

METAMORFOSIS CANINA E IMAGINARIO
MONSTRUOSO, EN EL COLOQUIO DE LOS PERROS (1613)
CERVANTINO Y EL PALMERÍN DE OLIVIA (1511)

Lucía Orsanic
Universidad Católica Argentina

*Uomini fummo, e or siam fatti sterpi:
ben dovrebb'esser la tua man piú pia,
se state fossimo anime di serpi.*
Dante Alighieri, *Inferno*, XIII, vv. 37-39

La estética de la metamorfosis

Hablar de la metamorfosis nos remite inevitablemente a esa gran fuente latina que fue Ovidio. *Las metamorfosis* indican no una sino múltiples transformaciones de hombres en animales o en vegetales, como producto de una intervención divina, sea por venganza sea por necesidad de salvación frente a una situación extrema¹. La metamorfosis es, en la escritura ovidiana, el origen mismo del mundo cuya paulatina transformación genera las distintas creaturas, que luego serán a su vez transformadas, por lo que, de algún modo, el cambio forma parte de ese ciclo vital.

Isidoro de Sevilla se detiene sobre los transformados en sus *Etimologías*, a continuación del capítulo que dedica a los monstruos, y escribe:

Se ha escrito mucho acerca de algunas monstruosas transformaciones de hombres en bestias; como se dice de aquella maga famosa Circe, que

1. Ejemplo de venganza es la transformación de Aracne en araña, por parte de Hera (OVIDIO, *Met.*, VI, i: 101-105). Como modo de salvación traemos a colación la metamorfosis de Dafne en laurel (OVIDIO, *Met.* I, iv: 26-29).

transformó en animales a los compañeros de Ulises; o como se cuenta de los naturales de la Arcadia, que cuando pasaban a nado un lago, al llegar a la otra orilla quedaban convertidos en lobos.

Pues algunos confirman con la historia, y no con las fábulas, que los compañeros de Diomedes fueron convertidos en aves, y algunos hablan de hombres convertidos en brujas, pues para muchos latrocinios se muda a veces la figura de ladrón, y ya sea con cantos mágicos o por beneficios de hierbas se convierten en fieras.

Y hasta por la naturaleza muchas cosas reciben mutación, y las carnes corrompidas se transforman en diversas especies, puesto que de las carnes pútridas del becerro salen abejas; escarabajos de los caballos; langostas del mulo, y de los cangrejos el escorpión (ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, XI, iv: 283).

Básicamente, Isidoro habla de dos tipos de transformaciones diferentes. Por un lado, las de los hombres en bestias, generalmente como fruto de algún encantamiento y, en algunos casos, con la ayuda de plantas mágicas. Por otro lado, las que se originan de la muerte o putrefacción de una especie, que decanta en un nuevo ser. Entre estas últimas, son buen ejemplo algunas serpientes que, según la tradición, crecían a partir de la espina dorsal de los hombres muertos. En el primero de los casos mencionados por Isidoro, estamos ante un cambio de una especie en otra, mientras que en el segundo se observa algo más cercano a un ciclo vital de muerte y resurrección, no de acuerdo con la idea del tiempo lineal, sino como una circularidad que torna una y otra vez al mismo punto de partida.

Interesantes resultan para el caso las reflexiones del poeta sirio-libanés Adonis, quien, en el XX Festival de Poesía de Medellín, pronunció un discurso que captura la esencia de la estética de la metamorfosis. Observa que la metamorfosis es, ante todo, “un proceso de transformación del ser del hombre, de un cambio que le priva de su identidad originaria para darle otra, modificando así la naturaleza y haciéndole pasar de una forma existencial determinada a otra” (ADONIS, en línea, consultado el 30/08/11). Asocia la metamorfosis con una fuerza misteriosa y recuerda que, según Pitágoras, el cambio de forma incluye la transmigración o *metempsychosis*, es decir, la posibilidad de depositar el alma en otro elemento de la naturaleza, por lo que, una vez que el cuerpo muere, “el hombre pierde su identidad corporal mientras que la esencia enigmática de su espíritu transmigra a otro cuerpo, ya

superior, ya inferior” (en línea, *idem*). Por lo tanto, podemos decir que la transmigración o bien eleva o bien degrada, de acuerdo con la entidad física sobre la cual se vuelva a adoptar forma. Esto significa que en toda metamorfosis hay un doble cambio, tanto de identidad como de revitalización, pues, en este último caso, un principio muerto continúa la vida en otro distinto. El poeta se refiere a la frecuente intervención de la magia o de fuerzas sobrenaturales para efectuar los cambios de formas. Por último, establece una asociación entre la metamorfosis y la metáfora -sobre una base etimológica-, dado que la palabra, *dice*, también debe cambiar de un modo constante, fluir, evolucionar hacia una nueva existencia.

“El coloquio de los perros”: brujería o engaño femenino

“El coloquio de los perros” [1613] es la última de las *Novelas ejemplares* cervantina y a su vez está ligada con otra novela de la misma obra, “El casamiento engañoso”, que la precede y funciona como marco narrativo para introducir la historia de Cipión y Berganza. La metamorfosis canina no se explica al comienzo sino hacia el final, por lo que desde un principio el lector asume como realidad el diálogo de los perros -como parte del pacto de lectura- y son ellos quienes se cuestionan en reiteradas oportunidades el porqué de su capacidad verbal. De este modo, ya desde las primeras líneas, Cipión introduce el concepto de *portento* a modo de explicación, aunque luego se pondrán de manifiesto otras posibilidades que expliquen el fenómeno.

Hablamos con discurso, como si fuéramos capaces de razón, estando tan sin ella que la diferencia que hay del animal bruto al hombre es ser el hombre animal, racional, y el bruto, irracional. [...] Por donde me doy a entender que este nuestro hablar tan de improviso cae debajo del número de *aquellas cosas que se llaman portentos, las cuales, cuando se muestran y parecen, tiene averiguado la experiencia que alguna calamidad grande amenaza a las gentes* (CP: 145-146. El subrayado es nuestro).

Así, Cipión coloca los portentos al lado de las teorías de la época, vale decir o bien como advertencia divina a los hombres o bien como castigo frente a un pecado -generalmente de la carne- o bien como anuncio de

tiempos difíciles o bien como prueba monstruosa que algún buen caballero habrá de vencer y superar, matando a la bestia y restaurando el cosmos. Desde este punto de vista, Cipión y Berganza forman parte de lo que hemos dado en denominar *zoología monstruosa*, asumiendo el término *monstruoso* entendido como “prodigioso”, a partir del doble significado del lexema latino *monstrum*. Consideramos la zoología monstruosa como una suerte de puente entre lo meramente zoológico y lo monstruoso; formada por animales que no llegan a ser monstruos propiamente dichos, de acuerdo con las connotaciones negativas que para ellos supone el imaginario medieval, donde la fealdad es siempre la traducción simbólica del mal, siguiendo la estética plotiniana. Estos animales no son monstruos ni híbridos, no obstante, tampoco son animales ordinarios sino que están dotados de cualidades especiales, que los colocan un escalón más arriba que cualquier otra especie del reino animal. A simple vista, todos ellos podrían verse como una fauna de carácter real, en oposición a otros monstruos. Sin embargo, bajo ese manto aparente de realismo, se esconde el principio mágico que ha movido a esos animales a un desplazamiento de la más pura realidad a la otredad monstruosa, sea a causa de la metamorfosis, de las profecías o de cualquier otro elemento que no se corresponda directamente con su naturaleza animal, sino que provenga de un principio exterior -la magia- o interior -su propia naturaleza monstruosa / prodigiosa.

El imaginario canino de Cervantes se refleja como el arquetipo que ya habían hecho célebres también otros autores, del mismo modo. Claudio Eliano destaca que “los perros aman a sus amos con un cariño profundísimo” (CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales*, VII, x: 123) y da cuenta de su “fidelidad sin límites” recordando numerosos perros de la Antigüedad². Y en palabras de Cipión:

2. “Cuando el actor trágico Polo murió y su cuerpo se quemaba en la pira funeraria, un perro que él había criado se lanzó de un salto a las llamas y ardió con su amo. En sus ansias por sufrir el mismo destino, las perras de Eretria se quemaron junto a Méntor, en su pira funeraria. Los familiares del gran arpista Teodoro pusieron el cadáver del músico en el ataúd y un perrito de Mélite se metió en la caja fúnebre y fue enterrado en ella. A mi vez, he sabido que existe una raza de etíopes para la cual el soberano es un perro y los súbditos obedecen los deseos del animal: si

Lo que yo he oído alabar y encarecer es *nuestra* mucha memoria, el agradecimiento y la amistad y fidelidad *nuestra*; tanto, que *nos* suelen pintar por símbolo de la amistad; y así, habrás visto (si has mirado en ello) que en las sepulturas de alabastro, donde suelen estar las figuras de los que allí están encerrados, cuando son marido y mujer, ponen entre los dos, a los pies, una figura de perro, en señal que se guardaron en la vida amistad y fidelidad inviolable (CP: 146).

El uso de la primera persona del plural en los pronombres que utiliza Cipión en su discurso permite incluirlo tanto a él como a su interlocutor en la imagen canina arquetípica, sumando a esto el don de la palabra, que intentarán explicar a lo largo de toda la obra. El *nosotros* se opone al *ellos*, los perros y los hombres, respectivamente. El hecho de inscribirse en un *nosotros* perruno los aúna con el resto de los de su raza, pese a lo que luego se pondrá de manifiesto, a propósito de una posible metamorfosis. Por otra parte, si bien los perros se aproximan a la esfera humana por el uso que hacen de la palabra, se presenta a los hombres en una línea más próxima al mundo animal, como por ejemplo cuando Berganza narra la escena del Matadero y se deja ver el lado bestial de las matanzas (CP: 147-149). Así, la imagen tradicional de los perros y los hombres aparece subvertida, como parte del juego cervantino.

El motivo que aclara el don canino del lenguaje aparecerá más adelante, ligado a la magia y a la metamorfosis, en boca de Berganza. De este modo, la historia que se narra sobre las aventuras de los perros -en muchos puntos asociados con la tradición de la picaresca española- vuelve sobre sí misma en el transcurso del relato, haciendo alarde del juego temporal que nos obliga como lectores a reconstruir el orden de los hechos. Así lo dice el propio

éste grita suavemente consideran que está de buen humor, pero si ladra piensan que está enojado” (CLAUDIO ELIANO, *Historia de los animales*, VII, x: 146). Por nuestra parte, recordaremos al célebre perro de Ulises, el único que lo reconoció a su regreso: “Tal hablaban entre sí cuando vieron un perro que se hallaba allí echado e irguió la cabeza y orejas: era Argo, aquel perro de Ulises paciente que él mismo allá en tiempos crió sin lograr disfrutarlo, pues tuvo que partir para Troya sagrada. [...] En tal guisa de miseria cuajado se hallaba el can Argo; con todo, bien a Ulises notó que hacia él se acercaba y, al punto, coleando dejó las orejas caer, mas no tuvo fuerzas ya para alzarse y llegar a su amo. Éste al verlo desvió la mirada, enjugóse una lágrima” (HOMERO, *Odisea*, Canto XVII).

Berganza a su compañero: “Esto que ahora te quiero contar te lo había de haber dicho al principio de mi cuento, y así escusáramos la admiración que nos causó el vernos con habla” (CP: 172). Después de narrar los actos que lo ponen en el lugar de espectáculo, como el perro sabio, Berganza cuenta que se quedó solo con una vieja, quien se presenta como la Cañizales, lo conduce a su casa. En este punto del relato se da comienzo a una nueva analepsis, donde la mujer narra haber conocido a su madre y está convencida de que Berganza, aun en su forma canina, es uno de los hijos de su amiga, cuyas dos criaturas fueron fruto de un parto perruno.

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 Eritos, las Circes, las Medeas, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron. [...]. Tuvo fama que convertía a 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 los hombres de manera a que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose dellos en todo cuanto querían, que parecían bestias* (CP: 172-173. El subrayado es nuestro).

Antes de hablar sobre el parto maravilloso, la Cañizales introduce una idea importante para el caso, puesto que deja ver el enfrentamiento de pareceres entre quienes creen en la brujería y quienes no. La explicación de estos últimos es más bien racional, puesto que se afirma que los hombres en presencia de estas mujeres hermosas se comportaban bestialmente y, por ello, se los asimilaba a las bestias, de un modo más bien metafórico, donde la metamorfosis no era literal sino una imagen de sumisión. Sin embargo, para la Cañizales la presencia de Berganza es suficiente para creer que su forma animal está ligada a las malas artes de la Camacha. Continúa diciendo que cuando a Montiel, su amiga, le llegó la noche del parto fue auxiliada por la Camacha, “la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, y mostróle que había parido dos perritos” (CP: 173). Este acto malicioso es confesado por su propia autora cuando le llega la hora de la muerte y, a modo de profecía, anuncia el retorno a la verdadera forma de los metamorfoseados: “Volverán en su forma verdadera / cuando vieren con presta diligencia / derribar los

soberbios levantados, / y alzar los humildes abatidos, / con poderosas manos para hacello” (CP: 174). A continuación, tiene lugar la descripción del aquelarre por parte de la Cañizales, que se coloca ungüentos y se tiende en el suelo a modo de difunta, lo que atemoriza a Berganza, que pasa a hacer una descripción de la mujer, acaso para explicar su horror frente a la situación:

Ella era larga de más de siete pies; toda era notomía de huesos, cubiertos con una piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejabán dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, descansados los ojos, la cabeza desgredada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente era toda flaca y endemoniada (CP: 178).

Este retrato se asemeja a la imagen de las serranas del Arcipreste, vale decir constituye una representación de monstruosidad femenina, donde la imagen de la mujer se contrapone a la tradicional, encarnación de la belleza y la bondad. Claro que, como es propio de Cervantes, el texto se lleva a su máxima tensión y nada se puede dar por sentado; antes bien, el retrato de la Cañizales está teñido de humorismo y nunca se resuelve ni afirmando ni negando sus condiciones para la brujería. Pero la historia no es suficientemente poderosa para convencer a Cipión, quien se niega a creer el parto perruno:

Mira, Berganza, grandísimo disparate sería creer que la Camacha mudase los hombres en bestias y que el sacristán en forma de jumento la sirviese los años que dice que la sirvió. Todas esas cosas y las semejantes son embelecios, mentiras o apariencias del demonio [...] y aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de viejas (CP: 179-180).

La isla de Malfado y las metamorfosis palmerinianas

El episodio más extenso de metamorfosis que se narra en el *Palmerín de Olivia* [Salamanca, Juan de Porras, 1511] tiene lugar en una isla, ámbito más que propicio para el desarrollo de lo maravilloso. La maga Malfada se presenta como dueña y señora de la isla de Malfado, a la que llegan por

accidente primero los compañeros del héroe y luego el propio Palmerín³. Éste va camino a Alemania en compañía de Agriola y Trineo -quienes se han desposado recientemente, restableciendo la paz entre Alemania e Inglaterra- y de su amigo Tolomé, pero una tormenta altera su destino y, luego de veinte días de vendavales muy terribles, la nave llega a un puerto desconocido. Pasan allí un día y una noche, y entonces Palmerín decide salir a cazar pese a las advertencias que le hacen Agriola y Trineo, por estar en terreno desconocido. El héroe se entretiene con las piezas y, en su ausencia, unos turcos asaltan la nave donde se resguardan sus amigos y los toman prisioneros. Separan a los cautivos como botines y se disponen a dirigirse hacia la corte del Gran Turco, pero la mala suerte hace que la barca en la que viaja Tolomé naufrague en la isla de Malfado, tras una nueva tormenta. Acerca de la isla nos dice el narrador:

E sabed que aquella ysla avía nombre Malfado por una dueña que d'el[la] era señora, la qual se llamava Malfada. Y ésta era la más sabia para fazer mal que avía en el mundo; aunque venía de linaje de christianos no guardava su ley mas todas sus obras eran malas. Ella nunca fue casada; por esto encantó aquella ysla de tal manera que ningún hombre ni muger en ella entrava que no se tornavan bestias o canes e si algún cavallero allí entrava de quien ella se pagava, llevávalo a un castillo adonde ella fazía su morada, e tenía lo consigo fasta

3. Merece destacarse el artículo de Javier Roberto González, "Mal Hado-Malfado. Reminiscencias del *Palmerín de Olivia* en los *Naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca", donde el autor realiza un estudio comparativo entre ambos textos, sobre la base de la isla. Los rasgos más significativos que desarrolla son los siguientes: 1) ambas son islas costeras, 2) ambas están situadas en territorios paganos o infieles, 3) se llega a ellas como consecuencia de los avatares de una tormenta o de vientos contrarios, 4) causan inicialmente una buena impresión pero luego se pone en evidencia que son lugares hostiles, 5) las embarcaciones son destruidas y sus tripulantes quedan varados, 6) los hombres se ven degradados a causa de condiciones reales (la tempestad, el hambre, el frío y la enfermedad) o condiciones mágicas (encantamientos que los convierten en perros y ciervos), pero no significa una pérdida de la humanidad, 7) los protagonistas reencuentran en las islas a sus amigos y compañeros, que se hallaban perdidos, 8) los protagonistas desempeñan el rol de liberadores, 9) analogía encantamiento/enfermedad y desencantamiento/curación, causadas y reparadas por un ente superior, la magia, o Dios, respectivamente, 10) Malfada es destruida, lo mismo que Mala Cosa, los representantes del mal en ambos textos (GONZÁLEZ, 1999: 55-66).

qu'ella se enojava e después echávalo en la ysla e tomava otro, qual a ella le agradava. De manera que jamás allí entró hombre que de allí saliesse ni nao que d'ella no fuesse robada. [...] E como fueron en la ysla tornáronse todos canes e otros ciervos y de otras maneras. [...]. *E sabed que aunq'ellos parecían así a los que los miravan, ellos no eran bestias, que no podían dexar la forma de hombres, que bien conocían y entendían qualquiera cosa, salvo que no podían hablar* (PO, LXXIV: 159-160. El subrayado es nuestro).

No es un detalle menor que la maga no esté casada, aunque esto es bastante común en las mujeres que practican la mala magia o la magia negra, pues la tradición cristiana generalmente interpretaba al mismo Demonio como su esposo. Decimos, sin embargo, que no es una nimiedad porque de esta forma se acentúa la lujuria del imaginario propio de la *femina terribilis*. Se dice de Malfada que toma caballeros por la fuerza para saciar sus necesidades sexuales y cuando se cansa de uno, no hace más que echarlo a la deriva que supone la isla desierta y lo cambia por otro. Las conversiones que ella efectúa en quienes arriban a la isla, que se tornan animales, supone una degradación; sin embargo, el narrador aduce que aun en esas formas extrañas persistía la humanidad, puesto que "bien conocían y entendían qualquiera cosa, salvo que no podían hablar" (PO, LXXIV: 160). Por esta misma razón, la humillación es aún mayor: "Las transformaciones en animales, como señala Marín Pina a propósito de las habilidades de Circe en la tradición homérica, «son tanto más vejatorias cuanto que los hombres animalizados son concientes de ellas», [...] en la *Odisea* los compañeros de Ulises fueron transformados en cerdos y eran concientes de su nueva condición" (CAMPOS GARCÍA ROJAS, 2010: 283). A diferencia de ciertos monstruos que carecen del discurso verbal -o incluso del gigante que sí lo tiene, pero que lo manifiesta de forma desmesurada, como traducción de su propia corporeidad-, los animales monstruosos de la isla de Malfado no poseen la palabra -como sí los perros de Cervantes- pero sí el entendimiento, lo que los pone en una esfera a todas luces diferente del resto de los entes monstruosos.

Más adelante, en el Capítulo CXXIV, Palmerín -que ya ha liberado a Agriola del Gran Turco y ha superado otras tantas aventuras- llega a la isla a causa de los malos vientos que desvían su rumbo. Una vez más, el arribo a la isla es por un accidente climático; las tormentas son, en este sentido, amigas de la aventura. Pero en cuanto descenden, todos excepto Palmerín, que está a

salvo por “la virtud que la fada le dio en la montaña Artifaria” (PO, CXXIV: 269), son metamorfoseados en animales a causa de un encantamiento: los hombres se transforman en canes y las doncellas en ciervas. Esta combinación no es casual si se tiene en cuenta que “los ciervos sienten pavor y huyen ante el acoso de los perros, elemento que conforma una escena que se hará recurrente en la materia de Bretaña y en los libros de caballerías castellanos” (DUCE GARCÍA, 2007: 501). Creemos que la transformación en animales obedece primeramente a una degradación, pero que además contiene cierto nivel de relación con los caracteres de tipo más bien genérico. Si las doncellas son ciervas y estos animales son perseguidos por los perros durante las cacerías, entendemos esta imagen como una reproducción metafórica de la caza de amor, imagen, por otra parte, casi arquetípica en la Edad Media. El caso de los perros encuentra su mayor evidencia en Trineo, quien refuerza con su nueva imagen canina la fidelidad que le profesa a Palmerín, como se verá en la lucha con el basilisco, donde el escudero ayuda al héroe aún desde su forma animal.

Seguidamente, el héroe y sus compañeros ven venir a Malfada, señora de la isla, quien, ante la súplica del héroe para que revierta el encantamiento, se niega rotundamente: “Sabed que yo soy señora d'esta ysla e tengo fecho tal encantamiento que si alguno en ella m'entrare sin mi voluntad que se tornen tales como vuestros compañeros. E tened por cierto que jamás de aquí saldrán mas aquí morirán fechos bestias” (PO, CXXIV: 269). Es notable el enojo de la maga cuando ve que Palmerín no sufre ningún efecto del hechizo. El caballero la llama “mala” y a sus obras “malditas”. Malfada es, pues, la representación de lo monstruoso femenino, no en un sentido de fealdad, puesto que el narrador no dice nada a propósito de ello y, antes bien, este tipo de mujeres -herencia del estereotipo de Circe, Calipso y Medea- son bellísimas y precisamente sorprende que bajo ese manto aparente de inocencia se escondan los deseos más terribles, devenidos en malos actos. Se trata, en cambio, de una monstruosidad femenina que radica en la artimaña, en el engaño, en una cierta cuota de histrionismo que funciona como arma frente al principio masculino, cuyo estereotipo se entiende arquetípicamente como el más fuerte. Si bien Malfada es una maga y nada se dice de su entidad feérica, su nombre sugiere etimológicamente la idea de un hada mala (*mal-fata*), mientras que el lugar que ocupa -la isla- es imagen del destino adverso para quienes osen poner un pie sin su consentimiento (*mal-fatium*). Malfada se

identifica plenamente con el principio femenino de la magia negra.

Luego, cuando los servidores de la dueña quieren apresar a Palmerín, éste sentencia en alta voz: “*Lo que yo nunca pensé de fazer faré agora por tal que de aquí adelante esta mala dueña no faga más mal de lo fecho. E como esto dixo diole tal golpe encima de la cabeça que gela fendió e luego cayó muerta*” (PO, CXXIV: 270. El subrayado es nuestro). La duda es breve y, a continuación, el héroe acomete contra la maga y lo hace cortándole la cabeza, lo que la coloca en un lugar equivalente al resto de los monstruos. Sin embargo, se manifiesta este comportamiento apenas dubitativo en el protagonista, pues “lo que nunca pensé de fazer” no es ni más ni menos que matar a una mujer.

Monstruosidad femenina o la *femina terribilis*, a modo de conclusión

Afirma Caro Baroja que cualquiera que contemple el tema de la magia aislándolo de su intencionalidad se desvía completamente de la visión que corresponde. Desde la Antigüedad, las órbitas del Bien y del Mal rigieron los principios de la magia, que, por tanto, se identificaron como magia blanca o negra, respectivamente. Y así como Dios es pura imagen del Bien, el Diablo lo es del Mal; por tanto, quien ejerza magia negra será fácilmente entendido como aliado del demonio. Por otra parte, la facultad de ejercer la metamorfosis era considerada también como propia de la hechicería o magia negra, puesto que “la hechicera se convierte a menudo en animal, para realizar parte de sus aventuras nocturnas, y también [...] puede dar forma animal a otras personas, merced a hechizos o encantos y por venganza casi siempre” (CARO BAROJA, 1993: 36-63). En el caso de Malfada, el autor no explica la razón del encantamiento, más allá del voluntarismo femenino -lo cual expresa la irracionalidad adjudicable a la mujer como parte del estereotipo-, y no es posible tampoco recuperar ese vacío textual a través de ningún indicio a lo largo de la obra. Por su parte, Cervantes coloca en permanente tensión la existencia o no de la brujería, desde una perspectiva humorística, a través del parto perruno que, a lo largo de todo el texto, pone en jaque la monstruosidad femenina que alcanza su cenit de comicidad en el antirretrato de la Cañizares. Una vez más, la pluma cervantina explota las posibilidades lúdicas que permite el imaginario femenino, sin poder dar una posición única y acabada.

Tradicionalmente la imagen de la mujer se ha concebido en una doble vertiente: o bien se la consideró de un modo idealizado, reflejo de la perfección divina y vía de mejoramiento del caballero, o bien como imagen demoníaca, donde la belleza resulta peligrosa y a menudo se asocia con las artes del engaño y del mal, a través de una vena erótica. Como resultado, el hombre ha gestado diversas fantasías en torno al misterio del sexo femenino, como la vagina dentada -clara muestra de la doble fuerza de atracción y repulsión originada por lo femenino-, los incubos y los súcubos, las hechiceras y sus relaciones carnales con el demonio. Así, las mujeres encarnan un sesgo diabólico, un rechazo que atrae, una entrada que cautiva, pese al descenso infernal que comporta enfrentarse cuerpo a cuerpo, bajo el manto del erotismo, de la magia o de la lucha armada.

Bibliografía primaria

[Palmerín de Olivia] *El libro del famoso e muy esforçado cavallero Palmerín de Olivia* [1511] (2004). Introducción de Ma. Carmen Marín Pina; edición y apéndices de Giuseppe di Stefano; colaboración de Daniela Pierucci. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.

Cervantes, Miguel de (1970). *Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza. Perros del Hospital de la Resurrección, que está en la ciudad de Valladolid, fuera de la puerta del campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes*, en *Novelas ejemplares*. Edición y notas de Inmaculada Ferrer, Prólogo de Luis Rosales. S/l., Salvat., pp. 145-190.

Claudio Eliano (1985). *Historia de los animales*. Buenos Aires, Hyspamérica. Vol. I, II.

Homero (1993). *Odisea*. Traducción y edición de José Luis Calvo. Madrid, Cátedra.

Isidoro de Sevilla (1993). "Libro XI, Del hombre y de los monstruos", en *Etimologías*. Madrid, BAC, 264-283.

Ovidio (1995). *Metamorfosis*. Traducción y edición de Consuelo Álvarez y Rosa Ma. Iglesias. Madrid, Cátedra.

Bibliografía secundaria

Adonis. "La estética de la metamorfosis", en http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Diario/18_01_10_08.html (consultado el 30/08/11).

Campos García Rojas, Axayácatl (2010). "Domesticación y mascotas en los libros de caballerías hispánicas: *Palmerín de Olivia*", *eHumanista*. Vol. 16, 268-289.

Caro Baroja, Julio (1993). *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza.

Duce García, Jesús (2007). "Los ciervos en la literatura caballeresca hispánica", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. León, 20-24 de septiembre de 2005*. Universidad de León, Vol. I., pp. 501-510.

González, Javier Roberto (1999). "Mal Hado-Malfado. Reminiscencias del *Palmerín de Olivia* en los *Naufragios* de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca", *Káñina, Rev. Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica. Vol. XXIII (2), 55-66.