

MAGA FAMOSISSIMA Y CLARISSIMA MERETRIX: ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA FIGURA DE CIRCE*

Data recepción: 2009-05-14

Data aceptación: 2009-07-24

Contacto autora: marta_paz_@hotmail.com

Marta Paz Fernández

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Este artículo pretende ser una aproximación a la iconografía de Circe, conocida por ser la poderosa maga que transformaba a los hombres de Ulises en bestias y que se convertía en amante del héroe. Desde su primera aparición en la *Odissea* de Homero, Circe fue una figura mitológica muy querida tanto por la literatura como por el arte de todas las épocas. Así, partiendo del origen del mito de Circe, y a través del análisis del modo en que fue entendido en cada momento, se apuntarán algunas cuestiones generales sobre la representación del episodio, tratado en gran cantidad de obras de todas las épocas que nunca han sido estudiadas en conjunto. En consecuencia, el fin último de este trabajo es obtener una visión general del tema, es decir, esbozar el proceso de configuración de la iconografía de Circe y la fijación de los atributos y actitudes que la definen hasta nuestros días, ya sea en su faceta de diosa mítica, de bruja famosa o de imagen de la lujuria y recuerdo del peligro de la seducción femenina.

Palabras clave: Circe, arte, literatura, iconografía, pervivencia

ABSTRACT

This paper looks at the iconography of Circe, the sorceress who turned Ulysses' crew into beasts and who became the hero's lover. Making her first appearance in Homer's *Odyssey*, Circe became a much-loved mythological figure in literature and art through the ages. Taking the origin of the myth of Circe as a starting point and by analysing the various ways in which it has subsequently been interpreted, the paper shall discuss general aspects of the episode's depiction, an episode that provides the subject of a great many works through the ages, which have yet to be studied as a whole. The basic aim of this paper is, therefore, to provide a general overview of the subject and to outline the process involved in the configuration of Circean iconography and the creation of the attributes and characteristics by which she is now defined, either as a mythical goddess, a renowned sorceress or as the epitome of lust and a reminder of the perils of feminine seduction.

Keywords: Circe, art, literature, iconography, survival

Circe, conocida por ser la poderosa maga mitológica que vivía en la isla de Eea y que transformaba a sus visitantes en bestias, ha sido, durante siglos, una figura mitológica querida tanto por la literatura como por el arte. Su primera aparición en la *Odissea* de Homero, como diosa que domina las artes mágicas con las que transforma a los compañeros de Ulises en cerdos antes de convertirse en amante del héroe, fue el comienzo de una larga historia de representaciones del episodio y, en consecuencia, el punto de partida de la configuración de una interesante iconografía a la que en este artículo sólo podremos aproximarnos.

En el mundo antiguo, quienes mejor y más detalladamente trataron la figura de Circe fueron Homero (*Odissea* X, vv.137-574), Virgilio (*Eneida* VII, vv.15-29 y 244-274) y Ovidio (*Metamorfosis* XIII, vv. 898-968 y XIV, vv. 1-74 y 248-434)¹. Por supuesto, cada uno de ellos hizo un retrato distinto de la diosa, pero fue Ovidio quien dotó, a ella y a los elementos que la rodean, de una complejidad que tendrá una repercusión fundamental en el tratamiento que la literatura y el arte harán de la diosa desde el final de la Antigüedad hasta nuestros días.

A continuación, iremos perfilando el proceso de gestación de la figura de Circe en la literatura

y en el arte, como vivió el tránsito de la Edad Antigua a la Edad Media y el modo en que se caracterizó definitivamente en el Renacimiento, con una serie de rasgos y atributos que la definirán hasta la actualidad. No obstante, con este trabajo sólo pretendemos hacer una aproximación a algunas cuestiones que forman parte de una investigación mucho más exhaustiva y extensa sobre la iconografía de Circe desde la Antigüedad. Es por ello que únicamente podremos utilizar algunas de las muchas obras de arte en las que se representa a Circe a lo largo de los siglos y lo haremos con el objetivo de ilustrar nuestra argumentación, sin incidir en cuestiones histórico-artísticas que podrían ser pertinentes pero que no tienen cabida en este texto sino en un trabajo mayor que está en curso.

1. Circe y Odiseo: el mítico enfrentamiento de una diosa y un héroe

En el canto X de la *Odisea*, Odiseo cuenta como él y sus hombres llegaron a la isla de Eea, donde habitaba Circe. Desde entonces, podríamos señalar tres fases en el mito de Odiseo y Circe tal y como lo relata Homero; tres hitos argumentales que sirven para ir definiendo los rasgos básicos de la caracterización que el poeta hizo de la diosa: la llegada del héroe y sus compañeros a la isla donde ella habita, el encantamiento al que somete a los hombres y la relación que se establece entre ella y Odiseo, primero de enfrentamiento, después de entendimiento.

Algunos rasgos que caracterizan a Circe como protagonista de cada una de estas fases servirán para comprender muchos aspectos que aparecen de forma recurrente en las imágenes de la diosa que encontraremos desde las primeras manifestaciones artísticas en las que aparece y, por supuesto, la fijación de unos atributos que la definen. Así, en la primera fase del mito, según el texto homérico, un grupo de hombres penetró en la morada de la maga, edificada con piedras talladas y rodeada de lobos y leones a los que ella había hechizado. En el interior, escucharon a la señora de la casa cantando y tejendo. Por tanto, asistimos, ya desde el comienzo del relato del mito, a una contraposición inicial, la que define el mundo de Circe, que se mueve entre el sentimiento de inquietud y el de humanidad. Que la casa de Circe esté rodeada de le-

nes y lobos que, como perros, lamen las manos de los visitantes, animales que han sido hechizados con brebajes maléficos (y que no tienen que ser hombres metamorfoseados, sino animales salvajes domesticados) es el elemento más inquietante que apunta a la dimensión sobrenatural de la figura de Circe. Sin embargo, otra serie de elementos domésticos, como el hecho de que los hombres escuchen una voz de mujer que canta o el sonido de un telar², la salida de una mujer ante su llamada o la inmediata invitación que ella les hace a sentarse y comer, apuntan a la humanidad de Circe, dando una apariencia (engañosa) de humanidad.

Tras narrar la llegada a la morada de Circe, Odiseo continúa con el relato de la metamorfosis de sus hombres en cerdos después de beber el brebaje preparado por la diosa. Ella misma, ayudada por una vara, les encierra en una pocilga. Sin embargo, en este caso, aunque cambió su forma, permaneció intacto su ser interior. Da comienzo así la segunda etapa del mito, cuando se produce el encantamiento, exitoso primero, en el caso de los hombres de Odiseo, fallido después, cuando la diosa vuelve a intentarlo, pero ahora con el héroe.

Odiseo cuenta que, después de ser encerrados en la pocilga, Euríloco, el único de los guerreros liderados por Odiseo que rechazó el brebaje preparado por la hechicera, pudo contarle con detalle lo ocurrido. Éste acudió sin demora al rescate de sus hombres, topándose en el camino con Mercurio, que le dio la flor *moli* y unas instrucciones sobre cómo debería actuar para salir victorioso de su enfrentamiento con Circe. Odiseo cumplió todo lo dicho por el dios, logró salir ileso del intento de la diosa de transformarlo también, como a sus compañeros, y consiguió que a éstos les fuese devuelta su forma original. A cambio, tal y como le había aconsejado Mercurio, aceptó compartir el tálamo con la diosa con la condición de que ella no tramase maldad alguna contra él.

En este mismo canto, el narrador cuenta que, transcurrido un año en casa de Circe, pidió a la hechicera volver a casa. Pero ella le anunció que antes debería viajar al Hades para consultar el oráculo de Tiresias. Ante la congoja del héroe griego, Circe le dio unas pautas para realizar con éxito el viaje al lugar al que nunca había lle-

gado nadie en una nave. Al regreso, ella y sus siervas se encargaron, por segunda vez, de proveer a la flota de todo lo necesario y la bruja volvió a dar algunas advertencias al caudillo para llevar a cabo el viaje de regreso a casa.

Por tanto, Circe, nuevamente dual, presenta dos facetas, como ha señalado Segal, por un lado, la sensualidad lujuriosa —ya Ulises es advertido por Mercurio de este rasgo de la maga— y, por otro, los refinamientos de la civilización —vive en una casa construida con piedras talladas³—. Y, como ya se apuntó, Circe está en la frontera entre lo humano y lo salvaje, entre el hombre y la naturaleza, pero, además, es también una figura limítrofe entre la vida y la muerte⁴: ella da a Ulises durante un año amor y sensualidad, pero también lo envía al mundo de los muertos.

En resumen, la complejidad de la caracterización psicológica de Circe que hace Homero está fundamentada en su dualidad, pues es una figura peligrosa y, al mismo tiempo, servicial. La Circe homérica se define por su ambigüedad, tiene cualidades positivas, pues ayuda a Ulises en su descenso al Hades y le deja regresar a su hogar cuando él se lo pide, pero también es una diosa terrorífica que domina las artes mágicas. Se trata de una enigmática y poderosa figura femenina que maneja oscuras fuerzas destructivas, pero que presenta también un lado amable, pues da muestras de ayudar a Ulises, antes y después de su visita al Hades, ofreciéndole útiles consejos, proporcionándole instrucciones y equipamiento.

La Circe que retrata el autor griego, como ninfa que es, combina en su figura la magia con la sensualidad femenina, al igual que ocurre en la obra de Virgilio y de Ovidio. Sin embargo, su magia, a diferencia de la que le atribuyen los poetas latinos, tiene un lado positivo, sirve para ayudar al que ha sido su amante durante un año. Ella en la *Odisea* refleja ciertas cualidades de honor, afecto y entendimiento⁵, pues le promete que dejará que vuelva a casa con sus hombres. De tal modo, Odiseo tiene aquí su final feliz. Pero la tradición posterior, como veremos, hará seguir trágicas consecuencias a la relación y, además, nos presentará a otros personajes que no saldrán tan bien parados de su relación con Circe.

En definitiva, podemos resumir que en la *Odisea* Circe asume básicamente tres roles: es siniestra señora de los animales con poder para dominar a las bestias y transformar a los hombres en animales, es enemiga y amante de Odiseo y, además, guía y directora de su bajada al Hades.

A pesar de lo complejo del mito ya en esta fase inicial, de la sucesión de acontecimientos y de los distintos papeles que Circe, como protagonista, desempeña en él, sin embargo, en las manifestaciones plásticas del arte griego el episodio se reduce y se escoge representar, salvo contadas excepciones, la transformación de los hombres de Odiseo y, sobre todo, el enfrentamiento de la diosa y el héroe, como momentos álgidos de la historia. La iconografía griega, entonces, reduce el mito y nos da, fundamentalmente, dos imágenes de la diosa homérica: la imagen de una Circe amenazante o la imagen de una Circe amenazada⁶.

En el arte griego son numerosísimas las escenas homéricas que, independientemente del soporte empleado, incluyen imágenes de Circe ofreciendo la copa a los hombres de Odiseo o al héroe mismo. En la mayor parte de estos casos ofrece la copa o vaso con el brebaje —que, en ocasiones, remueve con una vara— a sus visitantes. Éstos en algunas piezas ven cómo su cuerpo adopta, en parte, forma animal (Fig. 1). En otros casos, Circe se enfrenta directamente a Odiseo tratando de dominarle con su arma, es decir, el brebaje que ha preparado.

Son también muy habituales las escenas en las que la diosa se muestra amenazada por Odiseo. En este caso es él quien hace uso de sus armas para atemorizarla. En la mayor parte de estos ejemplos Odiseo se enfrenta a la diosa amenazándola con la espada y puede que también ponga ante sus ojos, con gran ímpetu, un objeto que parece ser la vaina de su espada o, más bien, algún tipo de vaso de forma alargada que contendría la flor *moli* en forma de pócima (Fig. 2). Ella, por lo general, viéndose indefensa, se dispone a huir o se muestra casi vencida.

En tercer lugar, podríamos citar una serie de piezas decoradas con escenas que podríamos definir como intermedias, por cuanto muestran a Circe y a Odiseo en pie, enfrentados, haciendo gala de sus respectivos poderes, detentando



Fig. 1. Placa de terracota policromada, Museo del Louvre, tercer cuarto del siglo VI a. C.



Fig. 2. Cratera de campana, Museo Nacional de Varsovia, 440 a. C.



Fig. 3. Escifo de figuras negras, Ashmolean Museum de Oxford, tercer cuarto del siglo IV a. C.



Fig. 4. Tabla "Rondanini", Museo Nacional de Varsovia, siglo I.

cada uno sus armas, es decir, ella la copa con el brebaje y él la espada (Fig. 3).

Por supuesto, en el arte romano el mito homérico sigue presente. El conocimiento de Circe se ha extendido y, aunque su figura no tiene tanto éxito en las manifestaciones plásticas como en la Grecia antigua, y las piezas en las que aparece representada son más escasas que en el periodo anterior, también son más variadas. En primer lugar, porque se amplían los soportes: la figura de Circe aparece ahora no sólo en cerámica, sino también en pinturas murales, en lámparas de terracota, en medallones... Pero, además, y lo que es más interesante, se amplían los episodios representados.

Ahora, el artista se fija en más puntos del relato, de modo que ya no tenemos sólo escenas de transformación de los hombres de Ulises y de enfrentamiento del héroe con la diosa, sino que se incluyen nuevas representaciones, como la llegada de Ulises al palacio de la diosa o la salida de sus hombres de la pocilga en la que Circe les había encerrado. Como consecuencia de este deseo de incluir más episodios del relato mítico en la escena figurada, el tipo de narración también cambia, y se generaliza la narración continua. Por ejemplo, en una pintura mural del Esquilino, en Roma, aparece Circe abriendo la puerta de su palacio a Odiseo para, a continuación, en otra escena representada en

el mismo espacio, aparecer de nuevo, pero esta vez arrodillada frente a Odiseo en actitud suplicante. Una narración aún más completa del episodio homérico lo tenemos en la tabla "Rondanini", en el Museo Nacional de Varsovia (Fig. 4). Datada en la época de Augusto, en esta tabla están talladas en altorrelieve tres escenas sucesivas, todas ellas localizadas en el palacio de Circe. En primer lugar, en la parte inferior, Euríloco muestra a Odiseo la puerta de la morada de Circe. En la escena intermedia, el héroe se enfrenta, con la espada desenvainada, a Circe, que, como en la pieza anterior, está arrodillada en actitud suplicante. Por último, se muestra el tercer capítulo de la historia, cuando Odiseo y la diosa han llegado a un acuerdo y ella saca a los hombres de la pocilga guiándolos con su vara.

En todo caso, conviene apuntar que parece que en las manifestaciones de arte romano es el relato homérico el que sigue siendo de influencia predominante en las artes plásticas, puesto que en la literatura Circe tiene una vida más ajetreteada y rica, y está adquiriendo unas connotaciones y una complejidad interpretativa que tendrá un papel importante en la historia del arte posterior.

2. De la diosa antigua a la bruja medieval

Observando las manifestaciones plásticas del arte antiguo llama la atención el tipo de vara que luce Circe y que puede ser vista ya como uno de sus atributos, aunque haciendo unas matizaciones previas. Contradiendo la imagen que tenemos hoy de ella como una maga mítica, en el arte antiguo no luce la varita mágica al uso que cabría imaginar y que sí veremos en la figuración posterior. En este sentido, es interesante que algunos autores, encabezados por Stanford⁷, nieguen que la vara de Circe en el relato homérico sea una varita mágica, pues la consideran más bien un palo para guiar a animales. Se basan en los verbos, sustantivos y adjetivos empleados para referirse a ella y en el hecho de que en la *Odisea* las varitas mágicas que aparecen sean distintas pues, aunque también las usan los dioses, son de oro, tienen efectos reversibles y funcionan por sí mismas, es decir, que no necesitan de nada más para tener un efecto mágico. Por tanto, podríamos considerar que en Homero la vara de Circe no es

todavía un objeto fundamental del hechizo, sino una vara larga de mando con la que conduce a los animales a la pocilga (Fig. 4) o bien una vara pequeña con la que remueve el brebaje, como se observa en la figuración (Fig. 3). De tal modo, es un simple proceso de ingestión de droga el que motiva el hechizo, y, por tanto, el brebaje es el medio fundamental del encantamiento de Circe y el vaso o copa en que lo ofrece es su principal atributo.

Esto viene al caso de lo apuntado por algunos autores, y señalado ya claramente por Germain⁸, acerca de la verdadera naturaleza de Circe en Homero como una diosa y no como una bruja, ya que despojada de la varita podríamos dejarla también sin pócimas brujescas. Evidentemente Circe domina las artes mágicas, pero de un modo similar a como lo hacen otros muchos dioses homéricos, por ejemplo, Hermes. Además, las pócimas aparecen por doquier en la *Odisea* y la *Iliada* (las hay buenas, malas, curativas, para aliviar las penas, las utilizan hombres, mujeres, dioses y mortales...). Nada haría asociar a la diosa Circe con las normales prácticas de brujería por el uso de esas sustancias⁹.

En definitiva, Circe es en Homero y en el arte antiguo en general una diosa antes que una bruja. Es importante insistir en esto porque, sin embargo, la parte divina de Circe se verá muy pronto mermada, lo que irá acompañado de un proceso de pérdida de sus rasgos positivos y de potenciación de sus atributos de bruja, en una evolución que tendrá importantísimas repercusiones en las manifestaciones plásticas posteriores, en cuanto que pautará la configuración de su iconografía. De hecho, si nos ubicamos en el arte y la literatura de época medieval y renacentista, observamos que Circe maneja ya las prácticas brujescas y se caracteriza precisamente por ello. Se ha producido un cambio evidente en su consideración, pasando de ser tratada como diosa antes que bruja a ser vista como bruja antes que diosa. Para ilustrar esto no podemos dejar de incluir la imagen de Circe que adorna unos de los márgenes del manuscrito IV F3 de Nápoles de las *Metamorfosis* de Ovidio (siglo XI-XII), único ejemplo ilustrado de la obra ovidiana en época medieval (Fig. 5)¹⁰. Ella cabalga una especie de macho cabrío, en señal de dominación sexual y sometimiento. El macho cabrío y el

sexo desenfrenado e impúdico están tradicionalmente relacionados con la brujería¹¹. Dotándola de los vicios que definen a cualquier bruja del periodo, Circe pierde su naturaleza divina y adquiere todas las connotaciones negativas que se le han venido atribuyendo en el periodo de transición de la Antigüedad a la Edad Media, en un proceso que trataremos de describir a continuación.

2.1. Experta bruja y mujer fogosa: la doble cara de una diosa clásica

A través de la literatura se había ido configurando la imagen de Circe, como se ha visto más arriba, y también a través de ella se irá gestando un cambio en su imagen, una transición, pues pasará de ser considerada una diosa mítica, con sus defectos y sus virtudes, a ser una figura caracterizada casi exclusivamente por sus defectos, por sus vicios. La Circe homérica, sobre todo, encarnaba los placeres en su doble acepción, como algo bueno aunque peligroso¹². Ella era más que una alegoría de la sensualidad y la lujuria o la imagen de una bruja paradigmática, como ha de ser en la literatura posterior.

Y es que Homero, al fin y al cabo, había creado una figura tan rica y compleja que era inevitable que fuera continuamente retomada, enriquecida e interpretada ya desde el periodo de tránsito de la cultura griega a la romana. Lo más importante de este proceso es que Circe empezó pronto a adquirir mala fama, es más, perdió los rasgos positivos que tenía en la *Odisea* (y también se minimizó ese poder suyo como mediadora entre dos mundos, como guía de Odiseo para su viaje al Inframundo), y se convirtió, gracias fundamentalmente a Virgilio y a Ovidio, en una encarnación demoníaca del poder femenino, en una bruja siniestra y en una amante pasional, engañadora, tramposa, caprichosa y, sobre todo, peligrosa¹³.

Así, si en la *Odisea* Circe asumía básicamente tres roles, y era siniestra señora de los animales, además de enemiga y amante de Odiseo y directora de su bajada al Hades, de estos tres papeles Virgilio potenciará el primero, y se olvidará de los otros dos, que en su obra interpretarán otros personajes femeninos. En la *Eneida*, Circe es fundamentalmente una señora de los animales siniestra y poderosa que, aislada de la

civilización, habita un mundo fantasmagórico y terrible. De este modo, Virgilio potencia su lado negativo, demoníaco, destacando el dominio que tiene sobre el reino animal. Y, aunque aún conserva rasgos humanos —el canto y el hilado—, pasa a ser una figura simbólica; una diosa de la muerte y de la bestialidad, causa del embrutecimiento humano. En ella nada queda de civilizado refinamiento, ni en su forma de actuar ni en su entorno¹⁴. Virgilio elimina, por consiguiente, el lado positivo y humano de la Circe homérica y sólo resalta el peligro de la hechicera que tiene una misteriosa relación con el reino animal (Fig. 6)¹⁵.

Sin embargo, el retrato más completo e influyente de Circe lo hará Ovidio, dentro de una narración que él hace más larga. Gracias a su obra, Circe adquiere una complejidad psicológica que será fundamental para entender el modo en que, a continuación, y durante siglos, fue entendida su figura.

Ovidio cuenta en las *Metamorfosis* tres capítulos en los que Circe es la piedra angular. El más conocido, el que relata la metamorfosis de los compañeros de Ulises y el enfrentamiento del héroe con la diosa (XIV, vv. 248-311), ya había sido tratado extensamente por Homero. Además, el poeta latino añade dos triángulos amorosos, uno creado por él, el protagonizado por Escila, Glauco y Circe (XIII, vv. 898- 968 y XIV, vv. 1-74), y otro representado por Pico, Circe y Canente (XIV, vv. 312-434), al que el poeta latino da un amplio desarrollo.

Para Ovidio, Circe sigue siendo señora de los animales que reciben a los hombres de Ulises, pues domesticar a las fieras salvajes sigue estando entre sus poderes. Pero lo más interesante es que en las *Metamorfosis* asistimos ya a los actos de una bruja pura: sus sirvientas clasifican y distribuyen hierbas que sólo ella sabe utilizar, oscurece el sol, enturbia con niebla el espacio en el que va a hacer uso de sus hechizos, pronuncia palabras mágicas y conjuros... Por tanto, Circe tiene poder no sólo sobre los animales, también sobre la naturaleza, logrando conoverla. Su relación con la naturaleza se acentúa también si consideramos su acompañamiento de ninfas, sus sirvientas.

Por otra parte, la Circe ovidiana es una seductora que habita suntuosas estancias, se



Fig. 5. "Circe", manuscrito IV F3 de Nápoles de las *Metamorfosis* de Ovidio, siglo XI-XII.

adorna con joyas y luce lujosos vestidos. Además de potenciarse su carácter de mujer fatal, se pone como paradigma de mujer celosa y vengativa; es representación del lado de la pasión femenina malvado y salvajemente destructivo. Y es que, según explica el poeta sulmonés, no hay otra más fogosa. Dominada por fuertes pasiones, es vengativa, celosa, caprichosa, amante despechada..., y cuando no consigue lo que quiere castiga.

En definitiva, Ovidio va mucho más allá en su retrato de Circe. Virgilio infravaloraba las implicaciones sexuales del episodio protagonizado por la maga¹⁶ e insistía, como Ovidio, en el peligro de las pasiones carnales que ella ejemplifica, como causa del embrutecimiento del



Fig. 6. "Eneas se aproxima a la Isla de Circe", *Virgiliana Opera*, Johann Grüninger, Estrasburgo, 1502.

hombre, que se convierte en animal. Pero en el relato ovidiano ni siquiera hay rastro de la figura doméstica que teje, pues Circe es ya una bruja pura, una dominadora de bestias salvajes y manipuladora de hierbas para sus brebajes, de palabras mágicas y de oscuras artes.

Virgilio y Ovidio tuvieron una enorme repercusión en la cultura medieval. Sus textos fueron ampliamente conocidos, traducidos, interpretados e ilustrados. Si partiendo del retrato que Virgilio hace de Circe estamos ante una señora de los animales siniestra y demoniaca, como consecuencia del retrato que hace Ovidio ella pasará a la posteridad siendo, ante todo, y además de una mujer fogosa y celosa, de una amante seductora y destructiva, una auténtica bruja, pues su poder sobre los hombres y los animales va más allá del uso de su capacidad de seducción y de los brebajes mágicos y se extiende a la naturaleza.

En resumen, a partir de los poemas de Virgilio y de Ovidio desaparece la dualidad que Homero atribuía a la psicología de Circe, que se movía entre el bien y el mal. De este modo, se

reduce la complejidad de la Circe homérica. Para ambos escritores latinos el rasgo predominante en la caracterización de la hechicera es su aspecto negativo, demoníaco¹⁷. Sin duda, el contexto medieval, con sus particularidades sociales, ideológicas y religiosas, será la coyuntura idónea para que la figura de Circe siga teniendo éxito en la literatura y en el arte. Los autores medievales, a través de sus comentarios de los textos clásicos y de las citas de las figuras mitológicas que incluyen en sus escritos, retoman, avalan y propagan este perfil de Circe. Eso sí, seguirá siendo dual, pero esa dualidad ya no fluctuará entre el bien y el mal, sino que será siempre negativa; se moverá entre los que han de ser dos de los grandes enemigos del hombre medieval y renacentista: la tentación de la lujuria encarnada en la poderosa seducción femenina y el peligro de la brujería. Y es que fueron muchos los autores que la citaron desde comienzos de la época medieval, ya fuera como ejemplo histórico de maga, como hicieron Isidoro de Sevilla o Rabano Mauro, o en sentido moral, como hicieron Clemente de Alejandría, Ambrosio o Boecio¹⁸.

2.2. La Circe medieval: otra víctima de la interpretación alegórica de los mitos y de la persecución de las brujas

En el medievo triunfó la interpretación moral y alegórica de los mitos clásicos, generalmente en clave cristiana. Incluso en los manuscritos y ediciones impresas de las obras de los clásicos griegos y latinos se incluía esta explicación moral que se hizo dominante frente al texto original. Sin embargo, este modo de acercarse a mitos como el protagonizado por Circe y Odiseo no es original de la era cristiana, sino que ya en la Antigüedad era práctica común.

En el caso concreto de la figura de Circe, habría que señalar a algunos autores clásicos que la incluyeron en sus escritos como personificación del placer sensual, frente a Odiseo, ejemplo de hombre sabio y prudente, culmen de las virtudes¹⁹. Así, para Diógenes de Sinopía (400-325 a. C.), Circe es evocación del placer sensual, antítesis de la razón, representada por Odiseo; es más peligrosa que todos los enemigos porque ella actúa de forma traidora, ataca con el engaño, como una droga mágica, hiriendo los sentidos²⁰. En las *Alegorías Homéricas I*,

una colección de comentarios de algunos pasajes de Homero escritos durante la época de Augusto y atribuidos a una serie de mitógrafos agrupados bajo el nombre de "Heráclito el Alegorista", Odiseo reuniría todas las virtudes y sería ejemplo de sabiduría. Circe, sin embargo, volvería a encarnar el placer sensual²¹.

Los alegoristas clásicos olvidaron, obviamente, la segunda parte del episodio homérico y escribieron un nuevo mito que celebra el triunfo de la razón. Esta reescritura del mito tuvo unas consecuencias importantes en los posteriores autores y mitógrafos: desapareció el carácter positivo de Circe y se hizo hincapié en su fuerza profundamente peligrosa y su carácter siniestro. A la dualidad de Circe en el mundo clásico se opuso definitivamente una figura femenina negativa que, además, hacia la Edad Media, ve aumentar su papel como agente diabólico.

En un momento tan temprano como el periodo de transición de la cultura antigua a la medieval, Circe es arrancada de su ámbito natural e inmersa en el meollo de la controversia teológica, convirtiéndose también en la perfecta representante de los pecados de la carne. Y es que pronto fue vista como la encarnación de la tentación que imponen los placeres sexuales frente a la razón y, por tanto, como una famosa meretrix. Así la cita Servio hacia el cambio del siglo IV al V en *In Vergilii carmina commentarii*, uno de los más conocidos y leídos comentarios de la *Eneida*. A pesar de que ha sido reconocida su labor de aproximación a la historia mítica al margen de los métodos alegóricos dominantes de exposición del texto, en sus notas sobre el libro VII de Virgilio Servio parece influido por las actitudes negativas cristianas hacia la sexualidad y describe a Circe como una famosísima meretrix:

*Circe autem ideo Solis fingitur filia, quia clarissima meretrix fuit, et nihil est sole clarius. haec libidine sua et blandimentis homines in ferinam vitam ab humana deducebat*²².

Leído como una gran autoridad en la materia durante siglos, su forma de describir a Circe pasó a formar parte de la visión estereotipada de la maga en el Renacimiento. Además, esta

reescritura del mito que se fue gestando desde la Antigüedad, aunque acentuó y consolidó el carácter negativo de Circe, también contribuyó a mantener e incrementar su fama como hechicera, de modo que la Edad Media tomó ese testimonio y heredó la idea de que ella era una de las más famosas magas míticas. De hecho, ya desde el momento de tránsito de la Antigüedad tardía al medievo, Circe es puesta como ejemplo paradigmático en las discusiones demonológicas sobre las brujas y particularmente sobre su poder de transformar: Circe, como apunta G. Roberts, es el arquetipo de transformación ejercida por una bruja²³.

Entre los Padres de la Iglesia latinos ya San Ambrosio, en la segunda mitad del siglo IV, había escrito sobre la bruja Circe y la imposibilidad de que causara transformaciones en la naturaleza de los hombres (*De excessu Satyri sui*, 2, 127). San Agustín, a caballo entre los siglos IV y V, uno de los escritores fundamentales para comprender la gestación del pensamiento medieval, en su obra *De civitate Dei*, XVIII, 17, recuerda el caso de la famosa maga Circe:

*Hoc Varro ut adstruat, commemorat alia non minus incredibilia de illa maga famosissima Circe, quae socios quoque Vlixis mutavit in bestias...*²⁴.

Los escritos de San Agustín fueron enormemente influyentes durante la Edad Media y la tipificación de Circe como demonio tuvo posteriores repercusiones. Este mito moralizado cuajó a la perfección entre los autores y mitógrafos medievales y fue fácilmente asumido por los humanistas en el Renacimiento.

3. La Circe renacentista: el peligro de la pérdida de la razón

Heredando ese conocimiento medieval de Circe como bruja y como encarnación de la tentación de la carne y del placer sexual, el Renacimiento importó también del pasado esa imagen estereotípica de la diosa clásica. Los mitógrafos renacentistas, que seguían influidos por las actitudes negativas cristianas hacia la sexualidad y la magia, también vieron en Circe a una bruja y,

sobre todo, a una perfecta representante de la lujuria femenina, de lo prohibido, de las pasiones. Así, Circe se convirtió en “una de las figuras simbólicas mejor conocidas” y “el mito moralizado más típico” del Renacimiento²⁵.

El mito protagonizado por Circe fue objeto de una amplia literatura interpretativa de corte filosófico por parte de diversos humanistas, como Pico della Mirandola, Erasmo de Rotterdam o Cristóforo Landino, que en sus discusiones moralizantes fueron más allá y vieron en Circe ya no tanto la tentación de la carne como una amenaza para la razón humana, el peligro de la bestialización, el riesgo de abandonar el camino de la virtud²⁶. Circe, en un plano más abstracto y conceptual, pasó a ser, sobre todo, un peligro para la virtud y para la razón humana²⁷.

Numerosísimos textos del periodo nos la presentan como ejemplo de ramera y personificación de la lascivia y la lujuria, de efecto devastador sobre quien osa amarla. Es la alegoría de la tentación que nubla la razón; del conflicto entre la virtud y el placer. Bajo esta perspectiva se refiere a ella Boccaccio en su *De mulieribus claris* (1361-1362). Después de explicar que Circe es una mujer de grandísima fama, experta en el manejo de las hierbas, y de relatar el episodio de metamorfosis de los hombres de Ulises, añade la moraleja de la historia:

*De las cuales cosas podemos asaz comprender, mirando bien las costumbres de los hombres y de las mujeres, en cada lugar haver muchas Circes y muchos más hombres por su luxuria, ociosidad y delictos haverse tornado bestias*²⁸.

En el *Emblematum Liber* de Alciato, publicada por primera vez en 1531, figura Circe en el emblema 76 bajo el mote “*Cavendum à meretricibus*” —o, como aparece traducida en la edición en castellano impresa en Lyon en 1549, “Que nos emos de guardar de las malas mujeres”²⁹— (Fig. 7). Los dos últimos versos del epigrama son un aviso de la pérdida del sentido para quien se deje caer en la tentación:

*Indicat illustri meretricem nomine Circe,
Et rationem animi perderé, quisquis amat*³⁰.

Junto a este papel representativo y moralizante, por supuesto Circe se mantuvo como la bruja más familiar del periodo. Numerosísimos textos la recuerdan, sean o no tratados sobre brujería, como ejemplo mítico conocido por sus artes mágicas. Así lo hace el más famoso e influyente libro sobre brujería, el *Martillo de los brujos* (I, pregunta X, p. 154)³¹, usando como fuente a San Agustín. Pero además, como apunta Zika, en el arte ella fue la figura de la literatura clásica más frecuentemente representada como maga o bruja en los siglos XV y XVI, siendo inmensamente popular en el arte y en la ilustración del periodo³².

4. La iconografía de Circe

Esta exitosa doble tipificación del retrato de Circe que se ha ido perfilando tiene como consecuencia en la iconografía dos cuestiones que hay que valorar para comprender y clasificar las imágenes de la diosa que encontraremos en las manifestaciones artísticas desde el Renacimiento. Este fenómeno de tipificación e incluso, si se quiere, de simplificación del perfil de la diosa, conlleva, en primer lugar, una reducción de escenas representadas, de partes del mito puestas en imágenes, pues se preferirá dar una visión moralizada y aleccionadora de la maga. En segundo lugar, de esa tipificación del retrato de Circe deriva la fijación de unos atributos que la representan y la proliferación de un tipo determinado de escenas en las que ella es protagonista y en las que, como tal, adopta unas actitudes que claramente la identifican y la definen.

Como se ha apuntado, en primer lugar, a la hora de recapitular y hacer una primera aproximación a la iconografía de Circe hay que reconocer la escasa puesta en imágenes de otros episodios menos conocidos también protagonizados por la diosa, de otras partes del mito, como los detalles más amables de su relación con Odiseo o los episodios en los que aparecen Glauco y Escila o Pico y Canente. Estos relatos casi olvidados por el arte empezarán a tener un mayor auge cuanto más avancemos en el tiempo, aunque siempre serán predominantes las escenas de transformación de los hombres de Ulises o de enfrentamiento con el héroe, por cuanto hablan de tentación, de dominación y de brujería.

En segundo lugar, hay que contemplar que en la iconografía de Circe las alusiones al repertorio mágico se mezclan magistralmente con la exaltación del elemento femenino. No en vano, brujería y sexualidad desenfrenada y lujuriosa son conceptos íntimamente relacionados entre sí, y ambos se encuentran representados por la mujer desde el Medievo. Y con esta premisa, en este marco de referencia iconográfico, asistimos, por un lado, a la fijación de una serie de objetos con los que se representa a Circe en su papel de bruja pura y, por otro, a la proliferación de escenas en las que ella representa la lujuria femenina y la dominación a la que somete a los hombres. En muchos casos los atributos de bruja sirven también para caracterizar a la Circe lujuriosa, seductora o provocativa, y a la inversa, de modo que ambas facetas de la maga se complementan y se mezclan; ambas la caracterizan de forma conjunta. Esto evidencia el modo en que se ha configurado la imagen de la maga mítica.

Como consecuencia de lo apuntado, en el proceso de gestación de la iconografía de Circe se produce la pronta asunción de unos atributos que la caracterizan y que están en relación con la representación de cualquier bruja, como la copa (Fig. 8), la varita mágica o el séquito de animales —reales y fantásticos o monstruosos— domesticados (Fig. 9). La introducción de un elemento tan propio de la fábula mitológica como es el séquito salvaje y animal de Circe, tiene, en este caso, una doble lectura. Una, más literal, alude a Circe como dominadora de fieras y, por extensión, como dominadora del hombre que sucumbe a sus poderes de seducción y pierde la razón. Haciendo una segunda lectura, cultural, hay que señalar que la imagen de una mujer cuyo entorno natural parece ser el mundo animal engarza bien con las imágenes de brujas entre los siglos XV y XVI³³. Circe encarna de manera central a esas brujas que ocupan el espacio liminal, inhabitable, entre lo real de lo humano y la bestialidad, una idea fuertemente relacionada con la imagen común de brujas con presencia de animales³⁴. Este cortejo adquiere una importancia tal en la caracterización de la figura de Circe que adquirirá carta de naturaleza como uno de los atributos de la maga, tan importante como la copa o la varita mágica.



Fig. 7. "Circe", *Emblematum libellus*, Aldus, Venecia, 1546.



Fig. 8. "Circe recibe a Ulises y sus hombres", grabado atribuido al joven Durero, *Nuremberg Chronicle*, Michael Wolgemut y Wilhelm Pleydenwurff, Nuremberg, 1493.



Fig. 9. "Circe", Wright Barker, h. 1900.



Fig. 10. "Circe", George Grosz, MoMA, Nueva York, h. 1925.

Junto a ello, la desnudez o la actitud provocativa que Circe muestra en algunas imágenes podría ser otro de los rasgos iconográficos que la definen (Fig. 10). No en vano, la lascivia, el deseo sexual descontrolado e impúdico también se cuenta entre los males de las brujas. Una de las actitudes que desde la Edad Media se atri-

buyen a la mujer, y en relación con el peligro de la lujuria que representa Circe, es su poder de seducción, la amenaza de pérdida de la razón humana a la que ya hemos aludido.

Por otra parte, no se pueden dejar al margen otros atributos que, de forma aislada, se van presentando, y que generalmente están en



Fig. 11. "Odiseo y Circe", Alessandro Allori, fresco del Palacio Salviati, Florencia, 1575-1576.



Fig. 12. "Circe", *Emblemata*, Macé Bonhomme y Guillaume Rouille, Lyon, 1551.

relación con la complejidad que las representaciones de brujas en la Edad Media y en el Renacimiento llegan a alcanzar. Se trata del gesto melancólico (Fig. 11). Fue práctica habitual entre los artistas del Renacimiento mostrar en sus representaciones a brujas con el gesto codificado de la melancolía, es decir, apoyando la mejilla sobre una mano, pensativas. Buena muestra de ello son algunas representaciones de Circe en actitud melancólica, estudiadas por G. Tal³⁵.

Además de la fijación de sus atributos, otro aspecto previamente apuntado que sería consecuencia de la doble caracterización que como bruja y como meretriz se hizo de la maga desde época medieval es la enorme difusión que adquieren las escenas simbólicas de Circe. Son imágenes con las que se intenta reflejar, con un fin aleccionador, la dominación del hombre, la

caída en la tentación y la bestialización y pérdida de razón que supone el disfrute de los placeres carnales. Es decir, que se produce una proliferación de escenas de transformación de los compañeros de Ulises o de dominación de animales por parte de Circe. En este sentido, es muy interesante el modo en que ambas concepciones de Circe —mujer lujuriosa y ramera y señora dominadora y amansadora de animales— se juntan en muchas ediciones de los emblemas de Alciato, tomando texto e imagen como un todo.

Se apuntó más arriba el sentido del texto, que presenta a Circe como ramera de la que debe guardarse el hombre sabio. En las *picturae* que ilustran los versos en diversas ediciones de la *Emblemata* se dan, a grandes rasgos, dos tipos de imágenes de Circe, la de "dominadora" y la de "pastora". Por un lado, aparecen



Fig. 13. "Circe", *Emblemata*, Petro Paulo Tozzi, Padua, 1621.



Fig. 14. "Circe", *Emblemata*, Officina Plantiniana, Leiden, 1591.

escenas en las que Circe, sentada, toca a sus animales con una vara larga. Lo curioso de ellas es que las fieras están tranquilas a sus pies. Parece que con su vara la maga no pretende metamorfosearlos sino amansarlos y dominarlos (Fig. 12). En otros grabados, Circe ofrece la copa a unos hombres "inferiores" —pues suelen estar en un plano inferior respecto a la maga—, y dominados que se disponen a beber de la copa que ella les ofrece (Fig. 13). En segundo lugar, la Circe que podríamos llamar



Fig. 15. "Circe ofreciendo la copa a Ulises", J. W. Waterhouse, 1891.

"pastora", es una dominadora también, pero esta vez de animales. Nuevamente, en la imagen nada apunta a que tengan que ser hombres metamorfoseados. Ella es, sencillamente, la dueña de unos animales a los que guía o domina con la vara (figs. 7 y 14), tal y como, volviendo al origen del mito, hacía en la *Odissea*.

Superada la época renacentista, en los años venideros perdurarán en las artes visuales los dos modos de representar a Circe que hemos fijado, tanto el que la muestra como paradigma

de mujer lujuriosa y ramera como el que lo hace en su faceta de señora que domina a los animales. Estos dos modos, además, se unirán en muchas representaciones de la maga a través de las que se pretende transmitir el misterio y la peligrosidad de la atracción sexual que ejerce la mujer sobre el hombre. Con ello, llegamos al periodo contemporáneo, en el que Circe ya siempre aparece perfectamente caracterizada con alguno de sus atributos, si no con todos, aunque los modos de representarla son tan variados como los soportes empleados para hacerlo.

En el punto final de este breve recorrido por la iconografía de Circe, merecen ser destacados algunos nombres propios de la literatura y las artes visuales de la segunda mitad del siglo XIX que se sintieron particularmente seducidos por una serie de mujeres fatales que encarnaban el peligro de los poderes sexuales femeninos. Entre ellas, por supuesto, estaba Circe. A ella dedicaron sus obras pintores como Louis Chalon en Francia o Edward Burne-Jones, J. W. Waterhouse y Arthur Hacker en Inglaterra. Como otros muchos artistas del periodo, ellos quisieron pintar a una Circe retadora, sensual y peli-

grosa, provocativa y provocadora. El conocido lienzo de Waterhouse "Circe ofreciendo la copa a Ulises" resume, en una imagen llena de fuerza y significado, todo lo apuntado hasta el momento sobre la representación de la diosa. Entronizada, fría y segura, caracterizada con todos esos atributos que la representan desde hace siglos, con el cerdo dormido a sus pies y alzando la varita sobre su cabeza, parece seducir al espectador con su parcial desnudez y retarle ofreciéndole la copa y dirigiéndole su mirada desafiante (Fig. 15).

Sin duda, el proceso de configuración de la iconografía de Circe, que comenzaba en el mismo momento de creación del mito, se ha concluido y lo ha hecho con éxito. Gracias a él, ella tiene unos rasgos iconográficos que la definen y que están en perfecta sintonía con su marcada psicología y con su compleja personalidad. Y el hecho de que Circe permanezca en el imaginario occidental y lo haga, ya para siempre, asociada a una serie de connotaciones morales que nos trasladan a su origen en el mito clásico demuestra que este proceso ha sido exitoso.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A., *Emblematum Liber*, Heinrich Steyner, Augsburg, 1531.
- BORN, L., "Ovid and Allegory", en *Speculum*, vol. 9, nº 4, 1934, pp. 362-379.
- BRAUN, E. W., "Circe", en *Realexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, pp. 778-787, 1953.
- BRUNELLE, C., "Pleasure, Failure, and Danger: Reading Circe in the *Remedia Amoris*", en *Helios. A Journal Devoted to Critical and Methodological Studies of Classical Culture, Literature, and Society*, vol. 29, Texas Tech University Press, Lubbock, Texas, 2002, pp. 55-68.
- CASTELLI, P., "Donnaiole, amiche de li sogni ovvero i sogni delle streghe", en *Bibliotheca Lamiarum. Documenti e immagini della stregoneria dal Medioevo all'Età Moderna*, Pacini Editore, Pisa, 1994.
- COCCIA, M., "Circe maga *dentata* (Petron. 126-140)", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, vol. 12, fasc. 3, Università degli Studi, Urbino, 1982, pp. 85-90.
- DALTON PALOMO, M^a. M., *Mujeres, diosas y musas: tejedoras de la memoria*, El Colegio de México, México, 1996.
- FRAMBA, E., "Alcune osservazioni sull'interpretazione di Circe nella tradizione mitologica rinascimentale", en *L'ideale classico a Ferrara e in Italia nel Rinascimento* (ed. Patrizia Castelli), Leo S. Olschki editore, Florencia, 1998, pp. 203-226.
- GERMAIN, V. G., *Genese de l'Odyssee. Le fantastique et le sacré*, Paris, 1954.
- HARRISON, J. E., *Myths of the Odyssey in art and literature*, Rivingtons, London, 1882.
- HOMERO, *Odisea*. Edición y traducción de J. L. Calvo, Cátedra, Madrid, 2005.
- HUGHES, M. Y., "Spenser's Acrasia and the Circe of the Renaissance", en *Journal of the History of Ideas*, vol. 4, nº 4, 1942, pp. 381-399.
- JAVITCH, D., "Rescuing Ovid From the Allegorizers", en *Comparative Literature*, vol. 30, nº 2, 1978, pp. 97-107.
- KERÉNYI, K., *Goddesses of Sun and Moon*, Spring Publications, University of Dallas, Irving, Texas, 1979.

- KORS, A. CH. y PETERS, E., *Witchcraft in Europe, 400-1700. A Documentary History*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2001.
- KRAMER, H. y SPRENGER, J. (1485-1486), *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, Círculo Latino, Barcelona, 2005.
- LEEMING, D. y PAGE, J., *Goddess. Myths of the Female Divine*, Oxford University Press, New York – Oxford, 1994.
- LEFKOWITZ, M. R., "Predatory Goddesses", en *Hesperia*, vol. 71, nº 4, Oct.-Dic. 2002, pp. 325-344.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurich-Munich, 1981-1998, vol. VI, 1992, pp. 48-60.
- LORANDI, M., *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Jaca Book, Milán, 1996.
- MACIOCE, S., "Figure della magia", en *L'incantesimo di Circe. Temi di magia nella pittura da Dosso Dossi a Salvatore Rosa* (ed. Stefania Macioce), Logart Press, Roma.
- MARINATOS, N., "Circe and Liminality: Ritual Background and Narrative Structure", en *Homer's World: Fiction, Tradition, Reality; Papers from the Norwegian Institute at Athens* (eds. O. Andersen y M. Dickie), The Norwegian Institute at Athens, Bergen, 1995, pp. 133-140.
- OROFINO, G., "L'illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli", en *Ricerche di Storia dell'Arte*, 49, 1993, pp. 5-18.
- OVIDIO NASÓN, P., *Metamorfosis*. Texto y traducción de A. Ruiz de Elvira, *Alma Mater*, CSIC, vol. III (LIB. XI-XV), Madrid, 1994.
- PANTELIA, M. C., "Spinning and weaving: Ideas of Domestic Order in Homer", en *The American Journal of Philology*, vol. 114, nº 4, 1993, pp. 493-501.
- PAETZ, B., *Kirke und Odysseus. Ueberlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1970.
- PAZ FERNÁNDEZ, M., *Mujer lujuriosa y bruja vengativa: la figura de Circe en los grabados de las "Metamorfosis" de Ovidio de los siglos XV y XVI*, memoria de licenciatura, enero del 2007.
- PELLIZER, E., "Il foderò e la spada. Metis amorosa e ginecofobia nell'episodio di Circe, *Od. X 133 ss.*", en *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* (dir. Bruno Gentili), nueva serie nº 1, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, Roma, 1979.
- PÉPIN, J., *Mythe et allégoire*, París, 1976.
- REID, J. D., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s.*, Oxford University Press, 1993.
- ROBERTS, G., "The descendants of Circe: witches and Renaissance fictions", en *Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in culture and belief* (eds. Jonathan Barry, Marianne Hester and Gareth Roberts), Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 183-206.
- SEGAL, CH., "Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid", en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 99, The Johns Hopkins University Press, 1968, pp. 419-442.
- SERVIUS HONORATUS, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii. Recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen*, B. G. Teubner, Leipzig, 1881.
- STANFORD, W. B. y LUCE, J. V., *The Quest for Ulysses*, Phaidon, London, 1974.
- STANFORD, W. B., *The Ulysses Theme. A study in the adaptability of a Traditional Hero*, Basil Blackwell, Oxford, 1963.
- SUIDA MANNING, B., "The transformation of Circe. The significance of the sorceress as subject in 17th century Genoese painting", en *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri* (ed. Mauro Natale), vol. II, Electa Editrice, Italia, 1984, pp. 689-708.
- TAL, G., "Disbelieving in Witchcraft: Allori's Melancholic Circe in the Palazzo Salviati", en *Athanor*, XXII, pp. 57-65.
- TOUCHEFEUR-MEYNIER, O., *Thèmes Odysseens dans l'Art Antique*, E. de Boccard, París, 1968.
- TUVE, R., *Allegorical Imagery. Some Medieval books and their Posterity*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1974.
- VIRGILIO, *Eneida*. Edición de J. C. Fernández Corte, traducción de A. Espinosa Pólit, Cátedra, Madrid, 2004.
- WARNER, M., "The Enchantments of Circe", en *Raritan*, XVII, nº 1, 1997, pp. 1-23.
- Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in culture and belief* (eds. J. Barry, M. Hester y G. Roberts), Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- WULFF ALONSO, F., "Circe y Odiseo, diosas y hombres", en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 8, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 1985, pp. 269-279.
- YARNALL, J., *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1994.
- ZIKA, CH., "Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme: représentations visuelles des assemblées des sorcières au XVI^e siècle", en *Le sabbat des sorciers en Europe (XVe – XVIII^e siècles)* (eds. N. Jacques-Chaquin y M. Préaud), Jérôme Milton, Grenoble, 1993, pp. 390-418.
- "Dürer's witch, riding women and moral order", en *Dürer and his culture* (ed. Dagmar Eichberger and Charles Zika), Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 118-140.
- "Images of Circe and discourses of Witchcraft, 1480-1580", en *Zeitenblicke*, revista electrónica, nº 1, 2002.
- *The appearance of witchcraft. Print and visual culture in sixteenth-century Europe*, Taylor & Francis Group, Londres y Nueva York, 2007.

NOTAS

¹ Este trabajo forma parte de los resultados del proyecto de investigación “*Biblioteca Digital Ovidiana*: ediciones ilustradas de Ovidio, siglo XV-XIX (I): las bibliotecas de Galicia y Cataluña” (HUM2007-60265/ARTE) del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Es, además, una aproximación a algunos aspectos de la iconografía de Circe sobre los que estoy trabajando en el desarrollo de mi tesis doctoral titulada “Hechicera, ninfa o celosa amante: estudio iconográfico de la figura de Circe desde la Antigüedad”.

¹ Acerca de la Circe descrita por Homero, por Virgilio y por Ovidio resulta muy ilustrativo, sobre todo, el artículo de CH. SEGAL “Circean Temptations: Homer, Vergil, Ovid”, en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 99, The Johns Hopkins University Press, 1968, pp. 419-442. Asimismo, es imprescindible el estudio de la figura de Circe y sus muchas interpretaciones, sobre todo literarias, a lo largo de la historia que hace J. YARNALL en *Transformations of Circe: The History of an Enchantress*, University of Illinois Press, Urbana y Chicago, 1994.

² En este punto, son interesantes las consideraciones que hace M. C. PANTELIA en “Spinning and weaving: Ideas of Domestic Order in Homer”, en *The American Journal of Philology*, vol. 114, nº 4, 1993, especialmente las pp. 497-498, en las que trata el ejemplo de Circe como diosa que teje y la relación de esta tipificación con la imagen de la mujer en la sociedad griega.

³ Ch. Segal, op. cit., p. 425.

⁴ Sobre la complejidad de la Circe homérica y su papel como mediadora de dos mundos es de obligada referencia el artículo de N. MARINATOS, “Circe and Liminality: Ritual Background and Narrative Structure”, en *Homer’s World: Fiction, Tradition, Reality; Papers from the Norwegian Institute at Athens* (eds. O. Andersen y M. Dickie), The Norwegian Institute at Athens, Bergen, 1995, pp. 133-140.

⁵ Ch. Segal, op. cit., p. 423.

⁶ Acerca de la presencia de Circe en el arte antiguo son de lectura obligada, además de la voz “Circe” del LIMC, Zurich-Munich, 1981-1998, vol. VI, 1992, pp. 48-60, los trabajos de HARRISON, J. E., *Myths of the Odyssey in art and literature*, Rivingtons, London, 1882, y de TOUCHEFEUR-MEYNIER, O., *Thèmes Odysseens dans l’Art Antique*, E. de Boccard, París, 1968.

⁷ STANFORD, W. B., *The Ulysses Theme. A study in the adaptability of a Traditional Hero*, Basil Blackwell, Oxford, 1963 (p. 183 y ss.).

⁸ GERMAIN, V. G., *Genese de l’Odyssee. Le fantastique et le sacré*, París, 1954 (p. 130 y ss. y 273).

⁹ Estas cuestiones las señala WULFF ALONSO en “Circe y Odiseo, diosas y hombres”, publicado en *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, n.º 8, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga, 1985, pp. 269-279, especialmente en la nota 35.

¹⁰ La ilustración de la obra de Ovidio en el Medievo es un tema de grandísimas posibilidades que todavía no ha sido estudiado de forma exhaustiva. No obstante, sobre este manuscrito en concreto debemos mencionar el artículo de G. OROFINO “L’illustrazione delle *Metamorfosi* di Ovidio nel ms. IV F 3 della Biblioteca Nazionale di Napoli”, en *Ricerche di Storia dell’Arte*, 49, 1993, pp. 5-18.

¹¹ La imagen de la bruja en la Edad Media y en el Renacimiento ha sido objeto de numerosos estudios, pero, sin duda, son de nuestro interés, sobre todo, los trabajos de CHARLES ZIKA en los que presta especial atención a la figura de Circe como bruja: “Images of Circe and discourses of Witchcraft, 1480-1580”, en *Zeitenblicke*, revista electrónica, nº 1, 2002, y *The appearance of witchcraft. Print and visual culture in sixteenth-century Europe*, Taylor & Francis Group, Londres y Nueva York, 2007. Además, para una aproximación a las imágenes de brujas que cabalgan animales y sus implicaciones morales y culturales, véase también su artículo, “Dürer’s

witch, riding women and moral order”, en *Dürer and his culture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999, pp. 118-140.

¹² Ch. Segal, op. cit., p. 425.

¹³ Para una aproximación a los rasgos de Circe en Ovidio y su plasmación en el arte, véase mi tesis de licenciatura *Mujer lujuriosa y bruja vengativa: la figura de Circe en los grabados de las “Metamorfosis” de Ovidio de los siglos XV y XVI*.

¹⁴ J. Yarnall, op. cit., pp. 81-82.

¹⁵ Como señora de los animales que habita una terrible isla llena de bestias enjauladas aparece representada en los grabados que ilustran las ediciones de la obra virgiliana, por ejemplo, en la primera edición ilustrada de la obra de Virgilio, *Virgiliana Opera*, publicada por Johann Grüninger y Sebastian Brant, en Estrasburgo en 1502 (fig. 6).

¹⁶ Sobre las implicaciones sexuales en el relato homérico del mito de Circe y Odiseo, es muy interesante el trabajo de WULFF ALONSO ya citado y el artículo de LEFKOWITZ, M. R., “Predatory Goddesses”, en *Hesperia*, vol. 71, nº 4, Oct.-Dic. 2002, pp. 325-344. En ellos, se hacen una serie de apuntes, sobre hasta qué punto el relato homérico y los actos de sus protagonistas aluden a conductas sociales, que en este artículo no podemos tratar, aunque sean de enorme utilidad para comprender algunas cuestiones iconográficas. En este caso, el mito, enfrentando a un héroe y una diosa, mostraría el conflicto entre dos tipos de categorías jerárquicas a la hora del encuentro sexual o matrimonial, concebido necesariamente como de dominación masculina. Así, se han visto las armas que usa Odiseo para enfrentarse a la diosa —la forma de la planta *moli*, que es una raíz o tubérculo, o la espada— como elementos simbólicos, fálicos, que anulan el poder de las armas que ella emplea buscando hechizarle o dominarle.

¹⁷ J. Yarnall, op. cit., p. 80.

¹⁸ Para una aproximación a las fuentes medievales que citan a Circe o

tratan sobre ella, véanse, además del trabajo de J. YARNALL, PAETZ, B., *Kirke und Odysseus. Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1970; REID, J. D., *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s.*, Oxford University Press, 1993; ROBERTS, G., "The descendants of Circe: witches and Renaissance fictions", en *Witchcraft in Early Modern Europe. Studies in culture and belief* (eds. Jonathan Barry, Marianne Hester and Gareth Roberts), Cambridge University Press, 1996, pp. 183-206.

¹⁹ En lo que atañe a la interpretación alegórica de los mitos, es fundamental el libro de J. PÉPIN *Mythe et allégorie*, publicado en París en 1976. Pero para conocer la incidencia de este modo de acercamiento a los textos clásicos desde el periodo antiguo aplicado al caso concreto del mito de Circe y Odiseo, resulta fundamental el capítulo de J. YARNALL "From Myth to Allegory" (pp. 53-71).

²⁰ Cfr. J. Pépin, op. cit., p. 107.

²¹ Cfr. J. Yarnall, op. cit., pp. 74 y 75.

²² El texto incluido, extraído de la página web del proyecto Perseus, es un fragmento de la edición de Georg Thilo y Hermann Hagen (1878-1902), la única de la obra completa de Servio: *In Vergilii carmina commentarii. Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii; recensuerunt Georgius Thilo et Hermannus Hagen*, Georgius Thilo, Leipzig, B. G. Teubner, 1881.

²³ G. Roberts, op. cit., p. 194.

²⁴ Cfr. San Agustín, *De civitate Dei*, XVIII, 17. B. Paetz, op. cit., p. 41.

²⁵ Cfr. G. Roberts, op. cit., p. 187.

²⁶ Para un acercamiento a la imagen de Circe dada por los comentaristas y mitógrafos renacentistas, véase el artículo de M. Y. HUGHES "Spenser's Acrasia and the Circe of the Renaissance", en *Journal of the History of Ideas*, vol. 4, n° 4, 1942, pp. 381-399. Es muy interesante el hecho de que Landino cite como fuente a un autor clásico, a Dión Crisóstomo, pues atestigua lo apuntado más arriba sobre la línea de interpretación alegórica del mito de Circe iniciada ya en el mundo antiguo.

²⁷ Junto a esto, no podemos dejar de mencionar que Circe se oculta bajo la apariencia de otras mujeres protagonistas de novelas del periodo que alcanzaron una enorme popularidad. Circe está tras la Alcina de Ariosto, la Armida de Tasso o la Acrasia de Spenser. Presente en todo tipo de géneros literarios, llegó a ser protagonista de ballets de corte en época renacentista y barroca. Quizás el más famoso de ellos sea el *Balet Comique de la Royné, faict aux Nopces de Monsieur le Duc de Joyeuse et Mademoyselle de Vaudémont sa soeur*, compuesto por Baltasar de Beaujoyeux en 1581 en París.

²⁸ Este fragmento está extraído de la traducción al castellano de la obra de Boccaccio impresa en Zaragoza en 1494: *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus, Alemán de Constanca, 1494, fol. 43 r. y ss.

²⁹ Las ediciones de Alciato consultadas se encuentran alojadas en el sitio web sobre emblemática de la Universidad de Glasgow (www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/).

³⁰ La primera edición de los emblemas de Andrea Alciato salió publicada por Heinrich Steyner en Augsburg, en 1531.

³¹ KRAMER, H. y SPRENGER, J. (1485-1486), *Malleus Maleficarum. El martillo de los brujos*, Círculo Latino, Barcelona, 2005. En este texto se tratan cuestiones que resultan de gran interés para el estudio de la iconografía de las brujas, como la posibilidad de que fuera cierta la creencia popular de que las brujas por las noches cabalgaran sobre bestias en compañía de Diana y otras mujeres (Primera parte, pregunta X, p. 154).

³² Así la presenta Zika en *The appearance of witchcraft...*, op. cit., p. 133. No en vano, la figura de Circe fue tan popular que hasta su caso fue expuesto como demostración de que lo sobrenatural puede ocurrir haciendo una defensa de la Inmaculada Concepción de María. Se trata de una edición de *Defensorium* de Franz von Retz (Munich, 1459), en la que bajo la imagen de Circe se añaden los versos "*Carminebus si circe homines vertisse claret / Cur Ihesum Christum ex se virgo non generaret?*" (BRAUN, E. W., "Circe", en *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, 1953, pp. 778-787. P. 780). Esto da una idea de la importancia de esta figura mítica, que sólo siendo una figura bien conocida y fácilmente identificable podría funcionar como referente en un contexto tan significativo como el debate de un dogma de fe.

³³ Ch. Zika, "Les parties du corps, Saturne et le cannibalisme...", op. cit., p. 395.

³⁴ Ch. Zika, "Images of Circe...", op. cit., p. 17.

³⁵ TAL, G., "Disbelieving in Witchcraft: Allori's Melancholic Circe in the Palazzo Salviati", en *Athanasiorum*, XXII, pp. 57-65.