



Por qué y para qué:  
Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los  
Siglos de Oro

Eva Lara Alberola

Universidad Católica de Valencia "San Vicente Mártir"  
[eva.lara@ucv.es](mailto:eva.lara@ucv.es)

---

**Resumen:** La literatura española áurea no se puede explicar en toda su profundidad y complejidad sin analizar personajes como la hechicera y la bruja, que forman parte de un universo que se encuentra a medio camino entre la realidad y la ficción y que configuró un tipo de pensamiento que caracterizó a los siglos XVI y XVII tanto como el racional: el pensamiento mágico. Responder a cuestiones como por qué muchos autores incluyeron a estas féminas sobrenaturales en sus piezas y cuál es su papel en las mismas nos ayuda a determinar las funciones que desempeñan estos actantes, así como a comprender la importancia de unos arquetipos sin el estudio de los cuales tendríamos una visión parcial de las letras de aquellas centurias doradas.

**Palabras clave:** Hechiceras - Brujas - Función - Literatura áurea

**Abstract:** The Spanish literature of the Golden Age cannot be explained in all its depth and complexity without the analysis of characters as the sorceress and the witch. These characters belong to a universe placed halfway between reality and fiction. This universe shaped a way of thinking which distinguished the 16th and 17th centuries as much as the rational one: the "magical thought". It is very important to answer questions such as why did many authors include these supernatural women in their works or what was their role in those works. This kind of questions help us to fix the functions performed by the characters we are dealing with, and to understand the importance of these archetypes. Without the study of magic women we would just have a partial view of the literature developed along the Golden Age.

**Key Words:** sorceresses - witches - role - Golden Age literature

## 0.- Introducción.

La literatura española áurea no se puede entender totalmente si no se presta atención a las figuras mágicas y, en concreto, a los personajes femeninos de la hechicera y la bruja [1]. Dado que en el Renacimiento y en el Barroco prima una concepción mágica del mundo [2], no se debe prescindir del análisis de la hechicería y la brujería, pues si así se hiciera, no tendríamos más que una visión sesgada de nuestras letras [3].

En el presente artículo nos centraremos en las féminas sobrenaturales e intentaremos dar respuesta a cuestiones como: ¿Por qué están presentes estas figuras en los textos de los principales autores de los siglos XVI y XVII? ¿Es su papel fundamental para el desarrollo y la definición de la literatura española áurea? ¿Se puede hablar de arquetipos? ¿Qué función realizan en las obras seleccionadas?

Para comenzar, ofreceremos al lector el elenco de piezas que han servido como cimiento a nuestra investigación. Se trata de 50 textos de diversos géneros: *La Celestina* (1599), *Égloga de Plácida y Vitoriano* (1513), *La lozana andaluza* (1528), *Farsa de la hechicera* (1525-1547), *Segunda Celestina* (1534), *Auto de Clarindo* (1542), *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), *Tragedia Policiana* (1547), *El Crotalón* (c. 1556), *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar* (1560), *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina* (después de 1564), *Jardín de flores curiosas* (1570), *Los siete infantes de Lara* (1579), *El trato de Argel* (1581-1585), *Silva curiosa* (1583), *Las lágrimas de Angélica* (1586), *Testamento de Celestina* (1597), *El viaje entretenido* (1603), *Guzmán de Alfarache* (1604), *Historia de los hechos del Emperador Carlos V* (1604), *La pícaro Justina* (1605), *El licenciado Vidriera* (1613), *El coloquio de los perros* (1613), *La gitamilla* (1613), *La hija de Celestina* (1614), *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), *El caballero de Olmedo* (1620-1625), *El vellocino de oro* (1622), *La Circe* (1624), *La fuerza del desengaño* (1624), *El Buscón* (1626), *Varia fortuna del soldado Píndaro* (1626), *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos* (1626), *La Dorotea* (1632), *El mayor encanto amor* (1635), *Amazonas en las Indias* (1635), *Los tres mayores prodigios* (1636), *La fuerza del amor* (1637), *El desengaño amando y premio de la virtud* (1637), *El jardín de Falerina* (1630-1640), *Los encantos de Medea* (1640), *Entremés de la hechicera* (Lope) (sin fechar), *Entremés famoso de la Celestina* (1643), *Entremés de la hechicera* (Quiñones) (1645), *El Criticón* (1651-1657), *El conde Partinuplés* (1653), *El encanto es la hermosa y el hechizo sin hechizo* (1654), *Entremés famoso de las brujas* (1654), *Entremés de las brujas* (principios del siglo XVIII), y *Entremés de los gigantones* (principios del siglo XVIII).

## 1.- ¿Por qué están presentes estas figuras en los textos de los principales autores de los siglos XVI y XVII?

En referencia a esta cuestión, no puede dudarse de la constancia en la comparecencia de hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro. Partiendo de esta certeza, demostrada con el número de textos que hemos relacionado más arriba, queda por dilucidar la razón que lleva a los escritores a incluir en sus obras a las féminas sobrenaturales que aquí nos ocupan.

Existen varios motivos que conectan con la función que desempeñan estos actantes. El primero de ellos es el deseo por parte de los creadores de plasmar una realidad histórica, ya que las hechiceras y las brujas eran mujeres muy presentes en la actualidad de aquel momento. A las primeras se acudía a solicitar ayuda de carácter mágico y se las veía pulular por las ciudades peninsulares continuamente, ya que ejercían un oficio que les permitía vivir. Las segundas eran más bien un espectro que se materializaba en hembras de carne y hueso cuando se producía alguna acusación, sobre todo en las aldeas. Sobre estas últimas se debatía y se redactaban miles y miles de páginas acerca de su naturaleza y de la gravedad de sus pecados, de sus reuniones y de la presencia del demonio en las mismas, etc [4]. De ahí que no se tratara de meros personajes novelescos o dramáticos, eran figuras tomadas de una realidad histórica que no se podía ignorar, aunque también hubiera que contar con una larga tradición literaria.

Para comprender mejor estas afirmaciones, es urgente especificar que, en el caso de la hechicera, se debe hablar de varios subtipos que determinan tanto las razones de su aparición como las funciones que realizan en los textos. La hechicera celestinesca, cuyo modelo se instaura con *La Celestina*, y la hechicera étnica se corresponderían con lo dicho en el párrafo anterior, pues los personajes perfilados por piezas como: *La Celestina*, *Égloga de Plácida* y *Vitoriano*, *La lozana andaluza*, *Farsa de la hechicera*, *Segunda Celestina*, *Auto de Clarindo*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, *Testamento de Celestina*, *El viaje entretenido*, *El coloquio de los perros*, *El caballero de Olmedo*, *La fuerza del desengaño*, *La Dorotea*, *La fuerza del amor*, *Entremés de la hechicera* (Lope), *Entremés famoso de la Celestina*, *Entremés de la hechicera* (Quiñones), *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, y *Entremés de los gigantes*, por una parte; y *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar*, *Los siete infantes de Lara*, *El trato de Argel*, *Guzmán de Alfarache*, *El licenciado Vidriera*, *La gitanilla*, *La hija de Celestina*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*, por otra, respondían a la observación del mundo que rodeaba al autor. La tradición mágico-literaria se unía a la historia, a la contemporaneidad.

Una tercera subcategoría hechiceril vendría representada por la hechicera mediterránea, que se había perfilado gracias a la literatura grecolatina. Un estudio de las letras griegas y latinas permite establecer una serie de ramificaciones que surgen del tronco que podría denominarse hechicera clásica. En resumen, se puede hablar de *hechicera primigenia*, al estilo de Circe y Medea [5]; *hechicera que practica básicamente la magia amorosa, ejerciendo en muchas ocasiones un oficio*, de la cual descendería la que en los siglos XVI y XVII se bautizará como hechicera celestinesca [6]; y la *hechicera semimonstruosa* [7], que serviría, en parte, como base de la bruja [8]. En las centurias que nos interesan simplemente manejaremos el rótulo “hechicera mediterránea”, cuyas características están en deuda con semidiosas como Circe y Medea, y guardan muchas similitudes con las que presentaban personajes como la Pánfila de *El asno de oro*.

El porqué los creadores áureos se inclinaban hacia la recreación de estos estereotipos es marcadamente distinto al caso anterior, puesto que las hechiceras mediterráneas ocupaban un lugar en el imaginario y un espacio privilegiado en la literatura, pero no pertenecían al entorno del autor; por lo que el interés histórico está ausente. La motivación del escritor era de carácter puramente artístico, por decirlo de alguna manera; se llevaba a cabo, así, un tributo a la tradición, a los clásicos. Se perpetuaba la cadena de transmisión de un personaje que ya era bien conocido y estaba totalmente arraigado en las letras occidentales. En obras como: *El Crotalón*, *Silva curiosa*, *Las lágrimas de Angélica*, *El coloquio de los perros*, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, *El vellocino de oro*, *La Circe*, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, *El mayor encanto amor*, *Amazonas en las Indias*, *Los tres mayores prodigios*, *El desengaño amando y premio de la virtud*, *El jardín de Falerina*, *Los encantos de Medea*, *El Criticón* y *El conde Partinuplés*, se aprovechan personajes ya existentes, como Circe, Medea, Canidia... y se crean otros sirviéndose de las cualidades de la hechicera grecolatina, dando como resultado el trazado de figuras absolutamente fantásticas, que se hallan muy lejos de la hechicera celestinesca y de la étnica, que gozaban de una inmediatez que jamás podría poseer esta fémina antigua, hija del Olimpo.

La bruja, frente al resto de tipologías que hemos repasado, no abunda en los textos literarios áureos como otras categorías. Solamente la hallamos en piezas como: *Jardín de flores curiosas*, *Historia de los hechos del Emperador Carlos V*, *Entremés famoso de las brujas* y *Entremés de las brujas*. Sin embargo, es uno de los personajes más fascinantes a la hora de ser analizado, puesto que refleja toda una problemática candente en la sociedad de las centurias decimosexta y decimoséptima. Si la hechicera celestinesca y la étnica plasmaban a figuras totalmente reales, de ahí que los autores de la época echaran mano de ellas para mostrar todo un elenco de ‘joyas’ que se podían hallar en cualquier ciudad peninsular; la bruja, por una parte, responde también a esa palpable materialidad en la dimensión histórica, pero habría que caminar mucho más, en concreto hasta las zonas más rústicas, y habría, igualmente, que indagar más para encontrarse frente a frente con una de estas satánicas mujeres y, aun así, ninguno de los escritores que tomó a la bruja como referencia para confeccionar a alguno de sus actantes habría tenido contacto directo con alguna de ellas. Pensemos que la bruja estaba muy bien perfilada en los tratados teológicos [9] e incluso en la tradición oral [10], responsable de que se hubieran extendido como la pólvora el modelo único y permanente del aquelarre y los crímenes imputados a estas féminas [11]; no obstante, en la realidad solamente tomaban forma humana cuando se formulaba alguna acusación contra una persona concreta y, por tanto, cuando tenía lugar algún auto de fe [12]. El resto pertenece a la ficción, ya que se puede llegar a afirmar que la bruja nace en las páginas de los libros teóricos y da el salto desde ahí hasta el mundo real.

Por todo ello, se ha de concluir que la razón por la que los creadores de los Siglos de Oro incluyen a la bruja en sus piezas de ficción es porque desean, primeramente, hacerse eco de una problemática muy en boga en aquellos tiempos, pues sobre la bruja se debatía y discutía ampliamente, dando así carta de naturaleza a esta tipología femenina mágica, que pasaría de este modo a poblar las aldeas, sobre todo del norte de España. Al aceptar el autor en cuestión a la bruja en su regazo, se estaba comprometiendo, de algún modo, a participar también de esa controversia, por lo que, en segundo lugar, otra de sus motivaciones era exponer su visión de los hechos, aunque esto no siempre se hacía de modo claro y explícito. Esto nos conduciría a la crítica que el artista podía llevar a cabo, bien de una de las posturas del debate, bien de la propia bruja como ente desestabilizador de la sociedad. En último lugar, no se puede dejar de decir que, en ocasiones, es la burla la que guía a los autores a la hora de sacar a la bruja a escena. La risa puede estar, en esos casos, relacionada con la crítica, o bien simplemente puede tratarse de la liberación del miedo a ese monstruo a través del humor, sin entrar en posicionamientos. Llama la atención, no obstante, que la bruja no se explote como un mero personaje de ficción que, de acuerdo con las características y las atrocidades que se le atribuyen, siembre el terror en los textos, respondiendo así a su auténtico estereotipo, que, en literatura (exceptuando, eso sí, el tratado), no se sigue fielmente hasta siglos más tarde [13].

Por último, hemos de mencionar la tipología de los híbridos. Como su mismo nombre indica, el híbrido constituye la combinación de dos o más categorías de las que hemos visto previamente: hechicera celestinesca, hechicera mediterránea, hechicera étnica y bruja. Esta clase de féminas mágicas está presente en las siguientes obras: *El Buscón*, *La pícaro Justina* y *El coloquio de los perros*. En estos tres textos, siempre es la bruja uno de los términos de la ecuación, hecho que resulta altamente interesante, pues aporta nueva luz en cuanto a la consolidación de la bruja como personaje literario y, claro está, en referencia también a las razones por las cuales los escritores más reconocidos de los Siglos de Oro dan vida en sus páginas a un actante femenino mágico con una alta dosis de ingredientes brujeriles. En los tres libros, el hecho de que la mujer en cuestión sea bruja además de hechicera celestinesca, étnica o mediterránea agrava la concepción que se tiene de esta y facilita su negativización, con la consiguiente crítica o burla. Puesto que los distintos tipos de hechicera salpican multitud de textos frente a la bruja, que tiene mucho menos éxito a este respecto, el híbrido contribuye, sobre todo, a clarificar todo lo relativo a este satánico ente.

En resumen, las hechiceras y las brujas pueblan las páginas de los literatos áureos porque interesan, y mucho. De un lado, porque son figuras de rabiosa actualidad en unas centurias que se caracterizan por la superstición y el deseo de erradicarla por parte de la iglesia; y, en el caso de ciertas categorías, porque pertenecen a la tradición, sobre todo clásica, que se había recuperado con el Renacimiento. Esto se concreta en la plasmación histórica y, por tanto, en una faceta testimonial, que corre pareja, en la mayoría de ocasiones, al deseo de exponer la propia visión de estas cuestiones y de ejercer una mirada crítica que bien autoriza, bien desautoriza a los personajes que nos interesan, con lo que ello comporta en referencia a la postura que se adopta con respecto a la magia en general y a la hechicería y la brujería en particular. También esta motivación conecta con el humor que se aplica en muchos casos a estas mujeres, pues la burla puede servir a distintos fines y uno de ellos es la crítica, aunque, igualmente, es un perfecto telón de fondo para poder sacar a colación cuestiones que no podrían presentarse de modo serio en una obra de ficción [14] o como exorcismo que destierra el temor que mujeres como las brujas inspiraban en la sociedad.

## **2.- ¿Es su papel fundamental para el desarrollo y la definición de la literatura española áurea?**

Vayamos al segundo de los interrogantes que planteábamos en la introducción del presente trabajo. La respuesta es sí. El papel que interpretan estos personajes en las letras del Siglo de Oro es crucial. Si no se tomara en consideración a las mujeres mágicas (ocurriría exactamente lo mismo con su contrapartida masculina, a cuyo análisis nos aplicaremos en próximas publicaciones) y se trazara una panorámica desde el punto de vista hechiceril, perderíamos la posibilidad de conocer la literatura española de aquel tiempo en toda su complejidad y en toda su profundidad [15]. Abarcar la tradición de las centurias decimosexta y decimoséptima de un modo unitario, como una amalgama de textos y autores, es prácticamente imposible, dada la inestimable riqueza de que se gozó al respecto en España. Atender a temáticas concretas, géneros, escritores, arquetipos, etc., es lo que nos permite ir construyendo, como un puzzle, el tesoro de nuestras letras [16]. Obviar los personajes que aquí nos ocupan significaría dejar de lado unas cuestiones mucho más generales y 'universales', de carácter histórico: la magia y todas sus implicaciones y manifestaciones, el debate que se generó en torno a lo sobrenatural, que entroncaba con las más dificultosas consideraciones teológicas, ya que conducía a la demonología.

Abordar en literatura el estudio de las féminas mágicas, al igual que el de los varones, contribuye a construir un puente que une vida y ficción, y que configura una realidad de doble dirección, sin el análisis de la cual nuestro conocimiento de los Siglos de Oro, tanto desde una vertiente literaria como histórica, quedaría totalmente sesgado y sería absolutamente parcial. Podría compararse al hecho de ignorar la convivencia de las tres culturas en nuestro país, o el descubrimiento de América y lo que este trajo consigo.

### 3.- ¿Se podría hablar de arquetipos?

En tercer lugar, intentaremos dar respuesta a otro de los principales interrogantes que planteábamos al inicio de este artículo: ¿se podría hablar de arquetipos? Por supuesto que sí. El *Diccionario de la Real Academia Española* presenta varias definiciones que nos interesan: 1.- Modelo original y primario en un arte u otra cosa; 3.- Representación que se considera modelo de cualquier manifestación de la realidad; 4.- Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forma parte del inconsciente colectivo [17].

Si tomamos el arquetipo como modelo que se repite, la hechicera en sus diversas categorías y la bruja lo son. Si pensamos en imágenes con valor simbólico que forman parte del imaginario colectivo, también nuestros personajes son arquetipos, ya que podemos trazar fácilmente la imagen de la hechicera y de la bruja, y ambas poseen un valor simbólico, el de la feminidad poderosa y peligrosa, que se consideraba una amenaza, pero que, al mismo tiempo, tanto fascinó a autores y a lectores [18]; esa imagen, desde luego, forma parte del imaginario colectivo, como cualquier figura relacionada con las fuerzas sobrenaturales, puesto que la magia está presente en la andadura del ser humano desde el inicio de los tiempos.

El hecho de que sea posible establecer unas tipologías y subtipologías, extrayendo una serie de rasgos comunes para cada una de ellas, los cuales se repiten en cada comparecencia de una hechicera clasificable dentro de tal categoría conduce a una respuesta afirmativa a la hora de dilucidar si se ha de hablar o no de arquetipos o estereotipos. Además, los actantes pertenecientes a cada una de las citadas clases se dan cita en distintas muestras literarias a lo largo de los siglos XVI y XVII, por lo que se puede hablar de reiteración, de continuidad, y, por tanto, de modelos, de imágenes que se perpetúan.

### 4.- ¿Qué función realizan hechiceras y brujas en las obras seleccionadas?

Por último, atenderemos a este interrogante. Esta es, sin duda, la cuestión más determinante, pues, junto a las razones que conducen a los distintos escritores a incluir a hechiceras y brujas en sus obras, conocer qué sentido poseen estas figuras en el entramado de los textos, cuál es el resorte que las impulsa a actuar y que justifica su presencia en el universo creado por los más insignes artistas de los Siglos de Oro, es lo que nos permitirá comprender en toda su complejidad a la hechicera y la bruja como personajes.

#### 4.1.- Hechiceras celestinescas.

Decíamos, al tratar de responder a la primera de las preguntas expuestas en la introducción, que la función de las figuras que nos interesan estaba íntimamente relacionada con las motivaciones que movían a los escritores a incluirlas en sus piezas. De ahí que, en el caso de las hechiceras celestinescas, hayamos de hablar, como función, de reflejar, en primer lugar, a todas las mujeres que, en la realidad y con las mismas características que la Celestina de Rojas presenta, poblaban las ciudades peninsulares y desempeñaban el mismo oficio que la magna creación del de la Puebla de Montalbán ejercía en este magistral texto de finales del siglo XV. Esto se da en la totalidad de las obras de nuestro elenco, sin excepción.

Al mismo tiempo, la hechicera celestinesca, con su actuación y las consecuencias que de esta se derivaban, podía tener como función la crítica tanto a las mujeres que tenían dicha ocupación como a los clientes que acudían a ellas, lo cual suponía un ataque también a la hechicería misma como medio de vida o como instrumento para conseguir un fin determinado. Un ejemplo lo hallamos en *La fuerza del desengaño*, de Pérez de Montalbán, y *La fuerza del amor*, de María de Zayas, piezas en las que solamente existe un afán de reflejar de la realidad y de atacar unas prácticas que salen muy malparadas en ambos textos. Hemos de aclarar que si bien la crítica suele estar presente en muchas de las muestras que manejamos, esto no se daba en todas las obras; en ocasiones, el autor plasma esa dimensión histórica que comentábamos, pero no se implica más, de modo que no se puede leer opinión alguna. Esto se da sobre todo en los casos en que hallamos una copia de Celestina, trazada a grandes pinceladas, sin prácticamente ninguna profundidad y sin ni siquiera un papel crucial en la acción, como ocurre en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, de Juan del Encina. Cuando el escritor desea dejar clara su postura con respecto a la magia de estas féminas, opta habitualmente bien por el fracaso de las mismas, bien por el terrible final, por la muerte de la hechicera; esto es lo que nos encontramos en *La Celestina*, de Rojas; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho de Muñón; la *Tragedia Policiana*, de Sebastián Fernández; *La Dorotea*, de Lope de Vega, etc. Cuando se le resta importancia al papel de lo sobrenatural, no hay castigo alguno y el personaje sigue con sus andanzas, tan campante, después de haber intervenido en la trama; igualmente, puede optarse por la descalificación simplemente, tal podría ser el caso del *Auto de Clarindo*, anónimo, y la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, también anónima [19]; o el desenmascaramiento, dejando al descubierto la farsa que suponen los poderes de estas mujeres, que, en

realidad, son unas embaucadoras, así lo demuestran *La lozana andaluza*, de Francisco Delicado, y *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas; así como, desde una perspectiva más lúdica, *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, de Agustín de Salazar y Torres. Aunque este matiz se puede captar en gran número de textos de la literatura celestinesca [20].

En tercer lugar, este tipo de hechicera, en su faceta burlesca, sirve al propósito de la risa, de la liberación a través del humor, de la parodia, como sucede en la *Farsa de la hechicera*, de Sánchez de Badajoz; el *Testamento de Celestina*, de Cristóbal Bravo; el *Entremés de la hechicera*, atribuido a Lope de Vega; el *Entremés famoso de la Celestina*, de Juan Navarro Espinosa; el *Entremés de la hechicera*, de Luis Quiñones de Benavente; y el *Entremés de los gigantones*, de Francisco de Castro. Pero la crítica suele estar implícita en estos casos, por lo que esta función se halla íntimamente relacionada con la anterior. El escritor se carcajea de unos personajes a los que tiene en baja consideración y desprestigia unas prácticas que presenta como ridículas. Algo nos dice esto acerca de su visión de la hechicería, aunque poco más podemos indagar, pues no se filtra más información al respecto; exceptuando el *Testamento*, que merece un punto y aparte, dada la riqueza de la burla que se lleva a cabo, la cual sí permite construir una profunda concepción de la magia femenina [21].

Si concretamos más y nos centramos en los propios entresijos de las piezas en las que la hechicera celestinesca comparece, hemos de decir que la principal función de esta categoría es la de asistente en casos de amor (en todas las muestras), ser el muelle del mecanismo de la acción, propiciar la relación entre los amantes (*La Celestina*, *Farsa de la hechicera*, *Segunda Celestina*, *Auto de Clarindo*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, *El caballero de Olmedo*, *La fuerza del desengaño*, *La Dorotea*, *La fuerza del amor*, *Entremés de la hechicera* (Lope), *Entremés de la hechicera* (Quiñones), *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, y *Entremés de los gigantones*) y generar la tragedia en piezas como *La Celestina*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, *El caballero de Olmedo*, y *La Dorotea*, y muchos de los textos de la literatura celestinesca.

Por otra parte, se la puede catalogar como la responsable de la perdición, no solo de los amantes, moralmente hablando, sino también de los criados cuando estos aparecen y de las mozas que con ellas conviven, puesto que estas ‘damas’ no son precisamente mujeres ‘de buen vivir’. Representarían a la ponzoña de la sociedad, a aquellas capaces de hacer que lo sobrenatural penetre en la cotidianidad, en las piezas en que esto se ofrece como real: *La Celestina*, *Farsa de la hechicera*, *Auto de Clarindo*, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, *Tragedia Policiana*, *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, *Testamento de Celestina*, *El caballero de Olmedo*, *La fuerza del desengaño*, *La Dorotea*, *La fuerza del amor*, *Entremés de la hechicera* (Lope), *Entremés de la hechicera* (Quiñones), y *Entremés de los gigantones*; o a aquellas que embaucan a otras féminas a cambio de dinero y bienes materiales, por pura supervivencia, como es el caso de: *La lozana andaluza*, *El viaje entretenido*, *La fuerza del amor*, y el *Entremés famoso de la Celestina*.

Si vamos un poco más allá, podemos afirmar que la hechicera celestinesca representa el poder de la mujer en una sociedad de hombres, el intento fallido de un matriarcado, ya que termina recuperándose el orden establecido [22]. La hechicería funciona como transgresión, en lo casos de la hechicera seria o grandiosa esa transgresión se paga [23]; cuando se trata de una obra burlesca o humorística se deja un mayor espacio a la mujer para soñar, y se permite lo que en otro género no se permitiría, se perdona ese contravenir las reglas, el orden [24].

Esta figura que nos ocupa es la excusa perfecta, además, para la condena de ciertos ‘vicios’, no hay ninguna obra en la que la descripción o definición de esta fémina sea positiva, el hacer coincidir una práctica reprensible como es la hechicería con ciertos aspectos negativos en cuanto al carácter (y de paso sea dicho, en referencia casi siempre al físico) hace posible dicha condena: “No hay hechicera buena, ni mujer buena que sea hechicera”. ¿Cómo es Celestina (prototipo de las hechiceras-alcahuetas de carácter grandioso o trágico), si no engañosa, zalamera, hipócrita, codiciosa, lujuriosa, etc.? ¿O cómo es Aldonza (modelo de hechicera desenmascarada que usa la magia para lucrarse, aun a sabiendas de que se trata de una estafa), de *La Lozana andaluza*, si no embaucadora y falsa?

En ciertas comedias, la crítica o condena está ausente. El final es feliz y se cumple el objetivo de la hechicera en cuestión: la *Segunda Celestina* termina con boda, pero aquí no se usa la hechicería, aunque Celestina está presente en el caso de amores; el *Auto de Clarindo* también termina con casamiento, la magia da resultado, la hechicera triunfa, porque es una pieza en la que prima el humor. En la *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*, la Corneja se salva de la muerte y huye con el botín; sin embargo, sí mueren Polidoro y los criados. En *El caballero de Olmedo* sucede lo mismo, muere Alonso, pero no Fabia. En estos dos últimos casos el final desgraciado es para el enamorado, aquel que está dispuesto a contratar los servicios de una de estas mujeres, cuyas prácticas son totalmente inicuas.

De otro lado, en algunas muestras, la hechicera celestinesca, básicamente, tendrá como función servir como medianera en un caso de amores. No se va más allá, pues el autor solamente se ha limitado a copiar, a imitar a la madre de esta categoría, a Celestina. Se extraen sus rasgos principales, se simplifican y se van creando así figuras huecas, carentes de profundidad, en piezas en las que, en cuanto a la hechicería, no está

presente ni la crítica y ni siquiera el afán de plasmación histórica, aunque esta última se da de modo inconsciente, como podemos observar en la *Égloga de Plácida y Vitoriano*. Incluso, en ocasiones, estas mujeres no actúan como terceras directamente, solo se presentan como tales. De esta manera, se caracteriza a un personaje que, inmediatamente, es reconocido por el lector o espectador, apelando así a la tradición, haciendo un guiño.

Existen, además, otros matices que merece la pena resaltar, pues pueden ayudarnos a profundizar mejor en la función de las categorías que estamos analizando. La hechicera celestinesca, aparte de todo lo expuesto anteriormente, simboliza el refugio, representa la opción alternativa a la religión, al sacerdote, a la oración; el pragmatismo, la inmediatez de resultados, el puerto en el que atracar el barco, el hombro sobre el que llorar, para aquellas personas que acuden a ella. No obstante, no encarna eso en realidad, pues no se trata de una altruista mujer que consuela a los afligidos, desempeña un trabajo y por este cobra unos honorarios, que son los que le interesan, el resto no tiene importancia. Y si hay que mentir, se miente; si hay que embaucar, se embauca; si hay que invocar al Maligno, se le invoca. En ella hallamos representado el más absoluto utilitarismo, siempre que la observemos a través de sus propios ojos; o bien la esperanza, en lo que se refiere a asuntos ilícitos, para la clientela que pone en estas vulgares mágicas sus esperanzas. Todas las obras que hemos citado corroboran estas afirmaciones.

Tomando como base la consideración que de la hechicera celestinesca poseen aquellos ciudadanos que recurren a ella, diremos que esta tipología es el fruto de la desesperación, esa es la razón de su existencia: la desesperación de la propia mujer que ejerce el oficio [25], ya que no encuentra otro modo de sobrevivir; y la de los enamorados/as, que esperan alcanzar sus propósitos por medio de la magia, materializada en Celestina y sus descendientes.

Para finalizar y yendo un poco más lejos, encontramos la hechicería como juego o exhibición: así ocurre en los entremeses o en la comedia *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*.

#### 4.2.- Hechiceras étnicas

La hechicera étnica posee muchos puntos en común con la hechicera celestinesca, pues uno de los pocos elementos que la distancia de ella es su pertenencia a una etnia determinada y, por lo tanto, a otra cultura. Los textos en los que hace acto de presencia son: *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar*, de tal autor; *Los siete infantes de Lara*, de Juan de la Cueva; *El trato de Argel*, *El licenciado Vidriera*, *La gitánilla*, y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes; *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán; *La hija de Celestina*, de Alonso Salas Barbadillo; y *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*, de Jerónimo de Alcalá Yáñez. En estas obras nos topamos con dos grandes clases de mujeres: aquellas que habitan en su tierra de origen, y por tanto son fieles a sus costumbres, y aquellas que, en territorio cristiano, siguen detentando su propia religión y respetando las particularidades de su pueblo. En este último caso, abundan las falsas conversiones. Distinguiríamos así las moras y judías de las moriscas o conversas [26], teniendo en cuenta, claro está, que estas últimas solamente se atribuyen dicho título para solapar su auténtica identidad, ya que seguirían siendo moras o judías, su acercamiento al catolicismo sería una tapadera que les permitiría sobrevivir más fácilmente en países occidentales como España [27].

Por otra parte, tendríamos a las gitanas [28], que merecen una mención especial, puesto que no se pueden diseccionar siguiendo las mismas directrices que para analizar a los personajes anteriores. A la gitana siempre la veremos pulular por ciudades europeas y jamás nos trasladará un autor al espacio que la vio nacer. De ahí que esta fémina siempre sea una extranjera en un emplazamiento que le es ajeno. Se caracterizará por ser portadora de la 'otra' cultura, por vivir en un continuo margen, por no integrarse nunca con los que ellas llamarán 'payos', por representar el exotismo de lo diferente y el peligro de lo incomprendido, pero jamás se la pondrá a la misma altura que a moras o moriscas y a judías o conversas. De hecho, las gitanas no se convierten, no abandonan su idiosincrasia, de modo que no se puede operar la misma distinción que para el resto de hechiceras étnicas. No son, ni mucho menos, un elemento tan desestabilizador, social y moralmente hablando, como sus hermanas mágicas. En las piezas que manejamos el único daño que con sus embelecocos causan estas féminas es estafar a sus clientes, pero no hay ninguna consecuencia física ni psíquica, fruto de conjuros ni hechizos. Es más, siempre se dejará claro que las gitanas no poseen poder sobrenatural alguno, como tradicionalmente se les atribuye, solo hacen uso de su fama para ganar dinero, pero ni saben predecir el futuro, ni sus prácticas tienen efectividad alguna. Así se corrobora en muestras como: *La gitánilla* y la *Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*.

Volviendo a las moras y judías, cabe resaltar que, cuando viajamos hasta su tierra de origen, el comportamiento de estas mujeres y el resultado de sus actos mágicos varían considerablemente con respecto a los ejemplos en que se mueven entre cristianos. *Los siete infantes de Lara* y *El trato de Argel* presentan, precisamente, esa primera variante. Y el resto de textos, *Guzmán de Alfarache*, *El licenciado Vidriera*, *La hija de Celestina* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, se centran en la segunda vía. De un lado, asistiremos al fracaso simplemente, es decir, el conjuro no funcionará y la hechicera en cuestión no logrará sus objetivos; y de otro lado, las consecuencias de la acción mágica sí serán visibles y recibirán distintos tipos de castigo, según la obra concreta. En *Los siete infantes de Lara*, Zaida y Haxa no consiguen retener a Gonzalo Bustos con su hechizo; y en *El trato de Argel*, Fátima, sirvienta de Zahara, no logra tampoco su

propósito, que Aurelio se enamora de su ama, sí se personará el diablo tras la invocación, pero se mostrará débil ante los pechos cristianos de los cautivos. En cambio, en las piezas restantes, la hechicera siempre es la responsable de algún mal, porque hay visibles consecuencias, fruto de su conducta y actuación: Claudio consigue a la dama deseada por la fuerza en el *Guzmán*; Tomás Rodaja enloquece después de ingerir unos membrillos hechizados en *El licenciado Vidriera*; Zara estafa a don Rodrigo y es la culpable de la muerte de este en *La hija de Celestina*; Cenotía realiza un maleficio que hace enfermar a Antonio, para vengarse por su rechazo amoroso, y la judía Julia también deteriora la salud de Auristela, aunque por encargo de Hipólita, que está enamorada de Periandro, en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Por último, habría que mencionar un texto aislado, las *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar*, en el que se presenta a una hechicera mulata, desde la más descarnada parodia, por lo que prima la referencia a una etnia distinta a las anteriores, se podría hablar de cultura africana. Podríamos poner en relación a esta fémina con las gitanas, ya que no hay consecuencia negativa de los actos mágicos, más allá del engaño, y se resalta el componente exótico, que parece exigir la presencia de la hechicería como ingrediente obligatorio de esa receta.

En cuanto a las funciones, la primera, relacionada con uno de los motivos que llevan a los autores a incluir a estos personajes en sus obras, es la plasmación histórica, de ahí que en ocasiones la hechicería solo sea una pincelada más, exigible precisamente por el hecho de que el personaje en cuestión pertenezca a otra cultura y/o religión. En general, el papel es más específico dependiendo de la subcategoría concreta.

En las moras y moriscas, la hechicería es un recurso caracterizador, de acuerdo con su etnia y con la infidelidad de las que son culpables por no practicar la religión católica (recordemos que la conversión, en el caso de las moriscas, sería falsa, solo así se entiende su inclinación hacia las prácticas mágicas), la magia sería natural en una mujer como ellas. La hechicera étnica mora desencadena la acción: la trama de *El trato de Argel* gira en torno a la seducción de Aurelio a través de una invocación; o bien intenta hacerlo, cambiar el curso de los acontecimientos, pero sin éxito, como en *Los siete infantes de Lara*, pero, a pesar de sus imprecaciones a los espíritus infernales, no hay castigo alguno para ellas, puesto que tampoco se puede hablar de eficacia y la entrada de lo sobrenatural en escena no conduce a ninguno de los actantes a la tragedia. Esa ausencia de 'ajusticiamiento' de la hechicera nos lleva a afirmar que la crítica tampoco está presente, al menos no en la medida en que la percibiremos con respecto a otras categorías. La fémina mora no puede escapar a la influencia de lo oculto, es como si su filiación con lo diabólico le viniera dada de manera innata por su misma nacionalidad. Si estas mujeres no pueden sustraerse a tal influencia, ¿se puede hablar de culpa? No. A consecuencia de este razonamiento, los escritores áureos no utilizan a la hechicera étnica mora como receptáculo crítico. Aunque, eso sí, el hecho de asociar la hechicería con la alteridad, implica que se intenta atacar esta última, esa distancia que existe entre los cristianos y los musulmanes.

Las moriscas, de otro lado, son las que salen peor paradas. En ellas la hechicería es referencia obligatoria, o más bien al contrario, en estas hechiceras la etnia es referencia obligatoria, no pueden más que ser moriscas, no podría ser de otro modo, dado su comportamiento, que aunque guarda similitudes con el de la hechicera celestinesca, se vincula más directamente con hechos trágicos de los que son manifiestamente responsables. Estas mujeres desencadenan una acción cien por cien reprochable, son un elemento desestabilizador del orden y, como consecuencia, reciben su merecido. Esto último viene justificado por la visión que de estas féminas se quiere transmitir. El punto de vista del autor es totalmente negativo en referencia a la hechicera étnica morisca; incluso se podría afirmar que su ataque va dirigido a las moriscas en general; tildarlas de hechiceras y, además, explícitamente dañinas sirve a su propósito. La lección que suele dárseles a estos personajes, normalmente a través de la muerte, es una forma de dejar tajantemente clara la opinión del creador de estas figuras. De otro lado, estos actantes, en la novela picaresca, como *La hija de Celestina*, tendrían como función envilecer la genealogía del pícaro [29]. Nunca se presenta a un pícaro o una pícara practicando la magia, pero sí se habla de estas inclinaciones en el caso de los ascendientes. En último lugar, no podemos olvidar que la hechicera morisca puede, igualmente, representar un obstáculo en la trama, interponerse en el camino de los protagonistas, dificultar la consecución de aquello que persiguen, como sucede en *El Persiles* con Cenotía.

Como hechicera judía o conversa solo contamos con Julia, que, sea o no cristiana nueva, desempeña un oficio peligroso, capaz de dañar la salud y provocar la muerte. Se la trata igual que a las moriscas, pero se la exime de responsabilidad directa, recayendo esta más en Hipólita. También serviría como desencadenante de la acción. Y esa acción, en todos los casos, sirve para reflejar la perspectiva del autor y para juzgar a una determinada cultura y, desde luego, unas prácticas totalmente detestables para la mayor parte de intelectuales de la época.

Las gitanas se muestran como personajes exóticos, embaucadores, que reflejan a una figura histórica que hoy sigue existiendo en nuestro país. La hechicería es marca ineludible en la gitana, le sirve para estafar y, por lo tanto, para sobrevivir. La hechicera gitana contribuye tanto a dar colorido al texto, como a desenmascarar a las mujeres a las que representa, cuya capacidad para desentrañar lo que está por venir por medio de las rayas de la mano es totalmente falsa, cuyos hechizos y remedios mágicos son absolutamente ineficaces. El autor sería fiel a las creencias del vulgo dibujando a una gitana hechicera, pero al desvelar el misterio de esta fémina, que sería precisamente la carencia de misterio, dejando al descubierto los



mecanismos de su relojería, se estaba riendo de esa misma credulidad del pueblo, y exponía de este modo su parecer al respecto.

Para finalizar, la mulata es similar a la subcategoría anterior; sirva, por tanto, lo mismo dicho acerca de las gitanas. Recordemos que solo disponemos de un texto para analizar a esta tipología, las *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar*, y en la carta que nos interesa la crítica está muy clara, pues se opera a través de una burla descarnada. Doña Ana Toledano queda plasmada como una caricatura hechicera. Esto nos hace pensar también en una falsa identidad mágica, al igual que en el caso de las gitanas. Ello nos conduce a afirmar que se está desenmascarando también a la mágica mulata, de modo que este personaje, aparte de dar una pincelada de color y de aportar exotismo, por tratarse de una mujer de ascendencia africana (esto mismo es lo que hace que se la tilde de hechicera), es sobre todo un títere que posibilita al autor mover los hilos a su antojo, con el fin de atacar encarnizadamente a unas mujeres que le merecen poco respeto.

#### 4.3.- Hechiceras mediterráneas

La hechicera mediterránea conoce dos vertientes distintas en cuanto a su plasmación en la literatura. Por una parte, tendríamos las actualizaciones, que consisten en el aprovechamiento de mitos, figuras y argumentos de las letras clásicas grecolatinas, como sucede con el episodio de Circe y Ulises (*La Circe*, de Lope de Vega; *El mayor encanto amor*, de Calderón de la Barca), la historia de amor, desamor y venganza de Medea y Jasón (*El vellocino de oro*, de Lope de Vega; *Los tres mayores prodigios*, de Calderón de la Barca; *Los encantos de Medea*, de Rojas Zorrilla) y con un personaje como Canidia, de los *Épodos* de Horacio (*Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto).

Las funciones, en general, de la mágica que nos ocupa, las cuales conectan directamente con los principales motivos que conducen a los escritores áureos a escoger a las integrantes de la presente categoría, son básicamente dos: de un lado, servir como homenaje a la tradición, a los grandes autores y obras. En el caso de las actualizaciones, los actantes que nos interesan resultan obligatorios, ya que forman parte indisoluble de las historias que se rescatan; las recreaciones también responden a patrones de figuras bien consagradas, por lo que el interés sigue siendo el mismo, no habría exigencia, eso sí, de la trama, que sería original del artista en cuestión. De otro lado, es necesario hacer alusión a la hechicera mediterránea como ente fantástico que permite que la maravilla (con mayúsculas) entre en juego, lo cual hace posible que este personaje desempeñe los papeles que veremos a continuación y que serán específicos para las actualizaciones y las recreaciones respectivamente.

Las funciones de la hechicera mediterránea en las que hemos denominado actualizaciones son: en primer lugar, ser un polo de atracción, un imán que, por medio de unas u otras artes (mágicas o de seducción) impele al héroe; además de ser, en segundo lugar, auxiliar en un momento dado, aunque también se puede hablar de la hechicera como obstáculo, que sería una tercera vía, pero esta función iría unida a la de actuar como asistente del hombre en cuestión; serían las dos caras de una moneda. Circe primero intenta dominar mágicamente a sus visitantes y, cómo no, retenerlos, pero después, al enamorarse de Ulises, se transforma tanto en un atractivo reclamo para este, como en su respaldo, sobre todo cuando él y su tripulación deciden marchar y Circe les ayuda. Lo mismo ocurre con Medea, que, en un principio, atrae a Jasón con su mismo carácter mágico, que, por otra parte, podrá contribuir a que el héroe consiga el vellocino; acto seguido, Medea pone en funcionamiento sus conocimientos sobrenaturales para que Jasón alcance su meta, con lo que pasa a ser auxiliar del protagonista; por último, y tras la traición del que prometió ser su marido, juega el papel de obstáculo a la felicidad de su amado, que pretende contraer matrimonio con otra mujer, de ahí que se convierta en la gran vengadora de la literatura, además de ser la madre asesina por antonomasia. En cuanto a Canidia, actúa también como salvadora de Sacripante, cuando este estaba a punto de morir; como anzuelo que el rey no duda en picar, por influjo mágico (Canidia no es precisamente una hermosa mujer con gran carga erótica, pero se rejuvenece y embellece con hechizos, engañando así al monarca con su nueva apariencia, pues no ha dejado de ser, en realidad, una vieja y deplorable fémica semimonstruosa, debido tanto a su aspecto físico como a sus reprobables actos); y como impedimento (al igual que ha rescatado a Sacripante de las garras de la muerte, vuelve a precipitarlo en ellas) o elemento que desencadena una tragedia en la vida del rey, que se precipita por un acantilado después de ser consciente de que ha yacido con Canidia.

En último lugar, diremos que a través de estas hechiceras mediterráneas se critica el falso amor, el mundo de las apariencias, y la magia capaz de forzar la voluntad o, al menos, de alterarla.

Merece la pena aclarar que, además, en teatro, estas figuras son una perfecta excusa para el uso de la tramoya, su presencia conduce, en la mayoría de ocasiones, al más grandioso espectáculo, dados los vuelos, transformaciones y maravillas varias ejecutadas por estas poderosas mujeres [30].

Por otra parte, disponemos de una manifestación alternativa de la hechicera mediterránea, que se concreta en lo que hemos nominado recreaciones, consistentes simplemente en construir un personaje nuevo a partir del patrón de mágicas como Circe o Medea, Canidia, Ericto, Dipsas... o bien según el modelo general de la hechicera clásica de Tesalia, al estilo de Pánfila. Formarían parte de esta subtipología las fémicas pertenecientes a los siguientes textos: *El Crotalón*, de Cristóbal de Villalón; *la Silva curiosa*, de Julián Medrano; *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes; *Varia fortuna del soldado Píndaro*, de

Gonzalo de Céspedes y Meneses; *Amazonas en las Indias*, de Tirso de Molina; *El desengaño amando y premio de la virtud*, de María de Zayas; *El jardín de Falerina*, de Calderón de la Barca; *El Criticón*, de Baltasar Gracián; y *El conde Partinuplés*, de Ana Caro.

Féminas sobrenaturales como Saxe de *El Crotalón*, Falerina de *El jardín de Falerina*, y Falsirena de *El Criticón* son comparables a Circe, la gran matriarca, pues son mujeres de gran belleza que juegan con las apariencias y utilizan su poder no para conseguir el amor del hombre en cuestión a través de filtros o bebedizos, no hallamos magia amorosa alguna, sino para seducirlo con todos los portentos que son capaces de producir a su alrededor, aunque también usan sus destrezas en este campo para retener a sus presas, alterando o manipulando su voluntad. En consecuencia, podríamos pensar que las funciones que realizan estas figuras son prácticamente similares a las que enumerábamos en la subtipología anterior para Circe, pero esto es matizable. Sí es cierto que actúan como imán para el joven en el que han puesto los ojos, como reclamo seductor que influye en la conducta y en la actuación del hombre, pero solo Falerina podría tildarse de 'auxiliar' en un momento dado [31]. Saxe, Falsirena, y Falerina son más bien un obstáculo para el protagonista, que, dicho sea de paso, aprende una valiosa lección de los sucesos acaecidos con la engañosa y dañina dama. Se usa también a alguna de estas hechiceras para criticar el mundo de las apariencias y para atacar unas prácticas que, según los autores, adulteraban los sentidos y llevaban a la perdición. Los episodios de Saxe y Falsirena en sus respectivas piezas no son más que alegorías que sirven para resaltar ciertos fallos de la sociedad de la época.

*Amazonas en las Indias* se puede analizar de forma independiente, ya que en ningún caso Martesia representa un obstáculo. Sí es un polo de atracción para Carvajal, aunque termina perdiendo a su amante, como Circe, y posteriormente se convierte en asistente del héroe, el cual rechaza la ayuda mágica de esta, cosa que lo conduce irremediamente al desastre. La función primordial de auxiliar la detenta, del mismo modo, Aldora, de *El Conde Partinuplés*, para que Rosaura pueda escoger marido. Y en estas piezas teatrales, la hechicera es el resorte perfecto para poner en marcha una escenografía sin parangón, es la excusa para la tramoya, como sucedía en la subcategoría anterior. Podría también mencionarse, en la misma línea que Martesia y Aldora, a la hechicera que transporta por los aires a Rutilio de *El Persiles*, puesto que ayuda al joven a escapar de la prisión y lo lleva en un manto volador hasta Noruega, pero no lo hace gratuitamente, sino con condiciones, él habrá de ser su marido. Cuando el muchacho, una vez liberado, la rechaza, viene el momento de la metamorfosis. Al mismo tiempo que la anciana se transforma en lobo, también la hechicera se está convirtiendo en un obstáculo que no deja avanzar al protagonista de esta trama. Por ello, él la acuchilla.

La hechicera mediterránea principalmente como obstáculo para algún otro personaje o como elemento perturbador del orden, al margen de cualquier seducción y, por supuesto, de cualquier asistencia a alguno de los actantes, la encontramos encarnada en la vieja terrorífica de la *Varia fortuna del soldado Píndaro* [32], o Lucrecia de *El desengaño amando y premio de la virtud* [33]. En estas dos obras, la mujer hace uso de sus conocimientos mágicos para interferir en la vida de otras personas, causando gran daño con ello, aunque, por suerte, la fémina sobrenatural, al final, siempre fracasa en sus intenciones, es descubierta en sus reprobables acciones y recibe su merecido. Precisamente, en estas muestras el tipo de magia que se aplica es la amorosa, que deriva en un desenlace distinto del esperado.

La monstruosa Orcavella de la *Silva curiosa* merece mención aparte, ya que no solo es un peligro para el pastor que aparece en la historia, al que encierra con ella en una tumba y hace fenecer a su lado. Previamente, ha sembrado el terror en Galicia, alimentándose incluso de la sangre de niños inocentes. Simboliza esta mujer, por tanto, lo diabólico, todos los temores posibles que se podían albergar con respecto a la fémina mágica en su vertiente más oscura. Sin duda alguna, hay que hablar de elemento perturbador del orden y de obstáculo, pero no con los mismos matices que podíamos observar en los personajes anteriores. Orcavella lleva hasta el límite esta función, lo que la lleva a colindar con la temida bruja, pero sin abandonar todavía las características propias de la hechicera mediterránea.

En general, y antes de concluir con el análisis de la función de esta tipología, cabe resaltar que todos los personajes clasificables dentro de esta categoría representan la imposición femenina, el dominio de la mujer sobre el hombre y, por tanto, el MATRIARCADO [34]. En el caso de la hechicera celestinesca, esto podía observarse también en cierta medida, pero siempre había una reestructuración del orden, un regreso al patriarcado imperante, ya que no podía permitirse el triunfo del poder femenino, tratándose de un personaje real que podía hallarse a la vuelta de cualquier esquina. No sucede así con la categoría que ahora nos ocupa, puesto que estas féminas nos sumergen en un universo mítico y fantástico, lejano de la contemporaneidad histórica, por lo que se puede soñar con el cetro de la mujer sin que ello suponga un peligro social. Eso sí, es necesario aclarar que, normalmente, estas figuras no suelen tener éxito en sus propósitos y ese fracaso simboliza la caída del trono, pero, sobre todo en el caso de las actualizaciones (también de recreaciones como Saxe, Falsirena, Falerina...) el matriarcado sigue intacto tras la frustración de los planes de la mágica, suspendido en el tiempo y el espacio, esperando la llegada de algún otro hombre al que poder manipular, para el que ser un impedimento.

#### 4.4.- Brujas

La bruja es una tipología distinta a las que hemos analizado con anterioridad, ya que si en el caso de ciertas categorías podíamos hablar de la función de la hechicera como elemento perturbador del orden y como peligro social y moral, en la bruja este papel se lleva al extremo, siendo el predominante. Pensemos que esta fémina goza de la misma actualidad y 'presencia histórica' que la hechicera celestinesca o la étnica; así pues, atribuirle hechos tales como un pacto explícito con el diablo, el vuelo por los aires sobre una escoba, una palo, una bestia..., la asistencia a las reuniones presididas por Satán en forma de macho cabrío, la cópula con el demonio y sus secuaces, y con otros brujos, sin importar el sexo o condición; el secuestro de niños pequeños, el vampirismo, la antropofagia y muchos más crímenes que pasaban por arruinar las haciendas de los vecinos de la aldea, etc. [35], la convertía en una deplorable figura que pertenecía a una secta diabólica que estaba extendiéndose por el mundo, con el consiguiente peligro para toda la cristiandad [36]. Esta amenaza se consideró totalmente real y dio lugar a un prolífico debate que se materializó en multitud de tratados que pretendían dar forma al delito de brujería, definir a la bruja, analizar sus cualidades y características, dar pautas a los perseguidores e inquisidores y profundizar teológicamente en las prácticas atribuidas a estas mujeres, para determinar su gravedad. Esta línea de reflexión y discusión desembocaría en la existencia de varias vertientes de pensamiento por parte de los intelectuales: una absolutamente crédula y, por tanto, radical con respecto al tratamiento que debían recibir estas féminas [37]; otra que se podría calificar de intermedia o moderada [38]; y una tercera mucho más benévola, que negaba muchas de las evidencias imputadas a las brujas, y se oponía a los textos y autores que defendían una severa actuación [39].

En vista del revuelo letrado, eclesiástico y social que pudo ocasionar el fenómeno de la brujería (que mucho estudiosos han considerado incluso inexistente), no es de extrañar que nos hallemos también ante el personaje más controvertido literariamente hablando. La bruja como tal comparece en los siguientes títulos: *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada; *Historia de los hechos del Emperador Carlos V*, de Fray Prudencio de Sandoval; *Entremés famoso de las brujas*, de Agustín Moreto; y *Entremés de las brujas*, de Francisco de Castro. Estos textos demuestran que, a pesar de la escasez de muestras, se pueden determinar ciertas funciones muy claras. La primera y más importante sería la testimonial, como indicábamos al hablar de las razones que impulsaban a los creadores del Siglo de Oro a extraer el jugo de estas figuras. Esto se aprecia sobre todo en la miscelánea de Torquemada y en el suceso relatado por Fray Prudencio a propósito del proceso por brujería de Navarra de 1527.

En el *Jardín* se habla del personaje que nos ocupa desde un prisma similar al de los tratados, explicando qué es una bruja y cuáles son sus peculiaridades, pero también se insertan, a modo de ejemplo y, por tanto, de testimonio, cuentos que intentan avalar tal postura o tal otra en referencia a distintos actos imputados a estas mujeres. En todos esos relatos el valor de documento histórico, de archivo de la realidad (aunque sea en referencia a pequeños detalles que no serán, precisamente, recogidos en los anales ni recordados años después, como sucede en la miscelánea de Torquemada) sigue siendo lo más relevante, pero, al mismo tiempo, podemos determinar que el papel de la bruja en ellos, si los analizamos con más detenimiento, puede ser: desencadenar la acción tras un acto mágico (como en el caso de la vieja que orina en un agujero en la tierra para producir una tormenta); servir de receptáculo perfecto de los vicios más graves para, a través del castigo que se plasma en el texto, servir de ejemplo de aquello que es necesario evitar (recuérdese, a tal efecto, la historia de la joven que inicia una relación amorosa con el diablo y muere en la hoguera esperando que él la rescate); o simplemente ser vehículo para la crítica, que, en este sentido, iría vinculada a una determinada visión de la brujería y a la aceptación o no de prácticas tales como el vuelo y la asistencia real al aquelarre (sirvan como ejemplo el cuento en el que vemos cómo una vieja cree acudir a las reuniones brujeriles tras untarse y así quiere demostrarlo a los inquisidores que la han apresado, para lo cual se unta, encerrada en una estancia, y los dos hombres, allí presentes, comprueban que cae en un profundo sueño, pero no se mueve ni un ápice, por lo que se concluye que es el diablo el que representa en la mente de la anciana todo lo que ella cree vivir, se trata de pura apariencia del artifice demoníaco).

Fray Prudencio, en cambio, no refleja distintas opiniones acerca de la bruja y su entorno. Con los sucesos que ofrece al lector ya se está posicionando, puesto que nos expone un caso, que él considera auténtico, de una bruja que, ante los inquisidores y otros testigos, convoca al diablo desde su celda y escapa volando por la ventana, aunque es apresada de nuevo poco tiempo después solo a unas millas de distancia. La función testimonial está muy presente, sin duda, y esta está íntimamente unida al deseo de manifestar una determinada postura, que supone el posicionamiento del autor. Y, cómo no, la crítica siempre aparece, aunque sea implícitamente, ya que tanto la bruja, en tanto oficiante, como la brujería, en tanto fenómeno sectario amenazante, se someten a una rigurosa evaluación, que les otorga la calificación de execrables.

Los entremeses, como el mismo género exige, van por un camino distinto, pues aunque la función de plasmación histórica, ya que el personaje escogido es actual e interesa en el momento de composición y representación de las piezas, es indiscutible, encontramos otros papeles igualmente importantes. El más evidente es el de la bruja como parodia de sí misma, o como actante que permite una burla más amplia de la brujería como tal. El entremés de Moreto tiene, además, la particularidad de sacar a escena solamente brujas fingidas que intentan engañar al alcalde del pueblo al que han acudido para robar, por lo que se puede decir que la bruja funciona como máscara o disfraz. El texto de Castro, el cual recrea uno de los relatos expuestos en el *Jardín de flores curiosas*, se ríe de la bruja y de la brujería, y libera cualquier temor por medio del humor. Igualmente, en el caso de las dos piezas dramáticas, puede leerse entre líneas un posicionamiento por parte del autor, ya que no se toma la brujería demasiado en serio, de ahí que se la convierta en el blanco de las carcajadas tanto de los creadores como de los lectores y espectadores.

#### 4.5.- Los híbridos

Finalizaremos haciendo alusión a los híbridos. Podría pensarse que, ya que esta categoría comprende personajes que son una simple fusión de tipologías vistas con anterioridad, no es necesario profundizar en las funciones en esta ocasión. Sin embargo, sí es conveniente analizar qué papeles interpreta la hechicera híbrida en los textos en los que comparece, pues si el autor opta por fundir distintas clases de fémina mágica, no lo hace gratuitamente. Puesto que la bruja es siempre uno de los ejes que confluyen en estas figuras, cabe resaltar que esta categoría se usa para añadir un plus de maldad a la otra tipología integrante. Además, si bien hechiceras como la celestinesca o la étnica ya contaban con características desdeñables y con conductas reprobables, no gozaban de la peculiaridad y complejidad de la bruja, ni formaban parte de grupos organizados que infectaban, como sí de un mortal virus se tratase, a toda la humanidad. La bruja aporta unos matices muy interesantes al personaje en cuestión y amplía sus posibilidades en lo que a funciones concretas se refiere.

Son tres las obras en las que podemos hallar a estos actantes: *El Buscón*, de Quevedo; *La pícaro Justina*, de Baltasar de Navarrete, y *El coloquio de los perros*, de Cervantes. En *El Buscón* tenemos, en la madre de Pablos, una hechicera celestinesca, de la que se duda que sea cristiana vieja, lo que nos lleva a la hechicera étnica, y una bruja. En *La pícaro Justina* nos encontramos con una hechicera étnica y una bruja; y en *El coloquio de los perros* hallamos varios estadios que desembocan en la bruja por antonomasia de nuestra literatura áurea: primeramente, está la Camacha de Montilla, hechicera mediterránea que podemos suponer también hechicera celestinesca, por su carácter urbano y la filiación con sus compañeras; en segundo lugar, la Montiel, hechicera celestinesca y bruja; y en tercer lugar, la Camacha, en la que se prima la brujería, pero de la que no se puede decir que no haya sido también hechicera celestinesca, como sus comadres [40].

Dos de estas piezas son novelas picarescas y la tercera ha sido también, para muchos estudiosos, adscribible a tal género [41]. Esto, sin duda, es significativo. La hechicera híbrida tendría como papel fundamental, sobre todo, envilecer la genealogía del pícaro (más que en el caso de la hechicera étnica, ya que la brujería es mucho más grave que la hechicería, se trata de una herejía), como ocurre en *El Buscón* y en *La pícaro Justina* [42]. Del mismo modo, haría posible la introducción de la visión del autor acerca de la brujería, como vemos en *El coloquio de los perros* y *La pícaro Justina*. Por tanto, las funciones de esta categoría hechiceril son las de negativizar más, si cabe, la ascendencia del pícaro/a y ser la excusa perfecta para dar pie a que el escritor disertase acerca de un fenómeno de rabiosa actualidad, objeto de controversia.

Por último y en general, se debe aclarar que en todas las muestras comentadas la hechicera híbrida sirve también y primordialmente como receptáculo de vicios, que hace posible la crítica, para la cual el enfoque es marcadamente burlesco en algunas ocasiones. Así pues, la hechicera híbrida forma parte de un recorrido que el escritor, y en su nombre el pícaro/a (véase, entonces, a Berganza también como un desarrapado), realiza por los tipos más idiosincrásicos de la sociedad española áurea, siendo, de acuerdo con la doctrina de la Iglesia de aquel momento, en tanto participa de la bruja, un ente desestabilizador, una criminal en potencia, pero sin que veamos la perpetuación de los pecados que se imputaba a esta clase de mujeres. Hemos de aclarar, para terminar, que a las funciones mencionadas, se podrían sumar, claro está, aquellas enumeradas para la hechicera celestinesca y étnica sobre todo, ya que esta categoría participa de ellas, aunque solamente algunas de ellas se hallarían implícitas (como ejercer un oficio entre cuyas adscripciones estaría el mediar en casos de amor usando las artes mágicas), ya que se da preeminencia a la brujería. Y los personajes que ilustran estos textos, se quedan en eso, en mera ilustración; en pura teoría, nunca en práctica; en mera voz, ya que o bien son contados (como Aldonza y Lucía), o bien cuentan (como la Cañizares), pero no asistimos de su mano, en directo, a la materialización de sus capacidades (ni las vemos concertar voluntades, ni realizar invocaciones, conjuros o hechizos, ni acudir al aquelarre y bailar con el diablo...).

#### 5.- Conclusiones.

En resumen, los Siglos de Oro fueron muy fértiles en la representación literaria de la magia, que no era más que un fiel reflejo de la situación histórica que se estaba viviendo en lo que a estas artes se refiere, como apuntábamos en el inicio de este artículo. No obstante, las letras áureas crean un universo sobrenatural propio, una dimensión aparte que bebe de la realidad, pero que posee sus propias particularidades, pues transforma lo inmediato con el velo con el que todo autor tamiza lo observado.

Hechiceras y brujas fueron las figuras femeninas por excelencia que poblaron ese espacio alternativo y que subsistieron según esas otras normas, esas reglas capaces de alterar el orden establecido o de hacer creer que influían en el entorno a su antojo. Dichas mujeres, clasificables, como hemos visto, en diferentes categorías y subcategorías configuraban un amplio escaparate, un vistoso abanico con diferentes colores y tonalidades, que proporcionaban una completa muestra de las distintas materializaciones de la magia femenil. Leer uno de los textos en los cuales estos personajes tenían protagonismo era como asomarse a una ventana desde la que podía atisbarse tanto la realidad como la tradición literaria, ya que a medio camino entre ambas se hallarían

estos actantes. No se ha de dudar, por tanto, después de todo lo expuesto en este trabajo, de la relevancia de hechiceras y brujas, dada su abundancia en las obras de los siglos XVI y XVII. Y si no se pueden comprender los Siglos de Oro sin penetrar en los oscuros recovecos del pensamiento mágico, tampoco se puede estudiar en toda su profundidad la literatura sin detenerse en dicha mentalidad, que encuentra su encarnación, sobre todo, a través de personajes como el mago, la hechicera y la bruja. Serían la vertiente masculina y femenina de lo sobrenatural, cuya diferencia trataremos en próximas publicaciones. Por todo lo dicho, el papel de estos personajes es fundamental para el desarrollo y la definición de la literatura española áurea.

Las razones que mueven a los más insignes escritores de las centurias que nos ocupan a incluir a estos actantes en sus textos varían según la tipología en cuestión por la que se inclinen. De manera general, habría que hablar de un deseo de plasmación de una realidad histórica, motivo aplicable a cualquier categoría. Y, en concreto, en el caso de la hechicera celestinesca y de la hechicera étnica, es ese interés por reflejar el entorno y las preocupaciones más inmediatas el que impulsa a los autores a dibujar a mujeres como Celestina, por una parte, o Cenotía, por otra. La comparecencia de la hechicera étnica proviene del aprovechamiento que los creadores áureos hacen de la tradición clásica, a modo de homenaje a los griegos y los latinos. La bruja nace, como personaje, del interés de los autores por los fenómenos más actuales, de modo que sus piezas podían servir como espejo de lo que en aquellos momentos se podía considerar alarmante socialmente y ellos participaban así de la controversia que originaba un fenómeno tan complejo como fue la brujería, de modo que su afán también era crítico y podía convertirse en burlesco si usaban la risa para exorcizar los temores. Por último, los creadores de estas centurias escogen al híbrido, como ente que se encuentra al límite, por el plus de negativización que lo acompaña, con el fin de criticar o de burlarse de algún aspecto o algún vicio, pues estas figuras envilecen todo aquello con lo que entran en contacto.

Nos encontramos frente a distintos arquetipos, ya que resultaría muy difícil establecer tan solo uno, dada la existencia de varias tipologías, que se configuran como tales en los Siglos de Oro, hecho por el cual es absolutamente imprescindible analizar las letras de este período en relación con las artes mágicas y sus officiantes. Y estos estereotipos realizan unas funciones muy definidas en los textos.

Recordemos que las hechiceras celestinescas tenían como funciones principales: reflejar a mujeres auténticas que habitaban las ciudades peninsulares, respondiendo a la principal razón que llevaba a los autores a escogerlas para formar parte de sus piezas; servir como modelo que hacía posible la crítica de unas determinadas prácticas y, por tanto, de un oficio muy bien definido, y al mismo tiempo se atacaba la conducta de los clientes que recurrían a la hechicera para solucionar sus asuntos; ser objeto de parodia, burla o caricatura en las obras en las que el humor posee un papel fundamental. Indagando más en los mecanismos internos de los textos, se han de apuntar igualmente como funciones para este personaje: ser medianera en casos de amor, propiciar los acontecimientos más importantes para el desenlace de la acción, perder o dañar a otros actantes, representar todos los vicios condenables y, por supuesto, una puerta hacia lo mágico o sobrenatural, aunque también puede utilizar la magia como máscara y, por tanto, como juego en muchas ocasiones; simbolizaría el poder femenino en un orden patriarcal, y también el refugio para todos aquellos que se hallan desesperados, en relación siempre con asuntos considerados ilícitos.

En cuanto a la hechicera étnica, la principal función o, más bien, razón que conducía a los escritores a inclinarse por esta tipología es la plasmación histórica, aunque en ocasiones esta respondía más a la leyenda o la fama de la que gozaba una determinada etnia que a la realidad. En las pertenecientes a esta categoría la magia es un ingrediente obligatorio, dada su pertenencia a una etnia distinta, con una cultura y una religión también diferentes, que solían asociarse, pagana y exóticamente, a las artes ocultas.

Si profundizamos más, hemos de decir que las moras desencadenan la acción o intentan hacerlo, aunque suelen fracasar. Las moriscas son responsables de un desenlace trágico y totalmente reprobable, se comportan como elementos desestabilizadores del orden, como un obstáculo para los protagonistas de la trama, por lo que reciben un merecido castigo, cosa que permite que funcionen como receptáculo crítico y, gracias a su creciente negatividad, como ascendencia vil del pícaro en la novela picaresca.

La hechicera judía o conversa desempeña un oficio execrable, todavía más digno de ser atacado que la ocupación de la hechicera celestinesca, desencadena también, por medio de sus hechizos, ciertos acontecimientos que resultan dañinos para otros personajes; de ahí que permita al autor aplicar una mirada crítica sobre esa otra cultura tan relacionada con el universo sobrenatural.

La hechicera gitana tiene como función reflejar a una figura exótica que siempre se ponía en contacto con la magia como una parte ineludible de su idiosincrasia. Su relevancia en la trama, en cuanto a mujer sobrenatural, es menor, ya que aparece reflejada como una engañosa fémina que embauca y estafa a sus clientes. De este modo, la comparecencia de esta mágica sirve al autor para desenmascarar una 'realidad', exponiendo así su visión de los hechos, desestimando toda veracidad y burlándose, así, de la credulidad del vulgo. La hechicera mulata sería idéntica en sus funciones a la egipcíaca.

Por otra parte, la hechicera mediterránea tendría como funciones generales más destacables: ser un homenaje a la tradición clásica grecolatina y posibilitar la entrada de lo fantástico en los textos, dada su adscripción a un universo mítico en el que toda maravilla cabe. Igualmente, es una figura que se explota

mucho en el teatro por el juego de tramoyas y escenografía que permite; sería entonces, además de todo lo dicho, una excusa para el despliegue de medios técnicos en las tablas. También se ha de destacar a la hechicera mediterránea por lo que simboliza en cuanto a la femineidad misma, puesto que porta el cetro del poder y es necesario hablar de matriarcado, lo cual no evita el fracaso en el logro de sus propósitos.

Al mismo tiempo, podemos distinguir unos papeles con matices diferentes para las actualizaciones y las recreaciones.

La hechicera mediterránea de las actualizaciones es un polo de atracción para el héroe e influye en su conducta gracias a sus conocimientos mágicos; en ese sentido se podría hablar de la femineidad como obstáculo, aunque actuaría, igualmente, como auxiliar del protagonista. De otro lado, este arquetipo sirve para criticar el mundo de las apariencias que se crean gracias a las artes ocultas de las que estas mujeres son sabedoras, pues esa falsa dimensión que se construye altera los sentidos del hombre, y es capaz de obnubilarlo.

La hechicera mediterránea de las recreaciones es un imán para el joven del que se encapricha, un seductor anzuelo que nublará la mente del protagonista y lo dejará a merced de la femineidad mágica, y se pueden tildar también de traba, en tanto retiene al hombre en contra de su voluntad, influyendo sobrenaturalmente en su conducta, gracias al encantamiento que adorna todo el entorno que circunda a los ahora amantes; la función de auxiliar es otra de las que ha de resaltarse, pues no debemos olvidar que actualizaciones y recreaciones tienen mucho en común, ya que las segundas son un calco de las primeras, aunque ubicadas en la actualidad de los siglos XVI y XVII y en nuevos argumentos. Estos personajes son utilizados, además, como receptáculos críticos, que posibilitan al autor atacar a una sociedad fundada sobre todo en las apariencias, y, por supuesto, unas prácticas que se basan en la creación de las mismas, a través de las cuales se doblega la voluntad de los demás.

La bruja interesa a los creadores que la reflejan en sus páginas por su 'modernidad' [43], su rabiosa actualidad y, sobre todo, por el debate que genera todo lo que tiene que ver con ella y la secta a la que pertenece. Su función más relevante es, por tanto, ser un testimonio de lo que estaba sucediendo, servir de espejo a la realidad, básicamente de las zonas rurales, así como facilitar la inclusión de la propia postura del escritor, que, de este modo, pone su granito de arena en el controvertido monte que se construye a base de un cruce constante de opiniones que la tratadística expone más por extenso. Si nos sumergimos más en los textos y en las historias que nos cuentan, se pueden otorgar otros papeles a la bruja como actante literario propiamente dicho: desencadenar una acción gracias a su poder diabólico, ser una especie de baúl repleto de graves pecados que se castigan cuando la bruja es también ajusticiada; simbolizaría, pues, todo lo que no hay que hacer ni hay que ser. Y, por supuesto, su persona y su actuación constituyen, igualmente, un ejemplo de una u otra vertiente de pensamiento en torno a hechos tales como el vuelo, las metamorfosis, el vampirismo, etc. Por último, podemos hallar una bruja cuya única función es provocar la risa del lector o el espectador, pues lo que encontramos en estos casos es bien una parodia, bien una falsa bruja.

En último lugar, repasaremos las funciones de la hechicera híbrida que, en tanto fusión de otras categorías, coincidirá, en ocasiones, en los papeles que desempeña con otras tipologías ya vistas, aunque irá más allá. Por ello, es menester mencionar de nuevo el deseo de plasmación histórica, pensando que algunos autores verían reflejada en estas mujeres la posibilidad real de que ciertas hechiceras celestinescas o étnicas, que caracterizaban, sin duda, su entorno inmediato, fueran sospechosas también de brujería. Esto agravaría la negativa concepción que se tenía de ellas y de dicha consideración se aprovecharían los escritores para dar vida a un nuevo arquetipo que daba juego para: envilecer la genealogía del pícaro en el género picaresco, introducir la visión del autor en torno a la brujería y ser, finalmente, un objeto de crítica, la diana a la cual los intelectuales lanzarían sus dardos.

En definitiva, nos hallamos ante un arquetipo desmontable, un estereotipado puzzle que necesita de la unión de todas sus perfectas piezas para que se pueda comprender totalmente a la hechicera y la bruja, ya que no se puede prescindir de ninguna de las categorías y subcategorías que hemos expuesto a lo largo de este artículo. Y su presencia continuada y recurrente en la literatura áurea, prueba de la irrefutable importancia del pensamiento mágico en el Renacimiento y el Barroco, demuestra que no se pueden estudiar ni entender las letras de los Siglos de Oro sin hacer una obligatoria parada en estas figuras femeninas.

## Notas

- [1] Julio Caro Baroja relaciona la hechicería con la práctica solitaria y urbana y la brujería con la práctica comunitaria y rural (aquejarres) (Caro Baroja, 1995, pp. 133-135). Por tanto, como punto de partida, podemos decir que la hechicera actúa, en la mayoría de ocasiones, independientemente y en las ciudades, aunque esto va a depender de la subcategoría hechiceril concreta, como veremos a lo largo de este trabajo. La bruja, en cambio, pertenece a un grupo, a una secta, y se define en tanto forma parte de una sociedad plenamente organizada cuyo cabecilla es el mismísimo diablo. Esto supone una

diferencia sustancial con respecto a la hechicera que nunca llegará, ni en su manifestación más monstruosa, a ser tan peligrosa como la bruja, ya que esta se integra en lo que fue considerada una plaga demoníaca que se extendía por toda la cristiandad.

- [2] Ofelia Eugenia de Andrés Martín nos explica que 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” (2006, p. 37). Y añadirá “Todos los estratos sociales presentan, durante el Siglo de Oro, ramificaciones ocultistas. [...] Tenían que generar un mosaico heterogéneo de *Magia, Hechicería y Brujería*, posterior semilla de inspiraciones literarias” (p. 51). Del mismo modo, M<sup>a</sup> Jesús Zamora Calvo afirma: “[...] Es sobre todo durante el Renacimiento y el Barroco cuando tanto el filósofo como el teólogo, el filólogo y el inquisidor, se fijan de manera especial en la magia, no solo por el auge que experimentaba en esta época, sino también por la atracción que ejerce lo arcano, lo misterioso y lo demoníaco” (2005, p. 21). Y todavía va más allá cuando dice: “El pensamiento mágico, los manuales exorcistas y los tratados teológico-morales son los que labran y organizan la realidad del momento” (p. 35). Es evidente, por tanto, que “Resulta demasiado simple y fragmentario considerar el Renacimiento como un periodo histórico en el que se producen grandes progresos en casi todos los campos y en el que triunfa la razón sobre la magia. El Humanismo renacentista no solo queda constituido por pensadores tan relevantes para la Edad Moderna como Erasmo de Róterdam, sino también permite la reimpresión de tratados como el *Malleus maleficarum*, máximo exponente de la intolerancia radical” (p. 108).
- [3] Véase Lara Alberola, 2006b.
- [4] En España destacan los siguientes textos: *Tratado de las supersticiones y hechicerías*, de Fray Martín de Castañega; *Reprobación de las supersticiones y hechicerías*, de Pedro Ciruelo; *Disquisiciones mágicas*, de Martín del Río; y *Discurso acerca de los cuentos de las brujas*, de Pedro de Valencia.
- [5] Circe aparece, por ejemplo, en *La Odisea* de Homero, *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y en *Las metamorfosis* de Ovidio; Medea se halla presente en textos como *Las Argonáuticas*, la *Medea* de Eurípides, en *Las metamorfosis*, y en la *Medea* de Séneca.
- [6] Entre estas mujeres estarían: Simeta, de los *Idilios* de Teócrito; la pastora hechicera de las *Bucólicas* de Virgilio; Acántide, de las *Elegías* de Propercio; Dipsas, de los *Amores* de Ovidio; Proselenos, del *Satiricón* de Petronio, etc.
- [7] Aquí se ha de mencionar a Canidia, de los *Épodos* de Horacio, y Ericto, de la *Farsalia* de Lucano.
- [8] La hechicera semimonstruosa posee un aspecto físico similar al que en muchas ocasiones, siglos más tarde, se asignaría a la bruja; sus actos, además, son terribles; Ericto, por ejemplo, desmembra cadáveres a dentelladas. Sin embargo, no estamos todavía ante la bruja, en la Antigüedad Clásica no se puede hablar de esta, pues para que exista hace falta el diablo, inexistente en las religiones griega y romana tal y como lo conocemos, y el elemento sectario, es decir, la pertenencia a un grupo y la asistencia a reuniones periódicas, al aquelarre. Por ello, la bruja es un ente relativamente moderno. Aunque tenga su base en personajes literarios y mitológicos anteriores no se puede considerar su nacimiento hasta aproximadamente el siglo XIV.
- [9] Uno de los que más influyó en este hecho y que funcionó como piedra angular fue el *Malleus Maleficarum*, escrito por los inquisidores Sprenger y Kraemer, que vio la luz en 1486 y que, en gran parte, encendió la llama de las hogueras y dio el pistoletazo de salida para la caza de brujas.
- [10] De la tradición oral que existió en torno a la figura de la bruja no se posee demasiada información o, al menos, información organizada y catalogada. Una de las fuentes que puede sentar las bases para dilucidar qué clase de contenidos se transmitieron oralmente con respecto a la brujería es la tratadística. M<sup>a</sup> Jesús Zamora Calvo, una de las máximas estudiosas del cuento inserto en los tratados de magia, corrobora que muchos de los relatos que se intercalan en este género literario proceden de la tradición oral, y muchos de ellos, claro está, tienen a brujas como protagonistas. No obstante, el catálogo con dichos cuentos no ha sido todavía publicado y, a día de hoy, no se cuentan todavía con suficientes herramientas, a pesar de la existencia de compilaciones de relatos de los Siglos de Oro, para determinar con toda seguridad el papel que el personaje que nos ocupa ha tenido en el folclore de nuestro país. Sí se puede afirmar, sin embargo, que el patrón del aquelarre, con todos sus elementos característicos, se transmitió oralmente y de modo muy rápido, ya que en procesos celebrados en distintos lugares la descripción de las reuniones y de los actos imputados a estas satánicas féminas eran idénticos (Con respecto a la configuración del patrón del aquelarre, véase Baschwitz, 1998, p. 75-76; Mérida, 2004, p. 144; Cardini, 1982, p. 81).

- [11] Para conocer pormenorizadamente las acusaciones que se dirigieron contra las supuestas brujas, véase Valencia, 1997, pp. 71-95, en estas páginas se puede encontrar información acerca del funcionamiento de la secta en sí, su organización jerárquica, los detalles más escabrosos del ajuelarre, las atrocidades que se adjudicaban a estas féminas, etc.
- [12] En España, el más importante en relación con la brujería fue el Auto de Fe de Logroño de 1610, aunque también se ha de mencionar el proceso de Navarra del 1527, que es al que se refiere Fray Prudencio de Sandoval en su obra *Hechos del Emperador Carlos V.*
- [13] La bruja es uno de los personajes más prototípicos de los cuentos de hadas que recopilan, por ejemplo, los hermanos Grimm en el siglo XIX, aunque no es una figura que se consolide en dicha centuria, pues los relatos recogidos por estos filólogos pertenecen a la tradición oral. En la literatura española, el Romanticismo también supuso un punto de inflexión en la representación artística de la bruja. Por una parte, contamos con las pinturas de Goya, que ilustraron magníficamente el fenómeno de la brujería. Por otra, hemos de mencionar a autores como Bécquer, con sus *Cartas desde mi celda*, o a Eugenio de Hartzenbusch, con *La redoma encantada*. El Realismo nos deja muestras como los cuentos de Emilia Pardo Bazán, en los que las féminas en que nos centramos ocupan un lugar privilegiado. El modernismo tampoco obvia esta temática; Ramón del Valle Inclán, con su *Esperpento de las galas del difunto* o *Romance de Lobos*, y Pío Baroja, con *La dama de Urtubi*, corroboran estas afirmaciones. En el siglo XVIII, el Neoclasicismo, menos inclinado a toda clase de supersticiones, nos deja ciertas piezas dignas de mención, pertenecientes a un género que se asienta sobre todo en dicho período, la comedia de magia, pero las mujeres que las protagonizan no son brujas, sino hechiceras clasificables dentro de otras de las categorías que estamos estudiando.
- [14] Esto es, precisamente, lo que hace Cervantes en *El coloquio de los perros*, pues utiliza la burla que se ejerce sobre la Cañizares, a la que se deja en ridículo y a la que no se puede dar crédito, para participar del debate brujeril e ir, incluso, más allá, desautorizándolo y riéndose de los teólogos e intelectuales que daban pábulo a todas las absurdas tesis acerca de estas mujeres. Véase Lara Alberola, Eva, 2008b, pp. 149-176.
- [15] “La magia, [...] aquí, en Europa, desde la época de Homero da pábulo a poetas, dramaturgos y novelistas y en España nos encontramos con que, si no sabemos algo de lo que es la mentalidad mágica, correremos el riesgo de no comprender obras como *La Celestina*, el *Quijote* o *El caballero de Olmedo*” (Caro Baroja, 1974, p. 176)
- [16] Para la Edad Media este estudio se ha llevado a cabo de manera más o menos unitaria por parte de especialistas como Antonio Garrosa Resina y Rafael Mérida Jiménez. Para los Siglos de Oro existen trabajos más bien fragmentarios, aplicados a autores concretos, como Miguel de Cervantes, y, sobre todo, a *La Celestina* y la literatura celestinesca, aunque recientemente han sido publicadas monografías significativas en este terreno, como las de Ofelia Eugenia de Andrés Martín, que realiza un recorrido más amplio por la literatura de la época, y M<sup>a</sup> Jesús Zamora Calvo, que se centra en el cuento inserto en los tratados de magia. Del mismo modo, contamos con los ensayos de Mario N. Pavia, que profundiza en el teatro áureo, dejándonos un gran número de referencias aprovechables, y de Pilar Alonso Palomar, la cual se detiene básicamente en la novela pastoril. Sí disponemos de gran cantidad de artículos que analizan distintos aspectos concretos de la magia en las centurias que nos interesan, pero, como decíamos, nos dejan una visión fragmentaria de la materia, aunque muy ilustrativa, sin duda alguna.
- [17] Definiciones recogidas del *DRAE* de 2001, vigésima segunda edición, en
- [18] Del miedo al poder femenino, que conduce a la represión de la mujer por parte de la sociedad patriarcal, habla De Andrés Martín, 2006, pp. 81-82, en relación con la magia, ya que la estigmatización de las féminas alcanzó hasta el mismo universo hechicero, creándose una diferenciación muy interesante entre magos por una parte, y hechiceras y brujas por otra.
- [19] Es una casualidad que debe hacernos reflexionar el hecho de que, precisamente, las dos piezas en las que la hechicería es manifiestamente efectiva, y no se castiga a la oficiante, sino que esta continúa con sus prácticas sin ningún perjuicio por lo negativo de su actuación, sean anónimas. El caso del *Auto de Clarindo* es más comprensible, en el sentido de que su trama se puede calificar como cómica, por lo que el humor restaría importancia a la permisividad del autor con respecto a la magia. Sin embargo, la *Tragicomedia de Polidoro* y *Casandrina*, como su mismo título indica, contiene ingredientes trágicos, pues Polidoro fallece, después de haber sido manipulado sobrenaturalmente por la Corneja, y traicionado por sus sirvientes. También la Fabia de *El caballero de Olmedo* es bien tratada por Lope, y Alonso termina muerto, pero esta vez no ha sido la hechicera quien ha concertado por ilícitos medios heterodoxos los amores de los protagonistas; ha participado en la trama, pero no figura conjuero ni hechizo que sea el responsable de los acontecimientos.



- [20] Pensemos que existe un prolífico debate en la actualidad, que todavía no se ha zanjado, en torno a la efectividad de la hechicería en *La Celestina* (y por tanto en su descendencia literaria), la cual redundaría en una auténtica funcionalidad de la magia, o bien en una pura ornamentalidad. Nosotros no nos centraremos en estas cuestiones, pero es importante recalcar que si se opta por afirmar que lo sobrenatural no tiene ninguna relación de causa-efecto en estas obras, se puede hablar de desenmascaramiento de la hechicería, bien como fracaso, bien como farsa, engaño. Véase Lara Alberola, 2006b, pp. 683-689 y Lara Alberola, Eva, 2008d.
- [21] Véase Lara Alberola, 2006a.
- [22] Severin, 1993, pp. 12 y 25.
- [23] En textos como *La Celestina*, que es la obra madre, la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* o la *Tragedia Policiana*, la fémina mágica encuentra un trágico final: la muerte, como castigo a sus acciones y, por supuesto, a unas prácticas ilícitas que han atraído con sus conjuras la más dañina influencia diabólica.
- [24] Esto ocurre en piezas como la *Farsa de la hechicera* o el *Auto de Clarindo*, muestras en las que se hace patente la efectividad de la magia sin una contrapartida trágica, ya que el humor anda por medio y, atenuada la visión negativa de estas féminas por el velo de la risa, se puede crear un reducto en el que la hechicera triunfe y sus hechizos no tengan consecuencias para ellas mismas, como oficiantes, pero sí para aquellas personas de las cuales se intenta forzar la voluntad. Es más, en la *Farsa*, no llegamos a ver el desenlace de la trama amorosa, pero sí acude el demonio a la llamada de la vieja Candelera, hecho totalmente novedoso, puesto que los conjuros de las mágicas celestinescas nunca atraen material y corpóreamente a los demonios invocados.
- [25] M<sup>a</sup> Helena Sánchez Ortega (2004, p. 142) nos proporciona el testimonio de una hechicera de apenas veinte años, Francisca Mora, quien expresaba que “No había Dios sino nacer y morir porque no era posible que si hubiese Dios las dexase padecer tanto como padescian y que no tenía esperanza que Dios la ayudase sino el diablo, y que los demonios no eran tan malos como los pintaban y que deseaba saber alguna oración para que el diablo la sacase de allí”, dejando así patente que era la angustia la que conducía a estas mujeres al flanco equivocado, el del demonio, el de la magia. No hay duda de que la hechicera urbana es hija de la desesperación.
- [26] En relación a la hechicera étnica, véase Lara Alberola, 2008c.
- [27] Véase Fernández Álvarez, 2002, pp. 279-285.; Sánchez Ortega, 1988, p. 247, 249-250.
- [28] Véase Fernández Álvarez, 2002, pp. 258-259, 272-279.
- [29] Véase Lara Alberola, 2008<sup>a</sup>.
- [30] A este respecto, véase Lara Alberola, Eva, 2005.
- [31] Se podría decir que Falerina actúa como auxiliar cuando es convocada por Marfisa y Lisidante y atiende a su petición, pues les muestra lo que está sucediendo en ese momento a miles de kilómetros de distancia.
- [32] La anciana de esta obra no colabora con ninguno de los protagonistas, pero sí es descubierta llevando a cabo un hechizo del que después se sabrá la causa: hechizar a un joven por encargo de su sobrina. En este sentido, la vieja atiende las necesidades de una joven enamorada, pero, en relación con Píndaro y sus compañeros, esta aterradora mujer supone un problema. En cuanto a la atracción o manipulación por parte de esta hechicera, hemos de recordar el momento en que amenaza a los viajeros tras ser descubierta con las manos en la masa, y ellos obedecen las órdenes de esta fémina sin objeciones. La voz y la palabra de la vulgar mágica los impele a marcharse, pero poco durará el poder de sus indicaciones, ya que se muestran dispuestas a regresar y a apresarla, aunque un viento huracanado truncará sus planes. En este sentido y teniendo también en cuenta las consecuencias que tiene para don Francisco el haber interferido en los planes de aquella que en texto se denomina “Circe”, se ha de hablar de la hechicera como una piedra en el camino del soldado y sus amigos.
- [33] Lucrecia también ejerce una poderosa atracción en don Fernando, pero no a causa de falsas apariencias construidas a través de la magia, sino por medio de hechizos amorosos que, de alguna manera, enloquecen al joven y fuerzan su voluntad hasta el extremo de obligarlo a salir de casa en el momento en que a la dama se le antoja su compañía. No se trata de seducción en sí, sino de control absoluto. Y cuando descubre que su amado se ha casado con doña Clara, lo hace enfermar para vengarse y, posteriormente, ya recuperado, comienza a aborrecer a su mujer por influencia de

Lucrecia y termina marchándose con ella a Sevilla. Clara logra deshacer el hechizo amoroso aplicado por esta mágica, pero don Fernando muere, a causa de un maleficio.

- [34] Algunos antropólogos e historiadores han hablado de la existencia de sociedades matriarcales. Según Frank Donovan, la importancia creciente de la mujer desembocó en una era matriarcal que se extendería aproximadamente entre el milenio noveno y séptimo a. C. Eso sí, no debemos pensar solamente en las sociedades matriarcales como en aquellas en las que la mujer reina, como sería el caso de las Amazonas (ubicadas en Asia Menor, donde todavía quedan vestigios de esta clase de sociedades), sino que también es necesario considerarlas como sociedades en las que el ser humano se siente ligado a la Gran Madre Naturaleza (1978, pp. 14-15). Acerca de la conexión magia-mujer, véase Neumann, 1996, pp. 94-108.
- [35] Castañega, 2000, pp. 32-33; Ciruelo, 1978, pp. 48-49; Del Río, 1991, pp. 194-95, 334, 338 y 360-368; Valencia, 1997, p. 310; Sprenger y Kraemer, 1976, pp. 231-238, 269-274 y 305-307.
- [36] *Innocentius VIII. Inquisitoribus Germaniae. Innocentius Episcopus Seruus Seruorum Dei, Ad futuram rei memoriam*, en Binsfeld, Pedro, 1605, pp. 732-739; Troncarelli, 1983, pp. 96-100.
- [37] Nicolás Eymerich (1320-1399), *Directorium inquisitorum* (h. 1500); Nicolás Jacquier, *Flagellum haereticorum fascinariorum...* (1458); Henricus Institoris y Jacobus Sprenger, *Malleus maleficarum* (1486-87); Bernardo Rategno de Como, *Lucerna inquisitorum haereticae pravitatis* (h. 1510); Bartolomé Espina, ...*De strigibus. Striges ad ludum diabolicum corporaliter deferri...* (1523); Silvestre Mazzolini (Prierias), ...*De strigimagarum demonumque mirandis libri tres* (1521); Juan Francisco Pico de la Mirandola, ...*Dialogus in tres libros divisus: titulus est Strix, sive De ludificatione daemonum...* (1523); Pablo Grillando, *Tractatus de hereticis et sortilegijs...* (1536); Alfonso de Castro, ...*De iusta haereticorum punitione...* (1547); Olao Magno, *Historia delle generi et della natura delle cose settentrionali...* (1555); Francesco Cattani de Diacceto, *Discorso... sopra la superstizione dell'arte magica...* (1567); Ludwig Lavater, *De spectris, lemurbus, et magnis atque insolitis fragoribus...* (1569); Andrés Cesalpino, *Daemonum investigatio peripatetica...* (1580); Jean Bodin, ...*De magorum daemonomania libri IV* (1580); Leonardo Vairo, *De fascino libri tres...* (1583); Benito Perera, ...*Adversus fallaces et superstitiosas artes...* (1591); Martín del Río, *Disquisitionum magicarum libri sex* (1599); Pierre de Lancre, *Tableau del'inconstance des mauuais anges et démons...* (1612); Francisco Bordoni, ...*Manuale consultorum in causis S. Officii contra haereticorum pravitatem...* (1693), etc. (Para un conocimiento general de estas referencias, véase *Biblioteca lamiarum...*)
- [38] Jacobo de Voragine, *Legenda aurea* (1470); Jacobo Passavanti, *Lo specchio della vera penitenza... dato in luce dalla Academia della Crusca*, (1495); Alfonso Tostado Ribera, ... *Comentaria in primam partem Mathaei...* (h. 1440); Girolamo Visconti, *Lamiarum sive striarum opuscula* (1490); Ulrico Molitor, *De lamiis et pythonicis mulieribus* (1489); Pedro Ciruelo, *Reprovación de las supersticiones y hechicerías...* (1521 en latín, 1540 en castellano); Thomas Erasto, *Repetitio disputationis de lamiis seu strigibus...* (1578); Pedro Binsfeld, *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum...* (1589); Nicolás Rémy, *Daemonolatreiae libri tres...* (1595); Juan Bautista Codronchi, ...*De morbis venecis ac veneficiis...* (1595); Francisco María Guaccio, *Compendium maleficarum...* (1608), etc. (Para un conocimiento general de estas referencias, véase *Biblioteca lamiarum...*)
- [39] San Bernardino de Sena, *Le prediche volgari ... dette nella Piazza del Campo...* (1427); Johann Nider, *Formicarius*, (h. 1475); Mariano Sozzini, *Liber de sortilegijs* (1443); Martín de Arlés y Andosilla, *Tractatus de superstitionibus, contra maleficia seu sortilegia quae hodie vigent in orbe terrarum: in lucem nuperrime editus...* (1450-60); Alfonso de Espina, *Fortalicium fidei*, (1467); Juan Francisco Ponzinibio, *Tractatus subtilis, et elegans, de lamijs...* (1520); Pedro Pomponazzi, ...*De naturalium effectum causis, sive De incantationibus...* (1556); Gerolamo Cardano, ... *De subtilitate libri XXI...* (1550), y ... *De rerum varietate libri XVII...* (1557); Giovan Battista della Porta, *Magiae naturalis...* (1558); Juan Wier, *De praestigijs daemonum...* (1563); Girolamo Menghi, *Flagellum daemonum, exorcismos terribiles...* (1576); Reginald Scott, *The Discovery of Witchcraft...*, (1584); Federico von Spee, *Cautio criminalis...* (1631), etc. (Para un conocimiento general de estas referencias, véase *Biblioteca lamiarum...*)
- [40] Véase Lara Alberola, 2008b, pp. 149-156.
- [41] Rey Hazas, 2003, pp. 379-382.
- [42] En el caso de Justina, no es su madre la que se catalogaría como hechicera híbrida, sino una vieja morisca con la que ella compartirá vivienda y 'amistad', y llegará incluso a heredar su pobre hacienda, lo que podría vincularla a ella como sucesora también en las prácticas mágicas. Por ello, se podría hablar de esta morisca, que es a la vez hechicera étnica y bruja, en términos de 'madre putativa'. Véase Lara Alberola, 2008<sup>a</sup>, pp. 475-480.

[43] La bruja como tal es un arquetipo moderno, pues la brujería es un fenómeno que no debe confundirse con la hechicería, práctica esta última que sí es realmente antigua y que puede atribuirse a los albores de la civilización humana. A este respecto, Hope Robbins afirma: “La hechicería es un intento de dominar la naturaleza para producir resultados benéficos o maléficos, por lo general con ayuda de los espíritus del mal. Por otra parte, la brujería engloba a la hechicería, pero va más lejos, pues la bruja firma un pacto con el Diabolo para realizar actos mágicos con el fin de negar, repudiar y afrentar al Dios cristiano. Los crímenes que cometen brujos y hechiceros son parecidos, pero los móviles son diferentes. Esta es la base sobre la que la Inquisición construyó la teoría de la brujería herética, el rechazo voluntario de Dios y la Iglesia. La brujería pasó a ser no una cuestión de hechos, sino de ideas, ocupando un lugar entre los crímenes de conciencia” (1992, p. 298).

## Bibliografía citada

### Textos

Alcalá Yáñez, Jerónimo de (2005): *Alonso, mozo de muchos amos*. Ed. de Miguel Donoso. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

Alemán, Mateo (1994): *Guzmán de Alfarache*. Ed. de José M<sup>a</sup> Micó. Madrid, Cátedra.

Anónimo (post 1564): *Tragicomedia de Polidoro y Casandrina*. Biblioteca de Palacio (sign. II-1591 [olim 2-B-10]).

Anónimo (1993): *Auto de Clarindo*, en M. A. Pérez Priego (ed.): *Cuatro comedias celestinescas*. Valencia, UNED, Universidad de Sevilla - Universidad de Valencia.

Apolonio de Rodas (1991): *Argonáuticas*. Ed. de Manuel Pérez López. Torrejón de Ardoz, Akal.

Apuleyo (1994): *El asno de oro*. Ed. de José María Royo. Madrid, Cátedra.

Barahona de Soto, Luis (1981): *Las lágrimas de Angélica*. Ed. de José Lara Garrido. Madrid, Cátedra.

Binsfeld, Pedro (1605): *Tractatus de confessionibus maleficorum et sagarum. Secundò recognitvs, & auctior redditus. Avgvustae Trevorirvm. Ex Officina Typographica Henrici Bock. Cum privilegio Caesar. Maiest. ad decennium*.

Bravo, Cristóbal (1974): *Testamento de Celestina*, en García de Enterría, María Cruz (ed. lit.): *Pliegos poéticos españoles de la Biblioteca del Estado de Baviera de Munich*. Madrid, Joyas Bibliográficas.

Calderón de la Barca, Pedro (1956): *El Jardín de Falerina*, en *Obras Completas*. Ed., prólogo y notas de Ángel Valbuena Briones, T. II. Madrid, Aguilar.

Calderón de la Barca, Pedro (1997-98): *El mayor encanto amor*, en Chadwyck - Healey: *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos de texto completo. Inso Corporation.

Caro, Ana (1993): *El Conde Partinuplés*. Ed. de Lola Luna. Kassel, Reichenberger.

Castañega, Fray Martín de (2001): *Tratado de las supersticiones y hechicerías*. Ed. de José Dueso Alarcón. San Sebastián, De la Luna.

Castro, Francisco de (1723): *Entremés de los gigantones*, en *Entremeses varios (Arcadia de Entremeses Varios escritos por los ingenios más clásicos de España)*. Madrid, Imprenta de Ángel Pascual Rubio.

Castro, Francisco de (s.a): *Entremés de las brujas*, en *Entremeses varios (Libro Nuevo de Entremeses intitulado cómico festejo, su autor Francisco de Castro...)*, Tomo I. s.l.

Cervantes, Miguel de (1995): "El coloquio de los perros", en *Novelas Ejemplares II*. Ed. de Harry Sieber. Madrid, Cátedra.

Cervantes, Miguel de (2005): "La gitanilla", en *Novelas Ejemplares I*. Ed. de Harry Sieber. Madrid, Cátedra.

Cervantes, Miguel de (1996): *El trato de Argel*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza editorial.

Cervantes, Miguel de (1999): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Madrid, Alianza.

Céspedes y Meneses, Gonzalo de (1975): *Varia fortuna del soldado Píndaro*, 2 vols. Edición, prólogo y notas de Arsenio Pacheco. Madrid, Espasa-Calpe.

Ciruelo, Pedro (1978): *Reprouacion de las supersticiones y hechizarias*. Ed. de Alva V. Ebersole. Valencia, Albatros Hispánfila Ediciones.

Cueva, Juan de la (1992): *Los siete infantes de Lara*. Ed. de José Cebrián. Madrid, Espasa Calpe.

Delicado, Francisco (2003): *La lozana andaluza*. Ed. de Claude Allaire. Madrid, Cátedra.

Encina, Juan del (1991): *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en *Teatro Completo*. Ed. de M. A. Pérez Priego. Madrid, Cátedra.

Eurípides, (1995): *Medea. Hipólito. Andrómaca*. Intr., trad. y notas de Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez. Madrid, Planeta.

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.

Gracián, Baltasar (1993): *El Criticón*. Madrid, Biblioteca Castro, Turner.

Navarrete, Baltasar de (2001): *La pícaro Justina*. Ed. de Pablo Jauralde Pou. Madrid, Espasa-Calpe.

Homero (1993): *La Odisea*. Madrid, Espasa Calpe.

Horacio (1985): *Épodos y odas*. Traducción, introducción y notas de Vicente Cristóbal López. Madrid, Alianza.

Horacio (1996): *Sátiras*. Ed. de Horacio Silvestre. Madrid, Cátedra.

Kraemer y Sprenger (1976): *El martillo de las brujas (Malleus Maleficarum)*. Madrid, Ed. Felmar.

Lucano (1978): *Farsalia*. Ed. de Sebastián Mariner. Madrid, Editora Nacional.

Madroñal Durán, Abraham (ed.) (1996): *Nuevos entremeses atribuidos a Luis Quiñones de Benavente*. Kassel, Reichenberger.

Medrano, Julián (1998): *Silva curiosa*. Ed. de Mercedes Alcalá Galán. Nueva York, Peter Lang.

Molina, Tirso de (1997-98): *Amazonas en las Indias*, en Chadwyck - Healey: *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos de texto completo. Inso Corporation.

Moreto, Agustín (1930): *Entremés famoso de las brujas*, en *El desdén con el desdén: entremeses*. Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.

Muñón, Sancho de (1933): *La tercera Celestina (Tragicomedia de Lisardo y Roselia)*. Ed. de Joaquín López Barbadillo. Madrid, Imp. Sáez Hermanos.

Navarro Espinosa, Juan (2000): *Entremés famoso de la Celestina*, en Cotarelo y Mori, E. (ed.): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Volumen I. Granada, Universidad de Granada.

Ovidio (1995): *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Intr., trad. y notas de Vicente Cristóbal López. Madrid, Gredos.

Ovidio (2002): *Metamorfosis*. Madrid, CSIC.

Pérez de Montalbán, Juan (1982): *La fuerza del desengaño*, en Estruch, J. (ed.): *Literatura fantástica y de terror española del siglo XVII: Cervantes, Juan de Piña, Pérez de Montalbán...* Madrid, Fontamara.

Petronio (1997): *Satiricón*. Ed. de Julio Picasso. Madrid, Cátedra.

Propertio (2001): *Elegías*. Ed. de Antonio Tovar y María T. Belfore Mártire. Madrid, Cátedra.

Quevedo, Francisco de (2001): *El Buscón*, en *La novela picaresca*. Ed. de Pablo Jauralde Pou. Madrid, Espasa Calpe.

Quiñones de Benavente, Luis (2000): *Entremés de la hechicera*, en Cotarelo y Mori, E. (ed.): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Volumen II. Granada, Universidad de Granada.

Río, Martín del (1991): *La magia demoníaca. Parte II de las Disquisiciones mágicas*. Ed. de Jesús Moya. Madrid, Hiperión.

Salas Barbadillo, Alonso de (1986): *La hija de Celestina*, en *Picaresca femenina*. Ed. de Antonio Rey Hazas. Barcelona, Plaza & Janés.

Salazar, Eugenio de (1964): *Cartas inéditas de Eugenio de Salazar, (1570)*, en Ramón Paz (ed.): *Salas 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.

Séneca (1964): *Medea*. Ed. de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos.

Rojas Zorrilla, Francisco de (1997-98): *Los encantos de Medea*, en Chadwyck - Healey: *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos de texto completo. Inso Corporation.

Salazar y Torres, Agustín de (1951): *El encanto es la hermosura y el hechizo sin hechizo*, en *Dramaturgos posteriores a Lope de Vega*. Ed. de Ramón de Mesonero Romanos. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Atlas.

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.

Sandoval, Prudencio de (1955-56): *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*. Ed. de Carlos Seco Serrano. Madrid, Atlas.

Silva, Feliciano de (1988): *Segunda Celestina*. Ed. de Consolación Baranda. Madrid, Cátedra.

Teócrito (1973): *Idilios*. Ed. de Antonio González Laso. Madrid, Aguilar.

Torquemada, Antonio de (1982): *Jardín de flores curiosas*. Ed. de Giovanni Allegra. Madrid, Castalia.

Valencia, Pedro de (1997): *Obras Completas VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas*. León, Secretariado de publicaciones de la Universidad de León.

Vega, Lope de (1963): *Entremés de la hechicera*, en *Obras de Lope de Vega*, Tomo VI. Ed. de Menéndez Pelayo. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

Vega, Lope de (1990): *La Dorotea*. Introducción y notas de Francisco Javier Díez de Revenga. Barcelona, Ediciones B.

Vega, Lope de (1997-98): *El vellocino de oro*, en Chadwyck - Healey: *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos de texto completo. Inso Corporation.

Vega, Lope de (1994): *El caballero de Olmedo*. Ed. de Francisco Rico. Madrid, Cátedra.

Vega, Lope de (2003): *La Filomena; La Circe*. Ed. de Fundación Juan Antonio de Castro. Madrid, Fundación Juan Antonio de Castro.

Villalón, Cristóbal de (1990): *El Crotalón*. Ed. de Asunción Rallo. Madrid, Cátedra.

Virgilio (1996): *Bucólicas. Geórgicas*. Traducción, introducción y notas por Tomás de la Ascensión Recio García. Madrid, Planeta.

Vitoria, Francisco de (1960): "De Magia", en *Obras de Francisco de Vitoria: Relecciones teológicas*. Madrid, Ed. Católica.

VV. AA. (1994): *Biblioteca Lamiarvm. Documenti e immagini della stregoneria del Medio Evo all'età moderna*, Mostra bibliografica e documentaria. Pisa, Pacini Editore.

Zayas y Sotomayor, María de (2000): *Novelas amorosas y ejemplares*. Ed. de Julián Olivares. Madrid, Cátedra.

## Estudios

Alonso Palomar, Pilar (1994): *De un universo encantado a un universo reencantado* (magia y literatura en los Siglos de Oro). Valladolid, Grammalea.

Andrés Martín, Ofelia-Eugenia de (2006): *La hechicería en la literatura española de los Siglos de Oro*. Madrid, Fundación Universitaria Española.

Baschwitz, Kurt (1998): *Brujas y procesos por brujería*. Barcelona, Caralt.

Cardini, Franco (1982): *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*. Barcelona, Península.

Caro Baroja, Julio (1974): *De la superstición al ateísmo*. Madrid, Taurus.

Caro Baroja, Julio (1995): *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza.

Donovan, Frank (1978): *Historia de la brujería*. Madrid, Alianza.

Fernández Álvarez, Manuel (2002): *Casadas, monjas, ramerías y brujas*. Madrid, Espasa Calpe.

Garrosa Resina, Antonio (1987): *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

Lara Alberola, Eva: "Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco", *Quaderns de Filologia*, Volumen X, 2005, pp. 169-184.

Lara Alberola, Eva: "Testamento de Celestina: la burla de una hechicera", *Celestinesca*, 30, 2006a, pp. 43-88.

Lara Alberola, Eva (2006b): *La hechicera y la bruja en la literatura española de los Siglos de Oro*, Tesis doctoral dirigida por Julio Alonso Asenjo. Departamento de Filología Española, Universitat de València.

Lara Alberola, Eva: "El papel de la hechicería en la picaresca", *Bulletin of Hispanic Studies*, 85, 2008a, pp. 471-485.

Lara Alberola, Eva: "Hechiceras y brujas: algunos encantos cervatinos", *Anales Cervantinos*, Volumen XL, 2008b, pp. 145-179.

Lara Alberola, Eva: "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, 2008c, pp. 64- 76.

Lara Alberola, Eva: "La hechicera Celestina y el misterio de su *philocaptio*", *Per Abbat. Boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 6, mayo 2008d, pp. 63-80.

Mérida Jiménez, Rafael (2004): *El gran libro de las brujas*. Barcelona, RBA.

Neumann, Erich (1996): *The great mother*. London, Routledge.

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.

Rey Hazas, Antonio (2003): *Deslindes de la novela picaresca*. Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

Robbins, Rossell Hope (1991): *Enciclopedia de la brujería y la demonología*. Madrid, Debate.

Sánchez Ortega, María Helena (1988): *La Inquisición y los gitanos*. Madrid, Taurus.

Sánchez Ortega, María Helena (2004): *Ese viejo diablo llamado amor. La magia amorosa en la España moderna*. Madrid, UNED.

Severin, Dorothy S.: "Celestina and the magical empowerment of women", *Celestinesca*, vol 17, nº 2, noviembre 1993, pp. 9-28.

Troncarelli, Fabio (1983): *Le streghe: Tra superstizione e realtà. Storie segrete e documenti inediti di un fenomeno tra i più inquietanti della società europea*. Roma, Newton Compton.

Zamora Calvo, M<sup>a</sup> Jesús (2005): *Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de magia*. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

© *Eva Lara Alberola 2010*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

