos XVII, XVIII y XIX proliferan en Europa las óperas dedicadas al episodio de la maga, casi siempre bajo los títulos *Circe*, *Circe et Ulisse*, *Circe delusa*, *La maga Circe*, *Circe in Italia*, etc.⁷⁴⁹.

La popularidad del mito de la maga en los géneros dramáticos de música y espectáculo no sólo no acabó con el Barroco sino que ha seguido vigente hasta nuestros días, y todavía en el siglo XX aparecen en toda Europa obras como la zarzuela *La Circe* (1902) de Chapí y Ramos Carrión, la comedia musical de Isaac Flagg *Circe: a dramatic fantasy* (1915), las óperas *Circe* (1948) de Werner Egk y *Circe: an opera in two acts* (1956) de A. B. Smith-Masters, la composición para guitarra *Tre preludi al Circeo*

⁷⁴⁸ Recordamos aquí a una poetisa española poco conocida, Elisabeth Mulder Pierluisi, mujer cosmopolita y adelantada a su época que en 1919 ganó un concurso nacional con su poema “Circe”.

⁷⁴⁹ Sobre esta clase de obras, véase el estudio de Trucchi (2000); también hay información en Frenzel (1976, pp. 478-9) y Cotello (2008, pp. 88-101).

(1961) de Mario Castelnuovo-Tedesco o el espectáculo de danza *Circe* (1963) de la compañía de Martha Graham. Incluso en el ámbito de la música electrónica tenemos noticia de una pieza de Cecilie Ore titulada *Circe* (1982). Aún más reciente es *Circe de España* (2006), estrenada en el festival de Latina, ciudad costera al sur de Roma donde se encuentra precisamente ese escollo identificado con el Monte Circeo. El poeta español José Miguel Ullán se encargó del texto, que sigue esa tradición de los tratamientos jocosos de temas mitológicos procedente de la literatura española aurisecular. En efecto, Ullán se apoya en *El coloquio de los perros* y especialmente en el personaje de la Camacha, a quien ya Cervantes comparaba con Circe; así, la Circe del texto de Ullán es una bruja alcahueta.

3.1.2. Circe y Ulises en el teatro español. Carlota O'Neill.

Bastante menos frecuentes han sido las recreaciones del tema de Circe en los subgéneros teatrales no musicales. En España destacamos la obra de **Carlota O'Neill** *Circe y los cerdos* (1974), que reelabora el relato homérico a través del filtro humorístico del *Grilo* y de un proceso de actualización. El mito antiguo da pie a una reflexión muy personal sobre temas como la emancipación de la mujer, la soledad, la libertad, la patria, etc. Lo relativo al encuentro de Circe y Ulises constituye una fiel traslación de *Od. X* aliñada con toques de actualización y profundización psicológica, mientras que las escenas protagonizadas por los cerdos de Circe contribuyen a la comicidad y remiten en última instancia al *Grilo*. El tratamiento del tema, la actitud de los personajes y el espíritu de melancólica ironía denotan una deuda manifiesta con el diálogo “Las brujas” de Pavese. Pese a que el tono humorístico y el elemento paródico ocupan un primer plano, lo que marca la obra es el destino trágico⁷⁵⁰ -especialmente para Circe- que obligará a los amantes a separarse.

La pieza se divide en dos actos y once rapsodias, y el argumento es, en esencia, el siguiente: en Eea los hombres convertidos en cerdos viven felices con Circe hasta que llega Ulises y la vence con el $\mu\omega\lambda\nu$, la diosa se enamora perdidamente de él y deja de dedicar atenciones a sus hombres-fiera. La envidia lleva a los compañeros de Ulises a aconsejarle hipócritamente que vuelva con Penélope y abandone a esa mujer de mala fama. El héroe, que añora ante todo las dotes culinarias de su esposa, se deja convencer fácilmente y abandona con frialdad a Circe y a los hijos que con ella ha tenido, Latino y Casifone⁷⁵¹. La diosa queda sumida en la desolación, pero la obra termina con nuevos marineros llegando a su costa y admirando su belleza: en la existencia inmortal de Circe seguirá repitiéndose el mismo esquema y siempre tendrá hombres a los que dominar, pero ha perdido al único distinto de todos, a su verdadero amor.

Esta Circe es la solemne inmortal de la *Odisea* (los cerdos le “calculan” entre mil quinientos y dos mil años de edad, Acto II, Rapsodia 2ª, p. 345), y también la maga maligna y ardiente de la tradición latina⁷⁵². La información mitográfica sobre Circe está en la intervención de Hermes previa a su encuentro con Ulises. Las palabras de advertencia del dios son idénticas a las de la *Od. X*, pero la escena se enriquece aquí con

⁷⁵⁰ Hormigón (1997, p. 282). Ferrero Hernández (2004, pp. 123-33) analiza los elementos esenciales de *Circe y los cerdos*.

⁷⁵¹ Latino aparece en la tradición mítica como hijo de Circe y Odiseo desde Hes., *Th.* 1011-16; en cuanto a Casifone, parece una invención de la autora.

⁷⁵² “Puede hacer descender la luna sobre la tierra, variar el curso de los ríos y cambiar a los seres. ¡Conoce las plantas venenosas y las emplea en sus filtros!” (Acto I, Rapsodia 2ª, p. 319).

información procedente de otras fuentes de la Antigüedad: la tradición que hacía a Circe hija de Eetes y Hécate (Diod. Sic. IV, 45, 1-3), sus amores con Glauco y Pico (Ov., *Met.* XIV) y el asesinato del rey de los Sármatas (Diod. Sic., IV 45). Dado que la versión de O'Neill rehabilita a Circe, el impío intento de parricidio resulta ser un rumor que el rey extendió para dejar a Circe por una jovencita (Acto II, Rapsodia 4ª, p. 351). En consonancia con las lecturas evemeristas del mito, la diosa declara que no es con magia con lo que encanta a los hombres, sino con su hermosura:

“CIRCE (*con naturalidad*) “Es cierto; por mí, se convierten en cerdos, pero esta metamorfosis, también se efectúa con otras muchas mujeres, que no tienen mi categoría de Diosa!... ¡No es cosa de gran importancia!... Pero, ni las otras ni yo, solemos emplear mixturas o brevajes... casi nunca ¡Si no se necesitan! (...)

ULISES (*Indignado de nuevo*) ¿Quieres hacerme creer que no eres una maga, una mujer fatal?... ¡Confiesa cuáles son tus armas o tus menjurjes!

CIRCE (*Abre los velos y muestra su cuerpo desnudo*) ¡Mi sonrisa!... ¡Mi mirada!... ¡Mi cuerpo!... ¡Mi voz!... ¡Toda yo!... ¡Y la debilidad de ellos!”

Circe y los cerdos, Acto I, Rapsodia 3ª, pp. 328-9

De Circe se insiste en su bella voz y su don de palabra, por inspiración del epíteto αὐδήεσσα de la *Odisea*⁷⁵³. Euríloco describe su voz irresistible comparándola con la de las Sirenas, y usa las mismas palabras con que en *Od.* XII 42-4 la propia Circe se refería al canto de éstas:

“¡Su voz es nociva y peligrosa, cual la de las Sirenas, que encantan a los hombres que se les aproximan!... ¡Perdido está aquel, que imprudente escucha su canto!... ¡Jamás su mujer y sus hijos volverán a verlo en su morada, ni a regocijarse con su vuelta!”

Acto I, Rapsodia 2ª, p. 315

Como en la *Odisea* y en muchas de sus versiones, Circe experimenta un cambio gradual: en el Acto I supone una amenaza por su belleza e inteligencia, pero en el II se humaniza y es una mujer enamorada dolida por el desdén del amado. En la última rapsodia del Acto I pronuncia el consabido juramento por el que se compromete a no hacer daño, que en la *Odisea* no aparecía explícito (“Sepan Gea y el ancho y alto Urano, y el agua subterránea de la Estigia, que no preparo tu desventura ni tu perdición”, pp. 339-40), y ofrece al héroe un amor eterno a su lado (Acto II, Rapsodia 6ª, p. 357), la misma oferta que hacía Calipso en *Od.* V 206-9.

Lo sublime de esta Circe hermosa, sensible, inteligente y mordaz contrasta con la sordidez y superficialidad de Ulises, que desde el Acto II desea reemprender el νόστος, fundamentalmente porque añora las comidas que le hacía Penélope. No hay duda de que el amor extraordinario y la inmortalidad le quedan grandes a este marinero más avisado que inteligente, que deja a una diosa enamorada por una existencia mediocre. Circe es tan lúcida y emotiva, y su amor por Ulises tan auténtico e intenso, que ensombrece a Ulises y se arroga cualidades propias de él, como el ser πολύτροπος; este proceso se daba también en Plutarco, Calderón y varios autores modernos⁷⁵⁴. En la

⁷⁵³ En Acto I, Rapsodia segunda, p. 323 aparecen todos los epítetos propios de la Circe homérica (ἐὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα): “¡Circe, la de hermosa cabellera!... ¡Diosa terrible y elocuente!”

⁷⁵⁴ El propio héroe lo reconoce: “¡No se vayan ahora a cambiar los papeles, y seas tú la ‘astuta’!” (Acto I, Rapsodia 3ª, p. 328). Este Ulises sin grandeza es incapaz de penetrar en el alma profunda y compleja de Circe, que le pide: “¡No te molestes en comprenderme... ¡Sólo quiero que me ames!” (Acto I, Rapsodia 3ª, p. 339).

adaptación del mito al contexto de la España del siglo XX Circe representa a la mujer moderna de mente abierta, frente a ese Ulises que en varios pasajes se revela como machista y tradicional (Acto I, Rapsodia 3ª, pp. 330-1). En conversación entre Hermes y Odiseo uno y otro vierten sobre Circe las críticas habituales contra las mujeres independientes:

“HERMES (*chismoso*) ¡Se murmura en el Olimpo que tuvo dos amantes!
ULISES (*irónico*) ¡Nada más? (...)
HERMES Con esta “clase” de mujeres, no se sabe a qué atenerse... ¡Se les atribuyen tan diversas versiones!... ¡Se murmura tanto!...
ULISES ¡Se dicen tantas cosas y ninguna buena... por muy Diosa que sea!”
Acto I, Rapsodia 2ª, pp. 320-1

También los griegos cuando conminan a Ulises a abandonar a Circe la tildan de “mujer perversa” (Acto II, Rapsodia 5ª, p. 353). El propósito ahora es ridiculizar la visión misógina cristiana que se había aplicado al mito de Circe, pues en el extremo opuesto a Circe, Penélope se presenta como una mujer de un solo hombre, cocinera, y tejedora, “siempre encerrada en sus estancias” (Acto I, Rapsodia 3ª, p. 336), la fémica perfecta para la mentalidad de Ulises. Él reconoce ante Circe que la diosa es superior a Penélope “en belleza y majestad” (Acto II, Rapsodia 1ª, p. 342), imitando aquellas palabras de Calipso en *Od.* V 209-13. Incluso Circe se atreve a compararse con Penélope alegando que ambas son mujeres que están solas (Acto I, Rapsodia 3ª, p. 338), y esto es una novedad. Como último recurso, Circe incluso se le aparecerá a Ulises bajo la forma de Penélope, otra innovación de la autora del estilo de la Circe ovidiana -tomada seguramente de “Las Brujas” de Pavese, donde vimos que Circe emplea un artificio semejante-, pero ni con esta impostura logrará el amor del héroe, por lo que finalmente lo dejará partir (Acto II, Rapsodia 9ª). La Circe de O’Neill no sucumbe a la rabia ni a la venganza, sino que adopta una actitud de desolada resignación y sus últimas palabras son plegarias a Zeus y Posidón rogando preocupada que protejan a Ulises de los innumerables peligros que lo acechan (Acto II, Rapsodia 10ª, pp. 379-80), lo que se puede entender como una prueba de la autenticidad de su amor.

Los ecos homéricos son continuos, ya que la dependencia de la *Odisea* es muy estrecha: básicamente se reproducen casi literalmente los pasajes centrales de *Od.* X⁷⁵⁵, que cobran un nuevo sentido por los elementos actualizadores. A menudo se usa la técnica de repetir pasajes homéricos intercalando comentarios cómicos de los personajes: un ejemplo son los diálogos de Ulises con Hermes en su encuentro (Acto I, Rapsodia 2ª, pp. 319-23) y con Circe cuando ésta no logra hechizarlo (Acto I, Rapsodia 3ª, pp. 326-7); en ellos las palabras del personaje divino remedan las del correspondiente pasaje homérico (*Od.* X 281-301 y 325-65 respectivamente), mientras que las respuestas de Ulises aportan la nota de humor y desmitificación. La transformación de los hombres (sólo en cerdos, como en la *Odisea*) oscila entre la

⁷⁵⁵ La obra comienza con la Voz de Homero recitando el principio de la *Odisea* (“Dime Musa, de este hombre ingenioso, que vagó tanto tiempo...”, Acto I, Rapsodia 1ª, p. 304). Los cerdos rememoran la llegada a Eea con fragmentos extraídos de *Od.* X 149-225: la visión lejana del humo, el sorteo, la expedición, los lobos y leones mansos y el bello canto de Circe mientras teje (p. 313). La recapitulación de la exploración de Eea continúa en la Rapsodia 2ª (pp. 316-7), cuando Euríloco cuenta que vieron fieras encantadas, oyeron cantar a una diosa o mortal que los hizo entrar, -excepto a él- y les ofreció la mezcla. Podríamos mencionar otros muchos pasajes idénticos al texto homérico: por ejemplo, uno de los cerdos anima a sus compañeros diciendo: “Si bien somos desgraciados, no descendemos a las moradas del Edes, mientras no llegue el día fatal” (Acto I, Rapsodia 1ª, p. 310), traducción de las palabras de Odiseo al recordar en Eea los desastres vividos (*Od.* X 174-5); en Acto II, Rapsodia 1ª, p. 341, Ulises se refiere a las desdichas de su viaje con las mismas palabras con que en *Od.* IX 259-65 se presentaba ante el Cíclope.

tradición de las bestias felices procedente del *Grilo*, -pero por amor a Circe, no por exaltación de la condición animal (“Cuán felices somos siendo cerdos por ella!”, Acto I, Rapsodia 1ª, p. 311)⁷⁵⁶-, y la visión moralizante de las metamorfosis como degradación que la lujuria opera en los humanos (“¡Como una mujer se lo proponga no hay hombre sobre la tierra que no acabe en una pocilga!”, Acto I, Rapsodia 1ª, p. 307). Los hombres-cerdos están voluntariamente en Eea porque por las noches recuperan la forma humana y yacen con Circe; aún así, no hay total uniformidad de pareceres entre los cinco cerdos, pues unos defienden a Circe con vehemencia y otros se avergüenzan de su situación y anhelan que Ulises los rescate (Acto I, Rapsodia 1ª, pp. 304-13). Sin embargo, aparte del amor como encantamiento, se indica que el hechizo se realiza por medio de “pérfidas mixturas” (p. 308), como en Homero, y la pócima contiene los mismos ingredientes: vino de Pramnio, queso, harina y miel (Acto I, Rapsodia 2ª, p. 317)⁷⁵⁷. Esta Circe también dispone de una varita con la que intenta hechizar a Ulises (Acto I, Rapsodia 3ª, p. 325). Euríloco, tan presente en las recreaciones, tiene aquí una breve intervención (Acto I, Rapsodia 2ª, pp. 315-8), y se mantiene en su papel de hombre poco valiente y desconfiado de Circe. Siguiendo el modelo, Ulises obliga a Circe a devolver a sus hombres la forma humana, pero aquí ellos lloran de pena y no de alegría, pues esto supone dejar de disfrutar del amor de Circe, quien en compensación por esto los vuelve más jóvenes, más altos y más gallardos (Acto II, Rapsodia 3ª, pp. 348-9), y les ofrece grandes cantidades de carne y vino.

El día que Ulises ha elegido para abandonar Eea, se muestra esquivo con la apasionada Circe, que ignora sus planes. Recreando el modelo con trágica ironía, la diosa viste bellamente para él una túnica con ceñidor de oro y un velo en la cabeza (Acto II, Rapsodia 6ª, p. 356), el mismo atuendo con el que despide a Odiseo en *Od.* X 543-5. Toda esta escena de la partida (Acto II, Rapsodia 6ª) se construye mediante la mezcla de pasajes homéricos: Ulises suplica a la diosa que cumpla la promesa de enviarlo a casa (*Od.* X 483-6), que ella niega categóricamente haber hecho; Circe se queja a los olímpicos de que no esté permitido a las diosas quedarse con los amados (como Calipso en *Od.* V 118-29), desgarrándose en un doloroso lamento que recuerda a Dido; después recobra la calma, le anuncia que debe hacer un viaje al infierno para pedir consejo a Tiresias y le proporciona las instrucciones (*Od.* X 490-540). También la muerte de Elpénor se reproduce literalmente (*Od.* X 552-60; Acto II, Rapsodia 7ª, pp. 369), y tienen que volver a su isla a rendirle honras fúnebres (p. 370), cosa que en el poema homérico sucedía en el Canto XII y aquí en la Rapsodia 9ª. Como en *Od.* X, la diosa envía un viento favorable para el viaje, pero sus palabras se parecen más a las maldiciones de la desolada Dido:

“¡Vientos Bóreas y Céfiro que sopláis desde Tracia, y que conmovéis el mar y la onda negra, hinchaos desgarrándoos en espuma, suave, dulcemente!... ¡Impelid la nave de Ulises, el intrépido, hacia los infiernos!...¡y después!... ¡Traédme!... ¡Traédme!!! ¡¡Traédme!!”

Acto II, Rapsodia 7ª, p. 371

La visita al infierno está inserta en el episodio de Circe (Acto II, Rapsodia 8ª), y es una versión abreviada de *Od.* XI: los griegos llegan al sitio indicado, realizan los sacrificios y ven las almas de los muertos, aquí sólo Elpénor, Anticlea (en O’Neill

⁷⁵⁶ Los cerdos se quejan de que Homero cantara que Circe los ha envenenado vilmente, lo que atribuyen a la condición mentirosa del poeta (pp. 308-9 y 311), una acusación que procede de Platón y la tradición antihomérica.

⁷⁵⁷ Hermes se refiere a ella como “mixtura” y “pan” (Acto I, Rapsodia 2ª, p. 322).

“Antilea”) y Tiresias, que pronostica la accidentada vuelta a Ítaca⁷⁵⁸. Tras la visita al Hades viene la despedida definitiva: Ulises y los suyos vuelven a Eea para enterrar a Elpénor, y Circe les recibe con las mismas palabras que en la *Odisea*, lamentando que sólo ellos morirán dos veces (*Od.* XII 21-2; Acto II, Rapsodia 9ª, p. 376).

Otra obra hispana de nuestros días evoca el mito de Circe en el título, aunque no trata de él. Hablamos de *La balada de la cárcel de Circe* (2000), de E. Cánovas, R. Cobos y J. C. Talavera, que está compuesta por una serie de reflexiones íntimas de las reclusas de una cárcel femenina sobre sus vidas y su situación, lo que da pie a la denuncia social. La obra se subtitula “Texto dramático en un solo acto dividido en varias rapsodias, basado suavemente en las aventuras homéricas de sus intérpretes”. La recurrencia al tema de Circe se explica porque a través de sus parlamentos estas presas consiguen llevar a cabo la catarsis y la regeneración, y esto es un proceso comparado implícitamente con el de los hombres de Ulises cuando abandonan el estado indigno de bestias y alcanzan la humanización⁷⁵⁹. Del mismo modo, los personajes de esta obra, pertenecientes a los escalafones más bajos de la sociedad (inmigrantes, prostitutas, traficantes de droga...) al exponer sus desgraciadas vidas logran dignificarse. Las mujeres aparecen en estado de espera permanente, aguardando que alguien o algo las saque de su penosa situación, y de fondo en el escenario hay un viejo navío abandonado que alude a las múltiples peripecias vitales que componen el pasado de estas mujeres. Entre los discursos de las presas se van intercalando pasajes de *Od.* X y alusiones jocosas al mito⁷⁶⁰. El melancólico final de la obra, con las protagonistas subiendo al barco, da a entender que a éstas, como a Odiseo, les aguarda todavía un viaje al infierno antes de volver a casa.

No ha habido más recreaciones importantes del mito de la hechicera en el teatro español contemporáneo, aunque el viaje de Ulises sí ha sido sumamente recurrente en el siglo XX, particularmente en la dramaturgia de posguerra, convirtiéndose el héroe homérico en símbolo del hombre al que la guerra y las circunstancias políticas apartan de su hogar, y cuyo regreso es casi siempre más desafortunado aún que sus años de ausencia. Estamos ante proyecciones modernas y actualizadoras del mito clásico que suelen tener en común una serie de rasgos: se apoyan casi exclusivamente en los personajes principales (Ulises, Penélope, Telémaco); la figura de Penélope se enaltece a la par que la de Ulises recibe un tratamiento peyorativo; de todo el recorrido vital de

⁷⁵⁸ Curiosamente, el encuentro de Ulises con el espectro de Agamenón, que tenía lugar en la *véκεια* de *Od.* XI, sucede en esta obra en la tierra de Circe (Acto I, Rapsodia 3ª, pp. 332-5), que lo convoca realizando las mismas libaciones fúnebres que Odiseo en Homero (p. 335). La diosa invoca a la sombra del caudillo de Argos para que éste le cuente su asesinato a manos de su esposa Clitemnestra, tratando de convencer así a Ulises de que Penélope -que es además prima de Clitemnestra- tal vez no lo esté esperando. Las palabras de Agamenón, sin embargo, coinciden en su totalidad con las que pronunciaba en *Od.* XI 405-56, y tranquilizan a Ulises con respecto a la fidelidad de Penélope.

⁷⁵⁹ Vilches de Frutos (2002, p. 6) lo expresa así: “Al dar identidad a los personajes homéricos, convertidos por Circe en cerdos, leones o lobos, según su naturaleza propensa al embrutecimiento, la altanería o la traición, comienza un proceso que, como en el caso de los griegos, parte de la degradación para desembocar en una progresiva dignificación. El contacto de Ulises con Circe será regenerador.” En Hodge (2002, p. 4) Cobos explica así su decisión de emplear el mito de Circe: “Nos pareció precioso este pasaje de la *Odisea* cuando Ulises llega a la isla donde está la bruja Circe. La idea del viaje, del barco, son bonitas metáforas de sus propias vidas”.

⁷⁶⁰ Por ejemplo: “CANDELA Cuando nos agarra la bruja esa y nos echa las drogas esas que nos convierte en gorrinos ¿qué? Vamos, que por mucho menos se pasa uno dos años en el talego.” (I p. 10).

Ulises, se elige preferentemente el episodio del regreso a Ítaca; y predominan en las versiones la libertad en la adaptación y el enfoque desmitificador⁷⁶¹. Así sucede en *La tejedora de sueños* de Buero Vallejo (1952), *Ulises o el retorno equivocado* de Salvador Monzó (1958) o *Ulises no vuelve* de Carmen Resino (1983). Normalmente no encontramos a Circe o a personajes equivalentes a ella en esta clase de obras, y cuando aparece es de manera tangencial, tan sólo en alusiones a amoríos fugaces del protagonista. Por ejemplo, en *El retorno de Ulises* de Torrente Ballester (1946) el héroe griego aparece como un aventurero un tanto fanfarrón, y tanto él como su hijo Telémaco hacen mención a sus idilios con Calipso, Circe y Nausícaa. Algo muy parecido sucede en *¿Por qué corres, Ulises?* (1975) de Antonio Gala, que desarrolla la estancia de Ulises con Nausícaa. Una de las últimas recreaciones de las aventuras de Ulises en el teatro español es *Soy Ulises, estoy llegando*, de Ainhoa Amestoy, estrenada en 2007. Se presenta aquí un Ulises moderno que vive diversas aventuras amorosas, siendo la narradora Atenea, que también ha sido una de sus amantes. Calipso se convierte en una obsesiva mujer neurótica y Nausícaa en una joven estudiante de familia adinerada; Circe es en este caso una reina de discoteca que hechiza a sus víctimas con drogas de diseño: a su alrededor bailan *techno* hombres enajenados con caretas de cerdo⁷⁶².

3.2. LA NARRATIVA: BLASCO IBÁÑEZ, BENJAMÍN JARNÉS Y OTROS

En lo que respecta a la literatura española contemporánea, en general la huella del episodio de Circe parece tan intensa en la narrativa, género en boga desde mediados del XIX, como en la poesía y en el teatro. Pasada la moda renacentista y barroca de exhibir erudición mitológica, las reminiscencias de la cultura clásica se mantienen sin embargo entre nuestros autores con un sentido muy similar al de los siglos anteriores, debido al influjo de los grandes maestros auriseculares. La consideración de la diosa homérica continúa en la misma línea que veíamos en autores como Cervantes, Lope o Calderón: en la mayoría de ocasiones el nombre de Circe es sinónimo de mujer peligrosamente bella o de maga. Valgan como ejemplo las breves apariciones de la hechicera de Eea en la obra de los tres grandes novelistas realistas del XIX: Juan Valera indica en varios lugares de *Pepita Jiménez* (1874), que la hermosa protagonista tiene unos ojos verdes como los de Circe (I pp. 52, 108); Clarín en su cuento *Zurita* (1883) compara a dos seductoras (Concha o Engracia y Tula) con la maga Circe; en cuanto a Galdós, su Cintia en *El caballero encantado* (1909) afirma que ha estado estudiando ciencias ocultas con los profesores Madame Circe y Monsieur Tiresias (cap. IV), e incluso en los *Episodios Nacionales* se pueden localizar algunas otras referencias similares a la diosa de Eea (en *El terror de 1824*, cap. VI y en *Amadeo I*, cap. XI).

Un análisis más detenido merece la huella del episodio homérico en la narrativa española del siglo XX, y en concreto en tres autores de tendencias muy diferentes: el

⁷⁶¹ Acerca de esta clase de obras, cf. Paulino (1994, pp. 327-342).

⁷⁶² Podríamos citar otras muchas obras inspiradas en la *Odisea*: *La Odisea* de José Ricardo Morales (1965) y *El llanto de Ulises* (1975) de Germán Ubillos son alegorías de las dificultades de la vida en la sociedad moderna; Domingo Miras presenta en *Penélope* (1971) a una mujer devastada por el abandono de su cruel esposo; tratamientos irónicos del mito son *¡Oh, Penélope!* (1986) de Torrente Ballester, y *Último desembarco. Una comedia homérica* (1987) de Fernando Savater; *Las voces de Penélope* (1997) de Itziar Pascual trata de los avatares cotidianos del género femenino.

exitoso novelista Blasco Ibáñez, el vanguardista Benjamín Jarnés y un autor de novela sentimental, Mariano Tomás.

Blasco Ibáñez, uno de los autores del 98 más aclamado, dejó patente su admiración por el mundo antiguo en varias de sus obras, y su novela *Mare Nostrum* (1918) pretendía ser a la vez un remedo moderno de la *Odisea* y un alegato a favor del bando aliado en la Primera Guerra Mundial desde una ideología progresista⁷⁶³. De los doce capítulos de la obra, cinco de ellos evocan abiertamente la epopeya homérica en sus títulos: “Mater Anfitrita” (II), “Pater Oceanus” (III), “Los artificios de Circe” (VI), “El joven Telémaco” (VIII) y “¡Anfitrita!... ¡Anfitrita!” (XII). *Mare Nostrum* narra los avatares del capitán Ulises Ferragut, un marinero valenciano que simpatiza con los aliados, representantes de la civilización mediterránea heredera de la Antigüedad Clásica, vital, sana, amante de la belleza, libre, democrática y republicana; una civilización superior opuesta al autoritarismo, el fanatismo religioso, el oscurantismo y la crueldad del que era el bando conservador en esta guerra, el de los germanos. *Mare Nostrum* es el nombre del buque del protagonista y el nombre latino del Mediterráneo, el mar que baña todas esas naciones con un esplendoroso pasado cultural común, y que Ulises recorre y conoce a la perfección. De acuerdo con el pensamiento republicano y progresista de Blasco, contrario a los nacionalismos y a los localismos cerrados, el Mediterráneo es la única patria para españoles, italianos, griegos, etc.

En este libro, como en la epopeya homérica, todo gira en torno al protagonista, que tiene mucho en común con Odiseo: Ferragut, aventurero, inteligente, culto, amante de la cultura clásica desde niño y especialmente de Grecia (cap. I), deja en su patria, Valencia, a una mujer fiel, Cinta, que se dedica a tejer y que es asediada por un antiguo pretendiente, Don Pedro, y a un hijo, Esteban, que acabará saliendo en la búsqueda de su amado padre. Ferragut se deja seducir por una Circe, la espía de los alemanes Freya, y esto lo lleva a abandonar sus ideas. Como castigo del destino a esa falta, su hijo Esteban muere en un ataque de los submarinos alemanes que han entrado en el Mediterráneo por la colaboración de Ulises con el bando alemán. A este Ulises, como al de Dante, no se le perdona su debilidad: su Penélope no quiere saber nada de él cuando regresa a Barcelona, y finalmente morirá, como su hijo, en el mar al que ha traicionado, en un ataque de los enemigos.

En el capítulo IV, “Freya”, entra en escena la Circe de *Mare Nostrum*, y su actuación llega hasta el final de la obra. El título del capítulo VI, “Los artificios de Circe”, es el de inspiración homérica más evidente; el término “artificio” aparece evidentemente en esta novela realista no con el sentido de “magia” sino de “engaño” o “seducción”. Ulises conoce a Freya en Nápoles, donde el *Mare Nostrum* está detenido por una avería: esta dama bella y misteriosa dice ser viuda e italiana pero su información es siempre parca y poco fiable. El personaje de Freya tiene múltiples paralelismos con Circe: es una hermosa extranjera (joven, esbelta, rubia, blanca, con ojos negros y rasgados de bailarina oriental, más bella que el sol y el mar, pp. 186-7) y el efecto que produce en Ulises su impactante belleza se asemeja a un hechizo; aparece en Italia, la tierra de Circe según la tradición latina; es viuda, como Circe tras asesinar a su esposo; al igual que aquélla, “adivina” la identidad de Ferragut, pues lo conoció años atrás en otro viaje. “Freya” es además el nombre de una antigua diosa escandinava de la naturaleza y la fecundidad, el tipo de divinidad del que procede la Circe homérica. Esta mujer inquietante y fría seduce y subyuga a Ulises y llena su espíritu de deseo y

⁷⁶³ Sobre *Mare Nostrum* y el resto de obras de inspiración clásica de Blasco puede consultarse Ramos Jurado (2001, pp. 45-57).

desasosiego: Ferragut lo ignora todo acerca de ella; no sabe qué quiere, a qué se dedica, dónde se hospeda, o si volverá a verla o no.

Inspirándose sin duda en la Circe homérica, Blasco otorga a Freya rasgos de depredadora y señora de los animales. Para empezar, no se entrega a Ulises en un principio, pues afirma que es una “mujer fatal” (p. 245), lo que recuerda la concepción de los decadentes. Declara que odia a los hombres (incluso le gustaría ser cangrejo o araña para destruirlos, pp. 207-8), y confiesa que muchos enloquecieron por ella e incluso se mataron (p. 257). En las ruinas del templo de Neptuno, impide que Ulises mate una culebra alegando que es una antigua divinidad con la que ella se comunica (pp. 194-5). Los primeros encuentros de Ulises y Freya tienen lugar en el acuario de Nápoles (cap. V), donde ella disfruta contemplando a las criaturas, particularmente a los pulpos -animal con el que el autor desea identificarla- cuando devoran a sus víctimas: emocionada por esta sádica escena, besa por primera vez a Ulises.

Poco después viene el equivalente al ataque del héroe a la diosa en *Od. X*: Ulises trata de someterla para que se entregue a él por fin, y ella lo repele y saca un revólver (pp. 260-2). Pero Freya experimenta súbitamente un brusco cambio de actitud y pasa de ser esquivada a entregarse a Ulises, confesándole que es alemana. El capítulo VII, “El pecado de Ferragut”, desarrolla el sometimiento del protagonista a la hermosa espía, como si ésta lo hubiera encantado o transformado en animal doméstico. El capitán ya no tiene prisa por abandonar Nápoles, para disgusto del resto de marineros⁷⁶⁴. Freya aparece a ojos de Ulises como una diosa o una reina que colma todas sus ansias: se la identifica incluso con la emperatriz griega de Bizancio, doña Constanza, amor platónico de Ulises cuando era niño (pp. 248, 311). Ferragut abandona el *Mare Nostrum* y se instala en casa de la misteriosa doctora alemana que acompaña a su amante desde su primera aparición: esta estancia del marinero con Freya olvidado de todo y entregado al lujo, el placer y el refinamiento recuerda el año que Odiseo pasa en Eea. En estas circunstancias, Freya recurre al victimismo y las zalamerías para convencer a Ulises de la difícil situación de su país; él, como español neutral, se deja persuadir para ayudar a Alemania y se enfrenta a su fiel compañero de navegación Tòni, un republicano demócrata que da voz a la ideología de Blasco (y posible trasunto de Euríloco). Tras esto, Freya desaparece, y Ulises se entera de que su hijo Esteban lo busca: padre e hijo no llegarán a encontrarse, pues Esteban morirá en el ataque de los alemanes⁷⁶⁵.

Hasta aquí llega la actuación principal de la Circe de *Mare Nostrum*. La misma distancia que había en la *Odisea* entre las figuras de Penélope y las diosas amantes de Ulises se da aquí entre Cinta y Freya, totalmente opuestas en lo psicológico y en lo físico: Freya es alta, rubia, bella, encarna el peligro, la independencia, el dinamismo, con sus continuos viajes, cambios de nombres y peripecias, frente a Cinta, morena y sencilla, fiel y sumisa, siempre encerrada en casa esperando al marido⁷⁶⁶. A partir de la desaparición de Freya vuelve Cinta al relato, condenando los actos de Ferragut en cada una de sus intervenciones; Freya será para el capitán el recuerdo de su imperdonable falta, y en lo sucesivo sólo tendrá para ella odio y rencor, aun cuando la espía termina convertida en una desesperada mujer suplicante digna de conmiseración. Tras la evocación de Troya y Bizancio a propósito del viaje de Ulises a Turquía y la exaltación

⁷⁶⁴ “Ella era la culpable de todo: ella la que iba a tener el buque encantado en este puerto, quién sabe hasta cuándo, con su poder irresistible de bruja”, (p. 284).

⁷⁶⁵ La “Telemaquia” de esta novela ocupa un solo capítulo (VIII), en el que tienen lugar la presentación, las aventuras y la muerte de Esteban. El capítulo se llama como una obra teatral de Eusebio Blasco, *El joven Telémaco* (1866), que era una parodia bufa.

⁷⁶⁶ Para la contraposición de las figuras femeninas tipo -mujer fatal y mujer sumisa- en las novelas de Blasco, véase Navarro (1998, pp. 40 y 54-7).

de las culturas mediterráneas (cap. IX), Freya reaparece en el capítulo X en Barcelona para pedir ayuda a Ferragut: podemos compararlo con el segundo encuentro de Circe y Odiseo en *Od.* XII, después de que ambos protagonistas hayan viajado al Infierno (uno literalmente, otro por la muerte de su hijo). Freya viene a pedir disculpas, a declararle su amor, y a darle una información equivalente en cierto modo a las profecías de la Circe homérica: los alemanes van detrás de él y debe huir. Cuenta entonces su verdadera historia: no es alemana, sino una italiana pobre, agotada por una vida humillante de ganarse la vida con su belleza o como espía; pero Ferragut se niega a perdonarla. En el capítulo XI volverá a darse la misma situación -Freya busca a Ulises en su barco para que le salve la vida- con el mismo resultado: el capitán la odia y no desea ayudarla. El último capítulo del libro (XII) recoge un relato de la muerte de Freya, ajusticiada por un tribunal aliado por ser espía del enemigo: ella elige morir como un soldado, con su uniforme (belleza y adornos, p. 489). Tras la muerte de Freya, que en nada coincide con la tradición mítica de Circe, tienen lugar el naufragio y muerte de Ulises.

Como otras muchas novelas de Blasco, *Mare Nostrum* fue llevada al cine, primero por Red Ingram (*Mare Nostrum*, 1926, aún sin sonido) y más tarde por Rafael Gil (*Mare Nostrum*, 1953, en sonoro). Precisamente sobre la figura de Circe había escrito Blasco Ibáñez un guión original para Hollywood, *Circe the Enchantress* (1924), obra que se encargó de dirigir Robert Z. Leonard y que fue protagonizada por Mae Murray, para quien estaba pensado expresamente el film. La película era muda y actualmente se considera perdida; en ella Mae Murray interpretaba a una cínica seductora que acaba enmendándose a causa del amor⁷⁶⁷.

A finales del siglo XX otro escritor valenciano, Manuel Vicent, retomará el modelo odiseico para elaborar una versión moderna de la *Odisea: Son de mar* (1999). En esta novela plagada de resonancias sutiles y libres de la epopeya homérica, también el protagonista se llama Ulises. La acción se desarrolla en una localidad mediterránea llamada Circea; en este caso, la ardiente esposa del protagonista, Martina, asume a la vez los roles de Circe y de Penélope⁷⁶⁸.

Ya en la literatura de posguerra, otro autor menos conocido que reescribe la historia de Ulises es **Mariano Tomás**. En su novela lírico-sentimental *La pobre Circe* (1949) la acción se traslada a la época de la reina Isabel II; Ulises está representado aquí por otro marinero, Rafael, el cual parte a un viaje de muchos años por tierras lejanas y se enamora de una hermosa joven inglesa, Beatriz Morgan, a la que él mismo denomina "Circe". En este caso el personaje carece de los rasgos negativos habitualmente ligados al personaje como la maldad y el engaño, siendo sin más una muchacha enamorada que se ve en el rol de Circe porque el hombre al que ama tiene una esposa y un hogar a los que debe regresar. El protagonista en este caso se enamora verdaderamente de su amante, pero tras múltiples avatares, Miss Morgan acaba falleciendo y Rafael vuelve a su patria, Cartagena, con su prometida Luz, una Penélope moderna que lo ha esperado fielmente durante todo ese tiempo.

Otra novela española cuyo título remite al episodio de Circe es *Los puercos de Circe* de Luis Alemany (1973), pero todo lo que toma de la *Odisea* es el título con fines simbólicos. La obra consiste en un amargo retrato de la sociedad canaria de posguerra y

⁷⁶⁷ Sobre las adaptaciones cinematográficas de las novelas de Blasco Ibáñez, puede consultarse Rodríguez Merchán y Bardzinska (2011, pp. 889-90).

⁷⁶⁸ Valverde Sánchez (2013, pp. 169-80) analiza la relación de *Son de mar* con el modelo homérico y su deuda con *Mare Nostrum* de Blasco.

particularmente de la burguesía conformista -comparables a los cerdos hechizados por Circe- a través de la hastiada e insatisfecha protagonista de la obra.

Además de la narrativa realista, tenemos un interesante ejemplo de la presencia de nuestro tema en la prosa de vanguardia española en el relato “Circe” (1929) de **Benjamín Jarnés**. Con una escritura poética y sumamente metafórica, Jarnés presenta al joven e inexperto Julio, que toma su instrucción militar en Barcelona: la ciudad se abre ante él como un mundo lleno de sensaciones, novedades y promesas de aventuras donde bulle la vida. Este nuevo Ulises está ansioso por comenzar su viaje a Ítaca descubriendo y experimentando el mundo y sus avatares: él mismo reconoce que está recién llegado a la vida, no tiene aún pasado y se está construyendo el futuro. En Barcelona conoce a la vendedora de postales Cecilia, a la que él se refiere como “Circe”, “encantadora” (pp. 54, 68), “hechicera” (pp. 54, 69) y “diosa” (p. 62). Julio cree enamorarse de Cecilia, y pensando en fundar un hogar con ella, intenta sin éxito encontrar un trabajo, pero enseguida se da cuenta de que no ama realmente a la chica y de que ella coarta sus infinitas ansias de aventura. De modo que la mata simbólicamente imaginando que ha fallecido y opta por proseguir su navegación en busca de más experiencias. En este texto complejo y evocador Circe puede ser, más que Cecilia, la misma ciudad de Barcelona, que tienta y atrae a Julio con su magia. De hecho, el narrador se detiene en la descripción de la ciudad mucho más que en Cecilia, que al fin y al cabo es una chica corriente y carente de ese letal poder de seducción que tienen las Circes de otras recreaciones, y que aquí ha sido transferido a la urbe. El papel de Cecilia en Jarnés se asemeja más al de Penélope, como símbolo de vida marital tranquila, sedentarismo y vida hogareña. Es Barcelona lo que aparece como una fascinante tentación para el espíritu y los sentidos, y no en vano la ciudad se equipara a una mujer de forma explícita en varios momentos, e incluso a una cortesana lujuriosa y a una bestia en celo, lo que coincide con las visiones de Circe en las recreaciones moralistas:

“La calle de Balmes miraba a Julio con curiosidad de hembra ciudadana”.
Benjamín Jarnés, “Circe”, p. 49

“Contempla de nuevo la ciudad, cortesana tendida a sus pies. Los puntos de luz son otros tantos poros por donde rezuma la vida de la hembra, de la gran Circe, en reposo (...) La ciudad viva está gritando su deseo como una bestia encelada (...) El múltiple jadeo de la ciudad se resume en un solo grito sexual, que Julio recibe en mitad del pecho; quisiera caer sobre ella como sobre una amante de mil brazos (...) La ciudad le ha vencido. La gran Circe le ha hecho arder”.

“Circe”, p. 76

Si el referente del personaje de la maga, aunque sea lo que da título al cuento, está algo difuso en la “Circe” de Jarnés, la dependencia de Julio del patrón de Ulises es en cambio bastante diáfana. Sin embargo, el modelo más cercano para Julio no es tanto el Odiseo homérico como aquel Ulises trotamundos esbozado por Dante que tanta fortuna ha tenido en la literatura moderna, especialmente desde el poema “Ítaca” de Kavafis. Este Julio-Ulises, que se inscribe en el registro afirmando que es de profesión “viajero” (p. 45), no tiene más $\mu\omega\lambda\upsilon$ para deshacerse de Cecilia y continuar su viaje sin $\nu\acute{o}\sigma\tau\omicron\varsigma$ que su ansia de vivir múltiples experiencias, de no perderse nada. No hay, pues, mujer capaz de detener su recorrido metafórico por la vida y la experiencia.

Es curioso el caso de los poetas Ciges Aparicio y Gil de Biedma, pues tanto el uno como el otro evocan la figura de Circe en el título de sus respectivas obras autobiográficas. La novela *Circe y el poeta* (1926) de Ciges Aparicio narra las andanzas en París de un poeta revolucionario, basadas en la propia experiencia del autor. En cuanto a Gil de Biedma, tituló unos relatos sobre sus años en Filipinas y los amantes que allí conoció *Las islas de Circe* (1956). En estos dos libros, como sucedía en el cuento de Jarnés, el nombre de Circe se utiliza para asociar el personaje de la hechicera con tierras misteriosas y atrayentes donde el protagonista vive experiencias apasionantes y turbadoras, y más todavía en las memorias de Gil de Biedma, por tener su historia una localización exótica.

Como Ciges Aparicio y Gil de Biedma, otros autores han recurrido a la figura de la diosa de Eea en el título de sus crónicas sobre remotos y deslumbrantes países de los continentes de África y Asia que embrujan al forastero, el cual no deja de ser en estos casos una especie de Ulises que, lejos de su patria, va a parar a territorios misteriosos y desconocidos en los que vive toda clase de peripecias. Es el caso del español González Ruano en *Circe: novela de los oasis saharianos* (1935), donde plasma el autor sus experiencias en Marruecos mezclando el relato autobiográfico y la fantasía orientalizante; África, como Circe, se apropia del alma del viajero y lo hechiza con su encanto y su belleza⁷⁶⁹.

3.3. LA POESÍA ESPAÑOLA

La presencia del episodio homérico de Circe en la poesía española más reciente es igualmente amplia y variada. Hemos seleccionado para este apartado tan sólo algunas muestras de la intensa huella del tema en nuestra lírica de los siglos XX y XXI.

Empezamos con esa corriente de escritura de vanguardia de principios del siglo pasado que veíamos en Jarnés. **Francisco Ayala** realiza un empleo original y sorprendente del mito homérico, estableciendo una conexión entre Circe y el cine que nunca ha sido planteada por otro autor antes o después de Ayala. El novelista español cierra su ensayo *Indagación sobre el cinema* (1929), el primer tratado sobre cine publicado en España, con un poema, el único de su carrera, titulado “A Circe cinematográfica”, sirviéndose de un juego de palabras con los vocablos griegos Κίρκη y κίνημα (“movimiento” o “agitación”). La relación entre el cine y Circe vendría dada posiblemente por la capacidad de hechizar que se atribuye al séptimo arte, e incluso también por la función de creador de mitos que tiene el cine y por la propia semejanza de ambas palabras⁷⁷⁰.

“En sábana tendida
de agua feliz dispuesta en un cuadrado
-alerta, no dormida:
el pulso acelerado-
escucha Circe al viento enamorado

que, en idas y venidas,

⁷⁶⁹ Asimismo, fuera de la literatura española tenemos el caso del bengalí Nirad C. Chaudhuri, que compara a la maga homérica con la India en su ensayo sobre esta nación y sus gentes, *The continent of Circe* (1965). La diosa de la *Odisea* reaparece en el título del ensayo *Goa and the continent of Circe* (1973), donde Robert De Souza refuta la mala imagen de Goa que Chaudhuri había dado en su obra.

⁷⁷⁰ Sobre esta obra, véase Broullón Lozano (2008, pp. 69-87) y Richmond (2001, pp. 774-84).

desnudo de blancura y de recelos,
al sujetar las bridas
con juegos paralelos
levanta por sus puños los pañuelos.

Separa, diligente,
compás tierno de vértices encendido.
Cada rama hacia un frente
(si con el pie perdido
halladas y resueltas en un nido)

huyendo, como ríos,
en dorado volumen prisioneras,
sus esfuerzos baldíos
-ondulantes maderas-
baten un mar plegado, sin riberas.

Y aún antes que consuma
su regreso tronchado la caricia,
para borrar la espuma
florecida en delicia
nuevo periplo con la esponja inicia.”

Francisco Ayala, “A Circe cinematográfica”

El texto, misterioso y evocador, consta de veinticinco versos agrupados en liras, y consiste en una erótica y sugerente descripción de una mujer hermosa que seduce al viento que se mueve constantemente en torno a ella. Aunque el poema parece describir una escena en la que la protagonista está tomando un baño, el autor juega con una serie de términos que remiten a un espacio marítimo, que es el medio propio del personaje de Circe (vv. 2, 20, 23). En cuanto a la figura femenina protagonista, podría identificarse con Circe o con alguna de las hermosas heroínas de las películas; de hecho, el autor en su *Indagación sobre el cinema* define a Greta Garbo como “Circe nórdica”.

En la poesía española de los últimos decenios no son infrecuentes las reminiscencias del tema de Circe. Recogemos aquí dos poemas que plantean la revisión de la aventura de *Od. X* desde un punto de vista ligero y mordaz, centrándose en el triángulo amoroso formado por Circe, Penélope y Ulises.

En el primero de ellos, **Manuel Lara Cantizani** aborda el mito homérico desde una perspectiva humorística en la “Carta de Penélope a Circe” (*Incultura clásica*, 2002), donde la esposa legítima reconoce ante la amante de su marido que ella también le ha sido infiel a éste.

“Agua. Me separa de Ulises
tu cuerpo y el suyo sudando amor desnudo
sin orillas.
Demasiada agua.

Su insípido recuerdo vadea seco
por las playas de la memoria.

El porqué de este poema es el mensajero, Telémaco.
Él y tu cariñoso huésped
-fiero engañado-
se creen padre e hijo.
No los desilusiones, no seas bruja.
Además, los labios anónimos que besé a escondidas
se han empapado de olvido
y, te seré sincera, amiga,
no sé bien quién lo engendró.

Mi nuevo amante
- él ha escrito estos versos,
no es héroe, es poeta-
admira al tuyo.
Yo, ya no.

Recuerdos a los cerdos.”

Manuel Lara Cantizani, “Carta de Penélope a Circe”

En esta composición epistolar cuya idea y naturaleza recuerdan a las *Heroidas* ovidianas, una Penélope totalmente olvidada de su marido, al que hace muchos años que no respeta, confiesa con asombrosa honestidad su verdad a una Circe de cuyos sentimientos o actitud nada conocemos. El autor liga en el poema el encuentro de Odiseo y Circe con esa visita posterior de Telémaco a Eea que muchos autores de la Antigüedad transmitían, aunque en este caso Telémaco es fruto de la infidelidad de Penélope con alguno de sus pretendientes, sin que ella misma sepa exactamente cuál de ellos. Esta infidelidad de Penélope a Ulises, que aquí aparece como herramienta del proceso de desmitificación de una lectura humorística, es un dato no muy habitual en las fuentes grecolatinas, pero tampoco desconocido (Apollod. 35, 38-40; Paus. VIII 12, 6; Theoc. Syr. 1, 15; schol. Theoc. VII 109; Serv. *Aen.* II 44). Se puede entender incluso que este “nuevo amante” poeta de Penélope que admira a Ulises y escribe la carta es el propio Homero. La Circe a quien se dirige esta misiva carece de ese halo de maldad sobrenatural que tantos autores le habían atribuido: es tan sólo una amante a la que Penélope llama incluso “amiga” (v.14), y le pide que no sea “bruja” (v. 11) revelando las confidencias que le hace. Ulises, por su parte, es aquí un hombre estúpido calificado de “fiero engañado” (v. 9): “engañado” por su esposa y “fiero”, suponemos, por Circe, de acuerdo con la tradición que interpreta que las metamorfosis de la diosa rebajan al hombre racional a la condición de animal privado de inteligencia. En ese mismo sentido debemos entender también la escueta y contundente frase final: “Recuerdos a los cerdos”

También la composición “Circe esgrime un argumento”, de **Silvia Ugidos** (*Las pruebas del delito*, 1997), realiza una subversión de la visión tradicional de Penélope como esposa perfecta, pero de un modo muy diferente al que acabamos de ver en el poema anterior.

“Si regresas, Ulises,
encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
Penélope ojerosa
que afanosa y sin saberlo
le teje y le desteje una mortaja

al amor. Ella pretende
aferrarse y aferraros a lo eterno.
Si regresas
hacia un destino más infame aún
que éste que yo te ofrezco
avanzas si vuelves a su encuentro.
Más enemigo del amor y de la vida
que mis venenos
es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate, Ulises: sé un cerdo.”

Silvia Ugidos, “Circe esgrime un argumento”

En este breve poema sarcástico, que sigue la misma línea de desmitificación que el de Lara Cantizani, una Circe de nuevo humanizada advierte a Ulises de que en Ítaca le espera una mujer “cobarde” (v. 2) y “ojerosa” (v. 3) cuyo amor es opresivo y asfixiante (“teje y le desteje una mortaja/ al amor”, vv. 5-6). El intento de Circe de desprestigiar a Penélope alegando que, como toda mujer mortal, tiene defectos y envejece, recuerda las palabras de Calipso en Homero (*Od.* V 211-3) y de las Circes de Plutarco (*Mor.* 985F2-4) y Ovidio (*Rem.* 275-6). En contraste con esta mediocre vida junto a su esposa legítima, peor que cualquier encantamiento, la diosa de Eea ofrece al héroe un amor más sano y vital (“Más enemigo del amor y de la vida/ que mis venenos/ es vuestro matrimonio, vil encierro”, vv. 12-4), y concluye con una invitación al deleite hedonista que recuerda de nuevo al *Grilo* y sus versiones; “Quédate, Ulises, sé un cerdo” (v. 15).

Diversas colecciones poéticas de las últimas décadas llevan en su título el nombre de la diosa de Eea. José Manuel Cardona se dirige a un tú poético designado como “Circe” en sus *Poemas a Circe* (1959), una colección de delicados poemas amorosos. Más reciente aún es la obra de **Félix Morales Prado** *Circe* (2008), un conjunto de composiciones consistentes en reflexiones íntimas sobre la trayectoria vital del hombre moderno plagadas de guiños al mito homérico. Colecciones de poemas de temática diversa que aluden a Circe en su título son *Circe versus Tánatos* de Luis Fernández Coca (1994) y *Sonetos de Circe* de Quintín Racionero (2002). Esta última intercala constantemente entre los poemas citas y referencias odiseicas; la Parte I del poemario se titula “Circe, deidad poderosa dotada de voz”, evocando la célebre fórmula homérica δεινὴ θεὸς ἀδῆεσσα.

3.4. LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

3.4.1. “Circe” de Julio Cortázar. Otros autores de narrativa.

Dentro de la literatura hispanoamericana el tema de Circe ha gozado de una fortuna tan notable como en las letras españolas, y muy especialmente en un género típicamente americano: el cuento. Presentamos aquí un repaso a grandes rasgos de la presencia del tema de Circe en las letras de Hispanoamérica y en la cuentística en particular.

Es en la literatura hispanoamericana donde encontramos una de las recreaciones más célebres y magistrales del tema de Circe que se han compuesto en el siglo XX: se trata de “Circe” (1951) de Julio Cortázar, un cuento inquietante protagonizado por una envenenadora, Delia Mañara⁷⁷¹. El cuento es narrado en principio en primera persona, como el episodio homérico, por un personaje anónimo que, según declara, era un muchacho cuando los hechos relatados tuvieron lugar, pero pronto este narrador se oculta tras una tercera persona omnisciente⁷⁷². La historia es la siguiente: el joven Mario, el héroe del relato, se enamora de la misteriosa Delia, cuyos novios anteriores han muerto en extrañas circunstancias, lo que ha provocado el estigma y el aislamiento de la joven y sus padres en el pueblo. La muchacha se dedica concienzudamente a preparar para Mario licores y bombones que sus protectores padres no prueban. En una atmósfera de tensión que va creciendo, Mario recibe anónimos que le advierten sobre el peligro de Delia y desconfía cada vez más. Una noche decide abrir uno de sus bombones y al descubrir dentro una cucaracha ataca a Delia y se marcha de su casa dejándola con un ataque de nervios, escena que los padres de la chica observan escondidos sin intervenir.

Cortázar realiza aquí una soberbia traslación de los elementos mítico-heroicos de *Od. X* al universo del cuento realista-fantástico del siglo XX. El relato forma parte de la colección *Bestiario*, que incluye otros cuentos de tipo sobrenatural, y no en vano la despiadada Delia tiene algo de bestia o monstruo, como la propia diosa de Eea, y aparentemente ejerce incluso control sobre los animales⁷⁷³, un detalle que puede apuntar a que éstos son hombres a los que ella encantó en el pasado o, dado que Delia no parece tener poderes metamórficos, puede ser más bien un homenaje a la Circe homérica que le sirve de modelo. Sus mascotas mueren enseguida, el día después de que ella anuncie que les queda poco de vida. De forma sutil y terrorífica va entretejiendo el autor su versión moderna de la maga envenenadora:

“De Delia quedaban las manías delicadas, la manipulación de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariposas y los gatos, el aura de su respiración a medias en la muerte.”

“Circe”, p. 81

Lo que es indudable es el propósito de identificar a Delia con un insecto: su apellido, Mañara, es un juego de palabras con “araña” y “maraña”; es comparada explícitamente con un ciempiés (p. 81) e implícitamente con una cucaracha (negra cuando va de luto y cuando Mario la estrangula, y rubia cuando muestra su cabello, pp.

⁷⁷¹ El relato fue llevado al cine por el director argentino Manuel Antín: *Circe* (1964).

⁷⁷² El narrador interrumpe a veces la historia para manifestar que le cuesta seguir por los fallos de su memoria o su conocimiento impreciso de los hechos: “Yo me acuerdo mal de Delia, pero era fina y rubia” (p. 72); “Yo me acuerdo mal de Mario, pero dicen que hacía linda pareja con Delia” (p. 74); “Ahora ya es más difícil hablar de esto, está mezclado con otras historias que uno agrega a base de olvidos menores, de falsedades mínimas que tejen y tejen por detrás de los recuerdos” (p. 78). Esto podemos verlo como un eco de las técnicas de los aedos de detenciones de la narración, invocaciones a la Musa, etc. Sobre la voz del narrador y las técnicas narrativas en “Circe”, cf. Liñares (1999, pp. 105-14).

⁷⁷³ “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando ella iba a acariciarlo. Ella lo llamó (era el Once, de tarde) y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos. La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita. Todos se asombraban, hasta Mario que les tenía poco miedo. Y las mariposas venían a su pelo -Mario vio dos en una sola tarde, en San Isidro-, pero Delia las ahuyentaba con un gesto liviano. Héctor le había regalado un conejo blanco, que murió pronto.” (pp. 73-4)

73, 74, 90). La presencia de las cucarachas en el relato -en casa de Delia en un principio y finalmente incluso dentro de sus bombones- puede tener varias explicaciones: la cucaracha simboliza la repulsión, es el animal más inmundo, más aún que el cerdo, y protagoniza otra metamorfosis tan célebre como la de *Od. X*, la de Kafka.

La Delia de Cortázar responde al canon de hechicera maligna de los cuentos y los mitos y también al de mujer fatal: es la mujer que seduce, envenena y destruye a los hombres, a la manera de Circe y Medea. Administra a sus novios una comida que no alimenta sino que degenera, pues sus bombones con cucarachas son tan abominables como el κικεών que vuelve a los hombres cerdos. De hecho, las pruebas de los bombones se asemejan en cierta medida a una ceremonia ritual que siempre se desarrolla de noche y a solas entre Mario y Delia. Cuando al final del cuento Mario se dispone a comerse el bombón con una cucaracha, la excitación de Delia es obscena y lujuriosa (p. 89). Otras actividades que evocan la figura de la hechicera de la *Odisea* son la música y el tejido: Delia se entretiene tocando melodías en el piano (pp. 76, 80, 84), como Circe cantaba mientras tejía, y la actividad de tejer se relaciona con las arañas con las que decimos que se pretende identificar a Delia; ella no teje en sentido literal pero sí enreda a sus víctimas en sentido metafórico en una especie de tela de araña.

Con todo, en la heroína de Cortázar hay una notable ambigüedad, y en esto coincide el argentino con muchos de los tratamientos del mito de Circe que hemos analizado: la protagonista suscita una mezcla de atracción y repulsión, de placer y dulzura y peligro y repugnancia. Provoca en Mario una especie de obsesión o encantamiento fruto de la belleza de la muchacha y la curiosidad del joven, pero la certeza de que esconde un oscuro secreto sume en el desasosiego tanto al protagonista como al lector. Detrás de la máscara de ingenuidad y hermosura asoma el lado diabólico de Delia a través de todas sus excentricidades y perversiones que van saliendo a la luz. La dualidad de Delia Mañara se evidencia ya en su propio nombre: el sentido de “maraña” y “araña” de su apellido se contrapone a lo luminoso y apolíneo de su nombre, derivado de “Delos”, si bien “Delia” también es el nombre de la despiadada mujer que hacía sufrir a Tibulo.

En cuanto a las fechorías de Delia, guardan también una estrecha relación con la tradición grecolatina. El primer novio de Delia, Rolo, sufre un síncope y se abre el cráneo al caerse, lo que recuerda el fin de Elpénor cuando cae borracho desde el tejado del palacio de Circe; curiosamente se dice además que Rolo temía el alcohol de los bombones de Delia (“Rolo tenía miedo por el corazón. El alcohol es malo para el corazón.”, p. 79). El segundo amante, Héctor, se suicida arrojándose al mar, una muerte semejante a las de las víctimas de las Sirenas, muy a menudo ligadas a Circe en la literatura moderna⁷⁷⁴. Con todo, en ningún caso queda probado que los dulces de Delia tengan poderes mágicos o causen la muerte de los muchachos, que también podrían haber sido enloquecidos por Delia. Sea como fuere, tales sucesos parecen asesinatos encubiertos por los padres de Delia, acarrear a la joven la hostilidad del pueblo -Delia pasa a ser “la joven que había matado a sus dos novios” (p. 72) - y los obligan a cambiar de residencia, unos hechos paralelos al envenenamiento de Circe contra su esposo y su huida de Sarmacia a Italia con la colaboración de Helios. Los padres de Delia protegen a su hija pero, al igual que el Sol muestra la realidad, tratan de iluminar la situación para Mario: no comen los bombones de Delia, los parten para examinar su contenido, encienden las luces cuando los novios están solos en la penumbra, interrumpen las pruebas de los bombones, deslizan advertencias veladas en las conversaciones, etc. La

⁷⁷⁴ El primer novio se llama Rolo, que puede ser diminutivo de Rodolfo, nombre que significa “lobo”, una de las especies que rodean el palacio de Circe en *Od. X*, y el segundo Héctor, como el malogrado héroe troyano.

muerte de los novios de Delia se puede comparar también con el hechizo de los hombres que visitaron a Circe antes que Odiseo, y con la bajada al infierno que sigue a la estancia con la diosa en la *Odisea*.

Por otra parte, los anónimos que recibe Mario (procedentes probablemente de los padres de Delia) equivaldrían a la advertencia que hace Hermes a Odiseo en *Od. X*⁷⁷⁵. Como el itacense, Mario es sensato y racional, y a la vez curioso y osado; se deja seducir por la envenenadora pero mantiene la desconfianza, y su ataque final a Delia es paralelo al sometimiento de Circe por Odiseo. Como en la *Odisea*, se da aquí una oposición entre la familia y el hogar del héroe y su idilio con la mujer malvada: al principio del relato describe Cortázar la rabia que infunden en Mario los comentarios de sus parientes y vecinos contra Delia, y cómo él en esta disyuntiva se aparta de los suyos y elige a los Mañara. Sin embargo, cuando al final del cuento logra percibir la verdad en toda su plenitud, entendemos que Mario, como Odiseo, ha optado por el νόστος y el abandono de la amante malvada. Cuando Mario se marcha de la casa de los Mañara dejando a Delia llorando, el narrador parece sugerir que su llanto es de alguna manera un sonido demoníaco e incesante, con una frase final en la que creemos ver un homenaje al epíteto homérico αὐδήεσσα o incluso a aquel *adsiduo resonat cantu* virgiliano (*Aen.* VII 12):

“Tuvo mucha lástima de los Mañara, que habían estado ahí agazapados y esperando que él -por fin alguno- hiciera callar a Delia que lloraba, hiciera cesar por fin el llanto de Delia”

“Circe”, p. 90.

Julio Cortázar tenía una profunda formación en cultura clásica y las referencias mitológicas no son infrecuentes en su obra. Dos motivos de la mitología griega brillan con especial fuerza en su universo literario: el laberinto y el viaje⁷⁷⁶, éste último inspirado sin duda por la epopeya de Homero, el autor clásico al que más recurre. Estos elementos del laberinto y el viaje alcanzan su máxima expresión en *Rayuela* (1963), epopeya urbana que debe mucho a la *Odisea* y al *Ulises* de Joyce, y no poco también a la *Divina Comedia*, pues también en este caso nos encontramos con un viajero que no quiere volver a casa, sino recorrer el mundo y entregarse a las sensaciones de la vida. Si el deambular por París del antihéroe de esta novela, Horacio Oliveira, está construido en última instancia sobre el viaje de Odiseo, es inevitable comparar a la mujer con la que Horacio tiene un idilio -llamada además la Maga- con Calipso y Circe. Aparte del nombre, la Maga presenta una serie de rasgos que la acercan a la figura de la hechicera clásica: fabrica una muñeca de cera de Pola, la antigua amante de Horacio, y la llena de alfileres⁷⁷⁷; siempre lleva consigo unos hilos de colores que pueden evocar los telares de Circe y Calipso (o incluso las telarañas); atrae a los gatos, como Delia Mañara, y les habla en un misterioso lenguaje, lo que recuerda a la Circe homérica rodeada de sus fieras domesticadas; Delia tocaba el piano, y la Maga canta como la diosa de Eea, sugiriendo esa relación entre la música y la atracción femenina propia de los mitos⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ El primer anónimo es un recorte de periódico sobre la muerte de Héctor que reza: “Sólo una honda desesperación pudo arrastrarlo al suicidio, según declaraciones de los familiares” (pp. 84-5); el segundo alude a la muerte de Rolo: “Yo que usted tendría cuidado con el escalón de la cancel” (p. 85).

⁷⁷⁶ Acerca de esto, véase González de Tobia (1998, p. 102).

⁷⁷⁷ Sobre esta práctica en la Antigüedad grecolatina, cf. Vega Vega (2002, p. 228).

⁷⁷⁸ Cf. Goyalde Palacios (1998, p. 117).

Queremos recordar aquí otra novela argentina de inspiración odiseica, menos conocida que *Rayuela* pero modelo más que probable para ésta, *Adán Buenosayres*, de **Leopoldo Marichal** (1948). Es una novela experimental que constituye un eslabón más en esa tradición épica que parte de Homero y Dante y culmina con el *Ulises* de Joyce, también en este caso con una importante influencia del cristianismo⁷⁷⁹. Narra las aventuras y el proceso interno del protagonista Adán Buenosayres desde un Viernes Santo hasta un Domingo de Resurrección de los años 20. El personaje deambula por la capital argentina experimentando avatares que son imitaciones o parodias de la *Odisea* y la *Divina Comedia*: Polifemo es aquí un ciego que pide limosna (Libro II), las Sirenas son muchachas de Villa Crespo, Ítaca la habitación de una pensión, “El Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia” del Libro VII es una parodia de Dante y la *véκεια* homérica, etc. Circe, por una parte, está representada en la cigarrera Ruth, “tentadora como una Circe” (p. 83), que aparece en el Libro II e intenta arrebatar a Adán su apreciado cuaderno de tapas azules. Por otra parte, en el libro VI Fernández, uno de los personajes, se transforma también en Circe para prevenir a Adán del peligro de las Sirenas y repite las palabras de la diosa en la *Odisea*⁷⁸⁰.

Por último, mencionamos una obra del mexicano **Luis Bruno Ruiz** publicada en 1991: *El complejo de Circe: estudio psicoanalítico y una breve novela que ilustra este padecimiento neurótico de la mujer*, dedicada al ansia inconsciente de algunas mujeres por dominar al varón.

3.4.2. El microrrelato.

Presentamos a continuación una muestra de tratamientos del episodio de Circe pertenecientes a un género típicamente hispanoamericano: el microrrelato. El primer autor que compuso un cuento breve inspirado en la aventura de Circe -pero en este caso en *Od. XII* en vez de *Od. X*- fue el mexicano **Julio Torri**, que en su brevísimo relato “A Circe” (*Ensayos y poemas*, 1917) devolvía a la diosa de Eea esos poderes proféticos y de guía que tenía en la epopeya homérica. De todos los microcuentos que vamos a tratar, el de Torri es el más cercano a la fuente homérica:

“¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí.”

Julio Torri, “A Circe”

⁷⁷⁹ Para un acercamiento a grandes rasgos de la obra, véase P. Orgambide (1972, *ad locum*). Esta novela poco convencional produjo en su tiempo una reacción mayoritaria de rechazo, con la importante excepción de Julio Cortázar, que publicó una reseña elogiosa veinte años después, “Un Adán en Buenos Aires”, en la revista *Realidad* (1949).

⁷⁸⁰ “En tu ruta encontrarás primero a las Sirenas, que fascinan a cuantos hombres van a su encuentro. ¡Ay del imprudente que se les acerca y oye sus voces! Ya no verá otra vez a su esposa, ni sus pequeñitos han de rodearlo ya con el júbilo del regreso. Sentadas en un prado riente, las Sirenas hechizan a los mortales con la dulce armonía de su canto; pero junto a ellas amontonanse huesos humanos y cadáveres podridos que se resecan al sol. ¡Pasa de largo frente a ellas, y tapa con cera blanda las orejas de tus compañeros, a fin de que ninguna las oiga! Pero si tú deseas oírlas, haz que te aten a la velera embarcación: haz que te liguen al mástil, de pies y manos, si deseas escuchar sin riesgo aquellas voces melodiosas.” (p. 303)

En realidad, el tema central de este texto de Torri es el episodio de las Sirenas, identificadas con la tentación conforme a la interpretación más habitual del mito homérico. Un narrador en primera persona se lamenta ante Circe de haber desobedecido sus instrucciones y haber acudido a las Sirenas buscando su perdición, con la ironía de que éstas no quisieron cantar para él. La Circe de este cuento no es “hechicera” ni “maga”, sino “diosa venerable” y “noble diosa de los hermosos cabellos”, versiones de los sintagmas homéricos de Circe δεινὴ θεός y ἐϋπλόκαμος. En contra de lo habitual, la diosa de Eea no es aquí un peligro ni un enemigo, sino que se convierte más bien en una especie de confidente de este Odiseo que, como los de Dante y Calderón, se aparta del camino correcto y se lanza a la tentación, aunque en este caso no logra consumarla. La alusión a la “pradera fatal” que se compara con “un cargamento de violetas” remite al “florido prado” de *Od.* XII 159 (λειμῶν’ ἀνθεμόεντα) e incluso a la Oda IX de Fray Luis (“que asconde/ sierpe mortal el prado, aunque florido”, vv. 11-2)

El éxito de la composición de Torri abriría el camino a otros relatos cortos inspirados en los episodios odiseicos de Circe y de las Sirenas, en su mayoría de autores mexicanos. Entre los más conocidos está “Circe”, del español exiliado en México **Agustí Bartra**, consistente en un monólogo lírico de la diosa, que ruega enamorada a un Ulises mudo que permanezca a su lado, a la manera de Calipso, Dido y las Circes de los *Remedia* y de Lope. Este texto aparece como microrrelato en varias colecciones desde que en 1984 Edmundo Valadés lo incluyó en su antología de cuentos breves *El Libro de la Imaginación*. Sin embargo, se trata en realidad de un pasaje extraído de una obra de Bartra más extensa, *Odiseu*, de difícil adscripción en cuanto al género y la nacionalidad, pues se publicó en catalán en México en 1953, y dos años después le siguió la versión en castellano. *Odiseu*, cuyas distintas partes están escritas alternativamente en forma dramática, poética y narrativa, es una reescritura moderna de la *Odisea* en la que se apoya el autor para expresar su nostalgia personal de peregrino exiliado de su patria y para hacer una honda reflexión sobre temas humanos atemporales. El episodio de Circe está compuesto en forma dialogada y se convierte en la versión de Bartra en un encuentro emotivo y sentimental donde Circe aparece como en una mujer vulnerable con el alma a flor de piel⁷⁸¹. El microrrelato “Circe” al que nos referimos no es sino un fragmento de un intenso monólogo lírico que pronunciaba la diosa en la obra:

“No hay sueños en mí, Ulises. No proyecto sombra sobre cosa alguna. El mundo es como una rueda radiante que comienza a girar cada mañana cuando abro los ojos. ¡Es todo tan sencillo! Un pájaro atraviesa el cielo: vuela, nada más. Una herramienta es brillante y dura: ha sido hecha por el ingenio. El mar está siempre despierto; las piedras duermen siempre. Yo no sueño, Ulises: cuento: una brizna, las estrellas, el aroma del heno, la lluvia, los árboles. Y como no quiero repetir nada, a nada le pido permanencia. La vida es como el agua: tócala con la mano abierta y la sentirás vivir, siempre igual en su fuga. Pero si aprietas la mano para cogerla, la pierdes. Mucha gente ha pasado, de muchas leyes y distintos países, por esta casa a orillas del mar. Y en cada uno la felicidad tenía un nombre diferente; pero se trataba siempre de alguna vieja y arrugada historia que llevaban a cuestas. ¡Quédate, Ulises!”

⁷⁸¹ La elección de la forma dramática en el episodio de Circe puede deberse al influjo del episodio de Circe del *Ulises* de Joyce o de los *Diálogos con Leucó* de Pavese; por este último se inclina García Gual (2006, pp. 275-9) en su análisis sobre el *Odiseu* de Bartra.

Muy célebre es también el "Aviso" de **Salvador Elizondo** (*El grafógrafo*, 1972), concebido ya desde la dedicatoria como homenaje a Torri y como respuesta al microrrelato de aquel autor. Como en "Circe" de Torri, habla un narrador en primera persona -de nuevo un Odiseo de inspiración dantesca- que confiesa haber desoído los "prudentes consejos" que Circe le diera para librarse de las Sirenas y haberse lanzado a la tentación. Pero si el protagonista de Torri no puede consumir su pecado porque las Sirenas no se le aparecen, el de Elizondo sí llega hasta ellas pero queda hondamente decepcionado: las Sirenas son charlatanas y aburridas, con un cuerpo de pez rugoso y hediondo. El motivo del pecado irresistible se sustituye aquí por el de la decepción que provoca cumplir el ansiado deseo⁷⁸².

Circe es nombrada también fugazmente en el microcuento "Penélope" de **Olga Harmony** (*El Libro de la Imaginación*, 1984), donde de nuevo se inventa un desenlace desmitificador para la *Odisea*. La vuelta a Ítaca es amarga aquí tanto para Ulises, que añora a Circe y las Sirenas, como para Penélope, que anhela el regreso de sus pretendientes⁷⁸³.

En esta línea de visión irónica del mito clásico tan extendida en la literatura contemporánea se sitúa otro cuento más reciente y más breve aún que todos los anteriores: se trata de "Circe" de **Raúl Renán** (*Los silencios de Homero*, 1998), centrado en la metamorfosis en cerdo y sus consecuencias. A diferencia de lo que era habitual en la tradición literaria del episodio, se sigue fielmente la fuente homérica en lo que respecta a los efectos de los hechizos de Circe, y en este cuento, como en la fuente primigenia, la mente humana no se altera con la metamorfosis. Pero aquí el peligro para

⁷⁸² "La isla prodigiosa surgió en el horizonte como una cratera colmada de lirios y de rosas. Hacia el mediodía comencé a escuchar las notas inquietantes de aquel canto mágico.

Había desoído los prudentes consejos de la diosa y deseaba con toda mi alma descender allí. No sellé con panal los laberintos de mis orejas ni dejé que mis esforzados compañeros me amarraran al mástil.

Hice virar hacia la isla y pronto pude distinguir sus voces con toda claridad. No decían nada; solamente cantaban. Sus cuerpos relucientes se nos mostraban como una presa magnífica.

Entonces decidí saltar sobre la borda y nadar hasta la playa.

Y yo, oh dioses, que he bajado a las cavernas de Hades y que he cruzado el campo de asfódelos dos veces, me vi deparado a este destino de un viaje lleno de peligros.

Cuando desperté en brazos de aquellos seres que el deseo había hecho aparecer tantas veces de este lado de mis párpados durante las largas vigías del asedio, era presa del más agudo espanto. Lancé un grito afilado como una jabalina.

Oh dioses, yo que iba dispuesto a naufragar en un jardín de delicias, cambié libertad y patria por el prestigio de la isla infame y legendaria.

Sabedlo, navegantes: el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo. Su carne huele a pescado."

⁷⁸³ "Descendió la escalera sin alumbrar los escalones ni menos contarlos. Durante largos años los había bajado subrepticamente todas las noches.

En el gineceo, el sueño de Ulises no fue perturbado por su ausencia. Él aún no recuperaba sus hábitos cotidianos: Circe y las sirenas poblaban sus sueños.

Penélope se acercó por última vez a la tela. El rostro barbudo del tapiz ya no se parecía a Ulises, si alguna vez se había parecido. La sensación de pérdida fue lacerante.

Empezó a destejer la trama, pero de pronto interrumpió su tarea. El ladrido de un perro, la grava del patio crujiendo bajo sus pisadas, era un indicio de que alguien se acercaba. Penélope se incorporó con un sobresalto de esperanzada alegría:

-¿Será, acaso, que vuelven los pretendientes?"

las bestias es más realista: el cerdo logra escapar de la maga pero es capturado por un porquero.

“Gracias a mi mente que se mantuvo humana, a salvo de los hechizos de la diosa, logré escabullirme, y al llegar a las afueras cayó sobre mí un puerquero que me sometió venciendo mis chillidos”.

Raúl Renán, “Circe”

Para finalizar, tenemos un microrrelato muy reciente de **Felipe Garrido**, “Dicen” (*Relatos vertiginosos. Antología de cuentos mínimos*, 2002), que habla sobre una leyenda de una hermosa y atrayente mujer que seduce a sus víctimas en las estaciones de metro y los convierte en perros: si bien en ningún momento se nombra a Circe, resulta indudable que esta historia de una mujer letal que somete a sus víctimas a través de la seducción y la metamorfosis en animal está inspirada también en la figura de la diosa homérica⁷⁸⁴.

3.4.3. La poesía

Dejamos ahora el género del cuento para reseñar rápidamente algunos tratamientos llamativos del tema homérico en la poesía hispanoamericana.

Al igual que la versión de Agustí Bartra, dos hermosos poemas mexicanos “Circe” (*Seguimiento*, 1964) de Gabriel Zaid y “A Circe, de uno de sus cerdos” (*Los trabajos del mar*, 1984) de José Emilio Pacheco se enmarcan dentro de ese subtipo de versiones de *Od. X* donde Circe y Odiseo se enamoran. Los dos adoptan la forma de honesta confesión del héroe enamorado: constituyen una negación diametral del mensaje que la exégesis cristiana atribuía al mito, y a la vez se relacionan con el tema de las bestias felices de Circe procedentes del *Grilo*⁷⁸⁵.

“Mi patria está en tus ojos, mi deber en tus labios.
Pídeme lo que quieras menos que te abandone.
Si naufragué en tus playas, si tendido en tu arena
soy un cerdo feliz, soy tuyo, mas no importa.
Soy de este sol que eres, mi solar está en ti.
Mis lauros en tu dicha, mi hacienda en tus haberes.”

Gabriel Zaid, “Circe”

⁷⁸⁴ “Dicen que lo mira a uno con negros ojos de deseo. Que es morena, de labios gruesos, color de sangre. Que lleva el cabello suelto hasta la cintura.

Dicen que uno tropieza con ella de noche, en los andenes del metro, en alguna estación casi vacía. Que al pasar se vuelve apenas para mirar de soslayo. Que deja en el aire un perfume de prímulas.

Que viste blusas de colores vivos y pantalones ajustados; que calza zapatos de tacón alto.

Dicen que camina echando al frente los muslos, con la cabeza erguida. Que quiebra la cintura como si fuera bailando.

Dicen que uno debería estar prevenido, porque no hace ruido al caminar. Que, sin embargo, lo habitual es sucumbir. Seguirle a la calle. Subir tras ella las escaleras.

Dicen que afuera camina más despacio. Que se detiene en algún rincón oscuro. Que no hace falta cruzar palabra. Que no pregunta nada; que no explica nada.

Dicen que la metamorfosis es dolorosa e instantánea. Que por eso en algunas estaciones del metro hay tantos y tantos perros vagando, con la mirada triste, todavía no acostumbrados a su nueva condición.”

⁷⁸⁵ Para más información se puede consultar Guichard Romero (1999, pp. 189-198).

En esta breve composición de Zaid la patria, el deber, la hacienda y el anhelo del νόστος son olvidados ante el placer infinito que proporciona la vida con Circe. El Odiseo de este poema se define como “cerdo feliz” (v. 4), y afirma pertenecer tan sólo a Circe (v. 4) y a “este sol que eres” (v. 5), esto es, a Helios, padre de la diosa.

La misma idea se presenta en la reelaboración de Pacheco, que toma como punto de partida las revisiones cristianas de orientación moral:

“De entre todas las bestias
Que en mi cuerpo lucharon contra mi alma
Acabó por triunfar el cerdo.

Circe, amor mío, cuánta paz y felicidad sabernos
Nada más cerdos. No ambicionar
La aprobación de nadie,
No suplicarle a nadie: entiéndeme,
Tienes que comprenderme, soy falible, perdóname.

No hay embrujo tan grande como el placer
De revolcarnos en el lodo:
Tú la hechicera, yo el cerdo.

Qué triste dicha ser uno más de tus cerdos.
Somos tu piara, la zahúrda es tu templo.

Disfruta, Circe, la pasión de tus cerdos.
Paga en amor la humillación de tus cerdos.”

José Emilio Pacheco, “A Circe de uno de sus cerdos”

En la primera estrofa el “yo” poético explica que su alma ha oscilado entre diversas clases de bestia, como el *De consolazione philosophiae* de Boecio había establecido que sucedía a los humanos a causa de los vicios, imponiéndose finalmente el cerdo. El narrador se reconoce orgullosamente cerdo de la piara de Circe, donde ha encontrado la paz (v. 4), la felicidad y la dicha (vv. 4 y 12), el placer y la pasión (vv. 9 y 14). Como en Boecio y los cristianos, el encantamiento no es otra cosa que el efecto de obnubilación que provoca la lujuria, en este caso acompañada sin duda del amor (vv. 4 y 15).

Otros poemarios latinoamericanos de temática diversa pero que evocan en su título el mito de Circe son *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984* (1985) del argentino Víctor F. A. Redondo (autor también de un volumen llamado *Poemas a la Maga*, 1977) y *Sangre de Circe* del mexicano Óscar Robles (1989).

En lo que respecta al **teatro**, tenemos noticia de una obra de la mexicana Mireya Cueto titulada *Diálogo de Odiseo y Circe* (1960), de la que nada más hemos podido averiguar, y de otra pieza del portorriqueño Emilio Belaval titulada *Circe o el amor: farsa platónica en tres actos* (1963), que es al parecer una ligera obra cómica con elementos alegóricos.

CONCLUSIONES

En las sucesivas etapas de nuestro estudio se ha puesto de manifiesto la gran popularidad de la que gozó el tema de Circe desde la Antigüedad. El interés por el episodio homérico no sólo no decayó con el paso de los siglos, sino que incluso se fue intensificando por sus variadas posibilidades interpretativas y poéticas: con acierto califica Hatzantonis de “insólita y plurisecular” la fortuna de la aventura de Odiseo y Circe⁷⁸⁶. Para presentar una visión lo más completa posible de la tradición literaria del mito de *Od. X* desde la Grecia Arcaica hasta el Barroco español, hemos analizado un amplio número de versiones, totalmente distintas en la forma y el contenido. La tradición posthomérica adaptó la aventura de Eea y enfatizó unos u otros aspectos de ésta de acuerdo con los gustos literarios y el pensamiento del momento: la visita de Odiseo a Circe constituye un enfrentamiento del héroe con una criatura amenazadora, una historia de magia y metamorfosis, pero también un encuentro amoroso con una fémina funesta, lo que deja la puerta abierta a una gran riqueza de interpretaciones.

Después de haber estudiado las características que definen los tratamientos de cada época y sus autores, presentamos en este último apartado una valoración general y sistemática del conjunto de datos recopilados en este trabajo.

Enfoques y recorrido literario

Comenzando por los aspectos literarios, lo más sobresaliente es que el episodio odiseico ha sido recreado en toda clase de formas genéricas: la épica (clásica, mitológica o religiosa), el diálogo filosófico, la lírica, la prosa narrativa, el tratado doctrinal o mitográfico, el teatro.... El tema se ha ido incorporando también a los géneros de nueva creación surgidos en época moderna, como el ensayo literario o el microrrelato. Hemos comprobado que la elección del género influye de manera decisiva en el enfoque y el tratamiento del mito. Así, desde la Grecia Antigua hasta el siglo XXI el encuentro de Odiseo y Circe se aborda desde ópticas de tipo poético, mítico, simbólico, fantástico, evemerista o humanizador, filosófico o paródico, con todas las connotaciones y variaciones que cada cual conlleva.

En esta larga cadena de transmisión, otro aspecto esencial es el modelo o modelos inmediatos en los que se apoya cada recreación. Por norma general, los autores de la Antigüedad se basan directamente en la *Odisea*, mientras que desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro las fuentes latinas son más relevantes que Homero, o como mínimo están al mismo nivel. Junto a esto, se podría establecer también una distinción entre lo que pretenden ser recreaciones propiamente dichas de *Od. X* -ya de forma directa, ya a través de versiones latinas-, las cuales tratan de mantener, aun cuando aparezcan sumamente transformados, los elementos del episodio homérico (así en la exégesis antigua y medieval, *La Circe* de Lope, los dramas de Calderón, el *Ulises* de Joyce, *Circe y los cerdos* de O'Neill), y aquellas reelaboraciones más libres en las que el mito originario ha inspirado otra creación totalmente nueva (es el caso del episodio de Circe en Apolonio, de la reelaboración de Plutarco y las derivadas de ésta, de Dante, de la libérrima adaptación de Cortázar o de muchos de los microcuentos). En esta segunda clase de textos se eliminan motivos esenciales de la historia (como pueden ser las metamorfosis, el $\mu\omega\lambda\nu$ o la ayuda divina) y se añaden llamativas innovaciones.

⁷⁸⁶ Para Hatzantonis (1976, p. 6) el mito constituye “uno dei più fertili strati di fecondazione del pensiero umanistico, rinascimentale e illuministico”.

Por otra parte, con bastante asiduidad el episodio de Circe aparece ligado a otros dos de la *Odisea*: la visita al Hades (*Od.* XI) y el encuentro con Polifemo (*Od.* IX). La relación de Circe con la *véκνυα*, que a menudo intensifica la faceta terrible de la diosa, estaba ya en la fuente homérica. La mantienen la mayoría de exegetas griegos; queda en segundo plano en las obras latinas y medievales; y resurge en Lope de Vega y en varios textos modernos (Joyce, Pavese, Blasco, O'Neill), aunque en estos últimos a menudo la visita al infierno se produce de forma figurada. En cuanto a la historia del Cíclope, probablemente por imitación de las *Metamorfosis* de Ovidio -que presentaba las dos aventuras en un mismo bloque de la obra-, y por la fusión que Lope realizó en *La Circe* del *Polifemo* de Góngora y la aventura de Eea, la encontramos en varias piezas del teatro barroco (*La navegación de Ulises, Polifemo y Circe* y *El mayor encanto, amor*).

En lo referente al recorrido literario del tema de Circe, nos remontábamos en los primeros capítulos hasta el folclore oriental prehomérico para rastrear el origen de la historia. El texto homérico es la primera formulación en la literatura occidental de esas leyendas orientales de una diosa-maga que seduce y amenaza a un héroe, una *πότνια θηρῶν* que transforma a los hombres en animales y reina sobre las bestias. El Odiseo de Homero es un viajero audaz e inteligente que, ayudado por los dioses, somete a una diosa haciéndola pasar de oponente a ayudante para su vuelta a casa. La Circe de la *Odisea*, que guarda muchos paralelos con Calipso, no es aún propiamente una maga en el sentido de los siglos posteriores, ni su poder de seducción está tan marcado como en la mayoría de recreaciones siguientes.

Mucho menos peso ha tenido la aparición de Circe en las *Argonáuticas* de Apolonio; pero conviene insistir en su originalidad y las llamativas diferencias que guarda con el resto de reelaboraciones. En primer lugar, Apolonio concede un papel esencial a los poderes proféticos de Circe, que estaban en Homero pero que la mayor parte de autores olvidan. En segundo lugar, ante toda esa línea de lecturas filosóficas y religiosas donde Circe corrompe a los hombres, llama poderosamente la atención que en las *Argonáuticas* su función sea precisamente la de purificar. Entronca este detalle de Apolonio con la faceta benigna de la Circe homérica, casi siempre ignorada en la tradición. La de Apolonio es además, junto con la de Virgilio, de las pocas versiones donde el personaje de Circe carece de carga sexual. Por último, las misteriosas e inquietantes visiones que experimenta aquí la diosa coinciden con otros textos -como los de Ovidio, Calderón y Joyce- donde encontramos delirios y engaños de la mente, aunque los padecen siempre las víctimas de Circe, no ella.

En las reelaboraciones literarias a partir de los autores latinos, además de ser más influyente en la práctica la versión del mito de Circe de las *Metamorfosis* que la del propio Homero, la historia de Circe y Odiseo aparece casi siempre contaminada con la *Eneida* (y en menor medida con los *Remedia Amoris*). De esta manera, una serie de elementos originarios de *Aen.* IV se vuelven habituales en el episodio de Circe, como el discurso de Ulises recapitulando las desgracias pasadas y la guerra de Troya (que en Homero sólo es aludida escuetamente en las palabras de Circe sobre la profecía que le hizo Hermes, X 330-2, aparte del relato a los feacios). Otro tanto sucede con el amor de Circe y su dolor cuando el huésped se aleja de ella; los ruegos desesperados de la diosa para que Ulises no se vaya están basados en la *Eneida* y los *Remedia* -y en el episodio homérico de Calipso en última instancia-, pues en la *Odisea* sólo lo invita a descansar y no se muestra afectada por la partida del héroe. También es de procedencia virgiliana el esfuerzo que le supone al virtuoso Ulises alejarse de la hechicera, puesto que en Homero ni era inmoral su unión con la diosa ni el héroe sufría al dejarla.

Junto a las versiones literarias del episodio de Circe, hubo desde el principio escritores que le buscaron un sentido trascendente. Diversas corrientes del pensamiento griego reinterpretaron el mito, y el Medioevo continuará sobre todo las lecturas platónicas y estoicas moralizadas, como las de Heráclito, Pseudo-Plutarco, Porfirio y Proclo. En ellas Circe, su κυκεών y sus metamorfosis representan el desenfreno y la lujuria de los hombres que se entregan a sus instintos primarios, siendo Odiseo, Hermes o el μῶλυ el raciocinio.

La literatura latina es el eslabón de transmisión a Occidente de los tratamientos tanto filosóficos como literarios de *Od. X*. Las *Metamorfosis* de Ovidio son la fuente indiscutible de mitos clásicos en la Edad Media, y las epopeyas homéricas llegan a través de obras como la *Ilias Latina*, las versiones de Dictis y Dares y el *Roman de Troie*. Los autores españoles leen a los latinos en su lengua original o en traducciones y moralizaciones, entre las que destacan las *Metamorfosis* de Sánchez de Viana y posteriormente la traducción de la *Odisea* de Gonzalo Pérez. El Renacimiento rescata las fuentes griegas, de modo que en lo sucesivo los escritores pueden volver a manejarlas de primera mano. Es entonces cuando se recupera el *Grilo* de Plutarco, el modelo para la tradición satírica de las bestias felices continuada por Gelli y Maquiavelo, y de la que tenemos diversos ejemplos en las letras actuales, como “Las brujas” de Pavese, “Circe esgrime un argumento” de Silvia Ugidos o “A Circe de uno de sus cerdos” de José Emilio Pacheco.

Desde la Edad Media hasta el Barroco la preponderancia de la religión en la vida intelectual marca las manifestaciones culturales, y predominan los tratamientos del episodio de Circe con fines moralizantes sobre los propiamente literarios. Esto se explica en buena parte por el peso de los manuales mitográficos, como los de Boccaccio y Conti, o Pérez de Moya, Baltasar de Vitoria y el Tostado en España; los literatos manejan las principales fuentes clásicas, pero se sirven ampliamente de estos compendios para conocer e interpretar los mitos. En la Edad Media Dante es el único que recrea el tema de Circe en un contexto de épica, aunque filosófica-religiosa, y a partir del siglo XVI ganan terreno los tratamientos plenamente literarios. No se produce en la Edad Media y el Renacimiento una ruptura con la exégesis de la Antigüedad, sino que ésta se cristianiza de tal manera que Circe representa el placer o la naturaleza y Odiseo al hombre sensato que vence a la tentación con su razón (el μῶλυ, el propio Hermes, el Logos, o Jesucristo). Así la aventura odiseica se convierte en psicomaquia, en una batalla entre el alma y el cuerpo, una concepción cuyas primeras formulaciones están en las *Alegorías* de Heráclito (LXXII-LXXIII) y en Séneca (*Ep.* LXXXVIII). Es sumamente interesante este proceso por el cual una leyenda procedente de un contexto folclórico y mitológico, que estaría enraizada en explicaciones de fenómenos naturales (diosas-madre mediterráneas, naturaleza, muerte, procreación, animalismo), termina introduciéndose en un plano literario, filosófico, e incluso teológico cada vez más alambicado.

Así, a través de todas estas vías de moralización, traducción y adaptación llegan los mitos griegos a la literatura española aurisecular. Tras siglos relegada, la influencia de la épica homérica en nuestra literatura se afianza desde mediados del siglo XVI, sobre todo desde la traducción de Gonzalo Pérez y la oda *Las Serenas a Cherinto* de Fray Luis. El gusto renacentista y barroco por la evocación de modelos clásicos se hace particularmente manifiesto en el soneto, el teatro y la fábula mitológica. Los tratamientos literarios participan aún de esa larga tradición de alegorización de mitos paganos, fomentada por el espíritu de la Contrarreforma. Con el *Ballet Comique de la Royne* o *Ballet de Circé* (1581) se introduce en el teatro barroco de música y espectáculo el episodio odiseico, que satisfacía tanto el fin edificante como el artístico.

Las obras españolas de esta clase más importantes son *La navegación de Ulises* de Juan Ruiz Alceo, *Polifemo* y *Circe* de Pérez de Montalbán, Amescua y Calderón; *El golfo de las sirenas* de Calderón y Baltasar de Funes y Villalpando; y las dos piezas de Calderón en solitario, donde se funden ya en perfecta armonía lo estético y lo filosófico.

De las recreaciones contemporáneas pocas afirmaciones de carácter general se pueden hacer, dada su variadísima naturaleza. Ante todo, los autores conocen de primera mano los poemas de Homero y toda su extensa tradición literaria en Occidente. En el tratamiento del mito homérico se imponen la humanización y la total libertad para modificarlo y adaptarlo a cualquier molde literario o contexto temático, siendo sin duda el de la seducción amorosa uno de los preferidos.

Circe

Del personaje de Circe, empezando por su caracterización moral, se puede decir a grandes rasgos que en los autores griegos no está totalmente definida, pero en la literatura latina adquiere esa orientación negativa que se ha de intensificar en los siglos posteriores. En Homero y en Apolonio Circe es más bien amoral, y la visión de Plutarco es positiva; junto a estos tres tratamientos principales se sitúan las lecturas estoicas, platónicas o evemeristas que interpretan la aventura de Eea desde ópticas diversas, y no siempre inciden en la vileza de la diosa. Sin embargo, en la mayoría de autores latinos encontramos a la hija del Sol convertida ya en una inquietante hechicera de pasiones desenfundadas, hasta llegar a la maga procaz y maligna de los tratamientos cristianos. En este proceso de envilecimiento del personaje homérico tienen una importancia capital las visiones de dos autores sobre los que se sustenta la tradición literaria occidental: Boecio y Dante, aunque en el segundo la actuación de la diosa es muy enigmática.

Aun así, por lo general, buena parte de la dualidad y la ambigüedad que definían a Circe en el texto homérico no terminan de desaparecer, salvo en las lecturas más mediatizadas por lo moral y lo religioso. Los autores de la Antigüedad, tanto griegos como romanos, a menudo presentan a la hermana de Eetes en ese punto intermedio entre lo amenazador y lo inocuo, lo sobrenatural y lo humano: pensemos en las versiones, muy distintas entre sí, de Apolonio, Plutarco y sus herederos, los platónicos u Ovidio, donde Circe no es un personaje plano, ni un monstruo esencialmente perverso como Polifemo o Escila, ni una figura enteramente benévola, como Nausícaa o Néstor. Siglos después, en la *Divina Comedia* el paso por la isla de Eea parece marcar el comienzo de la perdición de Ulises, pero tampoco queda del todo claro que Circe haya sido la causante de la corrupción del viajero. En *La Circe* de Lope y en la comedia de Calderón, por la fuerte influencia de Ovidio y de la Dido de Virgilio (no de su Circe, que en la *Eneida* sí aparece como una criatura inhumana), Circe tiene rasgos positivos que llevan incluso a apiadarse de ella en el caso de Lope. En *Od. X* Circe experimenta un cambio que la lleva desde una actitud inicial de tramposa enemiga del héroe a benigna ayudante a partir del juramento por la Estige. En *La Circe* y *El mayor encanto, amor* es por el enamoramiento, y no por un voto, por lo que Circe pone fin a su hostilidad contra Ulises. El personaje de la diosa no deja de inspirar cierta desconfianza incluso en Homero, pero la realidad es que en la mayoría de recreaciones, a partir de la retrometamorfosis de los compañeros del héroe, no vuelve a causar daño.

No obstante, es precisamente a partir de esta reconciliación cuando comienza en las lecturas cristianas el riesgo fatal del pecado, la lujuria y la tentación. La peligrosidad de la hija de Helios en las obras literarias de la Antigüedad tiene que ver básicamente

con sus encantamientos, y en concreto con las metamorfosis. La unión sexual se produce en la *Odisea* cuando ya se ha resuelto el enfrentamiento entre el héroe y la diosa como señal de concordia, y en los episodios de las *Metamorfosis* las transformaciones de las víctimas de Circe se desencadenan por la rabia de ésta al no conseguir satisfacer sus deseos amorosos. Frente a eso, los autores cristianos tienden a interpretar las metamorfosis no en sentido literal, como una operación mágica, sino en sentido alegórico, como símbolo de la degeneración de los hombres por los vicios. De ahí que en las recreaciones de Lope y Calderón la verdadera lucha del protagonista contra Circe venga después de la anulación del hechizo de los compañeros, y consista en no ceder a los encantos femeninos de aquélla.

Independientemente de la orientación moral de cada recreación, al fin y al cabo la figura de Circe, con sus luces y sus sombras, supone casi siempre un peligro, ya sea para la integridad física, ya para la integridad psicológica o moral. Hay que exceptuar, claro está, la corriente satírica que arranca del *Grilo*, donde se subvierten los papeles de víctimas y verdugos y también la valoración moral de Odiseo y de Circe, resultando que la vida como animal es el estado más deseable para el ser humano, aunque el itacense no alcance a comprenderlo por su estupidez y su soberbia. Esta clase de tratamientos se definen por dos elementos: la orientación crítica y la humanización de los personajes. En el diálogo de Plutarco y en las obras de Maquiavelo y Gelli las bestias de Circe están dotadas de raciocinio y poder de argumentación; también habla un cerdo feliz en el microcuento “Circe” de Raúl Renán, y en el poema “A Circe de uno de sus cerdos” de José Emilio Pacheco. En otras recreaciones actuales es la propia Circe quien pronuncia el discurso inteligente, como en las revisiones feministas, en Pavese, O’Neill y Ortiz; sin embargo, en éstas el humor con que la Circe plutarquea aceptaba su superioridad moral e intelectual sobre Odiseo se transforma en melancolía, pues en ellas Circe está enamorada del héroe.

En relación con la peligrosidad del personaje, Franco llama la atención sobre el hecho de que, incluso en aquellas versiones donde Circe aparece más humanizada porque se resaltan sus lazos familiares, se mantiene su carácter amenazador, ya que la mención a sus parientes hace de ella un personaje aún más tenebroso. La investigadora italiana argumenta que sus relaciones familiares están marcadas por una violencia que afecta a todos los miembros⁷⁸⁷: en efecto, además del caso extremo de su sobrina Medea, que despedaza a su hermano y acaba con la vida de sus propios hijos, su hermano Eetes es “de mente funesta” ya desde Homero, y ella misma asesina o intenta asesinar a su esposo, el rey de los sármatas, y engendra a Telégono, que matará a su padre, y a hijos agrestes y salvajes (Agrio y Fauno). Todos estos datos se corresponden sobre todo con la tradición mitográfica procedente de Hesíodo, pues en Homero Circe es ante todo una divinidad inquietante sin más lazos familiares que la brevísima alusión a su parentesco con Helios y Eetes. Estas atrocidades de la estirpe de Helios, por una parte, se explican por el salvajismo que a menudo se atribuía a los orientales en la Antigua Grecia, aunque por otra parte no hay que olvidar que la truculencia es la nota dominante en la historia de muchas otras estirpes de la mitología griega, como la de Atreo o la de Edipo. La genealogía de Circe es un detalle que pierde peso con el paso del tiempo; hasta la literatura barroca, la mención del Sol como padre de Circe es habitual, si bien las alusiones a su madre, Perse o Perseide, son menos comunes. Con todo, desde las recreaciones medievales el elemento de los lazos familiares de Circe pierde relevancia y en las reelaboraciones modernas está prácticamente olvidado. Sí son recurrentes, en cambio, las menciones a la esposa y al hijo de Odiseo.

⁷⁸⁷ Franco (2010, pp. 207-8).

También se difumina la condición divina de Circe, que muy pronto se muestra como una simple hechicera: si en Homero es ante todo una diosa y en ningún momento es designada como “maga”, en los textos de la Antigüedad se va convirtiendo en una encantadora de la que nunca se dice que sea diosa, siendo tal vez Ovidio la única excepción destacable. Curiosamente, es en *Los encantos de la Culpa*, una reelaboración contrarreformista cristiana que está en las antípodas del espíritu épico griego, donde el personaje, por encarnar una abstracción, la Culpa, vuelve a aparecer como una divinidad, poderosa, inmortal e invulnerable. La magia de Circe, en cambio, aparece de forma manifiesta o subyacente casi en la totalidad de recreaciones, ya se entienda en sentido literal, como en Ovidio o Calderón, o figurado, como en la exégesis. En las letras españolas del XVII, particularmente en el teatro de magia y espectáculo, encontramos el tema de Circe como tópico literario, y su nombre se aplica a las brujas y las féminas lujuriosas y tramposas. De hecho, la figura de Circe, como maga que engaña y altera las apariencias, se considera uno de los motivos representativos del Barroco.

Algunos críticos como Hatzantonis consideran que también la feminidad de Circe se va mitigando en las recreaciones con el paso de los siglos⁷⁸⁸. No podemos estar de acuerdo con esa afirmación, ya que su poder sensual es, junto con la magia, uno de los rasgos más perseverantes en la tradición del episodio desde la Antigüedad; la diferencia es que esta cualidad carece de connotaciones nocivas en Homero, pero en las lecturas sucesivas se carga de negatividad y condena moral. En la *Odisea* la unión sexual es en cierto modo un trámite de reconciliación entre el héroe y la diosa, frente a las lecturas cristianas donde resulta un elemento tan relevante y peligroso como las propias metamorfosis. Además, la Circe homérica era hermosa como corresponde a una divinidad, pero no se hacía especial hincapié en su belleza más que con aquel epíteto recurrente ἐὺπλόκαμος (“de bellos rizos”). Es precisamente en las lecturas cristianas donde se exalta su hermosura turbadora y letal, en una progresión ascendente que llega hasta las Circes de Lope y Calderón, irresistibles como el pecado. Si Circe era para Homero y Virgilio un obstáculo para la vuelta a la patria, para los cristianos lo es ante todo para la salvación del alma.

En términos generales, desde la Tardoantigüedad hasta la Edad Moderna la figura de Circe se empobrece y quedan prácticamente olvidadas sus funciones de anfitriona, profetisa y guía -que cuando se mantienen es por mera imitación del modelo, como en *La Circe* o en *Circe y los cerdos*-, su naturaleza divina, y también por supuesto las dotes purificadoras que le atribuía Apolonio. Otra actividad de la Circe homérica era tejer, ausente prácticamente en todas las fuentes, salvo en Proclo (*In Crat.* LIII), que la asocia al ciclo de la vida, y en la *Suda* y el *Etymologicum magnum*, donde tejer simboliza urdir trampas sutiles. Está también el caso de la Circe de Cortázar, que no teje, pero enreda a sus víctimas como una araña, y su apellido, Mañara, es un juego de palabras con “maraña” y “araña”. Ya entre los autores latinos habían prevalecido sus facetas de maga y de mujer lasciva, pero la Circe enamorada de Ovidio y los elegíacos se convierte en la Edad Media en una sórdida pecadora, y no recupera por completo su complejidad y ambigüedad hasta el siglo XIX. Por ejemplo, una cualidad que resurge en muchas Circes contemporáneas es su inteligencia y sensibilidad (tales son las de Pavese, O'Neill y Ortiz, la Freya de Blasco y hasta la maligna Delia de Cortázar); recordemos que también eran sabias las Circes de la tradición plutarquea y la de Calderón, aunque esta última tiene una inteligencia perversa y entre sus muchos saberes está la nigromancia. Pocas versiones muestran a Circe como un ser vulnerable; en la Antigüedad, Apolonio la presentaba asustada por sus alucinaciones y escandalizada por

⁷⁸⁸ Hatzantonis (1976, p. 20).

el crimen de Medea, y Ovidio enamorada, dolida y furiosa. Lope la humaniza y le transfiere rasgos de la sufrida Dido virgiliana, pero es en las versiones modernas donde su dolor por el abandono de Ulises gana un lugar central. Ya hemos dicho que se imponen en el siglo XX dos visiones de Circe: la seductora perversa (Modernismo, Decadentismo, Joyce, Pound), que remontaría a la tradición cristiana; y la amante abandonada e incomprendida (Cesare Pavese, Agustí Bartra, Carlota O'Neill, Mariano Tomás, Lourdes Ortiz, Silvia Ugidos, revisiones feministas), o incluso preferible a Penélope (Gabriel Zaid, José Emilio Pacheco), que podemos relacionar con el *Grilo* y los *Remedia Amoris*.

Metamorfosis

Las metamorfosis son la principal operación mágica de Circe, la única que aparece en Homero y la que la va a caracterizar como maga en la tradición posterior. Aunque los hombres de Odiseo son convertidos todos ellos en cerdos, enseguida se generaliza la diversificación en las metamorfosis de las víctimas de Circe. Recordemos que en la cerámica griega antigua ya era común la transformación en diferentes especies de animales.

En las lecturas moralizantes del episodio las transformaciones no se entienden como un mero recurso sobrenatural de una divinidad, sino que simbolizan que la diosa animaliza a los hombres y los arrastra al vicio. Hemos ido señalando todas las etapas de esa tradición multiseccular: se plantea en la exégesis estoica y neoplatónica, y en la literatura cristiana se generaliza a partir de Boecio. Es decir, que la Circe de la concepción cristiana transforma a los hombres en animales porque despierta en ellos los instintos más primarios; es, por tanto, en la naturaleza humana y no en las pócimas mágicas donde late el mayor peligro. En base a esta idea, y por el influjo de Virgilio y Ovidio, las dos fuentes latinas más importantes, se imponen en la tradición del episodio durante siglos las metamorfosis diversificadas. Esto daba pie a hacer esa identificación de cada especie animal con un vicio, siguiendo la tradición fabulística y aquellas reflexiones de Semónides de Amorgos (fr. 8), del *Fedón* de Platón y del *De vita beata* de Séneca. La variedad en las transformaciones alcanza su grado máximo en Ovidio y en la literatura del Siglo de Oro, donde los poderes de Circe alteran la naturaleza entera y convierten a los seres humanos en cualquier animal y también en plantas o rocas. En el caso de Calderón, las metamorfosis llegan a concebirse como “desmetamorfosis” o desenmascaramiento de la verdadera naturaleza del individuo, ya que cada cual se convierte en la bestia que le corresponde⁷⁸⁹. En *El mayor encanto, amor* y *Los encantos de la Culpa*, el protagonista masculino libra una batalla donde se enfrentan lo esencial - su identidad de héroe, su alma- y lo accidental -las metamorfosis, el pecador pusilánime en el que Circe lo ha transformado.

En las recreaciones modernas, sin embargo, por su mayor fidelidad a la fuente homérica, es más habitual que la metamorfosis sea sólo en cerdos (como en O'Neill, Ugidos, Renán, Zaid, Pacheco...).

Es interesante comentar algunas versiones donde el motivo de las metamorfosis está ausente o se trata con mayor originalidad. En Apolonio las metamorfosis aparecían en un grado monstruoso, y sin ninguna implicación moral. La Circe de la *Divina Comedia*, en vez de convertir a Ulises en animal, altera por completo su mente. En muchas recreaciones modernas la transformación consiste simplemente en la

⁷⁸⁹ Esto es una tendencia general en las recreaciones calderonianas de mitos; cf. O'Connor (1988, pp. 188-91 y 320-1).

humillación y el sometimiento del protagonista que hace las veces de Odiseo; así sucede en el *Ulises* de Joyce y en *Mare Nostrum* de Blasco Ibáñez. El relato “Circe” de Jarnés enfoca el tema desde un punto de vista totalmente distinto a los demás, pues aquí Circe es Barcelona, que seduce y subyuga al protagonista como una mujer. Tal vez es Cortázar quien modifica de forma más impactante el elemento de la animalización; su Circe controla y tortura a los animales, y hace comer bombones de insectos a sus novios. Tenemos por otra parte toda esa línea de elaboraciones donde con las metamorfosis Circe pretende mejorar en vez de degradar a los viles seres humanos: Plutarco, Pavese, Ortiz, etc.

Odiseo

Decíamos que en los autores cristianos que continúan la tradición estoica la diosa de Eea no sólo se corrompe moralmente y adquiere una vileza que no tenía en las fuentes antiguas, sino que en virtud precisamente de esa intensa capacidad de seducción es aún más poderosa que en Homero. Paralelamente, la figura de Ulises se empequeñece ante la extraordinaria amenaza que supone Circe y parece perder heroísmo y confianza en sí mismo: ese viajero valiente, ingenioso, tramposo, que siempre salía airoso de los trances, se vuelve más débil y vulnerable cuando funciona como símbolo del Hombre. En el proceso de cristianización, humanización y actualización que va experimentando la figura de Ulises, frecuentemente los caracteres positivos que tenía en la épica desaparecen o quedan mitigados.

En la *Odisea*, la estancia con Circe no dejaba en el protagonista más que un mal recuerdo, mientras que en muchas versiones subsiguientes la visita a Eea resulta destructiva o enloquecedora, una experiencia capaz de cambiar por completo al viajero y de hacerle olvidar el νόστος. Si el Odiseo homérico derrotaba a la diosa rápidamente con su espada y una flor mágica entregada por Hermes, en muchas recreaciones posteriores Circe no se enfrenta a un héroe, sino a un miserable y aterrado mortal. Así sucedía ya en las *Argonauticas*, donde el protagonista, Jasón, ni siquiera hablaba directamente con ella, y también en Plutarco, donde las bestias de la diosa resultaban más inteligentes que Odiseo; el Ulises de Dante parece enloquecer tras su estancia en Eea y entregarse desenfadadamente a la aventura; el de Fray Luis ha de huir despavorido; el de Lope, más moral y estoico que en el resto de fuentes, llora y sufre al tener que reprimir sus ansias y está a punto de sucumbir ante Circe; y el de Calderón se deja caer en la tentación y necesita todo tipo de ayuda humana y divina para salvarse (Antistes, Entendimiento y Penitencia). El extremo de degradación del protagonista se alcanza con los decadentes y culmina con el episodio del *Ulises* de Joyce. Hay recreaciones en las que la figura de Odiseo desaparece, aparece indirectamente o tiene un papel muy secundario; tal es el caso de la tradición del *Grilo* y de muchos textos contemporáneos. En las reelaboraciones que siguen a Plutarco y en las de época reciente donde Circe es presentada como una amante incomprendida, Ulises es incluso un estúpido y un insensible.

Ya hemos hablado de las dos visiones de Odiseo, la positiva y la negativa, que coexistieron desde la Antigüedad, y es evidente que esta dualidad se mantiene en toda la literatura occidental. En la tradición griega predomina la visión positiva de Odiseo, mientras que entre los autores latinos la valoración es más ambigua. La Edad Media hereda al Ulises idealizado de la tradición estoica y cínica, pero al verse sus aventuras como una parábola del recorrido del *homo viator* el héroe pierde su infalibilidad, sobre todo a partir de Dante. La lucha del héroe contra la tentación, con su debilidad y sus

vaivenes, marca las recreaciones cristianas de *Od. X*. Comentamos que *La Circe* de Lope resulta una culminación de la tradición literaria y filosófica de defensa de Ulises - si bien el mérito del héroe no reside ahora tanto en su inteligencia y su valor como en su capacidad de resistirse al pecado-, pero que en Calderón encontramos a un Ulises menos virtuoso que en Lope y otras lecturas moralizantes. A la literatura contemporánea pasa ese Ulises humano y ambiguo cuyo viaje es un símbolo universal de la trayectoria vital, a la manera del poema “Ítaca” de Kavafis, y cuya figura se recrea y valora de las maneras más variadas.

Compañeros

Un detalle destacable es que los compañeros del héroe, que en la aventura homérica tenían una mediana relevancia, no pierden su importancia en las recreaciones sucesivas. En el *Grilo* y sus imitaciones, el protagonismo de hecho se lo arrojan los hombres-bestias hechizados por Circe, tanto si en su día fueron compañeros del rey de Ítaca como si no. En las exégesis moralistas el papel de los acompañantes de Odiseo o Ulises resulta esencial para el mensaje edificante: simbolizan indistintamente los sentidos, la flaqueza y la molicie del ser humano o los impulsos sensuales contrarios a la razón, dependiendo del sentido exacto que se otorgue a los encantamientos de Circe. Por lo general, ya desde Homero la función de los camaradas de Odiseo es la de servir de contraste, con su debilidad y mediocridad, a la excelencia del caudillo, o mostrar cuál podría haber sido el fin del héroe de no haber empleado su templanza y su astucia. En las recreaciones de tipo literario los autores aprovechan las posibilidades poéticas que ofrece un número mayor de personajes, y los navegantes -y a veces también las ninfas de la diosa- tienen una actuación considerable. En las *Metamorfosis* ovidianas, donde el propio narrador de la historia es uno de ellos, Macareo, llegan a intervenir en el relato más que el héroe; en *La Circe* de Lope cumplen un papel más bien ornamental, como las ninfas de Circe. Pero es en las recreaciones calderonianas donde los compañeros de Ulises cobran mayor relieve: en la comedia son los encargados de salvar a su jefe de las garras de Circe, y en el auto representan a los sentidos de Hombre-Ulises.

Dentro del colectivo de griegos que llegan a Eea con Odiseo sobresale indiscutiblemente la figura de Euríloco, el compañero sensato, que muchas veces adquiere un papel bastante más significativo del que tenía en la *Odisea*. Desde las interpretaciones de la Antigüedad, y más aún en la Edad Media, Euríloco se concibe como el único moral y cabal de los hombres del itacense, la voz de la conciencia del héroe e incluso su razón o la parte racional de su alma. Se apoyaban para esto los exegetas en diversas secuencias del episodio homérico, donde Euríloco se señalaba por actuar de manera totalmente contraria al grupo: era el único que rechazaba entrar en el palacio de Circe y beber sus pócimas, después se negaba a volver allí con Odiseo, y finalmente llegaba incluso a acusar a Odiseo de insensato por su decisión de quedarse junto a Circe. A la visión idealizada de Euríloco contribuían también otros episodios del poema: junto con Perimedes, él era el encargado de atar a Odiseo al mástil al pasar ante las Sirenas (*Od. XII* 195-6), y asistía al héroe durante la *vékvia* (XI 23-4). Sin embargo, esa conducta de Euríloco era reprobable desde el punto de vista de los cánones épicos: en Homero este compañero rebelde es en realidad un cobarde y un desobediente, pues también es él, con poco juicio, el que incita a los demás a infringir las órdenes de Odiseo y comerse las vacas de Helios en Trinaquía (XII 340-51). Lo que en la epopeya arcaica eran salidas de tono y muestras de insubordinación lo interpretó la exégesis como prudencia y cautela; en particular, los estoicos, y más aún los cristianos, vieron

con buenos ojos que Euríloco, contrariamente al resto de griegos, rechazara el lujo y la molicie de una maga maligna.

Otros elementos

El **κυκεών** reaparece reiteradamente en esas copas que Circe ofrece a sus huéspedes, identificadas en las lecturas moralizantes con el placer o las tentaciones: la imagen de Circe y su pócima llega a ser para los cristianos equiparable a la de Eva y la manzana como símbolo de la mujer que invita al hombre -Odiseo o Adán- al pecado. Por el contrario la varita, instrumento de las magas, suele estar ausente en las lecturas exegéticas. En este sentido, la interpretación más llamativa que hemos encontrado de los medios mágicos de Circe es la del escolio a la *Odisea* (*Sch. Odys.* κ 293), según la cual con la varita se transforman los cuerpos y con el **κυκεών** las almas. Especialmente original es la innovación de Julio Cortázar, que transforma el **κυκεών** en bombones de licor rellenos de cucarachas. Aparte del caso de Cortázar, destacamos que el **μῶλυ** y el **κυκεών**, que habían perdurado durante siglos, normalmente desaparecen en las recreaciones recientes.

La **ayuda divina** para vencer a Circe recibe particular atención en las reelaboraciones de tipo moralista. Desde el cielo olímpico o cristiano, a través de Hermes, del Λόγος o de la Penitencia, el héroe recibe ese **μῶλυ** que, con o sin sentido alegórico, es el antídoto indispensable para neutralizar el poder de la hija de Helios. Junto con las metamorfosis, el auxilio celestial era el elemento que más se prestaba a las interpretaciones simbólicas, el que hace que en el mito, como apunta Rahner, Odiseo aparezca entre Hermes, el luminoso mensajero de los dioses, y Circe, la oscura señora de las cavernas, equivalentes respectivamente a la flor blanca y a la raíz negra del **μῶλυ**⁷⁹⁰. El dios mensajero y su antídoto se suelen concebir en las revisiones filosóficas como símbolo de la razón o de la fe, esto es, de la virtud que salva al héroe de la degradación y los vicios.

En cuanto a la **localización** de la historia, que Homero situaba en una isla oriental llamada Eea, veíamos que desde Hesíodo y Apolonio el mito se traslada a la zona de Italia. Se impone durante siglos la localización occidental de la tierra de Circe, preferentemente en el Monte Circeo en los autores latinos, y en Sicilia o Trinacria -isla del sol- en las recreaciones auriseculares. En los textos contemporáneos la localización exacta de la patria de Circe no tiene tanta relevancia; la figura de la diosa aparece normalmente asociada al mar, y su tierra, ya sea una isla o ya parte del continente, es siempre un espacio remoto y solitario a la vez que misterioso y maligno capaz de trastornar al visitante y hacerlo olvidar su patria. Lo cierto es que, con el paso de los siglos, los autores adaptan el mito cada vez con mayor libertad, de modo que Circe puede aparecer en cualquier lugar: Dublín en Joyce, Barcelona en Jarnés, Italia en Blasco Ibáñez, Buenos Aires en Cortázar y Marichal... En su largo recorrido por la literatura occidental, los escritores se apropian el mito y lo moldean a su contexto, y de ahí que hayamos estudiado toda clase de ejemplos de interpretación, romanización, cristianización o modernización del episodio de Circe y Odiseo.

⁷⁹⁰ Rahner (2003, p. 192). Hermes-Mercurio, además, es el encargado de poner fin a las otras historias de pasiones inadecuadas más estrechamente relacionadas con la de Circe: la de Calipso y Odiseo y la de Dido y Eneas.

Consideraciones finales

El texto de la *Odisea*, con su acumulación de aventuras, su espíritu solemne y elevado, su mezcla de realismo y fantasía, su deuda con el folclore, su dicción formularia y su profundo sentido poético, estaba plagado de ambigüedades y sugerencias que dejaban la puerta abierta a todo tipo de interpretaciones. Es comprensible que una aventura como la de Circe, con múltiples sucesos extraños e inesperados susceptibles de desarrollo, diera pie a que la imaginación de los receptores posteriores completara las posibles lagunas. Desde el primer momento se quiso buscar un sentido latente para elementos como el misterioso antídoto de Mercurio; la relación sexual entre el héroe y la pérfida diosa; los cambios de rol de Circe; la permanencia en Eea de esos viajeros obsesionados con el νόστος durante todo un año (un periodo del que sólo sabemos que consumen cantidades ingentes de carne y vino, según se reitera una y otra vez a través de las fórmulas); el inesperado viaje al Hades en el que desemboca la estancia con la diosa; la muerte de Elpénor ebrio justo antes de la partida.... Las lecturas moralizantes se imponen desde la Antigüedad, y a partir de la Edad Media todas las recreaciones de carácter propiamente literario están determinadas por las exegéticas. Las obras de Lope y Calderón son la culminación de tipo literario de esa tradición filosófica de exégesis moralista del episodio homérico que arrancaba de los estoicos, y que quizá fue formulada poéticamente por primera vez por Horacio (*Ep.* I, 2). Los escritores contemporáneos reciben y modifican a su gusto este amplísimo bagaje cultural, de modo que el mito continúa actualizándose y perviviendo en nuestros días, si bien en la literatura contemporánea lo simbólico ya no prevalece, sino que está al mismo nivel que lo poético.

Quizá sea esta mezcla de poesía y filosofía el rasgo más unánime de las recreaciones del episodio homérico de Circe desde la Antigüedad griega. Esta conjunción, unida a los atractivos elementos de la narración homérica, hacen de *Od. X* una historia fascinante y proclive a las reelaboraciones, y determinan su rica pervivencia en la historia de la literatura occidental. Cada autor, al volver al episodio de Circe, emulaba y revivía a Homero a la vez que aportaba sus propias innovaciones, creándose en cada ocasión un nuevo episodio de Circe y Odiseo. La trayectoria de la aventura épica a través todas las etapas de la literatura occidental es un ejemplo de ese procedimiento por el que la literatura se nutre de mitos, y a la vez del proceso inverso, mediante el cual la literatura alimenta la mitología. Hemos podido ver que también la propia literatura se convierte en mito, y así las obras de un Homero o un Virgilio terminan formando parte del imaginario cultural, convirtiéndose la literatura mitificada en materia literaria⁷⁹¹. Más allá de lo que fuera en su origen el relato mítico del encuentro del héroe con la peligrosa diosa, con el transcurso de los siglos son las propias recreaciones literarias las que inspiran elaboraciones nuevas. Así, los autores grecolatinos tienen más presente el texto homérico que lo que pudiera ser el mito de Circe originario, como los de las épocas posteriores no versionan ya un mito, sino la poesía de Homero y del resto de maestros de las letras de Occidente.

⁷⁹¹ Como curiosidad, señalamos que la imagen de Circe como paradigma de la atracción y las metamorfosis ha llegado incluso al campo de la ciencia: el enzímólogo William P. Jenks denominó “Efecto Circe” a la acción de las fuerzas atractivas que hacen que un sustrato entre en el centro activo de un enzima y provoque una transformación de su estructura.

BIBLIOGRAFÍA

a) Ediciones, traducciones y comentarios:

Obras colectivas:

Allegoristi dell'Età Classica. Opere e Frammenti, a cura di I. Ramelli, introduzione di R. Radice, Milano, 2007.

Anthologie Grecque, tome I, livres I-IV, texte établi et traduit par P. Waltz, Paris, 1960/ tome XII, livres XIII-XV, texte établi et traduit par F. Buffière, Paris, 1970.

Die Fragmente der Vorsokratiker, Griechisch und Deutsch von Hermann Diels, herausgegeben von Walther Kranz, Weidmann, 1951-1952.

Doxographi Graeci, ed. H. Diels, Berolini, 1879.

Épica y tragedia arcaicas latinas. Livio Andronico. Gneo Nevio. Marco Pacuvio. Fragmentos, texto revisado y traducido por M. Segura Moreno, Granada, 1989.

Etymologicon magnum, ad. codd. mss. recensuit et notis variorum instruxit T. Gaisford, Amsterdam, 1994, s.v. Κίρκη.

Mythographi graeci, ed. de A. Westermann, Brunswich, 1843.

Poetae Latini Minores, recensuit et emendavit E. Baehrens, I, New York-London, 1979.

Suidae lexicon, pars III, edidit A. Adler, Stuttgart, 1984, s.v. Κίρκη.

Autores:

T. W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración*, volumen 3, Madrid, 2007.

Alciato, *Emblemas*, edición y comentario de S. Sebastián, Madrid, 1985.

Alfonso X el Sabio, *General Estoria*, coordinador de la edición íntegra P. Sánchez-Prieto Borja, Madrid, 2009.

Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, tomes I-III, texte établi et commenté par F. Vian, et traduit par E. Delage et F. Vian, Paris, 1974-1981.

Aristophane, *L'Assemblée des Femmes. Plutos*, texte établi par V. Coulon et traduit par H. van Daele, Paris, 1982.

V. Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum*, edición de M. J. Navarro, Madrid, 1998.

G. Boccaccio, *Genealogia deorum gentilium*, cum annotationibus Iacobi Micylli, Basileae, 1532.

G. Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole*, a cura di P. G. Ricci, Milano-Napoli, 1965.

J. Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constanca, 1494.

A. M. S. Boethius, *De consolacione philosophiae libri quinque*, A. Fortescue, G. D. Smith (eds.), Hildesheim, 2002.

M. M. Boiardo, *Opere*, Milano, 1986.

Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, 2 v., prólogo, edición y notas de A. Valbuena Prat, Madrid, 1942-1951.

Calderón de la Barca, *Comedias, II*, edición de S. Fernández Mosquera, Madrid, 2006.

Calderón de la Barca, *El golfo de las Sirenas*, a critical edition with introduction and notes by S. Nielsen, Kassel, 1989.

Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, introducción de A. Egido, edición crítica de J. M. Escudero, Pamplona, 2004.

Calderón de la Barca, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, hecha é ilustrada por Don Juan Eugenio de Hartzenbusch, tomo IV, Madrid, 1850.

E. Cánovas, R. Cobos, J. C. Talavera, “La balada de la cárcel de Circe”, *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, vol. XXVIII, nº 1, 2002, 8-30.

Claudian, with an English translation by M. Platnauer, 2 volumes, Cambridge, 1972.

Clemens Alexandrinus: O. Stählin, L. Früchtel, U. Treu, *Die griechischen christlichen Schriftsteller*, vols. 2 y 3, Berlin, 1960-1970

Clément D’Alexandrie, *Le Protrepitique*, introduction, traduction et notes de C. Mondésert, Paris, 1976.

N. Comitis, *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem*, apud Petropaulum Tozzium, 1616.

J. Cortázar, *Bestiario*, Barcelona, 1993.

Dante Alighieri, *Divina comedia*, edición de G. Petrocchi y L. Martínez de Merlo, Madrid, 1998.

Dictis de Creta, *Ephemeris belli troiani. Diario de la guerra de Troya*, edición, traducción y estudio de M.A. Marcos Casquero, León, 2003.

Esquilo: *Aeschyli Tragoediae cum incerti poetae Prometheus*, edidit M. L. West, Stuttgartiae, 1990.

A. Fernández de Madrigal (“El Tostado”), *Sobre los dioses de los gentiles*, edición y estudio preliminar de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid, 1995.

Fray Luis de León, *Poesía*, edición de A. Ramajo Caño, Barcelona, 2006.

Hesiodi *Theogonia, Opera et dies, Scutum, Fragmenta selecta*, edited by F. Solmsen; ed. R. Merkelbach et m. L. West, Oxford, 1970.

Hippolytus: *Werke*, P. Wendland, *Die griechischen christlichen Schriftsteller*, vol. 3, Leipzig, 1916.

Homer, *The Homeric Hymn to Demeter*, edited by N. J. Richardson, Oxford, 1974.

Homeri *Ilias*, M. L. West, Leipzig, 1998.

Homeri *Odyssea*, P. von der Mühl, Stuttgart, 1962.

Homero, *La Ulyxea*, traducida del griego en lengua castellana por Gonzalo Pérez, Madrid, 1767.

Homero: Omero. *Inni Omerici*, introduzione, testo e commento di F. Càssola, Fondazione Lorenzo Valla, 1975.

Horace, *Epitres*, texte établi et traduit par F. Villenuve, Paris, 1978.

B. Jarnés, *Salón de estío y otras narraciones*, edición, introducción y notas de J. Herrero Senés y D. Ródenas de Moya, Zaragoza, 2002.

Jenofonte : Xénophon. *Mémorables*. Tome I, établi par M. Bandini et traduit par L.A. Dorion, Paris, 2000.

J. Joyce, *Ulises*, volumen II, trad. J. M. Valverde, Barcelona, 1979.

Lope de Vega, *La Circe*, commentaire littéraire, introduction historique et édition annotée de C.V. Aubrun et M. Muñoz Cortés, Paris, 1962.

Lope de Vega, *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de J. M. Bleuca, Barcelona, 1983.

Lope de Vega, *Poesía IV. La Filomena. La Circe*, edición y prólogo de A. Carreño, Madrid, 2002.

L. Marechal, *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, 1966.

M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles* vol. I, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

J. Mh., *Compendio de la Mitología o Historia de los dioses y héroes fabulosos*, Barcelona, 1829.

Mira de Amescua, Montalbán, Calderón de la Barca, *Polifemo y Circe*, en Mira de Amescua, *Teatro completo*, volumen VI, A. de la Granje (coord.), Granada, 2006.

F. Nietzsche, *Obras inmortales*, Barcelona, 1985.

C. O'Neill, *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada*, edición, introducción y notas de J. A. Hormigón, Madrid, 1997.

Origène, *Contre Celse*, tome III, introduction, texte critique traduction et notes par M. Borret, Paris, 1969.

L. Ortiz, *Los motivos de Circe. Yudita*, edición, introducción y notas de F. González Santamera, Madrid, 1991.

P. Ovidius Naso, *Carmina aamatoria*, ed. A. Ramírez de Verger, München, 2003.

P. Ovidii Nasonis *Metamorphoses*, edidit W. S. Anderson, Leipzig, 1982.

P. Ovidio Nasone, *Opera*, volume secondo, *Tristia, Ibis, Ex Ponto, Halieuticon liber*, a cura di F. della Corte e S. Fasce, Torino, 1986.

P. Ovidio Nasón, *Metamorfosis*, texto revisado por A. Ruiz de Elvira, 3 v., Barcelona-Madrid, 1964-1983.

C. Pavese, *Diálogos con Leucó. El hermoso verano*, traducción de E. Benítez, Barcelona, 1980.

Petronio Arbitro, *Satiricón*, texto revisado y traducido por M. Díaz y Díaz, Madrid, 1990.

J. Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, edición de C. Clavería, Madrid, 1995.

Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle*, livre XXX, texte établi, traduit et commenté par A. Ernout, Paris, 2003.

Plutarco, *Le bestie sono esseri razionali*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di G. Indelli, Napoli, 1995.

Propercio, *Elegías*, edición bilingüe de F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Madrid, 2001.

J. Rodríguez del Padrón, *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (ó del Padrón)*, Sociedad de Bibliófilos Españoles (ed.), Madrid, 1884.

J. Ruiz Alceo, *La navegación de Ulises*, edición, introducción y notas de R. Arias, Kassel, 1993.

Benoît de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, publié d'après tous les ms. connus, par Léopold Constans, Paris, 1845-1916.

Saint Augustine, *The city of God against the pagans*, volume V, with an English translation by E. Matthews Sanford and W. Mc Allen Green, Cambridge, 1965.

Salvien de Marseille, *Oeuvres*, tome II, introduction, texte critique, traduction et notes par G. Lagarrigue, Paris, 1975.

L. A. Seneca, *Philosophische Schriften*, lateinischer Text von F. Préchac, Herausgegeben von M. Rosenbach, Darmstadt, 1989.

Servio, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, recensuerunt G. Thilo et H. Hagen, Hildesheim, 1986.

Silius Italicus, *La Guerre Punique*, livres V-VII, texte établi et traduit par J. Volpilhac, P. Miniconi et G. Devallet, Paris, 1981.

Stace, *Silves*, tome I (livres I-III), texte établi par H. Frère et traduit par H.J. Izaac, Paris, 1961.

Stace, *Thébaïde*, livres I-IV, texte établi et traduit par R. Lesueur, Paris, 1990.

Stadius, *Silvae. Thebaid. Achilleid*, volume II, with an English translation by J.H. Mozley, Cambridge, Massachusetts, 1961.

I. Stobaei, *Anthologii*, 5 v., Berolini, Weidmannos, 1958.

Tibulle et les auteurs du Corpus Tibullianum, *Élégies*, texte établi et traduit par M. Ponchont, Paris, 1968.

J. Valera, *Pepita Jiménez*, Madrid, 1874.

G. Valeri Flacci Setini Balbi *Argonauticon libros octo*, recensuit W. W. Ehlers, Stuttgartiae, 1980.

C. de Villalón: *El Cróton*, estudio, edición y glosario de A. Cortina, Madrid, 1973.

P. Vergili Maronis *Opera*, recognovit, brevique adnotatione critica instruxit R.A.B. Mynors, Oxford, 1969.

Virgilio, *Bucólicas*, edición bilingüe de V. Cristóbal, Madrid, 2007.

B. de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, 1737.

b) Estudios:

J. Adamietz, 1995: "Circe in den *Satyrica* Petrons und das Wesen dieses Werkes", *Hermes* 123, 320-334.

R. M. Aguilar Fernández, 1981: *La noción del alma personal en Plutarco*, Madrid.

R. M. Aguilar Fernández, 1994: "Las mujeres de Odiseo", *E. Clás., Hom. L. Gil*, 199-207.

R. M. Aguilar Fernández, 2002: "Magia y brujería en Plutarco", *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico. Actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*, J. Peláez del Rosal (coord.), Córdoba, pp. 143-154.

R. M. Aguilar, 2003: "El mito y su función en la filosofía helenística: escépticos, académicos y estoicos", *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, 157-173.

M. Aguirre Castro, 1994: "El tema de la mujer fatal en la *Odisea*", *CFC* 4, 301-317.

M. Aguirre Castro, 1996: "Ambigüedad y otros caracteres en las divinidades remotas de la épica arcaica", *CFC* 6, 143-157.

M. Aguirre Castro, 1999: "Presencia femenina en la travesía de Odiseo: estudio iconográfico", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, t. 12, 87-105.

L. Alberola, 2010: "La hechicera en la literatura española del siglo XVI", *Lemir* 14, 35-52.

J. L. Alborg, 1977: *Historia de la literatura española*, tomo II: Época Barroca, Madrid.

A. Alcoba Alcoba, 2008: "Análisis del libro I de la *Ulyxea* de Gonzalo Pérez", *Calamus renascens* 9, 37-50.

M. Alesso, 1997: "Una mirada estoica sobre la épica: *Alegorías de Homero*, Heráclito, siglo I", *Circe de clásicos y modernos* 2, 25-40.

M. Alesso, 1998: "Circe en la trama de las alegorías", *Circe de clásicos y modernos* 3, 11-35.

L. Alfonsi, 1955: "Boezio nella tradizione culturale della letteratura latina", *Orpheus* 2, 10-16.

J. Alsina Clota, 1981: Luciano. *Obras*, vol. I, introducción general de..., Madrid.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 1990a: “La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya: La utilización de sus modelos”, *Los humanistas españoles y el Humanismo europeo, IV Simposio de Filología Clásica (1987. Murcia)*, Murcia, pp.185-189.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 1990b: “Natale Conti, estudioso y transmisor de textos clásicos”, *Los humanistas españoles y el humanismo europeo*, Murcia, pp. 33-47.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 1998: “Los manuales mitológicos del Renacimiento”, *Auster* 3, 83-99.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 2003: Ovidio. *Metamorfosis*, edición de... Madrid.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 2006: Natale Conti, *Mitología*, traducción, con introducción, notas e índices de..., Murcia.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 2007: Giovanni Boccaccio: *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, introducción, traducción directa del *Laurentianus Plut.* 52.9., notas e índices de..., Madrid.

M. C. Álvarez y R. M. Iglesias, 2009: “La odiseica «Eneida» de las *Metamorfosis*”, *CFC* 29, núm. 1, 5-23.

G. Anderson, 2003: “Some aspects of Lucian’s use of myth”, *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, J.A. López Férrez (ed.), Madrid, pp. 233-243.

I. Arellano, 2005: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid.

W. Arend, 1933: *Die typischen scenen bei Homer*, Berlin.

R. Arias, 1993: Juan Ruiz Alceo, *La navegación de Ulises*, edición, introducción y notas de..., Kassel.

C. V. Aubrun, 1962: Lope de Vega. *La Circe*, commentaire littéraire, introduction historique et édition annotée de..., Paris.

C. V. Aubrun, 1976: “Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón”, *Hacia Calderón, Tercer Coloquio Anglogermano* (Londres 1973), Berlín, pp. 148-156.

D. Babut, 1969 : *Plutarque et le stoïcisme*, Paris.

L. Baldini Moscardi, 2000: “Les metamorphoses de la magicienne: la Médée de Valerius Flaccus” *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome II, Montpellier, pp. 277-288.

M. Bandini, 2000: Xénophon. *Mémorables*, texte établi par..., Paris.

C. Baranda, 2000: "La mitología como pretexto: la *Filosofía secreta* de Pérez de Moya (1585)", *Príncipe de Viana. Anejo*. 18, 49-65.

R. Basto, 1982-3: "The grazing of Circe's shore: a note on *Aeneid* 7.10", *CW* 76, 42-43.

V. Bécares, F. Pordomingo, R. Cortés Tovar, J. C. Fernández Corte (eds.), 2000: *Intertextualidad en las Literaturas Griega y Latina*, Madrid.

E. Bethe, 1921: "Kirke", *R.E.*, Pauly-Wissowa, 1965-1998, tomo XI.1, Stuttgart.

J. Bergua Cavero, 1991: "Cinismo, ironía y retórica en el *Bruta ratione uti* de Plutarco", *Estudios sobre Plutarco: paisaje y naturaleza, Actas del II Simposio Español sobre Plutarco*, J. García López y E. Calderón Dorda (eds.), Madrid, pp. 13-19.

M. Bettini, C. Franco, 2010: *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

C. R. Beye, 1993: *Ancient epic poetry: Homer, Apollonius, Virgil*, New York.

C. R. Beye, 1982: *Epic and Romance in the «Argonautica» of Apollonius*, Illinois.

J. M. Blecua, 1983: Lope de Vega. *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de..., Barcelona.

J. Bompaire, 1958: *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris.

J. L. Borges, 1982: "El último viaje de Ulises", *Nueve ensayos dantescos*, Madrid, pp. 113-118.

O. Bouquiaux-Simon, 1965: *Les lectures homériques de Lucien*, Liège.

D. Bouvier, 2013: "Che cosa leggeva Ulisse sulla tavoletta inscritta da Circe?", *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea. Atti del Convegno Internazionale Trieste-Ljubljana 4-5 settembre 2012*, E. Pellizer (ed.), Trieste, pp. 221-36

W. W. Briggs Jr., 1981: "Virgil and the Hellenistic Epic", *ANRW* II 31.2, 948-984.

R. Brock, H. Wirtjes, 2000: "Athenaeus on Greek wine", *Athenaeus and his world*, D. Braund, J. Wilkins (eds.), Exter, pp. 455-463.

M. Broullón Lozano, 2008: "Francisco Ayala y el cine: reflexión teórica y producción literaria", *Cauce: Revista de filología y su didáctica* 31, 69-87.

R. Browning, 1992: "The Byzantines and Homer", *Homer's Ancient Readers*, R. Lamberton and J.J. Keaney (eds.), Princeton, pp. 134-148.

C. Brunelle, 2002: "Pleasure, failure and danger: reading Circe in the *Remedia*", *Helios* 29.1, 55-68.

F. Buffière, 1970: *Anthologie Grecque*, tome I, livres I-IV, tome XII, livres XIII-XV, texte établi et traduit par..., Paris.

F. Buffière, 1973 : *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*, Paris.

A. Buttitta, 2003: "Omero e Dante, Dante e Borges: un viaggio nella cultura", *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Venezia, pp. 279-290.

R. Buxton, 2000 : "Les yeux de Médée : le regard et la magie dans les *Argonautiques* d'Apollonios de Rhodes", *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome II, Montpellier, pp. 265-275.

J. A. Caballero López, 2003: "La herencia mitológica en los autores de la Segunda Sofística: la obra de Elio Arístides", *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 209-232.

M. C. Cabani, 2007: *El gran ojo de Polifemo. Visión y voyeurismo en la tradición barroca de un mito clásico*, traducción de M. R. Coli, Málaga.

F. Cairns, 1989: *Virgil's Augustan epic*, Cambridge.

S. Calle González, 2002: "Calderón y las comedias de varios ingenios: los enredos de una fábula", *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, vol. I, I. Arellano (ed.), Navarra, pp. 263-276.

J. L. Calvo Martínez, 1994: "La figura de Ulises en la literatura española", *La épica griega y su influencia en la literatura española: Aspectos literarios, sociales y educativos*, J. A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 333-358.

J. L. Calvo Martínez, 2002: "La magia como religión y ciencia en el Helenismo tardío", *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico. Actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*, J. Peláez del Rosal (coord.), Córdoba, pp. 15-29.

A. Cameron, 1993: *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*, New York.

J. F. Cammarata, 2002: "Carolyn A. Nadeau. *Women of the Prologue. Imitation, Myth, and Magic in 'Don Quixote I'*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 22.2, 201-205.

F. J. Campos Daroca y M. Nava Contreras, 2006: Crisipo de Solos. *Testimonios y fragmentos*, introducción, selección de textos, traducción y notas de..., Madrid.

F. Canciani, M. Le Glay, 1992: “Kirke”, *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Fondation pour la LIMC, tomo VI 1, Zürich-München.

V. Carasso, 1987 : “Les fables mythologiques de Lope de Vega”, *Les Langues Néo-Latines* 262, 31-42.

J. Caro Baroja, 1974: *Ritos y mitos equívocos*, Madrid.

A. Carreño, 2002: Lope de Vega, *Poesía IV. La Filomena. La Circe*, edición y prólogo de..., Madrid.

A. Casanova, 2006/2007: “Il Grillo di Plutarco e la tradizione della figura di Ulisse”, *Ploutarchos*, n.s., 4, 19-28.

A. Casanova, 2010: “Traduzioni e riusi del Grillo di Plutarco nel Rinascimento fiorentino: Machiavelli e Gelli”, A. Pérez Jiménez (ed.) *Plutarco Renovado. Importancia de las traducciones modernas de “Vidas” y “Moralia”*, Málaga, pp. 65-76.

J. Casas Rigall, 1999: *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela.

F. Càssola, 1975: Omero. *Inni Omerici*, introduzione, testo e commento di..., Fondazione Lorenzo Valla.

P. Cavallero, 1998: “De nuevo sobre *moly* (Odisea X 305)”, *Circe de clásicos y modernos* 3, 89-98.

P. A. Cavallero, 1999: “Circe en la párodos de *Plutos* de Aristófanes”, *Circe de clásicos modernos* 4, 115-122.

G. Cerri, 2003: “Odisseo, l’eroe che narra se stesso”, *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Venezia, 31-55.

P. Cesareo, 1898: “L’evoluzione storica del carattere d’Ulisse”, *Rivista di Storia Antica* 3, 75-102.

P. Chantraine, 1974: “μῶλυ”, *Dictionnaire étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, tomo III, Α-Π, Paris.

W. G. Chapman, 1954: “Las comedias mitológicas de Calderón”, *Revista de literatura* 5, 35-67.

R. J. Clare, 2002: *The path of the Argo. Language, imagery and narrative in the « Argonautica » of Apollonius Rhodius*, Cambridge.

C. Clavería, 1995: Juan Pérez de Moya, *Philosophía secreta*, edición de..., Madrid.

M. Coccia, 1982: “Circe maga ‘dentata’ (Petron. 126-140)”, *QUCC* 12, 85-90.

G. B. Conte, A. Barchiesi, 1989: "Imitazione e Arte Allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità", *Lo Spazio Letterario de Roma Antica I (La produzione del testo)*, G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (eds), Rome, pp. 81-114.

A. Cortina, 1973: Cristóbal de Villalón: *El Cróton*, estudio, edición y glosario de..., Madrid.

J. M. de Cossío, 1998: *Fábulas mitológicas en España*, Madrid.

B. Cotello, 2008: "Circe en la historia de la ópera y en los orígenes del ballet", *Circe de clásicos modernos* 12, 87-103.

V. Cristóbal, 1994a: "Ulises y la *Odisea* en la literatura latina", *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. II, Madrid, pp. 481-514.

V. Cristóbal, 1994b: "Algunos testimonios más sobre Ulises y la *Odisea* en la literatura latina", *CFC. Estudios Latinos* 7, 57-74.

V. Cristóbal, 1995: Ovidio, *Amores; Arte de amar; Sobre la cosmética del rostro femenino; Remedios contra el amor*, traducción, introducción y notas por..., Madrid.

V. Cristóbal, 2000: "Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", *CFC-elat* 18, 29-76.

V. Cristóbal, 2002: "Mito clásico y literatura occidental: una aproximación bibliográfica", *El mito, los mitos*, C. Alvar (ed.), Madrid, pp. 207-218.

E. R. Curtius, 1955: *Literatura europea y Edad Media Latina*, traducción de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid.

V. Díaz-Corrales, 2001: "La traducción castellana del *De mulieribus claris*", *Cuad. Filol. Ital.* 8, 241-261.

G. D'Ippolito, 1988: "Odisea", *Enciclopedia Virgiliana* IV, 821-826.

G. D'Ippolito, 2003: "Ulisse nella letteratura cristiana antica", *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Venezia, pp. 195-210.

G. D'Ippolito, 2007: "Omero al tempo di Plutarco", *Plutarco e la cultura della sua età*, P. Volpe, F. Ferrari (eds.), Napoli, pp. 59-84.

G. Danek, 1998: *Epos und Zitat: Studien zu den Quellen der Odyssee*, Wien.

B. Darbord, 1985: "La mythologie dans l'auto sacramental: *Les enchantements de la faute de Calderón*", *Les mythes poétiques au temps de la Renaissance*, M.T. Jones-Davies (ed.), Paris, pp. 61-65.

D. Dawson, 1992: *Allegorical readers and cultural revision in ancient Alexandria*, California.

F. A. De Armas, 1981: "Metamorphosis in Calderón's *El mayor encanto, amor*", *Romance Notes* 22, 208-212.

F. A. De Armas, 2000: "The enchantments of Circe: Dosso Dossi and Calderón's *El mayor encanto, amor*", *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, T. Reichenberger, K. Reichenberger (coord.), Vol. 1, Kassel, pp. 175-192.

M. F. Del Barrio, V. Cristóbal, 2001: *La Ilíada latina. Diario de la guerra de Troya de dictis Cretense. Historia de la destrucción de Troya de Dares Frigio*, introducciones, traducciones y notas de..., Madrid.

I. De Jong, 2001: *A narratological commentary on the 'Odyssey'*, Cambridge.

G. Del Cerro Calderón, 2007: *Dión de Prusa*, Madrid.

E. Delage, 1930: *La géographie dans les « Argonautiques » d'Apollonios de Rhodes*, Bordeaux.

J. J. De Hoz Bravo, 1988: "Observaciones sobre la materia mitológica de Calderón", *Estudios sobre Calderón: (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca 1985)*, A. Navarro González (coord.), pp. 51-59.

C. De Lamberterie, 1984: "Grec homérique ΜΩΛΥ: étymologie et poétique", *Lalies* 6, 129-138.

É. Delebeque, 1980: *Construction de l' « Odysée »*, Paris.

J. M. Díaz Lavado, 1999: "Discutiendo sobre Homero en torno a una copa de vino: los ΖΗΘΜΑΤΑ ΟΜΗΡΙΚΑ en el marco del banquete", *Plutarco, Dioniso y el vino*, J. G. Montes, M. Sánchez, R. J. Gallé (eds.), Madrid, pp. 199-209.

J. M. Díaz Lavado, 2001: "La visión de Homero en Plutarco: ¿« divino » maestro de verdades o contador de engaños?", *Estudios sobre Plutarco. Misticismo y Religiones Místicas en la Obra de Plutarco, (Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco, Palma de Mallorca, 2-4 nov. 2000)*, Madrid, pp. 495-506.

J. M. Díaz Lavado, 2007: "Homero y la escuela", *Escuela y literatura en Grecia Antigua*, J. A. Fernández Delgado, F. Pordomingo, A. Stramaglia (eds.), Cassino, pp. 207-224.

H. Diels, 1879: *Doxographi Graeci*, Berolini.

D. M. DiPuccio, 1987: "The enigma of enchantment in *El mayor encanto, amor*", *Hispania* 70, 731-739.

L. E. Doherty, 1995: *Siren Songs: Gender, Audiences and Narrators in the Odyssey*, Michigan.

L. Edmunds, 2001: *Intertextuality and the Reading of Roman Poetry*, Baltimore.

A. Egido, 2004: “La fábrica de un auto sacramental: *Los encantos de la culpa*”, Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, introducción de..., Pamplona

D. Eisenberg, 1973: “The *General Estoria*: sources and source treatment”, *ZRPh* LXXXIX, 206-270.

J. Ellis, 2010: “The Figure of Circe and the Power of Knowledge: competing Philosophies in Calderon's *El mayor encanto, amor*”, *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXVII, nº 2, 147-162.

J. D. Ellsworth, 1986: “Ovid's *Aeneid* reconsidered (*Met.* 13.623-14.608)”, *Vergilius* 32, 27-32

J. D. Ellsworth, 1988: “Ovid's *Odyssey*: *Met.* 13 623-14 608”, *Mnemosyne* 41, 333-340.

J. M. Escudero, 2004: Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, edición crítica de..., Pamplona.

A. Faivre, 1996: “Hermes”, *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, P. Brunel (ed.), translated by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous, London, pp. 531-556.

P Fedeli, 1988: “La degradazione del modello (Circe e Polieno in Petronio vs Circe e Odisseo in Omero)”, *Lexis: poetica, retorica e comunicazione nella tradizione classica* 1, 67-80

B. Fenik, 1974: *Studies in the Odyssey*, Wiesbaden.

M. P. Fernández, 2009: “*Maga famosissima y clarissima meretrix*: algunas consideraciones sobre la figura de Circe”, *Quintana* 8, 213-229.

J. C. Fernández Corte, 2006: Virgilio, *Eneida*, edición de..., Madrid.

J. A. Fernández Delgado, 2000: “Le Gryllus, une éthopée parodique”, *Rhetorical Theory and Praxis in Plutarch*, Acta of the IVth International Congress of the International Plutarch Society, 1996, L. Van der Stockt (ed.), Leuven, pp. 171-181.

J. A. Fernández Delgado, 2006: “Diosas y/o brujas: hechiceras míticas (y menos míticas) de Grecia”, *MHNH* 6, 93-108.

M. Fernández Galiano, 1963: “La *traditio* homérica”, en *Introducción a Homero*, F. Rodríguez Adrados, M. Fernández-Galiano, L. Gil, J. S. Lasso de la Vega (eds.), Madrid, pp. 93-155.

M. Fernández Galiano, 1978: *Antología Palatina*, tomo I traducción e introducciones de..., Madrid.

S. Fernández Mosquera, 2006: Calderón de la Barca, *Comedias*, Vol. II Segunda parte, edición de..., Madrid.

F. Fernández Murga, 1982: "Giovanni Boccaccio y el mundo clásico", *CILH* 4, 1982, 227-244.

I. Fernández-Ordóñez, 1992: *Las "Estorias" de Alfonso el Sabio*, Madrid.

C. Ferrero Hernández, 2004: "Circe y los cerdos de Carlota O'Neill", *Faventia: Revista de filología clásica*, nº 26, fasc. 2, 123-133

H. Flasche, 1992: "Calderón y la cultura griega", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989*, A. Vilanova (coord.), Vol. 2, Barcelona, pp. 939-948.

A. Fortescue, G. D. Smith, 2002: Anicius Manlius Severinus Boethius, *De consolatione philosophiae libri quinque*, quos denuo recognovit..., Hildesheim.

C. Franco, 2008: "Circe e le belve spettacolari. Nota a Virgilio, *Eneide* VII 8-24", *Annali Online di Ferrara*, vol. 2, 54-73.

C. Franco, 2010: *Il mito di Circe. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi*, Torino.

M. J. Franco Durán, 1977: "Los manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas", *Scriptura* 13, 139-149.

M. J. Franco Durán, 1997: "Circe: de la literatura antigua a las versiones modernas: *Los motivos de Circe* de Lourdes Ortiz", *Circe de clásicos y modernos* 2, 117-128.

H. Fränkel, 1945: *Ovid. A poet between two worlds*, California.

E. Frenzel, 1976: "Ulises", *Diccionario de argumentos de la Literatura Universal*, versión española de C. Schad de Caneda, Madrid, pp. 477-481.

J. Freccero, 1971: "Dante's Ulysses. From Epic to Novel", en *Concepts of the Hero in the Middle Ages and Renaissance*, N. T. Burns y C. Reagan (eds.), Londres-Toronto, pp. 101-119.

M. Fucecchi, 1996: "Il restauro dei modelli antichi: tradizione epica e tecnica manieristica in Valerio Flacco", *MD* 36, 101-165.

M. Fusillo, 1985: *Il tempo delle "Argonautiche". Un' analisi del racconto in Apollonio Rodio*, Roma.

L. Gaborit, Y. Guesdon, M. Boutrolle-Caporal, 1996: "Witches", en *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, P. Brunel (ed.), translated by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous, London, pp. 1163-1178.

V. Gaggadis-Robin, 2000: “Κουρή Αίητεω πολυφάρμακος: les images de Médée magicienne”, *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome II, Montpellier, pp. 289-320.

I. Gagua, 1996: “Die Gestalt der Kirke im griechischen und römischen Epos”, in *Griechenland und Rom: vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und Höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur*, E.G. Schmidt et al. (Hrsg.), Jena, pp. 371-374.

G. Galán Vioque, 2000: “Bibliografía para el estudio de la pervivencia literaria de la mitología clásica”, *Exemplaria* 4, 227-245.

J. M. Galán, 2001: “La *Odisea* desde la Egiptología”, *Gerión* 19, 75-97.

G. K. Galinsky, 1976: “*L'Eneide* di Ovidio (met. XIII 623-XIV 608) ed il carattere delle *Metamorfosi*”, *Maia* 28, 3-18.

G. K. Galinsky, 1981: “Vergil’s Romanitas and his adaptation of Greek heroes”, *ANRW* II 31.2, 985-1010.

D. L. Garasa, 1964: “Circe en la literatura española del Siglo de Oro”, *BAAL* 29, 227-271.

C. García Gual, 1971: “El Argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis* 2, 85-107.

C. García Gual, 2006: “Ecos novelescos de la *Odisea* en la literatura española”, *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López*, M. Valverde Sánchez, E. A. Calderón Dorda, A. Morales Ortiz (coords.), vol. 1, pp. 275-284.

C. García Gual, 2008: “Relecturas modernas y versiones subversivas de los mitos antiguos”, *Reescrituras de los mitos en la literatura*, J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), Cuenca, pp. 31-44.

C. García Gual, 2009: “Cesare Pavese. *Diálogos con Leucó*”, *Claves de razón práctica* 192, 78-82.

J. García López, 1986: “Interpretación y crítica del mito en los primeros filósofos griegos”, *Myrtia* 1, 43-64.

M. García Teijeiro, 1999: “Magia antigua y literatura española”, *Pervivencia de la tradición clásica. Homenaje al profesor Millán Bravo*, M. Pérez González, J. M. Marcos Pérez, E. Pérez Rodríguez (coords.), pp. 137-157.

M. García Teijeiro, 2002: “La figura de la maga en las literaturas griega y latina”, *TIMHS XAPIN. Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzarain*, M^a J. García Soler (ed.), Vitoria, pp. 181-191.

M. García Teijeiro, 2005: “De maga a bruja. Evolución de la hechicera en la Antigüedad clásica”, *Venus sin espejo. Imágenes de Mujeres en la Antigüedad Clásica* y

el Cristianismo Primitivo, M. A. Pedregal Rodríguez, M. González González (eds.), Oviedo, pp. 33-53.

R. W. Garson, 1969: "Homeric Echoes in Valerius Flaccus' *Argonautica*" *CQ* 19, 362-366.

A. Gatti, 2008: "El *Cróton*: a mitad de camino entre la sátira menipea y la sátira formal", *Hispanófila: Literatura-Ensayos* 152, 23-38.

G. Genette, 1989: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. de C. Fernández Prieto, Madrid.

G. Germain, 1954: *Genèse de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris.

A. Gibson, 1994: *Reading Joyce's Circe*, Amsterdam.

M. Gigante, 2003: "Perfil omerico di Ulisse", *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, a cura di S. Nicosia, Venezia, pp. 167-194.

L. Gil, 1975: *Transmisión mítica*, Barcelona.

F. Gilbert, 2006: "Polimetría y estructuras dramáticas en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645): las implicaciones dramáticas de una estructura binaria", en *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, por O. Gorsse, F. Serralta (coords.), pp. 363-381

F. Gilbert, 2007: "Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645)", *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, I. Arellano y D. Reyre (eds.), Pamplona, pp. 95-110.

R. D. Giles, 2010: "A Galen for lovers: medical readings of Ovid in Medieval and Early Renaissance Spain", *Ovid in the Age of Cervantes*, F. A. de Armas (ed.), Toronto, pp. 3-19.

R. González Cañal, 2002: "Calderón y sus colaboradores", *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón*, Universidad de Navarra, septiembre 2000, vol. I, I. Arellano (ed.), Navarra, pp. 541-554.

A. González Palencia, 1946: *Gonzalo Pérez. Secretario de Felipe Segundo*, Madrid.

A. González de Tobia, 1998: "Julio Cortázar y el mito griego. Vinculación y contraste con algunos tratamientos de Borges y Marechal", *Synthesis* 5, 85-113.

F. González Santamera, 1991: L. Ortiz: *Los motivos de Circe. Yudita*, edición, introducción y notas de ..., Madrid.

P. Goyalde Palacios, 1998: "Circe de Julio Cortázar: una lectura intertextual", *Arrabal* 1, 113-118.

- P. Grimal, 1965: *Diccionario de Mitología griega y romana*, Barcelona.
- L. A. Guichard Romero, 1999: “Tradición clásica y poesía mexicana: de un siglo a otro”, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, M. C. Alvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel (coords.), pp. 189-198.
- L. A. Guichard Romero, 2006: “La *Ulyxea* de Gonzalo Pérez y las traducciones latinas de Homero”, *Latin and Vernacular in Renaissance Iberia II: Translations and Adaptations*, B. Taylor, A. Coroleu (eds.), Manchester, pp. 49-72.
- L. A. Guichard Romero, 2008: “Un autógrafo de la traducción de Homero de Gonzalo Pérez (*Ulyxea* XIV-XXIV) anotado por Juan Páez de Castro y el Cardenal Mendoza y Bovadilla (Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 1831)”, *International Journal of the Classical Tradition* 15.4, 525-557.
- C. Harrauer y H. Hunger, 2008: *Diccionario de mitología griega y romana*, F. J. Fernández Nieto y A. Martínez (eds.), traducción de J. A. Molina, Barcelona.
- E. S. Hatzantonis, 1960a: “La Circe della *Divina Commedia*”, *Romance Philology* XIII, 390-400.
- E. S. Hatzantonis, 1960b: “Il potere metamorfico di Circe quale motivo satirico in Machiavelli, Gelli e Bruno”, *Italica* 37, 257-267.
- E. S. Hatzantonis, 1965: “Lope de Vega's Non-Homeric Treatment of a Homeric Theme”, *Hispania* 48.3, 475-480.
- E. S. Hatzantonis, 1971a: “Le amare fortune di Circe nella letteratura latina”, *Latomus* 30, 3-22.
- E. S. Hatzantonis, 1971b: “Variations of a Virgilian theme in Dante and Lope de Vega”, *Pacific Coast Philology* VI, 35-42.
- E. S. Hatzantonis, 1974: “La resa omerica della femminilità di Circe”, *L'Antiquité Classique*, 43.1, 38-56.
- E. S. Hatzantonis, 1976: “I geniali rimaneggiamenti dell' episodio omerico di Circe in Apollonio Rodio e Plutarco”, *RBPh* 54, 5-24.
- E. Haverbeck, 1975: *El tema mitológico en el teatro de Calderón*, Valdivia.
- W. C. Helmbold y E. N. O'Neil, 1959: *Plutarch's quotations*, Maryland-Oxford.
- F. Hernández, 2002: “El episodio de Ulises y Circe en el teatro de Calderón”, *Calderón en Europa: Actas del Seminario Internacional celebrado en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre de 2000)*, H. Urzáiz Tortajada, J. Huerta Calvo, E. J. Peral Vega (coords.), Madrid, pp. 137-148.

M. Hernández Esteban, 1997: "Boccaccio y mundo clásico", *AnMal* XX, 1, 73-94.

J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco, 2008: "La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo", *Reescrituras de los mitos en la literatura*, J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), Cuenca, pp. 13-28.

A. Heubeck, 1983: Omero. *Odissea*, introduzione, testo e commento di..., Fondazione Lorenzo Valla.

P. J. Hodge, 2002: "Entrevista con Elena Cánovas: El teatro carcelario y la cárcel teatral", *Estreno. Cuadernos del teatro español contemporáneo*, vol. XXVIII, nº 1, 3-4.

U. Hölscher, 1988: *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*, München.

J. A. Hormigón, 1997: C. O'Neill: *Circe y los cerdos. Cómo fue España encadenada*, edición, introducción y notas de ..., Madrid.

H. J. Horn, H. Walter (eds.), 1997: *Die Allegorese des antiken Mythos*, Wiesbaden.

N. M. Horsfall, 1987: "The Aeneas Legend from Homer to Virgil", *Roman Myth and Mythography*, J. N. Bremmer, N. M. Horsfall (eds.), London, pp. 12-24.

E. Houvenaghel, A. Monballieu, 2008: "El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar", *BHS* 85.6, 733-746.

J. Huerta Calvo, H. Urzáiz Tortajada, A. Madroñal Durán, J. Ponce Cárdenas, 2002: "Clarín", *Diccionario de personajes de Calderón*, J. Huerta Clavo, H. Urzáiz Tortajada (coords.), Madrid, pp. 140-142.

M. Y. Hughes, 1943: "Spenser's Acrasia and the Circe of the Renaissance", *JHI* 4, 381-399.

R. Hunter, 1993: *The «Argonautica» of Apollonius. Literary studies*, Cambridge.

A. Hurst, 1967: *Apollonios de Rhodes: manière et cohérence*, Roma.

A. Ibáñez Chacón, 2005: "Entre clásicos y tablados: Lope y *Polifemo* y *Circe*", *Anuario Lope de Vega* 11, 133-144.

A. Ibáñez Chacón, F. J. Sánchez García, 2006, *Polifemo y Circe*, introducción, edición y notas por..., en Antonio Mira de Amescua, *Teatro Completo*, volumen VI, A. de la Granja (coord.), Granada.

G. Indelli, 1995: Plutarco. *Le bestie sono esseri razionali*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di..., Napoli.

R. G. Irving, 1981: "Fray Luis de León and the Greek Anthology", *Revista de Estudios Hispánicos* 15 (2), 163-179.

C. Jacob, 2000: "Athenaeus the librarian", *Athenaeus and his world*, D. Braund, J. Wilkins (eds.), Exter, 85-110.

A. K. Jameson, 1936: "Lope de Vega's knowledge of classical literature", *Bulletin Hispanique*, XXXVIII, 444-501.

E. Kaiser, 1964: "Odysee-Szenen als Topoi", *Museum Helveticum* 21, 197-224.

G. Karsai, 2000: "La magie dans l'Odysée: Circé", *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome II, Montpellier, pp. 185-198.

J. F. Kindstrand, 1973: *Homer in der Zweiten Sophistik. Studien zu der Homerlektüre und dem Homerbild bei Dion von Prusa, Maximus von Tyros und Ailius Aristides*, Uppsala.

F. Klingner, 1956: "Virgil", *L'Influence grecque sur la poesie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève, 131-166.

G. N. Knauer, 1964: *Die Aeneis und Homer. Studien zur poetischen Technik Vergils mit Listen der Homerzitate in der Aeneis*, Göttingen.

G. N. Knauer, 1981: "Vergil and Homer", *ANRW II* 31.2, 919-947.

V. Knight, 1995: *The renewal of epic. Responses to Homer in the «Argonautica» of Apollonius*, Leiden.

D. Kohler, 1996: "Odysseus", en *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, P. Brunel (ed.), London, pp. 876-902.

W. Kranz, 1915: "Die Irrfahrten des Odysseus", *Hermes* 50.1, 93-112.

B. Kuhn, 2003: *Mythos und Metapher. Metamorphosen des Kirke-Mythos in der Literatur der italienischen Renaissance*, München.

R. Lamberton, 1986: *Homer the Theologian. Neoplatonist allegorical reading and the growth of the epic tradition*, Los Angeles.

R. Lamberton, 1992: "The Neoplatonists and the spiritualization of Homer", *Homer's Ancient Readers*, R. Lamberton and J. J. Keaney (eds.), Princeton, pp. 115-133.

R. Lamberton, 2002: "Homeric allegory and Homeric rhetoric in ancient pedagogy", *Omero. Tremila anni dopo*, F. Montani, (ed.), Roma, pp. 185-205.

G. Lambin, 1995: *Homère, le compagnon*, Paris.

P. Langen, 1964: C. Valeri Flacci Setini Balbi *Argonauticon*, libri octo enarravit..., Hildesheim.

E. Lara Alberola, 2005: “Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco”, *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris* 10, 169-184.

J. M. Lasagabáster, 1988: “La recepción del mito: ¿desmitificación o transmitificación?”, *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre de 1984)*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.), Madrid, pp. 223-234.

A. D. Lévy, 1996: “Isthar”, *Companion to literary myths, heroes and archetypes*, P. Brunel (ed.), translated by W. Allatson, J. Hayward, T. Selous, London, pp. 603-610.

M. R. Lida de Malkiel, 1975: *La tradición clásica en España*, Barcelona.

LIMC, 1981-2009: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zürich-München.

L. A. Liñares, 1999: “La voz del personaje y el discurso épico Circe de Cortázar”, *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: actas del congreso internacional de los clásicos. La tradición grecolatina ante el siglo XXI (La Habana, 1 a 5 de diciembre de 1998)*, M. C. Alvarez Morán, R. M. Iglesias Montiel (coords.), pp. 105-114.

M. Llinares García, 1987: “Mitología e iniciaciones: el problema de los Argonautas”, *Gerión* 5, 15-42.

M. L. Lobato, 2002: “El hechizo de la voz y la hermosura en el teatro de Calderón”, *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional, IV centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000*, vol. I, I. Arellano (ed.), Navarra, pp. 601-618.

A.A. Long, 1992: “Stoic readings of Homer”, *Homer’s Ancient Readers*, R. Lamberton and J.J. Keaney (eds.), Princeton, 41-66.

A. López, 2004: “Magia y remedios en la literatura grecolatina: el ejemplo de Medea”, *Antiqua: Jornadas sobre la Antigüedad (29 de noviembre-1 de diciembre, 2004)*, pp. 1-25.

C. López Cortezo, 2008: “La reescritura de los mitos en la *Divina Comedia*”, *Reescrituras de los mitos en la literatura*, J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), Cuenca, pp. 167-182.

J. L. López Cruces y J. Campos Daroca, 2005: Máximo de Tiro. *Disertaciones filosóficas*, vol. I (I-XVII), introducción general de..., Madrid.

J. A. López Férez, 1994: “Datos sobre la influencia de la épica griega”, *La épica griega y su influencia en la literatura española: Aspectos literarios, sociales y educativos*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 359-409.

J. A. López Férez, 2002: “El mito de Ulises en tres obras de Calderón”, *Elvira* V, 7-30.

M. López López, 1989: “Mito y filosofía en las *Metamorfosis* de Ovidio: Ulises, Hércules, Níobe, Licaón”, *CFC* 22, 167-174.

J. López Rueda, 1971: “La *Ulixea* de Gonzalo Pérez”, *RFE* 54 (1-2), 161-164.

B. Louden, 2011: *Homer's Odyssey and the Near East*, Cambridge.

G. Luck, 1995: *Arcana Mundi. Magia y ciencias ocultas en el mundo griego y romano*, versión española de E. Gallego Moya y M. E. Pérez Molina, Madrid.

R. Maestre, 1988: “La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca”, *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de teatro clásico español (Almagro, 25 al 27 de septiembre de 1984)*, F. Ruiz Ramón y C. Oliva (eds.), Madrid, pp. 55-81.

A. Marco Pérez, 2003: *La hospitalidad en la poesía griega arcaica*, Murcia.

J. Martínez García, 1996: “Hom. *phármakon* ‘hierba’”, *Actas del IX Congreso Español de Estudios clásicos, Madrid, 27 al 30 de septiembre de 1995*, F. Rodríguez Adrados (coord.), Madrid, pp. 163-167.

D. Martínez Torrón, 1983: “El mito de Circe y Los encantos de la Culpa”, *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, L. García Lorenzo (coord.), Vol. 2, pp. 701-712.

N. Marinatos, 1995: “Circe and liminality: ritual background and narrative structure”, *Homer's World*, Ø, Andersen & M. Dickie (eds.), Bergen, pp. 133-140.

N. Marinatos, 2008: “Magic, amulets and Circe”, *Greek magic: ancient, medieval and modern*, J. C. B. Petropoulos (ed.), London-New York, 10-13.

A. Martínez Díez, 1994: “El Homero de la *Antología Palatina*”, *Actas del VIII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. II, Madrid, 269-272.

M. Massenzio, 1984: “Circe”, *Enciclopedia Virgiliana* I, 792-793.

J. Matas Caballero, 2002: “Feminismo y misoginia en *El mayor encanto, amor* de Calderón de la Barca”, *Estudios sobre Tradición Clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, Madrid, pp. 132-142.

A. Melero, 1999: “Teócrito y la tradición. Notas para la lectura de los Idilios VI y XI”, *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C.: Veintiseis estudios filológicos*, J. A. López Férez (coord.), pp. 297-311.

J. Menéndez Peláez (coord.), 2007: *Historia de la literatura española*, volumen I, Edad Media, León.

M. Menéndez y Pelayo, 1952-1953: “Gonzalo Pérez”, *Biblioteca de traductores españoles*, v. IV, Madrid, pp. 32-45.

K. Meuli, 1921: *Odysee und Argonautika*, Berlin.

J. M. Micó, 1998: “Épica y reescritura en Lope de Vega”, *Criticón* 74, 93-108.

M. B. Molina Jiménez, 2008: *El teatro musical de Calderón de la Barca*, Murcia.

E. Montero Cartelle, 1981: *Priapeos, Grafitos amatorios pompeyanos*, Reposiano: *El concúbito de Marte y Venus*, Ausonio: *Centón nupcial*, introducción, traducción y notas de..., Madrid.

J. J. Moralejo, 2004: “El mito en la retórica imperial (Elio Teón, Hermógenes, Apsines, Aftonio)”, *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, J. A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 391-401.

J. L. Moralejo, 2008: Horacio, *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, introducción, traducción y notas, Madrid.

A. Moreau, 1994: *Le mythe de Jason et Médée. Le va-nu-pied et la sorcière*, Paris.

A. Moreau, 2000: “Médée la magicienne au *promètheion*, un monde de l’entre-deux (Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*, III 828-870)”, *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome II, Montpellier, pp. 245-264.

J. Moreno, 1984: “La mujer en la *Eneida*”, *Simposio Virgiliano* 2, 395-404.

G. W. Most, 1989: “Cornutus and Stoic Allegoresis: a preliminary report”, *ANRW* 36.3, 2014-2065.

M. Muñoz Cortés, 1962: Lope de Vega. *La Circe*, commentaire littéraire, introduction historique et édition annotée de..., Paris.

P. Muro, 2002: “Sobre las magas romanas”, *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico. Actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*, J. Peláez del Rosal (coord), Córdoba, pp. 233-243.

C. A. Nadeau, 2002: *Women of the Prologue. Imitation, Myth, and Magic in “Don Quixote I”*, Lewisburg.

B. R. Nagle, 1988: “A trio of love triangles in Ovid’s *Metamorphoses*”, *Arethusa* 21.1, 75-98.

S. A. Natzel, 1992: *Κλέα γυναικῶν, Frauen in den «Argonautika» des Apollonios Rhodios*, Trier.

M. J. Navarro, 1998: Vicente Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum*, edición de..., Madrid.

W. Nestle, 1975: *Historia del espíritu griego*, traducción castellana de M. Sacristán, Barcelona.

S. Neumeister, 2000: *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel.

T. A. O'Connor, 1988: *Myth and Mythology in the theater of Pedro Calderón de la Barca*, Texas.

P. Orgambide, 1972: "Adán Buenosayres", *Diccionario de la Literatura Argentina*, P. Orgambide y R. Yahni (eds.), Buenos Aires.

R. Osuna, 1968: "Una imitación de Lope de la *Fábula de Polifemo* ovidiana", *Bulletin Hispanique* 70, 5-19.

B. Otis, 1966: *Ovid as an epic poet*, Cambridge.

G. Paduano, 1972: *Studi su Apollonio Rodio*, Roma.

B. Paetz, 1970: *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlin.

D. Page, 1973: *Folktales in Homer's «Odyssey»*, Cambridge, Massachusetts.

J. Pallí Bonet, 1953: *Homero en España*, Barcelona.

J. Páramo Pomareda, 1957: "Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón", *Thesaurus* 12, 51-80.

A. A. Parker, 1983: *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, traducción castellana de F. García Sarriá, Barcelona.

M. I. Pastor Seco, J. M. Cuesta Pastor, 2005: "Estudio sobre dos plantas homéricas: Mandrágora y Moly", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua* 15, pp. 87-94.

M. Patti, 2003: "Circe e i compagni di Ulisse: un episodio omerico nelle *Metamorfosi* ovidiane" (Ov. *Met.* 14, 243-309), *Pan* 21, 211-228.

J. C. Paulino, 1994: "Ulises en el teatro español contemporáneo. Una revisión panorámica", *Anales de la literatura española contemporánea* 19.3, 327-342.

E. Pellizer, 1979: "Il fodero e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell' episodio di Circe, *Od.* X 133ss.", *QUCC* 30, 67-82.

- E. Pellicer, M. T. Graziosi, 1990: "Ulisse", *Enciclopedia Virgiliana* V, 358-361.
- J. Pepin, 1976: *Mythe et allegorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris.
- L. Pérez Gómez, 1997: Boecio, *La consolación de la filosofía*, edición de..., Madrid. 1997.
- A. Pérez Jiménez, 1985: Plutarco. *Vidas paralelas I*, introducción general, traducción y notas por..., Madrid.
- A. Pérez Jiménez, 2003: "De cuando los dioses perdieron su divinidad: orígenes de la interpretación histórica de los mitos divinos", *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, J. A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 137-155.
- A. Perutelli, 1997: *Velerii Flacci Argonauticon*, liber VII, a cura di..., Firenze.
- E. D. Philips, 1953: "Odysseus in Italy", *JHS* 73, 53-67.
- N. Piégay-Gros, 1996: *Introduction à l'intertextualité*, Paris.
- R. Pinto, 2006: "Circe e la rotta di Ulisse", *Tenzone* 7, 111-136.
- M. Plantinga, 2007: "Hospitality and rhetoric: the Circe episode in Apollonius Rhodius' *Argonautica*", *CQ* 57, 543-564.
- A. Pociña, 1989: "Herencia griega y aportación romana en la épica de la República", *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid, pp. 383-404.
- F. Pontani, 2005: *Sguardi su Ulisse. La tradizione esegetica greca all' "Odissea"*, Roma.
- J. Pòrtulas, 2001: "La crítica homèrica del Pseudo-Plutarco i la retòrica", *Estudios sobre Plutarco. Misticismo y religiones místicas en la obra de Plutarco. Actas del VII Simposio Español sobre Plutarco*, A. Pérez Jiménez, F. Casadesús (eds.), Madrid-Málaga, pp. 561-564.
- V. Pöschl, 1956: "Horaz", *L'Influence grecque sur la poesie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève, pp. 93-127.
- S. Rabau (ed.), 2002: *L'intertextualité, textes choisis et présentés*, Paris.
- H. Rahner, 2003: *Mitos griegos en interpretación cristiana*, traducción de C. Rubies, Barcelona.
- A. Ramajo Caño, 2006: Fray Luis de León, *Poesía*, edición de..., Barcelona.
- I. Ramelli, G. Lucchetta, 2004: *Allegoria, volume I. L'età classica*, Milano.

E. A. Ramos Jurado, Madrid, 1989: Pseudo-Plutarco. *Sobre la vida y poesía de Homero. Porfirio. El antro de las Ninfas de la "Odisea". Salustio. Sobre los dioses y el mundo*, introducciones, traducciones y notas de ..., Madrid.

E. A. Ramos Jurado, 1990: "Quaestiones Ps. Plutarcheae", *Estudios sobre Plutarco: obra y tradición*, A. Pérez Jiménez, G. del Cerro Calderón (eds.), Málaga, pp. 123-126.

E. A. Ramos Jurado, 1999: "Un ejemplo de exégesis alegórica, la Teomaquia homérica de Teágenes de Regio", *Desde los poemas homéricos hasta la prosa griega del siglo IV d.C.: Veintiseis estudios filológicos*, J. A. López Férez (coord.), pp. 45-59.

E. Á. Ramos Jurado, 2001: *Cuatro estudios sobre tradición clásica en la literatura española (Lope, Blasco, Alberti y M^a Teresa León, y la novela histórica)*, Cádiz.

E. A. Ramos Jurado, 2002: "En torno a la datación y autoría de Sobre Homero del Pseudo-Plutarco", *TIMHS XAPIN. Homenaje al Profesor Pedro A. Gainzarain*, M^a J. García Soler (ed.), Vitoria, pp. 165-170.

E. A. Ramos Jurado, 2003: "Mito y filosofía en época imperial", *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*, J.A. López Férez (ed.), Madrid, pp. 321-344.

E. A. Ramos Jurado, 2009: "Del antialegorismo de Platón al alegorismo de su entorno. Poesía y filosofía en Grecia en el siglo IV a.C.", *Cuatro estudios sobre exégesis mítica, mitografía y novela griegas*, E. A. Ramos Jurado (ed.), Zaragoza, pp. 9-60.

S. Reece, 1993: *The stranger's welcome. Oral theory and the aesthetic of the Homeric hospitality scene*, Michigan.

J. D. Reid, 1993: "Circe", *The Oxford guide to classical Mythology in the arts, 1300-1990*, vol. I, Oxford.

A. Regalado, 1995: *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* (Vol. I y II), Barcelona.

E. Rhode, 1973: *Psiqué: el culto de las almas y la creencia en la inmortalidad entre los griegos*, Barcelona.

M. Rich Greer, 2000: "El poder en juego: *El mayor encanto amor*", *Estudios sobre Calderón (II)*, J. Aparicio Maydeu (ed.), Madrid, pp. 649-692.

J. Richards Le Van, 1982: "Theme and Metaphor in the Auto Historial: Calderon's *Los encantos de la Culpa*", *Approaches to the theater of Calderón*, M. D. McGaga (ed.), pp. 187-194.

N. J. Richardson, 1974: Homer. *The Homeric Hymn to Demeter*, edited by..., Oxford.

N. J. Richardson, 1992: "Aristotle's reading of Homer and its background", *Homer's Ancient Readers*, R. Lamberton, J. J. Keaney (eds.), Princeton, pp. 30-40.

C. Richmond, 2001: "De mitos y metamorfosis: las constantes vanguardistas en la obra narrativa de Francisco Ayala", *Hispania*, vol. 84, nº 4, 774-784.

F. Rico, 1972: *Alfonso el Sabio y la "Genarl Estoria"*, Barcelona.

A. Río Torres-Murciano, 2011: Valerio Flaco, *Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de ..., Madrid.

G. Roberts, 1996: "The descendants of Circe: witches and Renaissance fictions", *Witchcraft in early modern Europe: Studies in culture and belief*, J. Barry, M. Hester, G. Roberts (eds.), Cambridge, pp. 183-206.

L. Rodrigues Vianna Peres, 2000: "La magia en el teatro de Calderón", *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, T. Reichenberger, K. Reichenberger (coords.), Vol. 1, Kassel, pp. 337-354.

F. Rodríguez Adrados, 1965: "La Circe de Esquilo", *Emerita* 33.2, 229-242.

E. Rodríguez Merchán, J. Bardzinska, 2011: "Blasco Ibáñez, Vicente", *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*, vol. I, E. Casares Rodicio (ed. y coord.), Madrid, pp. 889-890.

L. Romeri, 2000: "The λογόδειπνον: Athenaeus between Banquet and Anti-Banquet", *Athenaeus and his world*, D. Braund, J. Wilkins (eds.), Exter, pp. 256-271.

R. Romojaro, 1991: *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga.

R. Romojaro, 1998: *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona.

W. H. Roscher (ed.), 1884-1937: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 10 vols., Leipzig.

J. Rousset, 1972: *Circe y el pavo real: la literatura francesa del Barroco*, Barcelona.

A. Ruiz de Elvira, 1975: *Mitología Clásica*, Madrid.

E. Rull, 2008: "Intervención de lo maravilloso en los autos mitológicos de Calderón", *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, J. Cañas Murillo y J. L. Bernal Salgado (eds.), Cáceres, pp. 131-142.

C. Sabor de Cortázar, 1983: “El tema de las potencias del alma en Calderón y sus predecesores”, *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, L. García Lorenzo (coord.), Vol. 2, pp. 975-986.

C. Salemme, 1993: *Medea: un antico mito in Valerio Flacco*, Loffredo (Napoli).

A. Sánchez Jiménez, 2006: *Lope pintado por sí mismo. Mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*, London.

J. Sanchís Llopis, 2000: “Circe y Calipso en la comedia griega”, *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos: (21-25 de septiembre de 1999)*, E. Crespo, M. J. Barrios Castro (coords.), Vol. 1, pp. 617-622.

J. E. Sandys, 1958: *A History of Classical Scholarship, vol. I: from the sixth century b.C. to the end of the middle ages*, New York.

M. A. Santamaría Álvarez, 2007: “El motivo literario del viaje al Hades en el mito de Tespesio (Ser. Num. Vind. 563C-568A)”, *El amor en Plutarco*, León, pp. 877-886.

M. Sanz Morales, 2002: *Mitógrafos griegos. Erastóstenes, Partenio, Antonino Liberal, Paléfato, Heráclito, Anónimo Vaticano*, edición y notas de..., Madrid.

P. Saquero Suárez-Somonte, T. González Rolán, 1985: “Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española”, *CFC* 19, 85-114.

P. Saquero Suárez-Somonte, T. González Rolán, 1993: “Aproximación a la fuente latina del *Libro de las generaciones de los dioses de los gentiles* utilizada en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio”, *CFC* 4, 93-111.

P. Saquero Suárez-Somonte, 2003: “Nuevos datos sobre los orígenes del Renacimiento mitológico en España: Alfonso de Madrigal, El Tostado”, *Estudios ofrecidos al profesor José Jesús de Bustos Tovar*, J. L. Girón Alconchel, S. Iglesias Recuero, F. J. Herrero Ruiz de Loizaga, A. Narbona Jiménez (coords.), Vol. 2, pp. 1135-1146.

G. Scalera Mc Clintock, 1999: “Magia e contromagia nel canto X dell’*Odisea*”, *La Parola del Passato* 304, 5-16.

R. Scannapieco, 2010: “Circe, la Luna e l’anima. Il frammento plutarqueo 200 Sandbach”, *Gods, Daimones, Rituals, Myths and History of Religions in Plutarch’s Works. Studies devoted to Professor Frederick Brenk by The International Plutarch Society*, L. Van der Stockt, F. Tichener, H. G. Ingenkamp & A. Pérez Jiménez (eds.), Utah, pp. 363-395.

R. Schevill, 1913: *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley.

W. Schmid, O. Stählin, 1929: *Geschichte der griechischen Literatur*, München.

H. P. Schönbeck, 1977: "Circe", *Enzyklopädie des Märchens: Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung*, band 3, ed. K. Ranke, Berlin.

R. J. Schork, 1998: *Greek and Hellenic culture in Joyce*, Florida.

L. Schrader, 1973: "Odysseus im Siglo de Oro. Zur mythologischen Allegorie im Theater Calderóns und seiner Zeitgenossen", *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter*, Fritz Schalk zum 70. Geburtstag, Frankfurt, pp. 401-439.

L. Schrader, 1992: "Significados de la mitología greco-latina en textos teóricos del Siglo de Oro", *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto de 1989.*, A. Vilanova (coord.), vol. 1, pp. 543-550.

L. Schwartz Lerner, 1986: "El Crotalón en la tradición satírica", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 22-27 agosto 1983*, A. David Kossoff, R. H. Kossoff, G. Ribbans, J. Amor y Vázquez (coords.), Vol. 2, pp. 573-580.

K. Seeliger, 1965: "Kirke", *Ausführliches lexikon der griechischen und römischen mythologie*, tomo II.1, ed. W.H. Roscher, Hildesheim.

C. Segal, 1968: "Circean tamptations: Homer, Vergil, Ovid", *TAPhA* 99, 419-442.

C. Segal, 1994: *Singers, Heroes and Gods in the «Odyssey»*, New York.

C. Segal, 2000: "*Tantum medicamina possunt*: la magie dans les *Métamorphoses* d'Ovide", *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome III, Montpellier, pp. 45-70.

J. Senís Fernández, 2008: "Mito y literatura: un camino de ida y vuelta", *Reescrituras de los mitos en la literatura*, J. Herrero Cecilia y M. Morales Peco (coords.), Cuenca, pp. 587-602.

G. Serés, 2003: "El enciclopedia mitográfico de Baltasar de Vitoria", *La Perinola* 7, 397-424.

N. D. Shergold, 1958: "The first performance of Calderón's *El mayor encanto amor*", *BHS* XXXV, 24-27.

S. Sicari, 1991: *Pound's Epic Ambition: Dante and the Modern World*, New York.

B. Snell, 2007: *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*, traducción de J. Fontcuberta, Barcelona.

A. G. Solalinde, 1914: "Schevill: *Ovid and the Renaissance in Spain*", *RFE* 1, 103-106.

J. B. Solodow, 1988: *The world of Ovid's "Metamorphoses"*, North Carolina.

W. B. Stanford, 1954: *The Ulysses theme. A study in the adaptability of a traditional hero*, Oxford.

W. B. Stanford, 1959: *The Odyssey of Homer*, with general and gramatical introduction, comentary and indexes by....., London.

A. Stassinopoulou-Skiadas, 1962: *Der Kirke-Mythos: dichterische Behandlung und allegorische Deutung*, Kiel.

E. Stead, 1998: "Circé de Jules Janin à Péladan: écriture épique et écriture romanesque", *Mythe et récit poétique*, V. Gély-Ghedira (ed.), pp. 197-223.

E. Stead, 2001: "La figure de Circé et la Décadence: réversibilité et scission du mythe", *Mythes de la décadence*, A. Montandon (ed.), pp. 107-120.

V. Stoffelen, 1994: "Vergil's Circe: sources for a sorceress", *L'Antiquité Classique* 63, 121-135.

A. Suárez Miramón, 2008: "Palacios fantásticos en Calderón", *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre literatura española dedicados a Juan Manuel Rozas*, J. Cañas Murillo y J. L. Bernal Salgado (eds.), Cáceres, pp. 143-158.

R. B. Tate, 1954: "Mythology in Spanish historiography of the Middle Ages and the Renaissance", *Hispanic Review* 22.1, 1-18.

B. Tejerina, 1974: "Los Cincuenta y nueve emblemas de Baltasar de Vitoria que no se llegaron a publicar", *Cuadernos bibliográficos* 31, 158-258.

B. Tejerina, 1975: "El *De genealogía deorum gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria", *Filología Moderna* 55, 591-601.

J. Tolkiehn, 1991: *Omero e la poesia latina*, introduzione, traduzione italiana, note e aggiornamenti a cura di M. Scaffai, Bologna.

O. Touchefeu Meynier, 1961: "Ulysse et Circé: notes sur le chant X de l'*Odyssée*", *REA* 63, 264-270.

E. Trucchi, 2000: *Il mito di Circe e sua fortuna nel teatro musicale*, Roma.

X. Tubau, 2001: "Poesía y filosofía en *La Circe* de Lope de Vega", *Anuario de Lope de Vega* 7, 127-164.

A. M. Tupet, 1976: *La magie dans la poésie latine*, Paris.

H. Urzáiz Tortajada, 2002a: "Circe", *Diccionario de personajes de Calderón*, J. Huerta Clavo y H. Urzáiz Tortajada (coord.), Madrid, pp. 137-138.

H. Urzáiz Tortajada, 2002b: “Ulises”, *Diccionario de personajes de Calderón*, J. Huerta Clavo y H. Urzáiz Tortajada (coord.), Madrid, pp. 481-482.

A. Valbuena Prat, 1942-1951: Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, 2 v., prólogo, edición y notas de..., Madrid.

M. Valverde Sánchez, 1988a: “El discurso programa en la técnica anticipatoria de Apolonio Rodio”, *Emerita* 66, 217-227.

M. Valverde Sánchez, 1988b: “En torno a la estructura y el contenido de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas”, *Myrtia* 3, 119-156.

M. Valverde Sánchez, 1989: “Las instrucciones de Medea como discurso-programa en A.R. III 1026-62”, *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid, vol. II, pp. 357-363.

M. Valverde Sánchez, 1996: Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*, introducción, traducción y notas de..., Madrid.

M. Valverde Sánchez, 2003, “Amor y matrimonio en el *Erótico* de Plutarco”, *Lógos Hellenikós. Homenaje al Profesor Gaspar Morocho Gayo*, León, vol. I, pp. 441-454.

M. Valverde Sánchez, 2004/5: “Metáforas de la guerra en el *Erótico* de Plutarco”, *Ploutarchos*, n.s., 2, 123-140.

M. Valverde Sánchez, 2006: “La imagen de Zeus en Apolonio de Rodas”, *KOINÒS LÓGOS. Homenaje al profesor José García López*, E. Calderón, A. Morales, M. Valverde (eds.), Murcia, pp. 1017-1035.

M. Valverde, 2007: “Tipología del *exemplum* en el *Erótico* de Plutarco”, *El amor en Plutarco*, *Actas del IX Simposio Internacional de la Sociedad Española de Plutarquistas*, León, pp. 67-82.

M. Valverde Sánchez, 2011: “Atenea y la intervención divina en la *Odisea*”, *Eusébeia. Estudios de religión griega*, E. Calderón Dorda, A. Morales Ortiz (eds.), Madrid, pp. 361-384.

M. Valverde Sánchez, 2013: “Omero nella narrativa spagnola contemporanea: l’*Odissea* come ipotesto in *Son de Mar* di Manuel Vicent”, *Ulisse per sempre. Miturgie omeriche e cultura mediterranea. Atti del Convegno Internazionale Trieste-Ljubljana 4-5 settembre 2012*, E. Pellizer (ed.), Trieste, pp. 169-180.

M. J. Vega Ramos, 2006: “Las bestias felices: *La Circe* de Gelli en España”, *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all’informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale (13-16 aprile 2005, Universitat de Barcelona)*, M. N. Muñiz Muñiz (ed.), Barcelona-Florença, pp. 253-271.

M. M. Vega Vega, 2002: “La hechicera grecolatina: aspectos generales”, *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico. Actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*, J. Peláez del Rosal (coord), Córdoba, pp. 225-232.

P. Venini, 1990 : “Valerio Flacco”, *Enciclopedia Virgiliana* V, 423-424.

F. Vian, 1981: Apollonios de Rhodes. *Argonautiques*, texte établi et commenté par..., tome III, chant IV, pParis.

M. F. Vilches de Frutos, 2002: “La regeneración social a través de los mitos: Circe en la escena española contemporánea”, *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, vol. XXVIII, nº 1, 5-7.

A. Villacorta Baños, 2000: *Las mujeres de Lope de Vega*, Madrid.

A. Villarrubia Medina, 2009: “La mitografía griega y sus autores”, *Cuatro estudios sobre exégesis mítica, mitografía y novela griegas*, E. A. Ramos Jurado (ed.), Zaragoza, pp. 121-152.

M. A. Vinagre, 2002: “Papiros mágicos griegos y adivinación por sueños”, *El dios que hechiza y encanta. Magia y astrología en el mundo clásico y helenístico. Actas del I Congreso Nacional, Córdoba, 1998*, J. Peláez del Rosal (coord), Córdoba, pp. 73-78.

J. M. Viqueira, 1959: “Los temas clásicos en Calderón de la Barca”, *Euphrosyne* 2, 107-137.

M. Von Albrecht, 1985: “Virgilio y Homero”, *Nova Tellus* 3, 63-74.

M. Von Albrecht, 1993: “Ovidio y la música”, *Myrtia* 8, 7-22.

P. Waltz, 1960: *Anthologie Grecque*, tome I, livres I-IV, texte établi et traduit par..., Paris.

M. Warner, 1998: “The enchantments of Circe: Odysseus’ refusal, Gryllus’ choice”, *Ulisse: archeologia dell’uomo moderno*, P. Boitani, R. Ambrosini (eds.), Roma, pp. 135-152.

P. Wathelet, 2000: “Dieux et enchantements dans l’épopée homérique”, *La Magie. Actes du Colloque international de Montpellier, 25-27 Mars 1999*, tome II, Montpellier, pp. 169-184.

F. Wehrli, 1928: *Zur Geschichte der allegorischen Deutung Homer im Altertum*, Bern-Leipzig.

P. Wiessman, 1945: “Kirke und Odysseus: Versuch einer Deutung”, *Schweizerische Zeitschrift für Psychologie* 4, 124-136.

J. Wilkins, 2000: “Dialogue and comedy. The structure of the *Deipnosophistae*”, *Athenaeus and his world*, D. Braund, J. Wilkins (eds.), Exeter, 23-37.

L. P. Wilkinson, 1956: "Greek influence on the poetry of Ovid", *L'Influence grecque sur la poesie latine de Catulle à Ovide*, Vandoeuvres-Genève, pp. 223-254.

M. L. West, 1997: *The East face of Helicon. West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Oxford.

M. L. West, 2005: "Odyssey and Argonautica", *CQ* 55, 39-64.

K. Wilks, 2010: "Circe's swan: the Poet, the Patron, and the Power of Bewitchment", *Ovid in the Age of Cervantes*, E. A. De Armas (ed.), Toronto, pp. 158-174.

F. Wulff Alonso, 1985: "Circe y Odiseo, diosas y hombres", *Baetica* 8, 269-279.

J. Yarnall, 1994: *Transformations of Circe: the history of an enchantress*, Illinois.

M. Zambarbieri, 2002: *L'Odissea com'è. Lettura critica*, volume I, canti I-XII, Milano.

J. Zaragoza, 1993: Jenofonte. *Recuerdos de Sócrates. Económico. Banquete. Apología de Sócrates*, introducciones, traducciones y notas de..., Madrid.

K. Ziegler, 1952: *Plutarch. Über Gott und Vorsehung, Dämonen und Weissagung*, Zürich.

K. Ziegler, 1965: *Plutarco*, edizione italiana a cura di B. Zuccheli, traduzione di M.R. Zancan Rinaldini, Brescia.

A. Zissos, 2002: "Reading models and the Homeric program in Valerius Flaccus's *Argonautica*", *Helios* 29.1, 69-96.