



La hechicera en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general

Eva Lara Alberola
Universidad Católica de Valencia

RESUMEN:

El presente artículo ofrece una panorámica acerca de la hechicería femenina y sus manifestaciones literarias en el siglo XVI. El recorrido efectuado en estas páginas por autores y textos resultará muy útil para el investigador aplicado al estudio de la magia en las letras renacentistas, pues no solo proporciona referencias de interés; también pone a disposición del lector una esclarecedora clasificación de las hechiceras áureas.

ABSTRACT:

This article provides a current perspective of the women's witchcraft and their literary expressions in the 16th Century. The authors and texts that I use in my research will be very useful to those researchers focussed on magic in Hispanic Renaissance Literature given that it analyses interesting references and an important classification of the sorcerers in the Golden Age.

Poco a poco, se piensa que no es posible entender el alumbramiento de la Edad Moderna sin incorporar en una visión integradora de la misma todo un universo mágico —astrología, cábala, alquimia...—, que engloba, en sí mismo, una concepción muy particular del hombre y sus relaciones con las cosas.¹

La hechicera no es un arquetipo femenino privativo del Renacimiento, pues se consolida como personaje de ficción gracias al clasicismo grecolatino y despunta en varias ocasiones en las letras medievales. Sin embargo, es a partir sobre todo de 1499, año de publicación de *La Celestina*, cuando conoce un impulso no visto hasta entonces en la Penín-

1.- Alonso Palomar, 2008, p. 25. El mismo volumen en el que se integra el artículo citado de Pilar Alonso Palomar, el nº xxvii de la revista *Edad de Oro*, corrobora esta afirmación, pues está dedicado íntegramente al estudio de la magia en la literatura de los Siglos de Oro, ya que sin la profundización en este tema no se pueden comprender en toda su complejidad las letras y la cultura áureas hispánicas.

sula. Desde ese momento, estas mujeres mágicas pululan por las páginas de los libros a su antojo y constituyen uno de los actantes más idiosincrásicos de nuestra tradición. Por ello, cualquier estudio de la literatura del siglo XVI ha de recalar necesariamente en estas sobrenaturales féminas, que no dejaron indiferente a ninguno de nuestros grandes autores.

El Renacimiento resucitó a los viejos mitos griegos y romanos y este hecho hace de dicha centuria el período idóneo para que la hechicera tome una fuerza inusitada, en tributo a las Circes, Medeas, Simetas, Acántides, Dipsas, Canidias, Erictos, Proselenos, Pánfilas... El Medioevo ya se había dejado impresionar por el poder sobrenatural de las mujeres, y esto se demuestra en textos como *La gran conquista de Ultramar*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, el *Poema de Fernán González*, la *Primera Crónica General*, la *Grande e General Estoria*, el *Poema de Yúçuf*, el *Poema de Alfonso Onceno*, *Flores y Blancaflor*, *El conde Lucanor*, el *Libro de las Consolaciones de la Vida Humana*, el *Corbacho* o *Reprobación del loco amor*, el *Triunfete de amor*, el *Diálogo de Bías contra Fortuna*, el *Laberinto de Fortuna*...² Sin embargo, habrá que esperar al siglo XVI para hallar a la hechicera como personaje de ficción plenamente perfilado en las letras hispánicas.

1.– El triunfo de las celestinas

Al contrario de lo que se pudiera esperar, teniendo en cuenta que en la decimosexta centuria se da un resurgimiento del clasicismo, no son Circes ni Medeas las que más éxitos cosechan; tampoco las terribles Canidias y Erictos o las poderosas Pánfilas. En todo caso, serán Dipsas, Acántide, Proselenos... quienes puedan verse reafirmadas, que no reflejadas como en un espejo, en el prototipo que va a marcar la salida en esa carrera de fondo de la hechicería literaria áurea: las celestinas. Estas mágicas alcahuetas tienen su origen en la Antigüedad, como hemos señalado, pero no conservan prácticamente ninguna característica sobrenatural de sus lejanas predecesoras. Acántide era capaz, por poner un ejemplo, de transformarse en lobo y, cómo no, de dominar la voluntad de quienquiera con sus filtros.³ Dipsas, aficionada al vino igual que la criatura de Rojas, podía cambiar el curso de los ríos, influir a su antojo en los fenómenos atmosféricos, metamorfosearse en ave por las noches, y sacar de sus sepulturas a los muertos.⁴ Celestina no se iguala en ningún momento a estas mujeres. Conservará, eso sí, su filosofía pragmática y podría decirse que feminista, la profesión, y algún que otro vicio, como el semialcoholismo. La vieja tercera de la tragicomedia se plasma como una tenue sombra de sus progenitoras, de lo que podía haber sido y no fue.

Eso, no obstante, no impide que se erija como un auténtico estereotipo, que goza al mismo tiempo de raíces clásicas y, por tanto, de *caché* literario; y de una rabiosa actualidad, pues es igualmente un calco de féminas reales que pululan desvergonzadamente por las ciudades españolas⁵ y que no dudan en poner sus conocimientos, tanto mágicos

2.– Véase Garrosa Resina, 1987, pp. 82, 138, 143, 151-153, 160, 191-195, 200-201, 252, 255, 338, 346-348 y 418.

3.– Propercio, *Elegías*, Libro IV, Elegía 5, vv. 1-20, pp. 579-581.

4.– Ovidio, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, 1989, Libro I, 8, pp. 229-234.

5.– Caro Baroja, 1995, p. 135.

(o dudosamente mágicos) como prácticos, al servicio de una clientela que se puede juzgar fruto de la desesperación.

Las celestinas, a pesar de ser Acántides o Dipsas venidas a menos, poseen una riqueza y una complejidad de la que no disponían estas tesálidas. Las poderosísimas criaturas que salieron de la pluma de Propertio y Ovidio eran mágicas que, además, ejercían un oficio. Por tanto, se las puede tildar de hechiceras-alcahuetas. Celestina y sus descendientes son mujeres que se dedican, sobre todo, a la tercería, y complementan dicha ocupación con la hechicería, en unos casos más evidente o fiable que en otros. Habría que catalogarlas, pues, como alcahuetas-hechiceras. He ahí un importante cambio en la ordenación de los elementos: el orden de los factores sí afecta al producto. En la magna creación de Rojas ese va a ser el núcleo fundamental, hecho que va a proporcionar verosimilitud al personaje, al que va a ser la piedra angular de una nueva tipología hechiceril, autóctona de nuestras letras: la hechicera celestinesca.

Este arquetipo despunta en los siguientes textos durante el siglo XVI: *La Celestina*, de Fernando de Rojas (1499); *Égloga o farsa del Nacimiento* de Lucas Fernández (1500); *Auto das fadas*, de Gil Vicente (1511-1527); *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina (1513); *Comedia Rubena*, de Gil Vicente (1521); *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado (1528); *Farsa de la hechicera*, de Sánchez de Badajoz (1525-1547); *Segunda Celestina*, de Feliciano de Silva (1534); *Auto de Clarindo*, anónimo (1535); *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, de Gaspar Gómez de Toledo (1536); *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón (1542); *Tragedia Policiano*, de Sebastián Fernández (1547); *Comedia Tideia*, de Francisco de las Natas (1550); *Comedia florinea*, de Juan Rodríguez Florián (1554); *Comedia Selvagia*, de Alonso de Villegas (1554); *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, anónima (después de 1564); *Comedia salvaje*, de Joaquín Romero de Cepeda (1582); y *Testamento de Celestina*, de Cristóbal Bravo (1597).⁶

Se trata, nada menos, que de dieciocho piezas representativas (no es la totalidad de obras de raíz celestinesca que existen) que corroboran la consolidación y el desarrollo de la alcahueta-hechicera, y demuestran que este es el prototipo que más éxitos cosecha durante la decimosexta centuria.

La magna creación de Fernando de Rojas abre la veda y deja el listón muy alto, puesto que ninguna de las imitaciones o continuaciones llegará nunca a igualarse a *La Celestina*. Este reflejo sublime de las mujeres que necesitaban ganarse la vida en la sociedad de aquel momento se immortaliza como un personaje complejo y rico, cuya función en la trama se ha discutido ampliamente.⁷ Eso sí, se aborde desde el punto de vista que se aborde, es in-

6.- En el siglo XVII la podemos encontrar en: *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas (1603), *La hija de Celestina*, de Alonso de Salas Barbadillo (1614); *El caballero de Olmedo*, de Lope de Vega (1620-25); *La fuerza del desengaño*, de Pérez de Montalbán (1624); *La Dorotea*, de Lope de Vega (1632); *La fuerza del amor*, de María de Zayas (1637); *Entremés de la hechicera*, atribuido a Lope de Vega (sin fechar); *Entremés famoso de la Celestina*, de Juan Navarro Espinosa (1643); *Entremés de la hechicera*, de Luis Quiñones (1645); *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, de Agustín de Salazar y Torres (1654).

7.- Existen dos posturas encontradas en cuanto a la efectividad de la magia en *La Celestina*: Fernando Toro-Garland, José Luis Canet, M^a Rosa Lida y Antonio Garrosa, entre otros, niegan la relevancia de las artes sobrenaturales en la trama, puesto que, para estos expertos, el conjuro de la alcahueta-hechicera no es eficaz; en cambio, Alan Deyermond, Peter Russell, Francisco Rico, Dorothy Severin y Ana Vian Herrero determinan que la hechicería es un elemento crucial en la tragicomedia. Nosotros nos situamos, junto a Juan Manuel Escudero, en una postura que se podría denominar intermedia: Rojas es ambiguo en referencia al papel de lo mágico en su obra, por lo que es la incertidumbre la conclusión a la que se puede llegar. De este modo, los argumentos tanto a favor como en contra de la hechicería pueden sostenerse igualmente.

discutible la majestuosidad con que el autor plasma a una fémina tan vulgar e imperfecta. Su misma existencia es una tragedia, la de la necesidad, la de la desesperación,⁸ aspectos que se hallaban totalmente ausentes en los escritores clásicos de los que hemos hablado anteriormente. Y como no podía ser de otro modo, quien no duda en contravenir todas las normas morales y sociales encuentra un triste final, y eso, precisamente, es lo que le otorga un carácter grandioso. Celestina ha sido una mártir de sí misma y de su entorno; su intento de subversión ha fracasado.⁹ Aunque esto no impide que Rojas nos haya mostrado ese matriarcado en potencia, dejando bien claro, como buen miembro de una civilización patriarcal, que la mujer no puede dominar el mundo.¹⁰

En la misma línea ir an la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* y la *Tragedia Policiana*, en las cuales, precisamente, se recalca que la hechicería se hereda matrilinealmente, aunque no exista una relación real de parentesco. También aquí se destruye cualquier resquicio de poder femenino y se castiga el comportamiento deplorable de la tercera. El papel de la magia, en las tragicomedias, es desde un principio un tema controvertido. Sin embargo, sí podemos afirmar categoricamente que existe una ambigüedad que impide dar respuesta a la gran pregunta que todos los críticos se plantean:  Son efectivas las prácticas mágicas de Celestina? Rojas fue consciente de la complejidad de esta cuestión y dejó varios frentes abiertos, pues no llegó a zanjar el asunto que él mismo planteaba en el argumento.¹¹ Los hechizos y conjuros est n presentes, y esto no es gratuito; de ese modo se resalta la comparamencia de la hechicería y la posibilidad de que esos ingredientes combinados y esas fórmulas pronunciadas posean alguna clase de fuerza sobrenatural.

En otra línea, relacionada con la anterior, habr a que mencionar la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, ya que es, igualmente, un texto con cariz trágico, pero que se aparta sustancialmente de los referidos. La alcahueta, con el nombre de La Corneja, sobrevive, a pesar del daño que podemos concluir que causa al amante, Polidoro, quien se enamora concretamente de la hija de la propia hechicera, Casandrina, una mujer de vida libertina, cómo no. Aunque el joven muestra interés por la muchacha, La Corneja no renuncia a la magia y realiza un hechizo que no hace más que enloquecer temporalmente a Polidoro y acelerar la consumación de ese amor. Eso sí, al día siguiente, el amante est  totalmente arrepentido de sus actos y ahora aborrece a Casandrina. Este indiano muere a manos de sus codiciosos criados, que anhelan su fortuna, y La Corneja, inteligentemente, toma sus ganancias, sus pertenencias y a su retoño y parte hacia Sevilla para ponerse a buen recaudo. Estamos ante una pieza novedosa que goza de originalidad, hecho tan difícil como admirable en esa cadena de transmisión celestinesca en la que, habitualmente, se repiten patrones aprendidos. La hechicera no solo no muere, sino que parece que triunfa en sus

En todo caso, la sola presencia de la magia es significativa y es absolutamente incuestionable el hecho de que el bachiller perfil  a una tercera que era a la vez hechicera, y dio el primer paso para la consolidación de un arquetipo en el que no podr an deslindarse ya lo real y lo preternatural.

8.- Esto lo corroboran los casos que recogen Cirac Estopa an, 1942 y Sánchez Ortega, 2004.

9.- Severin, 1993, pp. 12-13, 20 ss.

10.- Giuseppe Faggin afirma que, de hecho, incluso en el universo mágico, la principal diferencia entre el mago y la hechicera es que el primero aspira al conocimiento y al control de lo que le rodea, y la segunda se centra en lo erótico, solo así puede dominar al hombre que, a su vez, domina el mundo. La mujer, por tanto, ha de someter al hombre para hacerse con el poder, pues él es el depositario (Faggin, 1959, pp. 54-55).

11.- Escudero, 2003, pp. 112-113.

propósitos, aunque esto sería matizable: La Corneja, por una parte, se ve obligada a huir; y, por otra, pierde la oportunidad de que su hija logre cazar al rico indiano, con lo que ello supondría también de beneficio para ella. Desde ese prisma, el éxito se torna agri dulce. Eso sí, se deja bastante clara la eficacia del filtro amoroso, pero como una sustancia enloquecedora, cegadora, pero incapaz de provocar verdadero amor.

Una tercera vertiente vendría representada por las comedias y la licencia de que estas disponen para crear un reducto en el que la alcahueta-hechicera exhibe su cetro desde su trono. Tendríamos las siguientes piezas: *Comedia Rubena*, *Farsa de la hechicera*, *Segunda Celestina*, *Auto de Clarindo*, *Comedia Tideia*, *Comedia florinea*, *Comedia Selvagia* y *Comedia Salvage*.

El primer texto en que nos detendremos brevemente es el *Auto das fadas*, que en la literatura celestinesca aporta un cierto toque de originalidad en cuanto a la consideración que la hechicera posee de sus propias artes, de su oficio. Genebra Pereira se presenta en la corte para justificar sus actividades ilícitas y se detiene básicamente en la magia amorosa. Su exposición gira en torno a su difícil situación personal: soltera, vieja, de baja clase social... No ha tenido más remedio que practicar la hechicería. Eso sí, lo hace por el bien común; jamás ha hecho ni hará daño a nadie. Sus obras son muy pías, ya que están destinadas a satisfacer a los demás, a hacerlos felices, a calmar su ardiente pasión. Por ello frecuenta las encrucijadas o 'cachea' a los ahorcados. Y, como sus antecesoras latinas, ronda los cementerios para practicar la necromancia. Todo lo hace por sus clientes, incluso cabalgar sobre un cabrón hasta el Valle de Cavalinhos, lo que apunta a la brujería. Pero la esencia de Genebra es claramente celestinesca. Tras su apología de la alcahuetería mágica, invoca a unos diablos, cuya comparecencia va a resultar harto humorística, y va a concluir con la visita de las hadas, traídas por los demonios, que vaticinarán el futuro a los presentes.

La *Comedia Rubena* nos muestra a una hechicera que participa en el alumbramiento de la que será la protagonista de la pieza, Cismena, la hija de Rubena, quien da nombre a la obra. La partera que asiste a la joven avisa a la mágica y ésta, nada más entrar en escena, invoca a los diablos, los cuales no tardan en personarse y obedecer a la conjurante. La efectividad de las prácticas supersticiosas se comprueba, por tanto, con la presencia de los demonios, que serán los encargados de llevar a Rubena por los aires hasta una montaña, donde pare, y de llevar a la linda criatura junto a una buena familia labradora para que la críe. Igualmente, estos satánicos entes tienen como misión avisar a las hadas, que se ocuparán en adelante de velar por la niña. Ahí termina el papel de la hechicera y comienza el de estas otras mujeres sobrenaturales. El final de la trama es feliz: Cismena se casa, tras convertirse en única heredera de una dama muy rica, con el príncipe de Siria. La anónima hechicera, como no podría ser de otro modo, sigue sus andanzas, tras su papel en el argumento, sin sufrir ninguna consecuencia, a pesar de haber realizado una no demasiado ortodoxa imprecación.

Una situación muy similar hallamos en la *Farsa de la hechicera*. La Candelera comparece, avisada por un pastorcillo, para asistir a un joven que pena por amor y que intenta incluso suicidarse. La tercera convoca al diablo, el cual se persona materialmente, y le ordena que torne lujuriosa a la dama en cuestión y que una a los dos amantes. Cuando aparece por allí un alguacil, la Candelera, antes de que las circunstancias se tornen perjudiciales para ella, pues estaba practicando la hechicería en plena calle, acusa al pastor de

forzarla y el pobre hombre es apresado por la justicia. De este modo, la alcahueta se libra de un castigo seguro y se sobreentiende, además, la eficacia de su conjuro, pues suponemos que el demonio la obedece.

En la *Segunda Celestina*, hallamos a la Celestina de Rojas, que afirma haber resucitado, aunque lo que sucede es que consiguió librarse de la muerte a manos de Sempronio y Pármeneo, y permaneció escondida en casa del Arcediano hasta que vio que era el momento idóneo para regresar a la acción. Dice haber estado en compañía de Plutón y poseer más conocimientos que antes, pero lejos de volver a caer en las garras de la magia, opta por la simple alcahuetería y, cómo no, por las apariencias de santidad. De ahí que su papel en la trama no se vea salpicado en esta ocasión por la ambigüedad, pues no hay ni conjuros ni hechizos, solo realiza una visita a Polandria, la enamorada de Felides, para concertar sus amores. La joven, eso sí, ya está interesada por el mancebo y, finalmente, se prometen secretamente en matrimonio. El final es, por tanto, feliz, y la hechicera sigue su camino sin penalización alguna por sus actividades, esta vez sin ecos sobrenaturales.

El *Auto de Clarindo* nos presenta a una vieja alcahueta-hechicera que sale a escena para solucionar un problema sentimental. Clarindo y Felecín mantienen sendas relaciones con Clarisa y Florinda y han sido separados de sus amadas por los padres de estas. Coristán, criado, proporciona la idea de recurrir a una tercera diestra en conjuros a la que se atribuyen capacidades tales como dominar los infiernos, resucitar a los muertos, o cuajar los mares, al estilo de las mágicas clásicas. Aunque luego solo vemos en acción a una anciana versada en magia amatoria. La susodicha, una vez contratada, ejecuta el conjuro delante de sus clientes y les encarga unos cabellos de las muchachas para concluir esta práctica. Una vez cuenta con los ingredientes solicitados, el hechizo surte efecto y las damas no pueden resistirse a seguir a los pretendientes. Finalmente, las dos parejas contraen matrimonio y el desenlace es feliz. La eficacia de la hechicería es indudable, queda bien patente, y se muestra de un modo jocoso. No olvidemos que estamos ante un texto cómico, por lo que la alcahueta se permite el control de las fuerzas sobrenaturales y el triunfo en el ejercicio de su profesión, sin obviar el alarde que del oficio lleva a cabo ante Clarindo y Felecín y, por tanto, delante del público.

La *Comedia Tideia* pone sobre las tablas a la alcahueta Beroe, de la que se dice que es hechicera, pero dicha calificación no pasa de eso, de ser una pura catalogación, ya que en ningún momento esta mujer hace uso de sus supuestos conocimientos mágicos. Tideo confiesa su amor por Faustina a su criado Prudente y este aconseja recurrir a Beroe. Dicha fémina se dirige a casa de la joven con un hilado, como excusa para hablarle del asunto amoroso, y tras los insultos de esta, consigue aplacarla y concertar una cita entre los amantes. No hay conjuro alguno ni *philocaptio*. Una vez los amantes son puestos en contacto, la alcahueta desaparece de la trama.

En la *Comedia Florinea*, nos topamos de nuevo con una situación prototípica, Florineo está enamorado de Belisea y Polytes pide a Fulminato que busque a una alcahueta-hechicera para la ocasión, pues es el mejor remedio. La agraciada es Marcelia que, como novedad, mantiene una relación amorosa con dicho criado. No es corriente encontrar a una tercera activa sexualmente, aunque esto ya puede hallarse en el caso de *La lozana andaluza*. La misión de esta reputada hechicera será la de llevar una carta a Belisea y traer la respuesta a Florineo. No es tarea difícil, pero esta alcahueta prefiere asegurar su éxito echando

unos «polvos de cabrón» en el papel, con el objetivo de que cuando Belisea lea el mensaje, si el que se dice su enamorado la ama de verdad, ella, automáticamente, quede prendada de él. Y así sucede en efecto. El final es satisfactorio para todos, amantes y Marcelia.

La *Comedia selvagia* presenta ciertos elementos que se podrían tildar de poco habituales en las piezas de la tradición celestinesca. En este caso es Isabela, la joven enamorada de Selvago, quien abre su corazón a su antigua ama, Valeria, la cual se ofrece a llevar a cabo un conjuro para que el muchacho la corresponda. Con esta excusa, consigue muchos bienes por parte de la inocente dama, pero ella, en realidad, no posee conocimientos mágicos, por lo que decide acudir a Dolosina, una auténtica alcahueta-hechicera. Este hecho ya resulta novedoso en relación con los textos anteriores. Del mismo modo, es necesario resaltar que Dolosina es nieta de Claudina e hija de Parmenia y aprendió el oficio mágico en París de mano de un nigromante.¹² Quizás por ello se halle más cerca de sus antecesoras latinas, ya que, por ejemplo, puede hacerse invisible, viajar a lejanas tierras o convertirse en animal o ave. Por otra parte, está casada en el momento de la acción y su marido está presente en el desarrollo de la trama. Hay hechizo y conjuro, una visita de Dolosina a Isabela, pues también Selvago ha requerido sus servicios y ha pedido que se entregue una carta a la joven, un ataque de ira de Isabela y su criada contra la alcahueta... Pero la dama se da cuenta de que es su amado quien le envía la carta y pide a Valeria que avise de nuevo a Dolosina, que concierta los amores de Selvago e Isabela. Y, por supuesto, el cierre es feliz.

En la *Comedia salvaje*, Rosio, el criado, sugiere al enamorado, Anacreo, que se ponga en contacto con una alcahueta-hechicera de nombre Gabrina, a la que describe de manera muy semejante a Celestina. Hace referencia, como la tradición ha instaurado, a la vivienda de la susodicha y, en concreto, a su laboratorio, que no permite dudas con respecto a su carácter mágico; y menciona sus diversos oficios. Anacreo, tentado por las cualidades que Rosio destaca de esta mujer, cede y se muestra dispuesto a tener medianera. Gabrina, una vez avisada por Rosio, se pone manos a la obra, y expresa su intención de usar hierbas para lograr sus propósitos. Antes de ir a visitar a Lucrecia pronuncia un conjuro de pura raigambre celestinesca y dirige sus pasos hacia la casa de la joven. Logra que ella acceda a encontrarse con Anacreo y ambas se marchan juntas. Los padres de la dama, al descubrir su ausencia, claman a la justicia, que pronto prende tanto a Gabrina como a Rosio. La hechicera será emplumada y el criado ahorcado. El final es satisfactorio para los amantes, que se dan la mano en matrimonio. De ahí que estemos ante una comedia, aunque con claros elementos trágicos, como el castigo de Gabrina y la muerte de Rosio.

Por otra parte, habría que tratar los textos que desenmascaran la realidad de la hechicería celestinesca. En el siglo que nos ocupa destacaría en este sentido *La lozana andaluza*.

12.- Cuando se menciona a un mentor masculino, de alguna manera, se está prestigiando a la oficiante femenina, puesto que se la hace formar parte de un selecto círculo en el que se suele contar con un maestro alrededor del cual se congregan una serie de discípulos, iniciados, que aprenden los secretos de la magia. Toledo y Salamanca fueron dos de las ciudades que más se relacionaron con las sobrenaturales artes de alto rango. La *Comedia Selvagia* no es el único texto que hace referencia a un nigromante ni que alude a la 'escuela de magia', el *Testamento de Celestina*, de Cristóbal Bravo, que vio la luz en 1597, nos presenta a una moribunda Celestina que está dispuesta a volver en espíritu si es invocada, en la Peña Camosina (que se supone una ubicación de común vinculación con los encuentros mágicos didácticos, ya que también se menciona en las *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar*), para impartir clases de hechicería, como si fuera el auténtico mago de vara en mano. Del mismo modo, Calderón de la Barca, en *El mayor encanto amor*, opta también por que Circe posea un bagaje hechiceril fundado no solamente en sus capacidades innatas, sino también en los estudios, en una rigurosa formación por parte de un mago.

En esta obra, Aldonza deja bien patente que ella echa mano de la magia porque eso atrae clientela y le permite ganarse la vida, pero le explica a Divicia que todo es una gran falacia, pues los hechizos y conjuros no dan resultado.¹³

Del mismo modo, se ha de hacer referencia independientemente a aquellas obras en las que podemos encontrar una simple mención a un personaje de raíz celestinesca o hallar un actante en sí que comparece y se perfila como una alcahueta hechicera, pero sin ninguna relevancia en el argumento. Se debería hablar de un homenaje a Rojas y de un modo de reflejar la repercusión que había tenido *La Celestina*. La *Égloga o Farsa del Nacimiento* y la *Égloga de Plácida y Vitoriano* son las dos piezas que habría que incluir en este grupo.

La *Égloga o Farsa del Nacimiento* nombra a la ermitaña de San Bricio, que es la madre del pastor Bonifacio, de claros ribetes celestinescos, lo cual demuestra la rápida difusión del arquetipo perpetuado por Rojas. De la ermitaña se dice que es una encantadora y se la tacha también de bruja por frecuentar las encrucijadas, al igual que se hacía con Claudina, pero esto no basta para clasificarla como bruja, pues no se mencionan los actos y los crímenes que caracterizaban a las brujas frente al resto de tipologías mágicas.¹⁴ Otras cualidades acentuadas son la afición al vino y conocimientos mágicos que le permiten ligar y desligar, invocar a los diablos, o ejercer la adivinación. Se señala que es peor que Celestina, por lo que no escapa al influjo de esta primera. Como vemos, se trata de una mera mención de la madre de Bonifacio, ni siquiera vemos al personaje en escena.

Sí vemos, sin embargo, sobre las tablas a Eritea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Su comparecencia solo tiene como finalidad autodefinirse como alcahueta hechicera, pero no demuestra la efectividad de los hechizos y conjuros de los que tanto se vanagloria ante Flugencia. De hecho, tras aconsejar a la joven que no se entregue a Plácido si no hay dinero por medio, desaparece definitivamente de la acción. Estamos, por tanto, ante una fémica mágica insertada en el argumento un poco a la fuerza, sin ninguna función concreta. Su presencia corrobora que la hechicera celestinesca es ya un modelo que se repite con unas características similares en los diversos textos.

13.- LOZANA.- ¡Andate ahí, puta de Tesalia, con tus palabras y hechizos!, que más sé yo que no tú ni cuantas nacieron, porque he visto moras, judías, zíngaras, griegas y cecilianas, que éstas son las que más se perdieron en estas cosas y vi yo hacer munchas cosas de palabras y hechizos, y nunca vi cosa ninguna salir verdad, sino todo mentiras fingidas. Y yo he querido saber y ver y probar como Apuleyo, y en fin hallé que todo era vanidad, y cogí poco fruto, y así hacen todas las que se pierden en semejantes fantasías. Decíme, ¿por qué pensáis que las palabras vuestras tienen efeto y llévaselas el viento? Decíme, ¿para qué son las plumas de las aves sino para volar? Quitadlas y ponéoslas vos, veamos si volaréis. Y así las palabras dichas de la boca de una ostinada vieja antigualla como vos. Decíme, ¿no decís que os aconteció ganar en una noche ciento y diez y ocho cuartos abrochados? ¿Por qué no les dijistes esas palabras, para que tornasen a vos sin ganallos otra vez?

DIVICIA.- ¿Y vos los pelos de las cejas? Y decís las palabras en algarabía, y el plomo con el cerco en tierra, y el orinal y la clara del huevo, y dais el corazón de la gallina con agujas y otras cosas semejantes.

LOZANA.- A las bobas se da a entender esas cosas, por comerme yo la gallina. Mas por eso vos no habéis visto que saliese nada cierto, sino todo mentira, que si fuera verdad, más ganara que gallina. Mas si pega, pega (*La lozana andaluza*, Mamotreto LIV, pp. 427-428).

14.- Por ello mismo no hemos tratado a este personaje en el apartado dedicado a la bruja, pues no existen suficientes pruebas para catalogarla como tal. Ahora bien, sí es relevante el hecho de que se mencione el término bruja, pues eso señala una presencia de este arquetipo en el inconsciente colectivo, aunque todavía no haya penetrado en la literatura de ficción con la suficiente fuerza.

En último lugar, cabe detenerse en una pieza que merece mención aparte. Se trata de un testamento jocosamente titulado *Testamento de Celestina*, en el que la criatura de Rojas lega sus pertenencias y deja por escrito sus últimas voluntades, así como ciertas enseñanzas tanto de carácter mágico como de praxis amorosa. No profundizaremos en ninguno de estos aspectos, por ser este un artículo de carácter global y por haber ya analizado por extenso este texto en otro de nuestros trabajos.¹⁵ Sí haremos hincapié en la relevancia de esta obra en la cadena de transmisión de la materia celestinesca, por la originalidad en el acercamiento que el autor hace al personaje de la alcahueta a finales de la última década del siglo XVI, cuando ya habían visto la luz todas las continuaciones e imitaciones que hemos ido presentando. Tras todas las muestras que circulaban con alcahuetas-hechiceras como protagonistas, el *Testamento* no repite el patrón que se había instaurado, sino que opta por la burla de una fémmina decrepita que conserva todas las características del modelo, pero que, en la cercanía de ese tránsito que es la muerte, dicta al escribano ciertas afirmaciones que van más allá del mero uso de los materiales hechiceriles que deja en herencia a sus sucesoras: da pautas, por ejemplo, para que quienes van a sucederla tengan el monopolio del oficio y puedan incluso invocarla después de muerta para que ejerza de maestra en el arte de lo oculto. Con esta clase de consejos, Celestina demuestra que posee delirios de grandeza, que se erige en la matriarca de un universo que ella misma dibuja como absolutamente femenino y que se opone al orden patriarcal. Lo que interesa, claro está, es que nos hallamos ante una burla, y que quien deja volar todas estas palabras no es más que una moribunda que el escribano cree fallecida en varias ocasiones, cuando simplemente cae en una especie de comas etílicos por el consumo de vino.¹⁶

Esta pieza serviría como colofón a una concatenación de obras que simbolizan los distintos eslabones en la cadena de transmisión de la materia celestinesca en el siglo XVI y que perfilan un arquetipo que ha quedado totalmente fijado, el de la hechicera celestinesca y que, sin duda, supera en presencia e importancia a otras tipologías femeninas mágicas que veremos a continuación.

2.- No sin la hechicera clásica

Sin duda alguna, las hechiceras celestinescas copan los primeros puestos en las listas literarias mágicas del Renacimiento. Sin embargo, el siglo XVI no puede prescindir de las hechiceras clásicas. No abundan en la medida esperable, tratándose del periodo en que se recupera la cultura grecolatina, pero tampoco se hallan ausentes. Podemos encontrarlas en textos como *El Crótalon* de Cristóbal de Villalón (c. 1556), la *Silva curiosa* de Julián Medrano (1583) y *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto (1586). En la Edad Media se hacía referencia a las hechiceras clásicas y a sus fabulosos poderes sobrenaturales. La *General Estoria*, el *Triunfete de amor*, el *Diálogo de Bías contra Fortuna*, el *Laberinto*

15.- Lara Alberola, 2006, pp. 43-88.

16.- El autor no podía permitir que dichos delirios de grandeza se manifestaran en un contexto realista y de cordura, pues resultaría impensable que la mujer detentara tal poder sobre los hombres. Por ello, opta por un testamento burlesco y por el hecho de que sea una anciana moribunda y borracha quien realice tales afirmaciones. Ya lo había explicado magníficamente Dorothy Severin en su artículo «Celestina and the magical empowerment of women», de 1993, la hechicera fracasa porque su actividad es un intento de subvertir el orden establecido.

de *Fortuna*... reflejaban que las mujeres mágicas de la Antigüedad estaban presentes en el imaginario colectivo. Es curioso, pues, que el Renacimiento no les insuflara más vida. Circes, Medeas y otras mujeres hechas a su imagen y semejanza despuntarán con más fuerza en el Barroco, pues encuentran un cauce muy adecuado en el que será un prelude del teatro de magia. Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Rojas Zorrilla... Todos ellos volverán los ojos a estas féminas, por las posibilidades que ofrecen sobre las tablas, en cuanto a espectáculo.¹⁷

El *Cróton* ubica en Navarra a una clase de mujeres que se tildan de brujas pero que no son más que hechiceras de corte clásico, con grandísimas capacidades mágicas, tales como dominar cualquier fenómeno atmosférico, metamorfosearse en animal o mineral u obnubilar la mente de los hombres. El protagonista de la historia, un joven militar, se aloja en una posada, en la que conoce a una dueña entrada en años que le indica dónde está el castillo de su sobrina Saxe, en el cual podrá pasar la noche. Pronto sabremos que Saxe es la propia dueña, capaz de rejuvenecerse para gozar sexualmente de cuantos mancebos se hospeden en su castillo. Una vez el muchacho cruza las puertas del palacio, olvida sus obligaciones y se entrega a una vida de lujo y placeres, no puede resistirse a los encantos de esta mágica, que se nos describe como una auténtica belleza, aunque todo ello no es más que un engaño de los sentidos. Finalmente, el soldado descubre la falacia gracias a la intervención de su escudero, convertido en un arrayán parlante que adorna el jardín. Despierta como de un profundo sueño y, recuperada la conciencia, huye de ese universo que lo mantenía encarcelado en una jaula de oro.

En una línea muy similar funciona el personaje de Canidia de *Las lágrimas de Angélica*, que se toma directamente de la Antigüedad y se actualiza, aunque no la vemos con sus cualidades más representativas.¹⁸ Esta vez es la mujer del Orco. En un primer momento, salva la vida del rey Sacripante con hechizos y conjuros, pero no será este aspecto de auxiliar el que la define, ya que se caracterizará por sus actos posteriores, así como por las aclaraciones que el autor nos hace acerca de las aficiones de esta vieja. No duda Canidia en practicar el vampirismo y la necromancia, ni la brutalidad más absoluta para conseguir los miembros de los cadáveres que le interesan para sus actividades. Esta mágica explica al resucitado monarca que debe sanarle, además del cuerpo, el alma, así que lo conduce a su cueva para que se recupere allí. Pronto nacerá en ella una fuerte atracción hacia este personaje, que, evidentemente, no la corresponde, ya que está enamorado de Angélica. Por esto adereza una bebida gracias a la cual logra yacer apasionadamente con el rey. Luego, sabiendo lo que ocurrirá cuando Sacripante vuelva en sí, huye. Por su parte, el mandatario se lanza al mar desde una peña al despertar y darse cuenta de lo que ha hecho con tan monstruosa fémina.

Todo parece reducirse a una cuestión puramente erótica. Si las hechiceras celestinescas son servidoras del amor, pero como terceras; las hechiceras clásicas actúan como pri-

17.- Véase Lara Alberola, 2005. Pensemos, además, que las piezas barrocas de estos insignes dramaturgos son un claro precedente de la comedia de magia que triunfa en los siglos XVIII y XIX, precisamente porque se prima el espectáculo y las artes mágicas son el resorte perfecto para el uso de una grandiosa escenografía y la puesta en práctica de un logrado juego de tramoyas.

18.- Parece haber una confusión con la Ericto de *La Farsalia* de Lucano, que visitaba cementerios con el fin de hacerse con ingredientes para sus hechizos y practicar la necromancia.

meras. Son ellas las que se benefician de una relación amorosa, sea esta consentida o no. Consiguen lo que desean a la fuerza, aplicando todos sus conocimientos mágicos. Saxe se rejuvenecía y ejercía el control sobre su presa masculina a través de su irresistible belleza y del entorno encantado que encerraba su palacio, también obra de la hechicería. Canidia es un poco más agresiva y directa. Manipula la voluntad de Sacripante con un bebedizo que le hace perder el sentido y los papeles, pues de otro modo jamás habría accedido a intimar con la anciana.

La última pieza que podemos incluir en el presente apartado no encierra en sus páginas a ninguna hechicera amadora, como las dos anteriores, más bien al contrario; hallamos a una vieja mujer equiparable a un monstruo más que a cualquier otro ser. Orcavella, cuyo nombre podría muy bien ser la unión de *orca* (femenino de orco, similar a ogro) y *vella*, vieja, es una anciana de ciento setenta y seis años. La prolongación antinatural de su vida se debe a la ingesta de carne y sangre de niños inocentes. Esta dieta y su amplio caudal de conocimientos mágicos han causado estragos en las tierras gallegas. Entre sus capacidades están la invisibilidad, la metamorfosis y la mortalidad que podía causar solo con una mirada o el contacto físico. Tras las siete décadas de su existencia que pasa en Galicia, se cansa de estar en este mundo y decide que ha llegado su hora. Se encierra en una tumba creada expresamente para ella y se lleva consigo a un pobre pastor, al que usará como almohada. Después, con un encantamiento, rodea el sepulcro de alimañas, para que nadie ose acercarse a su lugar de reposo.

El amor no tiene cabida en el corazón de Orcavella, pues no parece que estemos ante un ser humano. También Canidia, en los *Épodos* de Horacio, se mostraba bien dispuesta a sacrificar a un niño, con el objeto de conseguir los ingredientes necesarios de la tierna criatura para sus viles hechizos amorios. Pero sí se menciona una relación amorosa. Y desde luego, Canidia y sus compañeras, Sagana y Veya, no se alimentan de infantes. Eso sí, el clasicismo nos ofrece, entre su amplio abanico de seres mitológicos, un par de entes interesantes a este respecto: la lamia y la estriga. La primera secuestraba y devoraba a los más pequeños.¹⁹ La segunda era un ave nocturna que buscaba presas humanas, a las que sorbía la sangre.²⁰ Por ello, no es discutible la clasificación de esta fémica como una hechicera clásica, aunque se haya querido ver en ella a una bruja. Nada se menciona en relación a aquelarres ni adoración al diablo; eso sí, estamos ante un auténtico monstruo.

3.– Hechiceras marginales: el «valor» de la diferencia

La Edad Media dejó interesantes testimonios acerca de la inclinación hacia las artes mágicas de que adolecían culturas como la árabe. De ahí que la reina mora Halabra de *La gran conquista de Ultramar* estuviera versada en astrología y adivinación; el *Poema de Fernán González* aludiera a los encantamientos de los moros en general y a su familiaridad con el demonio; el *Poema de Yúçuf* presentara a la criada de Zalifa, la mujer de Putifar, como una alcahueta hechicera; el *Poema de Alfonso Onceno* hablase de Fátima, mora experta

19.– *Diccionario de mitología griega y romana*, 1966; Jiménez del Oso, 1995, p. 35.

20.– Ovidio, *Fastos*, 1988, pp. 205-206; también la primera de las definiciones que presenta, para 'bruja', el *Diccionario de Autoridades* de 1726 coincide con la estriga.

en predecir el futuro; y *Flores y Blancaflor* incluyera a una reina musulmana, la madre de Flores, conocedora de los secretos de la magia.

En el siglo XVI, destacarán sobre todo tres textos: *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar*, de Eugenio de Salazar (1560); *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva (1579); y *El trato de Argel*, de Miguel de Cervantes (1581-85).²¹

En las *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar* encontramos una epístola amorosa paródica dirigida a «la muy maléfica Ana Toledano, amiga de la noche y enemiga de la mañana». Se trata de una mulata, que sirvió al autor durante unos días en la isla de Palma, a la cual define como una auténtica hechicera de tomo y lomo: invoca a los demonios resguardada en un cerco; fabrica pócimas amorosas capaces de volver loco a cualquier hombre; sabe, igualmente, zurcir virgos; puede entrar donde quiera sin abrir la puerta y metamorfosearse en botija o en bota de vino. Tantas son, irónicamente, las capacidades de esta buena mujer que podría ser maestra de magia, apunta Salazar, y dar clase a los que deseen iniciarse en esta carrera.

El presente texto retrata, desde la burla, a una clase de fémina que el escritor juzga digna de ser criticada: la alcahueta-hechicera, pero definida por su alteridad, por la pertenencia a otra cultura, lo cual supone una inclinación mayor a las malas artes, y una también mayor susceptibilidad de recibir pullas hirientes del estilo que podemos ver en esta obra.

En *Los siete infantes de Lara* lo sobrenatural lo vemos representado en los actos que ejecutan Zaida, la hermana del rey moro Almanzor, y su sirvienta Haxa. Ambas ponen sobre las tablas un ritual de magia amatoria con el fin de detener la partida de Gonzalo Bustos, el amado de Zaida, que ha sido liberado por el monarca y se dispone a marchar en pos de la venganza por el asesinato de los infantes. Presenciamos una imprecación a las fuerzas infernales y la realización de un hechizo en el que se usa una cuerda, con el objetivo de ‘atar’ al amante. En realidad, la hechicería es aquí ocasional. Ni Zaida ni Haxa se definen en la pieza como féminas mágicas en sí, solo se desvían hacia estas prácticas cuando no ven otra salida para lograr sus deseos. Por otra parte, esta conducta se toma como algo natural en esa otra civilización a la que pertenecen estas mujeres; se halla exenta de crítica, pues se ve como inevitable, pero sí se opta por el fracaso en cuanto a efectividad del conjuro.

En *El trato de Argel* se da una situación muy similar a la anterior. Zahara, la mujer de Yzuf, el amo del cautivo español Aurelio, se ha enamorado de este joven cristiano y pide a su criada, Fátima, una versada hechicera, que intervenga haciendo uso de sus conocimientos mágicos, para que el muchacho ceda ante las peticiones de esta fémina mora. Fátima pone en marcha los resortes sobrenaturales que tiene a su alcance y realiza tanto una invocación a los seres infernales como un hechizo con el que pretende que el español quede a merced de la musulmana. Tampoco esta vez hay eficacia, pues aunque sí se persona el diablo; éste, ante la imposibilidad de influir en pechos cristianos, cede su lugar a dos moradoras del inframundo: la Necesidad y la Ocasión, personajes alegóricos que no logran sus propósitos, con lo que toda la pantomima mágica queda anulada.

21.- Manuel Fernández Álvarez dedica un capítulo de su libro *Casadas, monjas, ramerías y brujas* a «Conversas, moriscas y gitanas» y resalta su vinculación con la hechicería (pp. 251-285). Véase también Lara Alberola, 2008.

En los dos casos en que se presenta ante el lector o espectador una mujer mora, que en las piezas vistas habita en su tierra de origen, se ve como algo natural que se recurra a la hechicería para alcanzar un objetivo determinado. Si la magia se conecta con lo diabólico, la infidelidad de que se acusa a los no cristianos tendería un puente con lo demoníaco que facilita esa vinculación de la alteridad con lo sobrenatural maligno. Eso sí, el tratamiento de las mujeres con que nos topamos en los textos que nos interesan no es negativo en exceso. Podemos juzgarlas como fracasadas, ese sería todo el castigo que el escritor aplica sobre ellas. En el Barroco, las moriscas serán bien distintas.²²

La mulata doña Ana Toledano recibe una serie de pullas que pueden ser explicables por el hecho de que esta «amiga de la noche» vive en la isla de Palma, entre cristianos. Rodeada de fieles a la religión verdadera, destacan sus inclinaciones poco ortodoxas y, en el caso de que se haya convertido, está bien claro que dicha conversión es falsa, pues persiste en sus maldades. No obstante, hay que andar con sumo cuidado ante esta clase de actantes, ya que si, por una parte, son objeto de burla debido a su marginalidad, a la cultura de la que proceden, diferente de aquella en que se insertan; no podemos olvidar, por otra parte, su condición de hechiceras de estirpe celestinesca. Las celestinas no necesitaban pertenecer a otra etnia para ejercer su oficio; es más, la alcahuetería-hechicería es autóctona de España y por ello define nuestra literatura frente a otras tradiciones. Sin embargo, que el autor resalte el dato acerca de la procedencia del personaje en cuestión, es lo que hace que nos detengamos en este detalle y que nuestra hechicera pase de ser una simple descendiente de la criatura de Rojas a una mágica marginal o étnica. Pensemos que aunque en las piezas celestinescas se haga hincapié en los vicios de la protagonista, no se opta por dedicar a las terceras diestras en embelecocos demoníacos improprios como los que Eugenio de Salazar lanza contra la mencionada mulata.

4.- La bruja y su espíritu invisible

Un análisis profundo del personaje de la bruja puede desembocar en unos resultados muy llamativos a primera vista. Esta perversa mujer mágica se encuentra prácticamente ausente en la literatura de ficción del siglo XVI. Recalcamos: halla una paupérrima representación en las letras de ficción. Eso no significa que no se recoja en otros géneros, como en los tratados teóricos reprobatorios o los tratados de magia.

Aun así, sorprende la invisibilidad de este actante en la narrativa y el teatro, precisamente cuando sus hermanas las hechiceras estaban cosechando bastantes éxitos o iban a cosecharlos en el Barroco. Mientras tanto, la bruja se conformaba con despuntar fugaz-

22.- En el siglo XVII, podemos hallar hechiceras moriscas en la segunda parte de *El Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán; en *El licenciado Vidriera* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes; y *En la hija de Celestina*, de Salas Barbadillo. El tratamiento que se aplica a estas mujeres mágicas no es comparable con el ya explicado a propósito de Zaida y Fátima, puesto que los actos que perpetran estas féminas tiene unas consecuencias nefastas en alguno de los protagonistas de la trama; ya no se trata de lograr el amor por medio de un conjuro que resulta ser totalmente ineficaz, sino de infligir un daño, de servir al mal. La esclava del *Guzmán* propicia la violación de la dama de la que Claudio está enamorado. La morisca a quien recurre el joven encaprichado de Tomás en *El licenciado Vidriera* prepara unos membrillos que causan la enfermedad y la locura en el susodicho. Cenotia, en el *Persiles*, hace que Antonio caiga gravemente enfermo y es también la perdición del rey Policarpo. Por último, en *La hija de Celestina*, Zara, la madre de Elena, se presenta como responsable de la muerte de un pobre hombre al que había ligado por medio de un hechizo.

mente en una miscelánea como la de Antonio de Torquemada, el *Jardín de flores curiosas*. Solo nos detendremos en este texto, pues no es pertinente hacer referencia a las obras de corte teórico que formaban parte del debate que se había generado en torno al controvertido fenómeno de la brujería. Quede dicha cuestión, sumamente compleja y extensa, para un futuro trabajo.

Solamente precisaremos que la gran diferencia entre la hechicería (y sus representantes en las letras, ya estudiadas: hechiceras celestinescas, marginales y clásicas) y la brujería (con la bruja como depositaria) estriba en que la primera tiene ya mucho de literario, aunque las alcahuetas con ribetes mágicos, de tres al cuarto, poblaran las ciudades y los procesos por hechicería copen los archivos históricos; se da un trasvase indiscutible entre los libros y la realidad, de manera que ya no se puede distinguir entre hechicería literaria y hechicería histórica. En el caso de la brujería, no debemos olvidar que se trata de un movimiento considerado gravemente herético que es perseguido duramente durante los siglos XVI y XVII. La bruja es un ente de carne y hueso, contemporáneo de los más insignes autores del Renacimiento, y objeto de disección, de reflexión, de juicio, desde las mentes más privilegiadas o que se tenían por más preclaras de aquel periodo.

Por ello, existe una descompensación entre hechicería y brujería. La preocupante actualidad de la segunda motiva que la bruja y todos los elementos que la rodean no estén todavía preparados para convertirse en materia novelesca; de ahí que su iniciación en las letras esté en los géneros no ficcionales. Eso sí, es necesario apuntar que la bruja está muy presente en la tradición oral. Ahí es donde está su origen. El cuento la albergará en su seno y la transportará de un lugar a otro, la difundirá. Esa es la razón de que don Pedro de Valencia concibiera todo lo 'ocurrido' en Zugarramurdi en 1610 como consejas de vieja y que titulara su tratado: *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*.

Esa vertiente de reflexión y discusión que hemos mencionado y aquella otra de propagación de un mito o arquetipo a través del cuento se rastrean fácilmente en la miscelánea de Torquemada, de 1570. Esta es una obra de divulgación, que intenta poner al alcance de un público amplio unos contenidos que formaban parte del profuso debate que se había generado en torno al fenómeno de la brujería y a los que solo tenían acceso los intelectuales y teólogos que tomaban parte de tal polémica.

El *Jardín de flores curiosas* aúna teoría y praxis, en el sentido de que aclara conceptos clave de la temática que nos interesa, como pueden ser las definiciones de lo que se entiende por nigromante, hechicero o brujo, o la descripción del aquelarre. Y se detiene, como no podría ser de otro modo, en cuestiones tan controvertidas como el vampirismo de las brujas o las metamorfosis y el vuelo. Eso sí, el autor nunca introduce su propia opinión, solo se encarga de reflejar las principales teorías que circulaban acerca de los puntos más polémicos de este complejo universo.

Y en ese afán de difundir las tesis del momento en torno a la brujería, recoge en su texto una serie de relatos, extraídos bien de otras fuentes escritas, como pueden ser los tratados de Sprenger y Kraemer o Pablo Grillando; bien de testimonios orales de primera, segunda o tercera mano. La miscelánea no se caracteriza por la creación, sino por la recopilación. Contamos con seis muestras concretas: dos procedentes del *Malleus maleficarum*, una expuesta por Alonso de Castro, por autoridad de Pablo Grillando, y otra tomada directamente de este último. Las dos restantes comienzan así: «[...] os diré lo que

vi, estando en la isla de Cerdeña...» (p. 159) y «A mí me contaron por muy cierta...» (p. 181). De las historias incluidas en otros textos, varias también debieron de circular oralmente, pues no se habla de la experiencia directa de quien la recoge, sino que parece ser bien conocida en una zona concreta, lo cual prueba una determinada creencia, que queda así fundamentada. En concreto, Pablo Grillando relata dos acontecimientos que se puede conocer por las confesiones de brujas que fueron prendidas y se encargaron de contar las anécdotas que después se pusieron por escrito. De ahí que todo sean cuentos, puros cuentos. Solo Sprenger y Kraemer archivan experiencias ocurridas a inquisidores, no sabemos el grado de veracidad de las mismas, ya que la primera de ellas explica cómo una bruja provoca una tormenta, lo cual no resulta creíble. Pero abogan por ese contacto directo del inquisidor con su objeto de análisis. Grillando es menos exhaustivo. Eso sí, tanto uno como los otros no tienen ningún problema en transformar la realidad con su palabra, en reelaborar los rumores, las leyendas, lo que se cree ver, lo que parece ser y no es... De esta manera, inauguran un nuevo género: la cuentística brujeil, que no encuentra fiel reflejo en las colecciones de cuentos de los Siglos de Oro. Hay que recurrir a los tratados o a misceláneas como la aludida, de Torquemada, para descubrir su existencia soterrada bajo la apariencia de testimonios históricos.

Por ello, Pedro de Valencia, muy consciente de lo que de literario había en las confesiones y, por tanto, en las relaciones de los procesos, tituló *Discurso acerca de los cuentos de las brujas* a una obra que cambió el rumbo de la visión que de la brujería se tuvo en nuestro país, pero para esto habría que esperar al siglo XVII.²³

El *Jardín de flores curiosas* no sería la primera y única muestra de literatura brujeil durante el Renacimiento, pues gracias a este texto podemos concluir que la tradición oral en torno al tema que nos ocupa fue muy rica y, a fin de cuentas, perfiló desde la «realidad» todo aquello que encontraría su reflejo en los tratados.²⁴ La bruja se literaturiza en el relato oral, que es, además, el que dispara las alarmas acerca de un nuevo peligro social y moral. Los tratados hacen el resto, pues aprovechan esa materia prima y la fijan por escrito, terminado de confeccionar el molde de la pérfida mujer que ardería en las hogueras, dando forma definitiva al delito de brujería.²⁵ El trasvase que se da entre oralidad y escritura, entre ficción y realidad es innegable e interesantísimo, tanto desde un punto de vista antropológico e histórico como literario.

No nos extenderemos más en este aspecto, pues sería necesario todo un estudio aparte, que dejaremos para próximas publicaciones.

23.– Amelang habla, precisamente, de la brujería como un producto de la cultura popular (Amelang, 2008, p. 44).

24.– José Manuel Pedrosa testimonia la existencia de dos cancioncillas tradicionales recogidas por el *Cancionero musical de Palacio*, armonizadas por el músico Fernando de la Torre. Dichas muestras están incompletas y resulta muy difícil dilucidar su significado. No obstante, Pedrosa ha conseguido hacerlo a la luz de las actas de los procesos inquisitoriales por brujería. Estos dos textos han llegado, además, a la tradición oral moderna, con sus correspondientes variantes. Este hecho demuestra que existió la circulación de poemas y canciones que recreaban la temática brujeil y que proporcionan información acerca de las supersticiones de la época (Pedrosa, 1999, pp. 71-82).

25.– «Las obras de demonología que aparecieron en los primeros años de la imprenta replantearon las antiguas cuestiones sobre Satanás y sus seguidores con el objetivo práctico de individualizar el gran mal herético y cismático de la brujería. Toda una colección de flagelos, canciones, disquisiciones, tesoros de exorcismos, manuales de inquisidores, etc., adquirieron un vivo interés entre los teólogos, jueces e inquisidores, ya que expusieron y aclararon el complejo universo demoniaco, bien porque recuperaron el patrimonio doctrinal de los siglos precedentes, bien porque lo enriquecieron con elementos procedentes de las tradiciones populares y del folklore» (Zamora Calvo, 2008, p. 423).

5.- Conclusiones

En el presente artículo hemos trazado una panorámica de la hechicería y brujería femeninas literarias en el siglo XVI, partiendo del rastreo de textos concretos que nos permiten perfilar las distintas categorías que de la hechicera circularon y que nos sirven como base para afirmar que la bruja vivió sobre todo en la tradición oral y en los tratados.

La hechicera celestinesca conoce varias ramificaciones, de modo que podemos concluir que existen, en primer lugar, las herederas directas de Celestina, trágicas, cuyas artes mágicas se prestan a la controversia en cuanto a su funcionalidad en la trama; en segundo lugar, las que actúan como reinas por un día, a causa de su aparición en el género cómico, que crea un espacio para la subversión momentánea, otorgando el poder a la mujer mágica, que sale bien parada de las situaciones en que se ve envuelta; en tercer lugar, las que se desenmascaran ante el lector y muestran que la hechicería solo es una herramienta más con que ganarse la vida; y, en último lugar, las meras referencias o personajes exentos de un papel definido en el argumento, pero útiles a modo de ilustración acerca de la perpetuación de un modelo.

La hechicera clásica o mediterránea nos ofrece tres estadios de un proceso francamente interesante. Primeramente hallamos a Circe, quien seduce a Ulises con sus encantos de mujer, aunque previamente ha intentado hacerlo a través de las artes ocultas, y termina convirtiéndose en una auxiliar del héroe. Posteriormente, encontramos a Canidia, que opta directamente por los bebedizos para conquistar al rey Sacripante y, aunque salvó la vida del monarca en un inicio, se transforma en un ser execrable que debe huir tras los abominables actos perpetrados. Finalmente, presenciamos los horrores causados por Orcavella, que da un paso más en el horror iniciado por Canidia, que fue mujer del Orco, y se ve despojada incluso del amor como reclamo para cometer atrocidades. Esta fémica es una personificación del odio que apunta a la brujería.

En el caso de la hechicera marginal, se puede establecer una diferencia entre las hechiceras que no han abandonado su tierra, sus costumbres, su cultura y su religión, como Zaida y Fátima, y quienes desempeñan sus actividades entre cristianos, como Ana Tolodano, que, por ser fiel a ciertos rituales considerados diabólicos, recibe una serie de descarnadas pullas por parte de Eugenio de Salazar.

La bruja representa un punto y aparte en nuestro recorrido, pues, como ya hemos expuesto en el punto dedicado a ella, se trata de una amenaza muy real y reciente, que no ha madurado el tiempo suficiente como para terminar el proceso que la hará saltar desde la realidad y la tradición oral a la ficción libresca, pasando, cómo no, por los tratados teóricos. Y si bien hemos descubierto atisbos de brujería en la Genebra Pereira del *Autos das fadas* y en la ermitaña de San Bricio del *Auto del Nascimento*, y hemos conocido a Orcavella, que se sitúa en un peldaño próximo a la bruja, tendremos que esperar a *El coloquio de los perros* para hallarnos ante una auténtica bruja literaria, salida de la pluma de Cervantes.

Este amplio abanico de tipologías y textos ha demostrado el hondo calado de la magia en la literatura de la decimosexta centuria, pues:

Los siglos XVI y XVII fueron prolíficos en todo tipo de hechicerías y brujerías. Renacimiento y Barroco incorporaron la magia maléfica como elemento integrante de sus culturas. Una profusión de sortilegios y encantamientos se dieron

cita durante estos períodos para teñir Europa de creencias en fuerzas y poderes parafernales y paganos temores.²⁶

Y todavía faltan piezas en este puzzle sobrenatural: la sabia de la novela pastoril, la maga de las cabellerías y, desde luego, el mago, el arquetipo masculino cuyo análisis develará el rol que realmente ocupan hombres y mujeres en el universo mágico. Todos ellos son personajes que se dan la mano en esta danza hechiceril y que simbolizan diferentes estadios y facetas de la materialización de las artes ocultas; figuras que están a medio camino entre la realidad y la ficción, entre la historia y la literatura.

Bibliografía

- ALONSO PALOMAR, Pilar (1994). *De un universo encantado a un universo reencantado (magia y literatura en los Siglos de Oro)*. Valladolid: Grammarea.
- AMELANG, James S. (2008). «Invitación al aquelarre: ¿Hacia dónde va la historia de la brujería?», *Edad de Oro*, XXVII, pp. 29-45.
- ANDRÉS MARTÍN, Ofelia-Eugenia de (2006). *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel (2002). *Casadas, monjas, ramera y brujas*. Madrid: Espasa Calpe.
- GARROSA RESINA, Antonio (1987). *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CARO BAROJA, Julio (1995). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.
- LARA ALBEROLA, Eva (2005). «Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco», *Quaderns de Filologia*, x, 2005, pp. 169-184.
- (2006). «Testamento de Celestina: la burla de una hechicera», *Celestinesca*, 30, 2006, pp. 43-88.
- (2008). «La hechicera étnica: conversas y moriscas ‘mágicas’ en la literatura española de los Siglos de Oro». *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura. Recuperando Sefarad*, Volumen 10, pp. 64-76.
- PAVIA, Mario N. (1959). *Drama of the Siglo de Oro. A study of magic, witchcraft, and other occult beliefs*. New York: Hispanic Institute in the United States.
- RICO, Francisco (1975). «Brujería y literatura», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*. Madrid: Seminarios y Ediciones.
- SEVERIN, Dorothy S. (1993). «Celestina and the magical empowerment of women», *Celestinesca*, 17, nº 2, noviembre 1993, pp. 9-28.
- ZAMORA CALVO, M^a Jesús (2005). *Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de magia*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- (2008). «Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, XXVII, pp. 411-445.
- TAUSIET, María, ««Por el sieso y la natura». Una lectura literaria de los procesos por brujería», *Edad de Oro*, XXVII, pp. 339-364.
- VALENCIA, Pedro de (1997). *Obras Completas VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. León: Secretariado de publicaciones de la Universidad de León.

26.- Andrés Martín, 2006, p. 37.

Textos literarios

- ANÓNIMO (post 1564). *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. Biblioteca de Palacio (sign. II-1591 [olim 2-B-10]).
- (1993). *Comedia Tebaida, Comedia serafina, Comedia Hipólita*, en J. L. Canet Vallés (ed.), *De la comedia humanística al teatro representable*. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.
- (1993). *Auto de Clarindo*, en M. A. Pérez Priego (ed.), *Cuatro comedias celestinescas*. Valencia: UNED-Universidad de Sevilla-Universidad de Valencia.
- BARAHONA DE SOTO, Luis (1981). *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Lara Garrido. Madrid: Cátedra.
- BRAVO, Cristóbal (1974). *Testamento de Celestina*, en María Cruz García de Enterría (ed.), *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*. Madrid: Joyas Bibliográficas.
- CERVANTES, Miguel de (1996). *El trato de Argel*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid: Alianza editorial.
- CUEVA, Juan de la (1992). *Los siete infantes de Lara*, ed. de José Cebrían. Madrid: Espasa Calpe.
- DELICADO, Francisco (2003). *La lozana andaluza*, ed. de Claude Allaire. Madrid: Cátedra, 2003.
- ENCINA, Juan del (1991). *Égloga de Plácida y Vitoriano* en *Teatro Completo*, ed. de M. A. Pérez Priego. Madrid: Cátedra.
- FERNÁNDEZ, Sebastián (1992). *Tragedia Policiana*, en Luis Mariano Esteban Martín, *Edición y estudio de la «Tragedia Policiana» de Sebastián Fernández* (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1976). *Égloga o Farsa del Nacimiento*, en *Farsas y Églogas*, ed. de M^a Josefa Canellada. Madrid: Castalia.
- MEDRANO, Julián (1998). *Silva curiosa*, ed. de Mercedes Alcalá Galán. Nueva York: Peter Lang.
- MUÑÓN, Sancho de (1933). *La tercera Celestina (Tragicomedia de Lisardo y Roselia)*, ed. de Joaquín López Barbadillo. Madrid: Imp. Sáez Hermanos.
- NATAS, Francisco de las (1993). *Comedia Tidea*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. de Miguel Ángel Pérez Priego. Valencia: UNED.
- RODRÍGUEZ FLORIÁN, Juan (2000). *Comedia Florinea*, ed. de José Luis Canet. *Anexos Revista Lemir*, n^o 4.
- ROMERO DE CEPEDA, Joaquín (2000). *Comedia Salvaje. Comedia Metamorfosea*, ed. de Reyes Narciso García-Plata. Extremadura: Universidad de Extremadura.
- SALAZAR, Eugenio de (1964). *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar (1570)*, en Ramón Paz (ed.), *Sales españolas y agudezas del ingenio nacional* (Biblioteca de Autores Españoles, 176). Madrid: Atlas.
- ROJAS, Fernando de (1993). *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1993.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego (1929). *Farsa de la hechicera*, en *Recopilación en metro del bachiller Diego Sánchez de Badajoz: Sevilla, 1554*. Madrid: Tipografía de Archivos.
- SILVA, Feliciano de (1988). *Segunda Celestina*, ed. de Consolación Baranda. Madrid: Cátedra.
- TORQUEMADA, Antonio de (2000). *Jardín de flores curiosas*, s. ed. San Sebastián: Roger Editor.
- VICENTE, Gil (1984). *Comedia Rubena*, en *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, ed. de María Leonor Carvalhão Buescu, Biblioteca de Autores Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- (1984). *Auto das fadas*, en *Compilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, ed. de María Leonor Carvalhão Buescu, Biblioteca de Autores Portugueses. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda.
- VILLALÓN, Cristóbal de (1990). *El Crotalón*, ed. de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra.
- VILLEGAS SELVAGO, Alonso de (1873). *Comedia llamada Selvagia. Colección de libros españoles raros y curiosos*, tomo V. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.