

Miguel de Cervantes, María de Zayas y Sotomayor y Leonor de Meneses: un trío de autores unidos por el mito de Circe

Miguel Gómez Jiménez
(Universidad Complutense de Madrid)

1. Introducción

El mito de la maga Circe¹ y Ulises contenido en la *Odisea* es uno de los episodios marinos de amor más conocidos de la literatura universal junto con el descenso al Hades del héroe a instancias de Circe, sin cuyo protagonismo no habría sido posible el éxito de la hazaña. La seducción y la magia convergen en la temática erótica en conjunción con la metamorfosis de ida y de vuelta de los marineros sometidos al capricho de la maga, a excepción de Ulises, a quien Circe guio en su periplo hacia el infierno del imaginario homérico del que salió reforzado con el conocimiento de un mundo desconocido. Cuando Ulises contaba sus propias aventuras en la corte del rey Alcínoo de Feacia, armonizaba las figuras de narrador y de personaje en una misma voz homodiegética, a costa del sesgo subjetivo del recuento de los acontecimientos vividos por él mismo. Enlazaba así los episodios subsidiarios que enriquecían el eje argumental principal del viaje de retorno a Ítaca con fecundas aportaciones de personajes y circunstancias aledañas que integran la cosmovisión odiseica: un extraordinario conjunto entrelazado de mitos donde Circe recibe su bautismo literario. En este entramado de acontecimientos míticos, el episodio de Circe embebido entre los cantos centrales de la epopeya, presentaría las siguientes escenas o mitemas² eslabonados: la seducción; la metamorfosis; el viaje al hades de Ulises; y la vuelta a la isla con las últimas advertencias de Circe al héroe para abordar con garantías el resto del viaje. Estos mitemas serán objeto de separación, de remodelación y de alteración posterior, ya sea en su totalidad o en secciones desgajadas de su núcleo, de acuerdo con las intenciones poéticas del autor en su obra.³ Buena parte del éxito de Circe reside en la influencia que ejerció entre grandes poetas de la Antigüedad clásica hasta el Barroco enraizada en su capacidad de generar sensaciones contradictorias de admiración y de rechazo simultáneamente.

El impacto del relato atravesó un periodo de descrédito y decadencia que se hizo más acusado en el medioevo hispano, cuando el mito pagano fue interpretado por los apologetas cristianos como la alegoría del pecado de la carne.⁴ A pesar de ello, mantuvo la aceptación de los poetas renacentistas y posteriores del periodo del Barroco que labraron su fecunda imagen artística a pesar del desgaste paulatino. Al mismo tiempo aumentaba el declive natural de un elemento retórico ya tradicional, cuya eficacia

¹ Para profundizar en el mito de Circe, remito a la tesis doctoral de Gómez Jiménez (2018), que ahonda en las raíces del mito y aborda en sus capítulos centrales la recepción de la materia mítica así como su traslación a los textos del Barroco, Galindo Esparza (2015); Leocadio Garasa (227-271).

² Lévi-Strauss (229-252).

³ Durand (347 y ss.) explica la relevancia del estudio de los mitos y sus transformaciones en el contexto del autor, de la época y de las circunstancias sociales. La mitocrítica, de acuerdo con los postulados teóricos sustentados por Durand, trasciende el dominio del texto para alcanzar las preocupaciones socio e histórico-culturales.

⁴ San Agustín, lib. XVIII, 17, 18, en su obra *Ciudad de Dios*, se refería a Circe con la expresión de *maga illa famosissima Circe*, aquella mujer que transformó a los compañeros de Ulises en bestias. Trata de explicar la metamorfosis como una *phantasticum hominis*, una fantasía del hombre, producida mediante el ejercicio del arte practicado por mujeres *daemones*, capaces de controlar la mente a través de imágenes fantásticas, lo que el santo justificaba con el ejemplo de Circe. San Isidoro atribuía a Circe en *Etimologías*, lib. XVIII, el oficio de mediadora *sacerdos daemonum*, es decir, una suerte de sacerdotisa del demonio.

literaria se disipaba de acuerdo con el creciente interés por la innovación y originalidad poética. Este hecho puede constatararse con la incorporación de Circe al léxico hispano contenido en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias de 1611, en el que se recogía su nombre en la entrada del término «encantadora» como el de «la muger que haze encantos, como lo fueron, según las fábulas, Circe y Medea». La figura cardinal que originara la metamorfosis había adquirido desde la antigüedad los tintes poéticos sobre los que se consolida a comienzos del siglo XVII el término ya lexicalizado y fijado en el uso de la lengua; su notoriedad se sustenta sobre la consolidación del tipo de bruja por antonomasia cuya vigencia se perpetúa hasta la época. La singularidad de Circe como heredera de un linaje divino había ido languideciendo con los siglos, aunque la práctica de la magia aún constituía una cuestión preocupante en una sociedad eminentemente doctrinal que convivía en pugna con la superstición popular.

No obstante, Circe mantuvo el interés consustancial a la literatura que ejercía de espacio artístico donde los escritores del periodo aplicaban mecanismos de creación con los que lograr una pluralidad de significados hacederos para el potencial narrativo del mito; la nómina de autores áureos que emplean el mito en sus escritos es considerable en la evolución de las letras hispanas.⁵ Sin embargo, el presente artículo se ocupará de mostrar la disparidad en su manejo en tres poetas del Barroco que supieron ensamblar en sus textos el recurso de origen pagano eludiendo las circunstancias adversas del panorama socio cultural sin renunciar, al menos a priori, a su independencia e intencionalidad literaria. Es el caso de la presencia de Circe en la narrativa de Miguel de Cervantes en «El coloquio de los perros», perteneciente a la serie de sus *Novelas ejemplares* (1613),⁶ en las veladas nocturnas en torno a las que florecía la inspiración para elaborar las *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y Sotomayor y, por último, en los relatos urbanos de Leonor de Meneses, en este último caso el recurso al mito resulta algo más parco, aunque de suficiente impacto como para que ostente cierto efecto en línea con la actitud resuelta de los personajes femeninos de la Zayas.⁷ En los textos de ellas se verifica la capacidad polisémica del mito en perfecto maridaje con el grado de ejemplaridad resuelto con diferentes estrategias que responden a una realidad social inmovilista con apariencia de cambio. La pluralidad de sentidos aplicados al mito es una prueba manifiesta de la divergencia con respecto al pensamiento absoluto de la época pero complementaria con el conocimiento positivista en ciernes y la creciente actitud relativista ante la percepción de las cosas.⁸ Si la sombra del pecado alcanzaba a cubrir el prestigio inherente al mito clásico de Circe: ¿cuál podría ser el interés por el mito en la narrativa ejemplar hispana de estos autores? ¿Se trata de un recurso literario sin una finalidad más allá del puro

⁵ Gómez Jiménez (2018).

⁶ Sobre el género de la novela ejemplar en los últimos años remito al exhaustivo y reciente estudio realizado por Castillo Martínez (285- 431), en el que se recogen más de sesenta artículos publicados sobre las novelas ejemplares de Cervantes en revistas de investigación de primer orden; en alguno de cuyos estudios he apoyado las consideraciones de este artículo. Las citas extraídas de la obra cervantina pertenecen a la edición de las *Novelas ejemplares*, a cargo de la Real Academia Española, 2013.

⁷ Desde el año 1613 en que se publican las *Novelas ejemplares* no dejaron de editarse novelas de parecida estructura y extensión. Soriano (xii-xiv) y García López (717-788) dan buena cuenta del contexto literario español del siglo XVII en torno al género, los textos y las traducciones de obras extranjeras. Las colecciones de relatos breves españolas previas a Cervantes son escasas, ejemplos de ello son la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, las colecciones *Diez novelas* de Pedro de Salazar (Blecuca Perdices, 91-95), *El Patrañuelo* (1565) de Timoneda y las *Noches de invierno* (1609) de Antonio Eslava.

⁸ Foucault (53-57).

entretenimiento de una lectura efímera? ¿Es el mito el calco de un molde artístico convencional? ¿Qué función adquiere en su disposición narrativa?

2. Circe en la novela ejemplar de Cervantes

Para continuar con la línea trazada previamente, es necesario prestar atención a la mención a Circe en el Prólogo del *Quijote*, este hecho ocurre cuando la voz dialogada de un «amigo» desconocido, que sería la figura de Cervantes desdoblado, según sugiere Barnés (2018), aconseja al narrador que incluya a Circe en los prolegómenos en calidad de ejemplo de erudición con el que aumentar el prestigio de la obra. Circe acarrea el crédito otorgado por los poetas distinguidos que decidieron prolongar su influencia literaria como representante máxima en materia de «encantadoras y hechiceras, Homero tiene a Calipso, y Virgilio a Circe». ⁹ La intrusión desmesurada de autoridades de la Antigüedad clásica se torna en «una carga de risa» (I, pról.), en un gesto de cotidianidad dentro de un marco literario de creatividad burlesca a consecuencia del agotamiento de modelos, lo que anticipa al mismo tiempo la variedad de matices de humor que se verán desplegados en el *Quijote*. Las alusiones, por tanto, no son simplemente una cuestión de estilo, proponen un manifiesto literario sobre el lenguaje altisonante y rebuscado de los libros de caballería, pero rebajado por el tono general de parodia de una novela más moderna. ¹⁰ El mito gozaba de una gran difusión en la época, motivo por el que el ilustre escritor, contrario a la vana ostentación y acumulación nominal de autoridades, recupera su prestancia literaria para adaptarlo a sus intereses particulares atendiendo a su utilidad como elemento convencional que espesa de manera superflua el aparato de erudición protocolario; después descarta su memoria, se olvida de mencionarla por completo durante el desarrollo ulterior del texto. ¹¹

Los parámetros de comportamiento social obligaban a encauzar la temática amorosa de acuerdo «con la razón y discurso cristiano», como precisa la voz del narrador del citado prólogo. Las necesidades del cuerpo se subordinaban al ámbito conyugal como finalidad última de las relaciones de pareja. El enlace marital canalizaba el instinto erótico, constituía una forma de cohesión social al ejercer una fuerza de atracción centrípeta hacia un orden confesional indispensable para salvaguardar la reputación, consolidar y medrar en el posicionamiento de clase o político. Los hechizos de amor aún eran enjuiciados como una fuente de manipulación de la voluntad, aunque el valor otorgado por Cervantes al libre albedrío favoreciera el descrédito de aquellas prácticas fraudulentas ejercidas por algunas mujeres:

Aunque bien sé que no hay hechizos en el mundo que puedan mover y forzar la voluntad, como algunos simples piensan; que es libre nuestro albedrío, y no hay hierba ni encanto que le fuerce. Lo que suelen hacer algunas mujercillas simples y algunos embusteros bellacos es algunas mixturas y venenos, con que vuelven locos a los hombres, dando a entender que tienen fuerza para hacer querer bien, siendo, como digo, cosa imposible forzar la voluntad. (I, 22)

⁹ El error de vincular a Circe con Virgilio pudiera haber sido originado a raíz de un yerro de impresión o debido a la intencionalidad irónica que señalaría a los pedantes desconocedores de la tradición clásica con elevadas pretensiones humanísticas (Barnés, 177-190).

¹⁰ Rico (93-96).

¹¹ Los estudios de Diego Vila (1989, 291-307; 1991, 185-2002), se ocupan de profundizar en las parejas míticas en Cervantes como, por ejemplo, la parodia de Orfeo y Eurídice o la relación erótica de fuente virgiliana de Dido y Eneas.

Con esta afirmación, el caballero desmentía con vehemencia en el episodio de los reos la creencia popular en la hechicería contraria a la razón con respecto al asunto amoroso. Rechazaba la idea infundada pero extendida por los diferentes niveles socio culturales de que las mezclas condujeran a la pérdida de las facultades mentales: las mixturas tendrían un efecto placebo para aquellos incautos que dejaran engañarse por una supuesta magia «para hacer querer bien» que doblegara la voluntad.¹² Con todo, ello no fue impedimento para que Cervantes estimara conveniente las virtudes literarias del mito a la hora de disponer las piezas argumentales o de bosquejar el perfil de sus personajes femeninos con la función de mediadoras en el oficio erótico. Se deduce que el ilustre poeta conocía el motivo ya tradicional de la metamorfosis, tal y como se sugiere en uno de los comentarios del narrador de su novela ejemplar, *La ilustre fregona*, al lanzar al vuelo una referencia velada a Ovidio: «transformaciones dignas de anteponerse a las del narigudo poeta».¹³ Aunque es en la conversación entre Cipión y Berganza donde el mito de Circe y el motivo de la metamorfosis alcanzan su mayor protagonismo.

La mención explícita a Circe, por boca de la Cañizares, sugiere la utilización del mitema con resonancia épica de la metamorfosis, inherente al recuerdo de su figura como sustento subyacente en la composición del relato. La elección de los perros transformados, capaces de criticar los vicios y prácticas deshonestas del amplio espectro social del siglo XVII, aporta un giro a la ficción transmigratoria en torno al humor. Esta fórmula narrativa encuentra su parentesco con el procedimiento de la novela apuleyana, en la que Lucio se convierte en asno hasta que ingiere una rosa que le devuelve su forma original. Cipión y Berganza van insertando sus historias pasadas a medida que alternan de amo¹⁴ hasta que se topan con las Camachas. La Cañizares y la Montiel son seguidoras de su maestra, «discípulas de la buena Camacha» (592), con la que existe una relación de transmisión generacional y reservada de conocimientos de un oficio clandestino y marginal que se remontaría hasta el tiempo de su fundadora Circe, allá en la Antigüedad clásica, con cuyo eco épico se enmarca el umbral de la metamorfosis del coloquio. La pugna por ejercer la supremacía del gremio estaba en juego, motivo por el que la Camacha lleva a término su venganza contra la Montiel a través de sus dos hijos («de envidia que la tuvo, porque se le iba subiendo a las barbas en saber tanto como ella» (593) en el momento del parto. La Cañizares describe las características afines a las de Circe cuando se dirige a Berganza, el hijo de la Montiel, una vez ha sido transformado:¹⁵

Has de saber, hijo, que en esta villa vivió la más famosa hechicera que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla; fue tan única en su oficio, que las Ericos, las Circes y las Medeas, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron. Ella congelaba las nubes cuando quería, cubriendo con ellas la faz del sol, y cuando se le antojaba volvía sereno al más turbado cielo; traía los

¹² Una afirmación parecida la realiza Berganza (553) en relación al agua encantada de Felicia o en el escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, 6).

¹³ Barnés (2018); Dunn (1973).

¹⁴ Intercalar historias menores en la principal constituía un modo habitual de narrar inserta en la tradición de la novela griega, género con el que conserva algunas afinidades como ya puso de manifiesto García Gual en Prólogo de *El asno de oro* de Apuleyo (1988, 15-16).

¹⁵ Las tres comparten la habilidad de ejercer la hechicería y la brujería de manera indistinta, según se advierte por la lectura de la novela. Los rasgos distintivos los considera de forma exhaustiva el conocido estudio de Caro Baroja (1982). Remito al estudio de Gómez Jiménez (2022, 715-729) con respecto a peculiaridades de Circe.

hombres en un instante de lejanas tierras; remediaba maravillosamente las doncellas que habían tenido algún descuido en guardar su entereza; cubría a las viudas que con honestidad fuesen deshonestas; descasaba las casadas, y casaba las que ella quería. Por diciembre tenía rosas frescas en su jardín y por enero segaba trigo. Esto de hacer nacer berros en una artesa era lo menos que ella hacía, ni el hacer ver en un espejo, o en la uña de una criatura, los vivos o muertos que le pedían que mostrase. Tuvo fama que convertía los hombres en animales, y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga, porque lo que se dice de aquellas antiguas magas, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían a los hombres de manera que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndote dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias. Pero en ti, hijo mío, la experiencia me muestra lo contrario: que sé que eres persona racional y te veo en semejanza de perro, que hace parecer una cosa por otra. (2013: 591)

La representación de la Camacha se logra con rasgos compartidos de identidades clásicas relacionadas con la brujería. Cañizares cree reconocer en Berganza y en Cipión a los hijos de otra alcahueta fallecida, la Montiel, heredera y víctima de la que fue la más famosa bruja emparentada de oídas con Circe, la Camacha de Montilla, la cual castigó a la Montiel convirtiéndola a su prole en perros vagabundos.¹⁶ La Cañizares, convencida de que son aquellos los hijos de la Montiel, informa a Berganza de los antecedentes de su madre antes de finalizar su discurso avisándole de la predicción de la Montiel: si se cumplían las condiciones expresas, él y su hermano Cipión retornarían a su forma humana.

Es importante caer en la cuenta de que en el proceso de conversión se identifican varias tradiciones convergentes tras un largo y complejo proceso en el tiempo de la literatura: la novela transmigratoria apuleyana, cuyo precedente se hallaría en la metamorfosis de la secuencia épica de Circe, que está en la mente de la Cañizares cuando la rememora como icono y figura de emulación. Además de ello se detecta un rasgo pastoril que comparte la Camacha con la Circe clásica, más próxima en esta instancia a la herencia de Teócrito, Ovidio o Virgilio que a la de Homero, reflejado en el canto premonitorio en forma de ensalmo, lo que refuerza el aspecto estructural sobre el que descansa el tránsito metamórfico: «Volverán a su forma verdadera / cuando vieren con presta diligencia / derribar los soberbios levantados, / y alzar a los humildes

¹⁶ La elección del can como motivo de la mutación era recurso frecuentado por el género de caballerías que Cervantes tan bien conocía. En el *Palmerín de Olivia* se produce la metamorfosis de Trineo en perro, que se asemeja, a su vez, a la figura de Falqueto del *Baldo* y a la del burlesco personaje de Florisel de Hircania, el caballero-perro andante creado por Salas Barbadillo en *La peregrinación sabia* (1635). La traducción del *El asno de oro* (1513) a cargo de Diego López de Cortegana contribuye a esta tradición. Otro dato que constata la tradición de la conversión en perro se halla en el *Baldo* en el apartado Adición del intérprete, en el que se informa de la fuente textual. El autor explica que Falqueto pertenece a la clase de hombres honestos que amonestan los vicios, emparentándolo con los filósofos cínicos: «Aquí entenderéis por Falqueto a todo hombre que dize la verdad y que reprehende los ꝑbiliosꝑ como es costumbre del perro, que ladra mayormente a los ladrones y defiende a su señor. De adonde aquellos filósofos [que] reprehendían los vicios llamábanse cínicos, que significa perros». (30) La verdad oculta que entraña la alegoría, según el anónimo autor, sería la correspondencia de Falqueto con el perro, contextualizando esta asimilación dentro del marco de la filosofía cínica, cuyos miembros se ganaban la animadversión y el odio de aquellos a los que criticaban por sus prácticas reprobables.

abatidos, / con mano poderosa para hacello.» (92).¹⁷ Los versos endecasílabos de tono apocalíptico de la Cañizares a Cipiión y Berganza pretenden anunciar el advenimiento de un tiempo incierto en el que la metamorfosis perdería su efecto.¹⁸

Encontrar un episodio como el de la Camacha causa sorpresa, puesto que los fragmentos anteriores o posteriores podrían haber sido intercambiados o sustituidos sin alterar el argumento con otros recortes intermedios amenos. No cumplen una función determinada, si se tiene en cuenta que no existe una evolución psicológica de los personajes convertidos; la metamorfosis obedece más a una *vendetta*, a una rencilla que viene de lejos entre la Montiel y la Camacha, que a una trayectoria vital con un bagaje experiencial sobre lo que reflexionar, como pudiera ocurrir en el *Guzmán de Alfarache* o en el *Lazarillo*. Sin embargo, Cervantes no redujo el episodio a una cuestión de buen manejo de los recursos literarios a su alcance; de acuerdo con el propósito original de novelar, traslada al lector un asunto de corte moral y confesional con carga ejemplar que explicita en su prólogo.¹⁹ El recuerdo cervantino de Circe se encuentra más cercano al ambiente de la clandestinidad urbana y extramuros, cuya caracterización resulta difícil de calibrar dentro de la lógica del mito tradicional a causa de las referencias anacrónicas con las que está trazado el personaje doméstico de la Camacha, ya sea por la ampliación de costumbres contiguas al contexto social o por la consideración de su grado de inclinación favorable en cierta medida al espíritu cristiano. De lo que no hay duda es de que la metamorfosis precisa de la capacidad de las herederas de Circe para manipular al género masculino bien con fines eróticos o bien utilitarios: la Cañizares dice que la Camacha había transformado a un sacristán en asno para su servicio particular.²⁰

La voz intradiegética de la Cañizares dando noticia de Circe como término modélico de su oficio constata la fortaleza de su recuerdo entre el gremio, no obstante, al mismo tiempo, subraya el sentido ejemplarizante que Cervantes pretendía ejercer con el gesto otorgado a la voz de su memoria que recaía sobre la conciencia de los lectores de la novela.²¹ Se sabe que el personaje de la Camacha está inspirado en un caso real de brujería, si bien no hay que olvidar que las visiones que dan lugar a la fantasía surgieron producto de una enfermedad venérea sufrida por el alférez Campuzano. Es importante destacar la transmisión oral del suceso, su historia nos llega por boca de un perro, además de que la historia de Cipiión y Berganza se sitúa entre el sueño y la vigilia del alférez Campuzano, en la función de narrador-protagonista del «Casamiento engañoso», hospitalizado por padecer la enfermedad de la sífilis. Las capas narratológicas desenvueltas por narradores sucesivos poco fiables eximen la responsabilidad frente a las sospechas potenciales que pudiera presentar la fábula, aun siendo conocedor Cervantes del caso real en el que se inspira para la elaboración de la novela.²²

¹⁷ A tenor de la palabras que Roque Guinart dirige a don Quijote en la segunda parte de la novela: “podría ser que estos tropiezos vuestra torcida suerte se enderezase, que el cielo por extraños y nunca vistos rodeos, de los hombres no imaginados, suele levantar los caídos y enriquecer los pobres” (II), el mensaje ambiguo a todas luces y catastrofista de la Cañizares, más propio de la superchería de las clases más desfavorecidas, entronca con la fraseología de aire popular García Rivero y Gonzalo Ortega (2023).

¹⁸ Riley (1990).

¹⁹ Berruezo Sánchez (2017).

²⁰ Un acontecimiento similar lo denunciaba ya San Agustín, lib. XVIII, 18, I, cuando hacía referencia a un suceso ocurrido en Italia.

²¹ Hutchinson (1992) afirma que la mayoría de los practicantes de brujería en la ficción cervantina y en la realidad histórica eran mujeres. Se aceptaba comúnmente la inclinación femenina hacia la superstición, lo que indicaba una señal de debilidad frente al poder del demonio o un poder maléfico inherente al sexo femenino que se traducía en el apoyo mutuo entre ellas formando comunidades marginales.

²² La ficción se inspira en el caso de Leonor Rodríguez, una mujer de la realidad de la vida que fue condenada por el Tribunal de la Inquisición de Córdoba por delito de brujería y hechicería, fue sometida a un acto de fe público en 1572. La Camacha fue una famosa bruja de Montilla procesada por el Santo

La memoria de Circe como modelo preside el ambiente de superstición provisto al relato. Sin embargo, la Cañizares expresa sus propias dudas reconociendo su culpabilidad y asumiendo que el pecado forma parte de su naturaleza contraria al pensamiento cristiano. Cervantes destaca en ella la contradicción de sus acciones con respecto a su sentimiento interior para reflejar el dilema de su complejidad humana, la cualidad dual de pecadora consciente trasluce una personalidad alejada del paradigma añejo de bruja o hechicera. La perenne demonización de la figura de Circe constituye una prueba manifiesta del recelo sentido hacia un tipo de mujer señalada en concierto con prácticas ocultas contrarias a la legalidad. El ejercicio de su oficio favorecía la infracción de doncellas, casadas o viudas con opiniones discrepantes con respecto al sistema matrimonial que restringía el sentir erótico de la condición femenina. Al referirse a la metamorfosis, Cañizares afirma que antes de acudir al aquelarre mudan su forma, de manera que el juego carnavalesco de la apariencia tiene un papel principal en la alteración de la identidad que aviva su afán de libertad tras el velo de la mascarada. Muestra su devoción por la ortodoxia cristiana cuando responde que el diablo se preocupa de estos asuntos para castigar a los hombres por sus inclinaciones deshonestas. Además de ser un recurso literario, la presencia de Circe pone en tela de juicio la credibilidad aún vigente en la superstición frente a la norma confesional, si tenemos en cuenta que ya el propio San Agustín concedía veracidad a la metamorfosis debido a la acción perturbadora ejercida por el demonio cuando trastocaba la visión de la realidad con fines pecaminosos.²³ Cervantes prolonga el gusto alegórico cristiano genuinamente medieval que el mito había recibido desde la tradición apologética, pero lo aprovecha para extraer por contraste el lado más humano de las Camachas.²⁴

Atento a las circunstancias socioculturales, y a riesgo de fomentar el caudal de figuras paganas que pudieran poner en entredicho sus obras, no renunciaría a su potencial narrativo capaz de abrir nuevas sendas en otros géneros. El motivo de la magia funcionaba a la perfección, por ejemplo, en la novela bizantina, cuyo origen se remontaría hasta la epopeya homérica donde abundaba la presencia acostumbrada de oráculos, sueños premonitorios, ordalías, etc., que se prolonga hasta las novelas de caballerías. Cervantes, al igual que otros poetas interesados en el elemento sobrenatural como ingrediente de sus obras, se encontraba en un encrucijada: enfrentarse a la crítica moralista, y, en última instancia, a la Iglesia o al Santo Oficio, o dar gusto a los lectores que encontraran placer en la lectura de los episodios maravillosos difíciles de creer, aunque verosímiles, que causaran admiración.²⁵

Es posible conjeturar que el mito de Circe influyera de forma plausible en la imaginación de Cervantes por el juego literario que su figura pudiera proyectar sobre

Oficio que respondía al nombre de Leonor Rodríguez. Sufrió un proceso inquisitorial de dos años en el que se la acusaba de brujería. El trabajo de Menéndez y Pelayo (346-347) establecía tres fuentes principales para el estudio de las artes mágicas en los siglos XVI y XVII: las impugnaciones teológicas, los procesos inquisitoriales y la literatura. Es posible, por tanto, conjeturar que el autor se inspirara en la historia de un hecho real, más aún si se tiene en cuenta que Cervantes pasó tiempo en Montilla, cuando ejerció de comisario para gestionar el trigo que se consumía en las galeras del rey cuando estuvo a las órdenes del proveedor real Pedro de Isunza.

²³ Alvar (2418) recoge los comentarios de la edición de Florencio Sevilla y Francisco Rico acerca de las consideraciones de San Agustín con respecto a la metamorfosis y el conocimiento que debió poseer Cervantes acerca de la materia. Kermode (67-70) considera que para San Agustín la mutación y la sucesión en otra forma eran conceptos inseparables del concepto de la creación articulada a través del paso del tiempo. La transformación de la materia era una cuestión aún debatida desde la perspectiva patristica medieval cuyo pensamiento llega hasta el Barroco.

²⁴ El estudio compilatorio editado por Zamora Calvo (2017) se ocupa de la repercusión de las prácticas del Santo Oficio y de las particularidades inquisitoriales frente a la mujer.

²⁵ González Rovira (146-147).

otras mujeres malélicas que proliferan, por ejemplo, en el *Persiles*. El asunto de Circe facilita el proceso de creación y de desaparición de varias magas vinculadas a la temática del amor en un escenario de sucesos prodigiosos. En todas ellas el final desbarata la intención primera de enamorar con el atajo de la magia.²⁶ La injerencia del relato independiente de temática erótica vinculado a la magia, insertado todo ello en el argumento central, dispensaba un enfoque seductor a ojos del lector, siempre que fuera depurado el final de la historia por el espíritu cristiano de la época.²⁷ Ocurre con la mujer italiana encarcelada con Rutilio, a quien le propone liberarle si se casa con ella, para cuyo objetivo lo transporta desde Roma hasta Noruega por los aires. En lugar de cumplir él con el compromiso, trata de abandonarla; ella se transforma en loba pero recupera su forma inicial cuando Rutilio la acuchilla. Él se salva justificando el hecho como si hubiera sido una ilusión del demonio que solo Dios permite como represalia para castigar a los pecadores. Otro de los relatos embebidos viene caracterizado por Hipólita, la Ferraresa, una cortesana romana que se enamora de Periandro, casado con Auristela. Hipólita encarga a Julia, esposa del judío Zabulón, que haga enfermar a Auristela, pero, al observar que Periandro contrae la misma enfermedad que su esposa, no tiene más remedio que pedir a Julia que invierta el hechizo. La siguiente historia muestra el acontecer de la maga Cenotia, una morisca natural de Alhama enamorada de Antonio, caracterizado como un joven ataviado con su arco y preocupado por la caza, rasgos distintivos que rememoran el mito de Hipólito. Ella desea desposarse, aunque su desdén hace que recurra a un maleficio para retenerlo contra de su voluntad causándole una grave enfermedad. Su padre la obliga a neutralizar el hechizo y devolver la razón a su hijo blandiendo una daga, tal y como Ulises amenazara a Circe con un puñal para que devolviera la forma humana a sus compañeros. Los consejos desacertados dirigidos al rey Policarpo conducen a Cenotia a la horca a Cenotia. Se trata de mujeres que urden ellas mismas o a través de una mediadora una estrategia para embelesar de manera temporal y obtener un partido a cambio. El artificio consiste en el engaño y en el envenenamiento mediante sustancias psicotrópicas que inducen a la pérdida transitoria de las facultades físicas y/o mentales, los resultados nunca cumplen con las expectativas de las que demandan estos servicios, resultan burladas o muertas.

3. Circe en la narrativa de María de Zayas y Sotomayor y Leonor de Meneses

La vuelta a la Antigüedad clásica hacía posible un enfoque literario fuera de lo común a la luz de la narrativa de ficción de María de Zayas y Sotomayor²⁸ o de los relatos de Leonor de Meneses porque facilitaba el cauce narrativo para que dilataran la tradición del mito cambiando su dirección poética afín a las motivaciones de la mujer. En la sociedad del Barroco las costumbres comienzan a flexibilizarse, se observa una

²⁶ La convergencia de relatos, junto con el inicio *in medias res*, eran dos de los artificios destacados de *Las Etiópicas*, que proporcionaban unidad a la diversidad de voces en forma de relatos fragmentados. Alarcos Martínez (11-21) considera que la inspiración de Cervantes para elaborar la arquitectura de sus historias y configurar las novelas ejemplares procede de Heliodoro y de la novela griega, así como para el perfilado de los caracteres que reaparecen más adelante en el universo cervantino del *Persiles*.

²⁷ Esta preocupación por los hábitos eróticos fue ampliamente compartida, incluso por los poetas italianos como Tasso, en cuyos *Discorsi* se posiciona en defensa del amor como un «abito nobilissimo de la volontà», en lugar de apetito sexual. Tasso dedica varias páginas a la temática amorosa como parte integrante de la épica y enumera el nombre de varios novelistas griegos con los que justifica la consideración del amor como tema heroico, entre los que se encuentran Heliodoro o Aquiles Tacio. En la literatura española, la preceptiva de López Pinciano defendía la aceptación moral de la epopeya amorosa y distinguía entre tres categorías para la épica: la religiosa, la heroica y la amorosa, para esta última, coincide en destacar como autoridades a Museo, Heliodoro o Aquiles Tacio (González Rovira, 64-65).

²⁸ Sobre la figura de María de Zayas y Sotomayor existe el trabajo monográfico reciente editado por Gagliardi (2023).

relación más cercana entre las damas y los caballeros reflejada en la literatura.²⁹ No obstante, la escasez de oportunidades para las mujeres de recibir una enseñanza reglada como la universitaria hacía que las escritoras se vieran obligadas a instruirse de forma autodidacta en academias literarias, en encuentros artísticos o en tertulias poéticas situadas generalmente en las ciudades. En este contexto urbano se entiende la producción de novelas cortesanas con el intercambio de experiencias vividas y transmitidas de forma oral, ilustraban con el ejemplo al tiempo que ofrecían un caudal de experiencias coetáneas no exentas de entretenimiento protagonizadas por mujeres. La escuela de la vida desempeña un papel principal, los relatos compendian un anecdotario que atesoraba una fuente de conocimiento práctico a partir de casos ocurridos a otras damas. El tema sobre el que dialogan las damas y caballeros que concurren a los saraos y sobre el que se construye el argumento principal pertenece al asunto amoroso ambientado en la cotidianidad de las calles de ciudades como Madrid, Toledo o Sevilla o fuera del territorio español. Los episodios se desarrollan de forma independiente, aunque se coordinan dentro del marco ejemplarizante vinculante, de manera que cabría extraer una enseñanza de forma autónoma de cada uno de los relatos yuxtapuestos.³⁰

Cuando se trata del mito de Circe, las innumerables versiones acerca de la temática erótica, al menos hasta este periodo de la literatura española, se compone de dos caras de la misma moneda, el amor y su didáctica, pero siempre desde el lado inverso, *ex contrario*, es decir, el signo contrario atribuido al mito de forma inveterada se torna en enseñanza productiva para aquella que pretendiera disentir de los parámetros normativos. En cambio, el modelo de comportamiento social excéntrico, alejado del tipo de feminidad paradigmático y extravagante, en cuanto a la desenvoltura en el manejo del sexo masculino, proporciona el bosquejo artístico e intelectual de los perfiles femeninos que orbitan en torno al referente mítico aludido. En este sentido se entiende el mito como elemento lúdico de cultura con función reivindicativa con el que las narradoras acometen una labor de contención de la tan trillada usanza masculina de Circe. Los diálogos o monólogos en los que participa la voz del mito no pueden juzgarse como un elemento ajeno a la trama, antes se mezcla con ella: se traduce en la toma de conciencia femenina indisociable de su concreto acaecer narrativo. Lo que antes se imponía, ahora muestra al menos señas de poder ser elegido dentro de una etapa coherente con la evolución de la mujer como individuo con cierta autonomía.

Las novelas que forman el compendio de historias recogidas en *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos* (1647) se enmarcan dentro de una fiesta o sarao organizado por la anfitriona protagonista Lisis. Uno de los recursos literarios trabajados por María de Zayas se inspira en el modelo boccacciano, muy imitado en la narrativa española del Barroco,³¹ donde existe una trama que envuelve el resto de relatos bajo la fórmula del marco narrativo de una reunión cortesana donde intervienen para compartir casos de los que se pretende extraer una lección ejemplar. Si bien, a diferencia del uso italiano, la autora española aprovecha una celebración o una fiesta para construir el pórtico a la tertulia, de manera que los relatos se van sumando al

²⁹ En este proceso el humanismo había tenido un papel principal en la incorporación de la mujer al ámbito de la enseñanza, siempre bajo la supervisión y el control en la educación femenina, que tuvo su retroceso con el ambiente de la Contrarreforma europea cuando vuelve la restricción de la mujer al ámbito doméstico. El estudio y edición de Rodríguez Cuadros y de Haro Cortés (1999) valora los aspectos sociales de estos cambios reflejados en la tipología y características de las novelas de escritoras conocidas del Barroco como las dos autoras mencionadas.

³⁰ Palomo (45-65) dedica un apartado al estudio de esta fórmula que permite la entrada a una función social de las secuencias narrativas integradas en el marco tipificado de la novela cortesana.

³¹ El monográfico de Colón Calderón y González Ramírez (2013) trata esta cuestión siguiendo las líneas de influencia de Boccaccio en Cervantes y en la literatura áurea.

evento principal.³² El amplio catálogo de personajes femeninos que pueblan las novelas independientes interactúan con el mito de acuerdo con sus múltiples facetas y rasgos psicológicos con respecto a los diferentes estados de la mujer del Barroco: doncella, casada, viuda o monja.³³

A tenor de las figuras de la Antigüedad nombradas por Zayas en el Prólogo, así como en las páginas de sus saraos, como Argentaria, Temistoclea, Diotima, Eudoxa, Aspasia, Cenobia, Cornelia, Cenobia o Safo, la alusión a Circe obedece a la intención de incorporar y de autorizar con su presencia los relatos ejemplares contenidos en las novelas;³⁴ o dicho de otro modo, además del ingenio «valga la experiencia de las historias», afirma la poetisa. El sentido historicista de las alusiones no excluye el valor representativo del elenco de figuras de la literatura universal que respaldan la declaración de intenciones anticipada en su prólogo con la alusión a nombres como los de Penélope, Dido, Ariadna, Dafne, Diana, Lucrecia, Egina, Elisa, Europa, Leda, Juno, Lamia, Pandora, Proserpina y la misma Circe, etc.³⁵ El sesgo ideológico más el rejuvenecimiento perceptible de los mitos, que no admiten meras equivalencias, contribuyen al entusiasmo por la mejora social de la mujer contrastan con la ironía de Cervantes cuando aludía a Circe en su prólogo de forma burlesca volviendo al origen de su pasado culto letrado para cuestionar el exceso de citas, algo propio de una fatigada tradición humanística aún en vigor.

Las experiencias vividas por las mujeres en el devenir del siglo no seguían necesariamente los parámetros oficiales, esta cuestión constituía el foco de atención cuando el discurso hegemónico disenta de las condiciones históricas. En los mitos encontraban un conjunto de símbolos susceptibles de ser subvertidos, ejemplos de ello son la castidad de la cazadora Diana, el carácter bélico y la sabiduría de la diosa Atenea, la virtud de Lucrecia y su inclinación suicida, o Dafne, cuyo precio a su firmeza causó su metamorfosis en forma vegetal.³⁶ Zayas disputa con vehemencia el sistema de valores impuesto actualizando el mito de modo que sirva de mediador y de apoyo para afianzar su discurso femenino:

¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para las venganzas, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿El alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién

³² Rodríguez y Haro (28-30). Esta disposición concuerda con los *exempla* medievales o de estructura abierta que permiten prolongarse en su marco dependiendo del número de narraciones.

³³ Vigil (1986) realiza un estudio indispensable en profundidad a partir de la categoría de la mujer en los estados mencionados.

³⁴ Las novelas ofrecían la posibilidad de opinar en un producto literario en declive en la segunda mitad del XVII con elementos de la tradición que habían sufrido un gran desgaste, como ocurre con el recurso a las figuras mitológicas de la Antigüedad, a pesar de la carga ejemplar de la que aún gozaban como tipos de comportamiento. Armon (2002, ix) llama la atención sobre el hecho de que novelistas como María de Zayas, Leonor de Meneses o Mariana de Carvajal decidieran escribir eligiendo este género en el periodo de treinta años en el que la novela de cortejo disfrutaba de un menor desarrollo; lo que sugiere que las autoras coincidieran en la necesidad de utilizar el género como vehículo de experimentación literaria y herramienta de difusión social que superara la mera convención discursiva.

³⁵ Esta relación de mujeres de la antigüedad tiene su parentesco con los catálogos de mujeres ilustres de *De claris mulieribus* de Boccaccio y del *Libro de las claras e virtuosas mugeres* de Álvaro de Luna, cuya obra se escribió en respuesta a la misoginia de otros autores como el mismo Boccaccio. El modelo literario marcado por el autor italiano del que, en parte, recibe su influencia María de Zayas y Sotomayor, contrasta con el espíritu defensor del poeta hispano en favor de la causa manifestada por las escritoras de la época.

³⁶ Armon (19-26)

obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlaríais como os burláis. Y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con los temores de la honra, y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas rucas, y por libro almohadillas. (364)

En la novela seis, «El desengaño amando y premio de la virtud», la joven Lisis cuenta lo que le ocurrió a una tal Lucrecia,³⁷ homónimo de la figura mítica que encarnara el ejemplo de fidelidad y castidad conyugal enraizado en la historia romana. La Lucrecia de Zayas procede de Roma «mas tan ladina y española, como si fuera nacida y criada en Castilla» (380). Lucrecia recibe la caracterización de una viuda de cuarenta y ocho años enamorada de Fernando, que se casa por interés económico con Clara.³⁸ En venganza, Lucrecia recurre a sus artes insuflándole una enfermedad que le mantiene inconsciente durante un largo periodo de tiempo sin lograr con ello su objetivo. Lucrecia rapta a Fernando y se lo lleva embrujado hasta Sevilla haciendo que pierda el recuerdo de su esposa y de sus dos hijas durante más de un año hasta que Clara descubre su paradero. En esta tesitura, Lisarda compara a Lucrecia con Circe, con cuya alusión se descubre la semejanza de la acción de Lucrecia con el episodio mítico.³⁹ Lucrecia se suicida en un arrebato de celos, no sin antes vengarse con la vida de Fernando producto del efecto residual del hechizo. La Lucrecia del modelo tipificado renuncia a su característica más valorada de mujer virtuosa para aproximarse al mito griego de Circe, en lo que atañe a su motivación erótica y a su actitud vehemente. Ello basta para sugerir que aunque disponga de cierto margen de actuación, la independencia de sus acciones desaparece cuando el suicidio devuelve al personaje a su molde acomodaticio tradicional. Una mujer de edad madura no dispondría de la oportunidad para disfrutar del matrimonio y menos aún de la libertad para obstaculizarlo sin salir impune.

Tanto Lucrecia como Circe pudieran considerarse personajes mitológicos femeninos antitéticos en cuanto a la significación a ellas atribuida por la tradición: la lealtad matrimonial, llevada al extremo incluso con la renuncia de su vida por voluntad propia, frente al placer efímero a capricho de la novedad. Se produce un desplazamiento semántico del significado acuñado por la transmisión generacional del mito de Circe hacia el significante de Lucrecia, lo que altera el horizonte de expectativas creadas.⁴⁰ Al mismo tiempo funciona de contrapunto moral afirmando los valores del matrimonio: Juana acaba en el convento después de perseguir durante dos largos años a Fernando, con quien no consigue desposarse, y Clara se casa con Sancho, un marqués que alaba la voluntad de firmeza de Clara.

La adecuación del mito a la narrativa de Zayas alienta un procedimiento de expresión reivindicativo de la condición femenina contrario a la aceptación del pensamiento

³⁷ El nombre de Lucrecia vuelve a ser traído a la memoria en su contexto original en la novela siete y en la diez, en ambas ocasiones en alusión directa al origen de su mito, que de forma sucinta cuenta cómo Lucrecia, casada con Colatino, sufrió la violación de Sexto Tarquino y decidió suicidarse para conservar el honor del matrimonio.

³⁸ En muchos casos los moralistas encontraban en las viudas un motivo de distorsión para las más jóvenes, el pensamiento generalizado de la época era muy riguroso con ellas; aunque existía el caso de viudas alegres a las que se miraba con recelo porque actuaban a su libre albedrío desoyendo los avisos (Vigil, 195-207).

³⁹ «sintiendo en el alma verla tan desacordado y fuera de sí, conociendo, como discreta, de la causa que procedía tal efecto, que eran los hechizos de aquella Circe que tenía delante.» (400).

⁴⁰ Jauss (1978).

certificado por los moralistas de que el matrimonio lleve a la mujer a la felicidad.⁴¹ Doña Estefanía, religiosa del convento de la Concepción, abre la velada de la tercera noche con el relato marco de la confesión del conocimiento adquirido por su experiencia en situaciones vividas y presenciadas por ella:

La mayor novedad, y que más ha de admirar, hermosas damas y gallardos caballeros, es que persona de mi hábito y estado desengañe, siendo la hacienda que primero aprendemos el engañar, como se ve en tantos ignorantes, como asidos a las rejas de los conventos, sin poderse apartar de ellas, bebiendo, como Ulises, los engaños de Circe, viven y mueren en este encantamiento, sin considerar que los engañamos con las dulces palabras, y que no han de llegar a conseguir las obras; que si las del siglo fueran cuerdas, a nosotras nos habrían de estimar y aun dar gajes por vengadoras de los engaños que de los hombres reciben. (408-409)

El espacio isleño en el que tuviera lugar el mitema erótico se traslada a las rejas de un convento convertido en el escenario teatralizado donde se ponen en evidencia las vergüenzas y los prejuicios sociales en torno a las relaciones de amor discordes con la realidad y las necesidades humanas de muchas jóvenes. Se convierte en un territorio alternativo de libertad impuesta donde evitaban el riesgo de ser victimizadas incluso manteniendo vivo el deseo mediante la seducción de la palabra. El hábitat doméstico suponía el encierro físico y sentimental no exento de violencia recreada entre las paredes de la misma casa.⁴² Zayas examina los hechos de la vida y sus circunstancias, de lo que obtiene ventaja literaria cuando busca la garantía en la analogía con las credenciales del mito. La relación extraconyugal de Ulises-Circe, anticipada en el marco del relato por doña Estefanía, predispone a la audiencia a realizar un diagnóstico previo a su desenlace haciendo patente la disposición de la «flora donjuanesca»⁴³ para caer en la tentación. Sobre el fondo mitológico, la autora, en primer plano, pretende conseguir el efecto deseado coherente con su tesis sobre la que articula los desengaños ilustrados con razonamientos que revelan un principio de unidad: aleccionar a las jóvenes despertando en ellas la oportunidad de aprovechar los escasos medios disponibles a su alcance para seducir, tal y como ocurriera en el episodio de Circe, creando por sí mismas la ocasión para tomar venganza en la coyuntura facilitada por el terreno. Las rejas concedían un espacio de distracción con un trágico sentido paradójico porque habilitaba la separación necesaria y la cercanía suficiente como para sentirse protegidas precisamente durante el cortejo.⁴⁴

⁴¹ Yllera (227) o Schwartz (1999) destacan las novelas de María de Zayas y Sotomayor por el valor que entraña la función de desengañar mediante el lugar común del «decir verdades» para presentar lo que ocurre fuera del texto, atendiendo a la realidad de los hechos y a la confrontación entre hombres y mujeres.

⁴² Existen hasta ocho mujeres en las novelas de Zayas: Laura, Hipólita, Camila, Roseleta, Blanca, Leonor, Inés o Laurela, que son violentadas en el interior de su propia casa, lo que genera la necesidad de huir de esa situación. Esta línea de denuncia literaria se halla igualmente en Leonor de Meneses con el ejemplo de Doristea, la joven sufre un intento de violación que la obliga a refugiarse en un convento.

⁴³ El tipo del cortejador de monjas fue habitual durante los siglos XVI y XVII que frecuentaba los locutorios de los conventos con segundas intenciones, presentándose como devoto de las monjas a las que visitaba solo o con acompañantes (Vigil, 208-261).

⁴⁴ En los *Desengaños amorosos* se constata de manera notable la reciprocidad entre la mimesis de los relatos con las circunstancias sociales y el papel instructivo que operaba en dirección opuesta. Mientras que la imitación atraía a los lectores de ambos sexos, la corriente ejemplar alertaba especialmente a las mujeres.

Los relatos otorgan voz a los personajes femeninos en calidad de narradoras, como figuras protagonistas o incluso adoptando los dos rangos de actuación en las tramas en las que los caballeros funcionan de secundarios. Las historias son contadas por y para su provecho, poseen enseñanzas no ya religiosas o morales, sino sociales y profanas: la huida del mundo o la entrada en el convento eran opciones a las que se recurría por despecho o deseo de protección. Considerando la desconfianza y el peligro que sentían hacia los hombres, constituía un camino para aquellas mujeres desencantadas con la estampa del matrimonio.⁴⁵

El empeño común del conjunto de voces femeninas se esfuerza por recuperar su dignidad por el amor burlado o por el honor mancillado con la firmeza y la constancia de carácter en torno a la ejercicio de toda suerte de artificios, disfraces, juego de identidades, incluido el arte de la magia con sus referentes míticos. En la noche primera de los desengaños se cuenta «La esclava de su amante», en la que una mujer de la nobleza llamada Isabel de Fajardo oculta su verdadera identidad bajo el nombre de la esclava Zaira. Zaira actúa como personaje marco del relato que ella misma se dispone a desvelar, en el que utilizará su verdadero nombre para contar en primera persona su propia historia. El cambio de instancia de narradora a personaje intradieético persigue la veracidad: «que los que refirieses fueren relatos verdaderos». A la vez, advierte mediante el ejemplo vitando la función preventiva de los inconvenientes: «para que escarmentando en mí, no haya tantas perdidas y tan pocas escarmentadas». El primer desengaño muestra un patrón evidente donde se observa esta intención. Isabel es seducida por Manuel, el joven promete casarse con ella pero antes decide tomarla por la fuerza, además del delito cometido la engaña con Alejandra, que hace de una de sus amantes. La narradora transpone el recuerdo de Circe en Alejandra no solo por sus encantos, que enajenan el sentido de Manuel de forma temporal, sino por su habilidad para transformar de forma figurada en brutos a los hombres: «comía sin traerlo, y por no estorbar, se iba fuera cuando era menester; [...] mas los comunes y bajos que viven de esto no son hombres, sino bestias.» (141). La acción deviene en un relato bizantino en el que Isabel trata de salvar su honor persiguiendo a Manuel hasta que muere. El final concluye con el permiso otorgado por Lisis a Isabel para que entre en un convento y evite volver a ser engañada. La mención de Circe representa el acto de infidelidad, pero más allá de esta cuestión, que atañe a la integridad masculina más que reprochable, denuncia el descrédito en la institución matrimonial a consecuencia del sometimiento tácito de la mujer a las necesidades e intereses del marido; su intervención hace público la escasez de oportunidades de las que podían disfrutar las jóvenes en la sociedad del momento que no fueran el convento, el matrimonio, el ejercicio de la vida disipada o su desaparición.

Una última alusión se observa en el séptimo desengaño de la segunda noche «Mal presagio casar lejos»: doña Luisa cuenta lo que ocurrió a una dama española que se desposó con un noble extranjero. Doña Blanca se casa con un príncipe de Flandes que de forma extraña cambia de comportamiento cuando se traslada a su feudo. Blanca sospecha que su marido, Arnesto, confabula para ocultar a una de sus amantes. Su recelo inspira el canto de un romance que anticipa su infortunio: «Di a la Circe que te encanta / algo de lo que merezco, / y pídele facultad / para no ser tan grosero» (353).

⁴⁵ Yllera (225); Armon (86) diferencian la actitud de aquellas que optaban por vocación y libremente por el camino de la devoción de aquellas que se ocultaban en los conventos por motivos de seguridad, aunque en muchos casos la estructura conventual replicara la estructura social fuera del mismo. Esto ocurre en las novelas de María de Zayas y Sotomayor en las que intervienen Inés («Inocencia castigada»), Beatriz («La perseguida triunfante»), Isabel («La esclava de su amante»), la hermana de Laurel («Amar sólo por vencer») o Lisis y su madre en el marco introductorio de los desengaños.

Blanca descubre la práctica homosexual y pederasta de su esposo mantenida con su sirviente de dieciséis años. El hecho rompe con las expectativas creadas anteriormente con la alusión a Circe. La resonancia mítica funciona de desahogo emocional del personaje, al mismo tiempo encauza la novela y apoya la temática de los celos. Lejos de conseguir su objetivo de abrirse paso desligándose de la autoridad masculina familiar de su padre y hermano, su marido y el cómplice de su suegro acaban con la joven dejando que se desangre hasta morir. La independencia de sus acciones a priori, algo digno de admiración por la naturalidad de impulso espontáneo, carece de solución de continuidad. Zayas a través de Blanca previene contra el peligro al que se enfrentan aquellas mujeres que decidan casarse con pretendientes que no posean un antepasado común con un parentesco de consanguinidad. A pesar de que la endogamia inhabilitaba el matrimonio, en poblaciones aisladas de reducido número de habitantes en contextos socioculturales de inmovilismo cabía la posibilidad de no encontrar un pretendiente con quien pudiera contraer matrimonio de su misma categoría y condición que no estuviera emparentado por lazos consanguíneos. Es decir, se podía llegar a transgredir la norma para evitar que las jóvenes permanecieran solteras, dado que si no se casaban la única opción honrosa señalaba el camino del monasterio.⁴⁶

Leonor de Meneses, en cambio, prefiere la narración de los relatos sin marco introductorio o transiciones previas que limiten su desarrollo con el objeto de aportar independencia a cada una de las historias sin la subordinación a un encuadre principal ejemplarizante. Las circunstancias acontecen en el Madrid urbano donde se produce una escena de enredo amoroso en la que César y Jacinto cortejan a dos damas llamadas con el mismo nombre y vestidas de modo similar, lo que genera la confusión que da origen y mueve los resortes de la acción. La mención de Circe anuncia el cambio de identidades que incrementa la situación de comicidad mantenida hasta que se resuelve en el desenlace. Se trata de personajes con los que Leonor crea una escena cotidiana en la que se observa un préstamo literario de uno de los artificios genuinamente dramáticos semejante a las escenas tan celebradas de las comedias de capa y espada como es la del enredo a través de la mudanza del vestuario.

Al menos desde el punto de vista poético, el mito ofrecía un modelo de transformación carnavalesca, la facultad para revelarse mientras que las circunstancias sobre el texto se lo permitieran. Contribuía a pujar los límites entre la ficción y la realidad, entre las convenciones sociales y las necesidades de la mujer; en esta línea de pensamiento, el mito se comprende como un elemento limítrofe entre el ámbito artístico con el contexto social y compartido por géneros literarios como el drama o la ficción ejemplar.⁴⁷ El control social se desbarata a raíz del desorden provocado por las jóvenes conscientes del dominio ejercido sobre el sexo opuesto superando al menos temporalmente la figura de autoridad parental encarnada en su tío. En este sentido, el motivo del intercambio de identidades favorece la entropía como fórmula de comicidad y símbolo de los deseos insatisfechos de las doncellas de poder elegir a sus pretendientes.⁴⁸ La mascarada mantiene el efecto cómico que se incrementa de forma paulatina. El caos se convierte en un revulsivo positivo e igualatorio de las relaciones de pareja, aunque el cauce de la acción desemboca en la resolución desproporcionada con

⁴⁶ Armon (99-100) analiza esta problemática a propósito de la novela de Zayas y Sotomayor. Kamen (259-319) ha realizado un amplio análisis sobre la materia acerca de lo que supuso la reforma del matrimonio tras el concilio de Trento en la sociedad del Siglo de Oro.

⁴⁷ DiPuccio (45).

⁴⁸ En palabras de Armon (88): «Entropy is the equalizing lever in *El desdeñado más firme*'s battle of the sexes, entropy created first by appropriating the hoary plotting pattern of the comedy of errors, but then by disappointing the readers' expectations of comicity and return to order.».

el asesinato de César que, a la postre, contradice el impulso inicial de ruptura con fines igualatorios, produciendo una sensación de libertad irrealizable.

4. Conclusiones

A pesar de ser Circe la hija del Sol en la genealogía divina,⁴⁹ las sucesoras de su linaje literario cervantino, la Camacha, la Cañizares o la Montuela, comparten el refugio de la noche para celebrar los «convites» o «jiras»,⁵⁰ se camuflan tras la apariencia para evitar ser descubiertas durante el tiempo nocturno de frenesí. Del mismo modo los «saraos» se celebran al anochecer, si bien existe una jerarquía de mujeres reunidas en torno a un estrado,⁵¹ presidido por el eco aún vivo de Circe con la intencionalidad de descubrirse para compartir sus propuestas legítimas de sentir en forma de ideario preventivo de conducta femenina.

Se observa un cambio significativo de orientación intelectual que discurre desde el escepticismo y la superchería hasta una suerte de empirismo articulado por un sector social cohesionado gracias a las muestras ejemplares recogidas de casos de diferente casuística que sirven de precedente para la transformación de la realidad coetánea y venidera. El mito complace a los autores porque aporta soluciones a la configuración del texto y de sus personajes en su tarea creativa. Cervantes extrae el mitema de la metamorfosis para acomodarlo en la *dispositio* de la novela ejemplar aplicando la secuencia de la transformación al relato subsidiario de Cipión y Berganza, de forma implícita se observa la huella estructural del episodio épico de fondo sobre la superficie del relato. El recuerdo de Circe por parte de las Camachas pone de manifiesto el protagonismo otorgado al mito por parte de un sector marginal, cuya nombre encaja Cervantes en su pieza artesanal como referente narrativo de una figura tipificada.

Por contra, la alusión a Circe por boca de los personajes femeninos de las narradoras no parece un mero artificio banal incorporado en la locución de sus intervenciones, adquiere un significado intencional, apoya o ejemplifica sus emociones, sus necesidades o sus estrategias para desenmascarar la crueldad masculina en la *elocutio* de sus discursos.⁵² Sin duda, las narradoras eran conscientes, especialmente Zayas, de la frecuencia de su aplicación en las frases de sus diálogos puesto que lo modula incorporando variaciones con plena efectividad literaria. A pesar del desgaste en el uso del mito como fenómeno discursivo lexicalizado, no pierde su efecto en las diferentes instancias narrativas en las que obtiene rendimiento literario (nada despreciable si se tiene en cuenta su repercusión), producto de su afán y de un interés por el mito y la mitología.

En la mayoría de los relatos aludidos en el estudio predomina el narrador intradieético que cuenta y alude al mito como un elemento anticipatorio de un final trágico. El manejo de la tensión narrativa se detecta cuando al mencionar al mito en sus pensamientos o diálogos advierten o prejuzgan una acción futurible. En consecuencia, no causaría sorpresa a los lectores puesto que Circe era bien conocida, pero, justamente por ello, añadía un suplemento de fuerza argumental. La voz de Circe es motivo de estímulo emocional al ser compartido para alertar a otros personajes o a los lectores, pero es motivo de razón cuando el poeta articula el mito para el perfilado de personajes como para la disposición textual. Como conocedor del asunto metamórfico, Cervantes

⁴⁹ Ovidio, *Met.* XIV, 10.

⁵⁰ Hutchinson (127-134) llama la atención sobre estos dos términos utilizados por la Cañizares ante Berganza para nombrar las ocultas reuniones festivas a las que acudían las brujas.

⁵¹ Armon (2002) señala el simbolismo asignado al estrado como la representación del espacio de respeto y de poder ejercido por la mujer.

⁵² Greer (2000).

no descarta, a mi juicio, su consideración para trazar historias de amor y de transformación transitoria. Sin embargo, el ambiente de la contrarreforma dificultaba la elección de secuencias en las que se concediera protagonismo alguno a la magia, por ende los rasgos sobrenaturales fueron desapareciendo debido al desgaste propio de un recurso literario utilizado en extremo y a la presión por motivos de religión.

El mito contenía en sí mismo un sentido codificado de conducta opuesta al marco de una sociedad que ordenaba las relaciones de acuerdo con el canon confesional, lo que revertía en el buen funcionamiento cívico consecuente con los principios que se profesaban. La voluptuosidad estaba estrechamente ligada a la muerte de la criatura femenina ya fuera por voluntad propia, como el suicidio, o ajena. Era consecuencia directa de una enfermedad física o de la enajenación mental producto de la rareza del comportamiento erótico y de la libre complacencia de los deleites sensuales. La magia constituía un elemento atractivo para el lector, y siempre complicada de novelar en un entorno vigilante contra las manifestaciones paganas contrarias al espíritu cristiano imperante.

Circe reposa en la conciencia cultural como una figura primordial, es la maga por antonomasia de la que surge una filiación de discípulas emuladoras de sus prácticas folklóricas. Cervantes rescata el recuerdo desmitificado de un mito demonizado ya desde el medioevo para cumplir con el objeto de novelar desde el lado moral ejemplar, sin olvidar el perfil más humano de las Camachas. El mito funciona de ligazón social en el sentido de ejemplo contrario, cuyo valor preceptivo revertía sobre una parte segregada de una comunidad de mujeres sobre la que recaía el cuidado del pecado.

No ocurre lo mismo con las narradoras, hay que tener en cuenta que ellas aportan el sesgo femenino en su tarea de reelaboración literaria. En otras palabras, el mito resulta ser un mecanismo de cohesión con el que las poetisas logran elevar la mirada más allá de las letras.⁵³ Un hecho que formaba parte de una concepción del mundo en transición dentro de un contexto europeo presto a admitir el valor de la libertad de modelos de mujer que daban forma literaria a una multiplicidad de actitudes frente a la vida por encima de los conceptos. El mito, por tanto, es desplazado desde el paradigma tradicional a un cosmos femenino de significados y razones discordes a una creencia en términos absolutos. Se produce un punto de inflexión que cambia el sentido didáctico e impersonal por la voluntad de trascender las convenciones sociales que liberen la conciencia autónoma de la mujer con el sesgo femenino del mito. El signo literario de su labor establece una relación simbiótica entre sus propósitos de índole social y la revalorización del mito en un contexto novelesco: de haber sido la actividad de la mujer espontánea y natural, menos condicionada, quizás las versiones del mito hubieran aportado mayor complejidad psicológica en el diseño caracterológico y un aumento en la variedad de matices y perfiles de mujer singulares. Son ellas junto con el impulso de Circe, y la participación de otros mitos femeninos, las que inician un proceso de igualdad que llega hasta la actualidad de nuestros días.⁵⁴

⁵³ El estudio de Wilson y Warnke (1989) recopila textos de María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro o Mariana de Carvajal junto con los de otras escritoras del siglo XVII para tratar de los referentes femeninos y su importancia en ámbitos tan relevantes como la educación y las aspiraciones comunes que inducen a pensar en la existencia de un sentido emergente de conciencia colectiva de género en aquel periodo.

⁵⁴ En esta línea de progresión temporal e intelectual, Nieva de la Paz (2022) se ocupa de la temática de la identidad femenina contemporánea en relación con los mitos clásicos con la edición reciente de artículos de investigación sobre la materia.

Obras citadas

- Alarcos Martínez, Miguel. “La deuda de las Novelas ejemplares con el género grecobizantino: en torno a ciertos motivos y personajes.” *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro* vol. 6, 2 (2018): 11-21.
- Alvar, Carlos. *Gran enciclopedia cervantina*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2006. vol. III.
- Armon, Shifra. *Picking Wedlock, Woman and the Courtship Novel in Spain*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers Inc., 2002.
- Barnés Vázquez, Antonio. “Función de Ovidio en la construcción del Quijote.” *Revista de la Sociedad Española de Estudios Clásicos Anejo 4* (2018): 177-190.
- Berruezo Sánchez, Diana. “Novelas sin marco y marco con novelas: De las *Novelas ejemplares* a la primera parte del Quijote.” *eHumanista Cervantes 6* (2017): 15-28.
- Bleuca Perdices, José Manuel. “Notas para la historia de la *novela* en España.” *Serta Philologica F. Lázaro Carreter 2* (1983): 91-95.
- Canavaggio, Jean. *Diccionario Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2020.
- Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Castillo Martínez, Cristina. “Panorama crítico de la prosa del Siglo de Oro (2017-2020).” *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas*, 18 (2022), pp. 285- 431.
- Cervantes, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia Española, 2013.
- Colón Calderón, Isabel y González Ramírez, David eds. *Estelas del ‘Decamerón’ en Cervantes y la literatura del Siglo de Oro*. Málaga: Universidad de Málaga, 2013.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.
- DiPuccio, Denise M. *Communicating Myths of the Golden Age Comedia*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1988.
- Dunn, Peter N. “Las *Novelas ejemplares*.” En Edward C. Riley, Juan Bautista Avallé-Arce coords. *Suma Cervantina*. Tamesis Book Limited, 1973. 81-118.
- Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1993.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1997.
- Gagliardi, Donatella ed. “La voz femenina en la obra de María de Zayas”. *eHumanista* vol. 55 (2023): 310-405.
- Galindo Esparza, Aurora. *El tema de Circe en la tradición literaria: De la épica griega a la literatura española*. Murcia: Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2015.
- Garasa, Delfín Leocadio. “Circe en la literatura española del Siglo de Oro.” *Boletín de la Academia Argentina de Letras 29* (1964): 227-271.
- García Gual, Carlos. “Introducción.” En Carlos García Gual ed. *El asno de oro*. Madrid: Alianza, 1988. 7-53.
- García López, Jorge. “Miguel de Cervantes y las *Novelas ejemplares*.” En Real Academia de la Lengua ed. *Novelas ejemplares*. Madrid: Real Academia de la Lengua, 2013. 717-788.
- García Rivero, Narés y Ortega Ojeda, Gonzalo. “Fraseología y literatura: el caso del Quijote.” *Revista de Filología Universidad de La Laguna 46* (2023): 229-241.

- Gómez Jiménez, Miguel. *El mito de Circe en la literatura española: De época medieval hasta la contemporaneidad*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense, 2018.
- . "Circe: magia, ciencia y sexualidad fuera de la norma en la literatura del Siglo de Oro." *Etiópicas. Revista de Letras Renacentistas* 18 (2022): 715-729.
- González Rovira, Javier. *La novela bizantina de la Edad de Oro*. Madrid: Gredos, 1996.
- Greer, Margaret. *Desiring Readers: María de Zayas Tells Baroque Tales of Love and the Cruelty of Men*. Pennsylvania: State University Press, 2000.
- Hutchinson, Steven. "Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina." *BCSA XII* 2 (1992): 127-134.
- Jauss, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard, 1978.
- Kamen, Henry. *Cambio cultural en la sociedad del Siglo de Oro, Cataluña y Castilla, siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI de España Editores SA, 1998.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. United States: Oxford University Press, 2000.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- Losada, José Manuel. *Mitocrítica cultural*. Madrid: Akal, 2023.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de los heterodoxos españoles. Protestantismo y sectas místicas*. Madrid: CSIC, 1947.
- Meneses, Leonor de. En Evangelina Rodríguez Cuadros y Marta Haro Cortés eds. *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Nieva de la Paz, Pilar. *Mitos e identidades en las autoras hispánicas contemporáneas*. Berlin: Peter Lang, 2022.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Palomo, María del Pilar. *La novela cortesana: forma y estructura*. Barcelona: Planeta, 1976.
- Rico, Francisco. *Anales cervantinos. Notas al margen de un centenario*. Barcelona: Arpa y Alfil Editores, 2017.
- Riley, E.C., "La profecía de la bruja (*El coloquio de los perros*)."
Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas I (1990): 83-94.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina y Marta Haro Cortés eds. *Entre la rueca y la pluma. Novela de mujeres en el Barroco. María de Zayas, Leonor de Meneses y Mariana de Carvajal*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- San Agustín. *Ciudad de Dios*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2004.
- San Isidoro. *Etimologías*. Madrid: Editorial Católica, 1982-1983.
- Soriano, Catherine. "Introducción." En Catherine Soriano ed. *Navidades de Madrid y noches entretenidas en ocho novelas de Mariana de Carvajal*. Madrid: Clásicos Madrileños, 1993.
- Schwartz, Lía. "Discursos dominantes y discursos dominados en textos satíricos de María de Zayas." En Monika Bosse, Bárbara Potthast y André Stoll eds. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 301-322.
- Vigil, Mariló. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI de España, 1986.
- Vila, Juan Diego. "Parodia cervantina del mito de Orfeo." En *Actas del II Congreso Argentino de Hispanistas*. Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, Asociación Argentina de Hispanistas II, 1989. 291-307.
- . "Dido y Eneas en el *Quijote* de 1615." *Classica* 4, 4 (1991): 185-2002.
- Wilson Katharina M. y Frank J. Warnke. *Women Writers of the Seventeenth Century*. Athens: The University of Georgia Press, 1989.

- Yllera, Alicia. "Las novelas de María de Zayas: ¿una novela de ruptura? Su concepción de la escritura novelesca." En Monika Bosse, Bárbara Potthast, André Stoll eds. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*. Kassel: Edition Reichenberger, 1999. 221-238.
- Zamora Calvo, María Jesús ed. *Mulieris inquisitionis: la mujer frente a la Inquisición en España*. Universidad de Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.
- Zayas y Sotomayor, María de. *Honesto y entretenido sarao*. Julián Olivares ed. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2017.
- . *Novelas amorosas y ejemplares*. Julián Olivares ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- . *Desengaños amorosos*. Alicia Yllera ed. Madrid: Cátedra, 2021.