

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

COLEGIO DE HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES

LICENCIATURA EN CREACIÓN LITERARIA

**La consolidación de la imagen de la bruja en
El coloquio de los perros de Miguel de Cervantes Saavedra**

TRABAJO RECEPCIONAL

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN CREACIÓN LITERARIA

PRESENTA

VIOLETA MARTÍN BARRALES

Director del trabajo recepcional

Dr. José Carlos Vilchis Fraustro

Ciudad de México, abril de 2017.

SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

DERECHOS RESERVADOS[©]

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.

Índice

Introducción.....	5
Capítulo primero. Estado del arte: algunos acercamientos al <i>Coloquio de los perros</i>	10
1.1 Género literario y estructura narrativa del <i>Coloquio</i> a partir de Berganza y Cipión..	10
1.2 Lo sobrenatural en el <i>Coloquio de los perros</i> : Cañizares y su brujería.....	15
Capítulo segundo. Magia, amor y venganza: la hechicera grecolatina.....	19
2.1 La magia en las manos de la humanidad. Primera separación del cosmos	19
2.2 Hechicería, antigua práctica de las diosas	21
2.3 Hécate, soberana de la sombras.....	23
2.4 Circe, “mi patria está en tus ojos, mi deber en tus labios. Pídeme lo que quieras menos que te abandone”	24
2.5 Medea, “tus ojos están llenos de delirios nocturnos, y veo reflejarse en tu tez con desgana la locura, el horror, fríos y taciturnos”.....	28
2.6 Cuadro general de la hechicera.....	43
Capítulo tercero. Invención de la figura de la bruja	46
3.1 “Dioses antiguos, entrad al sepulcro. Dioses del amor, de la vida, de la luz ¡apagaos!”: aparición del diablo.....	47
3.2 “Satán vuelve a su Eva”. El cuerpo de la mujer como la inmemorial profanación de lo sagrado.....	54
3.3 Los primeros disidentes y su brujería satánica. Antecedentes.....	57
3.4 En el aquelarre “la mujer lo era todo: ella era sacerdote, ella era el altar, ella era la hostia con la que comulgaba todo el pueblo”. Tratados demonológicos.....	59
3.5 La bruja “no tenía padre, ni madre, ni hijo, ni marido, ni familia. Es un monstruo, un aerolito, venido de no sé sabe dónde. ¿Quién osaría acercársele, gran Dios?”	64
Capítulo cuarto. Transiciones hispánicas. De la hechicera a la bruja: el caso de <i>Celestina</i>	72
4.1 “¡O soberano Dios... quanta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante!”: el amor como preámbulo de la magia celestinesca.....	72
4.2 “Un vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera”. Magia y transición representativa de la hechicera grecolatina a la hispánica.	75
Capítulo quinto. <i>El Coloquio de los perros</i> de Cervantes	80
5.1 Renacimiento y la España de los siglos XVI y XVII.....	80
5.2 “Muera yo, viva mi fama”. Miguel de Cervantes.....	85

5.3 Novelas ejemplares, “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso”	91
Capítulo sexto. La bruja despierta: consolidación de la imagen de la bruja en <i>El coloquio de los perros</i>	99
6.1 Imagen de la bruja	99
6.2 Las voces narrativas, “divino don de la habla”	106
6.3 Lugares del mal: espacios, sonidos, oscuridades.....	109
6.4 La noche y sus tentaciones... ..	110
6.5 “Yo me llamo Cañizares, bruja soy no te lo niego”	113
Conclusiones	123
Bibliografía general	128

Agradecimientos y dedicatorias

A mis padres, Regina y Leobardo que son el color y la luz en mi vida; gracias por su apoyo Infinito, por enseñarme que con disciplina y constancia se obtiene algo como esto.

A mi director de tesis, Dr. José Carlos Vilchis Fraustro: gracias por cada una de las enseñanzas académicas, por acompañarme, guiarme y terminar conmigo este maravilloso y sorprendente viaje brujeril.

A mi amiga Corina, la magia en mi vida.

A mis lectoras: Dra. Leticia Romero Chumacero, Dra. Lillian von der Walde Moheno, Dra. Araceli Eudave y Dra. Carmen Ros por cada una de sus sugerencias y aportaciones a este trabajo, gracias infinitas.

Agradecimientos especiales a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por apoyar la encuadernación de este proyecto.

Introducción

Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) es uno de los escritores más representativos en la literatura española de los Siglos de Oro y conocido mundialmente por su obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605). Al tratarse de este autor, otras obras suyas también han sido y son del interés del público y la crítica literaria; *El coloquio de los perros* no ha sido la excepción a dicho interés, y es a partir de esta novela, la última que conforma las *Novelas ejemplares* publicadas en 1613, que se me propongo a través del siguiente estudio, analizar la consolidación de la imagen de la bruja Cañizares.

La mujer con poderes mágicos es parte de la tradición literaria que tiene sus orígenes en la hechicera grecolatina y que se ha distinguido, sobre todo, por la acción de doblegar la voluntad de su amado, como Circe o Medea, bajo un mismo mecanismo en el que los elementos de la naturaleza son los principales medios para la realización de sus conjuros, sin olvidar que la belleza y su condición de diosas resaltan dentro de su imagen hechiceril. En tanto, ya en los albores de los Siglos de Oro, el conocimiento mágico pasó a la imagen de una mujer distinta en cuanto al físico pero conservó, entre otros aspectos, la característica de manipular la naturaleza; tales cuestiones se retratan en *Celestina*. Ella utiliza, como las hechiceras antiguas, el arte mágico como un oficio de sobrevivencia al que recurren los no correspondidos en el amor y alguno que otro para sus fines sexuales.

La bruja Cañizares de Cervantes rompe completamente con esta tradición, transgrede en imagen y costumbres: no tiene la belleza de Circe o Medea, tampoco está enamorada y usa las yerbas para otro fin: la elaboración de un ungüento que le permita acudir al aquelarre que, según los teólogos de la época, definieron como una reunión nocturna de brujas que acudían a tierras lejanas por orden de su amo, el diablo, en donde se

le profesaba obediencia a partir de actos en contra de los principios cristianos: se blasfemaba la imagen de Dios y se cometían toda clase de aberraciones sexuales, por mencionar algunos. En el caso de Celestina, existen características en las que Cañizares empata con ésta: la vejez y la elocuencia; lo último le sirve a Cañizares para revelar el origen del habla de los perros Berganza y Cipión, con lo que se logra adentrar al lector al mundo de la brujería. A través de Cañizares, puede verse el impacto que la maldad de la bruja tuvo social y culturalmente en aquella época, lo que permitió que un escritor como Cervantes la tomara en cuenta para uno de los personajes en el *Coloquio*. Hay que señalar, sin embargo, que la bruja no desplaza de ningún modo a la hechicera sino que ambas prevalecen, sin embargo, la primera fue y sigue vigente como imagen malévola en el inconsciente colectivo reflejado en la literatura y en otras artes.¹

En este sentido, desde la concepción de la bruja, a través del tiempo se han realizado investigaciones desde una perspectiva antropológica, histórica, social y literaria; sobre esta última más que la imagen de la bruja, los críticos han trabajado a la hechicera grecolatina y celestinesca dentro de las obras de los escritores españoles de los Siglos de Oro, o bien, se ha abordado a la bruja cervantina como mera desmitificación del arquetipo planteado en sus inicios a través de su voz y acciones; tal es el caso de Eva Lara Alberola en *Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos*, quien menciona: “debemos muchísimo a Cervantes, puesto que a través de la ironía y la crítica dio vida a figuras tan carismáticas como la

¹ Al respecto de que ambas mujeres practicantes de la magia tienen su lugar en la literatura, aclaro que el objetivo de este estudio no es hacer una comparativa entre una y otra, sino la consolidación de la bruja Cañizares, tomando en cuenta los aspectos literarios y sociales que le preceden, que bien es cierto, encuentra sus bases como mujer maléfica que usa los recursos de la magia para sus fines propios en las antiguas hechiceras grecorromanas y en Celestina, pero cada una con su propia imagen y función en la historia y contexto a la que pertenecen. Más adelante, en el capítulo primero propondré una definición de hechicera en función de algunas obras analizadas, en tanto que en el capítulo segundo y quinto se podrá leer el de la bruja. Las principales características para diferenciarlas serán: el propósito y la manera de ejecutar la magia como objetos, sortilegios, su físico y sus creencias.

Cañizares. La bruja quedaba en ridículo ante la comunidad y ni siquiera volaba o acudía al aquelarre. Sin embargo, allí estaba, caricaturizada, pero presente, viva. Y, después de todo, eso es lo importante” (Lara, “Hechiceras”, 178). No obstante, lo importante no es sólo su presencia, sino todo lo que su imagen y su voz implican para una historia literaria y simbólica, ya que un arquetipo como éste no puede estudiarse únicamente de manera satírica, siendo que le precede un epíteto de malignidad de gran peso histórico y social. Por ello, me propongo en este estudio demostrar que la bruja maléfica se encuentra consolidada en *El coloquio de los perros*, de acuerdo a las características sociales que se le proporcionaron a partir de las creencias religiosas e ideológicas como su físico, el pacto con el demonio, los aquelarres, el desenfreno sexual, etc., que también están en uno de los manuales más importantes: el *Malleus Malleficarum*.

De acuerdo con lo anterior, el primer capítulo de este trabajo consta del estado del arte en donde reuní algunos estudios que sirvieron para observar las perspectivas con las que se había estudiado *El coloquio de los perros* y todo el mundo mágico en el que están inmersos los narradores principales y secundarios.

En el capítulo segundo se define de manera general el concepto de magia para posteriormente centrarme en la hechicería y sus practicantes más sobresalientes, Circe y Medea, encontradas en diversas obras literarias; asimismo, y en función de estos textos analizados se propondrá una definición para la hechicera únicamente para el fin de este estudio.

En el tercer capítulo trataré la invención de la figura de la bruja desde su contexto histórico y social que se relaciona con la malignidad del diablo y la fisiología de la mujer (por ejemplo, la menstruación que se relacionó con el mal de ojo) que la religión cristiana

utilizó para su percepción maligna, afirmándola sobre todo en el *Malleus Malleficarum* que tuvo un gran impacto en la creación del arquetipo de la vieja bruja.

En el cuarto capítulo se trabaja de manera general a Celestina, una de las figuras hechiceriles más importantes en la literatura hispánica, como antecedente más próximo al perfil de la bruja de Cervantes. Se analizan sucintamente ciertos aspectos de la obra en general, por ejemplo, el amor como el eje temático, ya que es un elemento imprescindible por el que la magia está presente en el texto, asimismo se resaltarán y trabajarán aspectos del personaje de Celestina, pues al parecer con sus acciones hechiceriles es posible hablar de una transición entre ella y Cañizares, a partir de la práctica de sus quehaceres mágicos y representación, características que serán de apoyo para la propuesta de la consolidación de la bruja cervantina.

En el quinto capítulo se hablará del Renacimiento, época a la que pertenecen las *Novelas ejemplares*, y lo que este nuevo pensamiento plantea en torno al objetivo de la literatura; también trataré el pensamiento cervantino y cómo influyó en el proceso creativo del autor a fin de elegir el género de la sátira para criticar a la sociedad de su tiempo, a través de personajes tan emblemáticos como los perros y la bruja.

En el capítulo sexto, analizaré las voces narrativas, siguiendo el estudio de Óscar Tacca, ya que *El coloquio* se desarrolla a partir del diálogo. Las opiniones que los personajes (Berganza, Cipion y el pueblo) tienen sobre la brujería permiten ofrecerle al lector una parte de la imagen maléfica de Cañizares sobre todo la que tiene que ver con el físico, mientras que desde su voz se reafirma la maldad y costumbres que practica como bruja. Asimismo desde la hermenéutica apoyada en el *Malleus* se complementará la propuesta que es ver en Cañizares la imagen consolidada de la bruja desde la posible concepción que tuvo para un lector durante la caza de brujas: una mujer vieja que hace

pacto con el diablo y que constantemente piensa y actúa mal, que se deja arrastrar por sus pasiones y que no le teme a un juez eclesiástico y civil, mucho menos por consagrarse en cuerpo y alma al diablo, adversario de Dios.

Capítulo primero. Estado del arte: algunos acercamientos al *Coloquio de los perros*

El coloquio de los perros y sus personajes principales, Berganza y Cipión, son los que la mayoría de los críticos literarios han empleado como referencia en sus análisis, mientras que las hechiceras y la bruja, personajes secundarios, se han estudiado escasamente, ya sea por el tema general que implica el arte mágico, o bien, para darle verosimilitud a la historia. La figura de la bruja es lo que específicamente se analizará a lo largo de esta tesis, y es por eso que este primer capítulo explora en general qué se ha dicho acerca de este personaje que Cervantes concibió como arquetipo dentro de la literatura española.

1.1 Género literario y estructura narrativa del *Coloquio* a partir de Berganza y Cipión

La primera edición de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes se publicó en Madrid en 1613, en la que se incluye *El coloquio de los perros*. La historia de la novela comienza con el diálogo entre dos canes: Cipión y Berganza. En un primer término y bajo la narración de Berganza es como se ha categorizado la novela dentro del género picaresco por tomar ciertas características tanto del personaje como de la estructura narrativa de *El Lazarillo de Tormes* (1554), siendo éste uno de los primeros y más representativos. Acerca del pícaro, Carlos Eduardo Mesa explica que su significado “constituye un enigma todavía no bien aclarado” (Mesa, “Divagaciones”, 50), sin embargo, en 1545 el pícaro se encontraba bajo la acepción de “sujeto ruin y de mala vida”, (Mesa, “Divagaciones”, 50) y como personaje principal dentro de la novela:

Habla en primera persona y narra su ascendencia, su educación, sus primeros pasos, el fluir de su vida, condicionada constantemente por el medio hostil. Todo va siendo, en el devenir de la novela, adjetivo y lateral. Lo único que le da consistencia es la circunstancia del héroe, de ser vivido todo por el mismo personaje. Las cosas y los acaeceres no tienen concatenación alguna, son

puros azares, como la vida, lo menos sujeto a una ley previa. Esto condiciona también la estructura del libro, que, naturalmente, no tiene tampoco esquemas preconcebidos [...] de todos los episodios se desprende una evidente actitud moralizadora (Zamora, “Qué es la novela”, 16).

Cervantes traza a su pícaro desde la forma autobiográfica en la que cuenta sus vivencias con distintos dueños, los malos tratos y una visión pesimista del mundo que lo rodea, pero no de manera lineal; es importante mencionar que la historia comienza *in media res*, siendo no sólo ésta una peculiaridad de la novela, sino que además se trata de personajes que salen de lo ordinario y lo cotidiano, de los límites de la naturaleza, y es precisamente a partir de este hecho que algunos críticos han aludido a que se trata de una parodia a la novela picaresca que ya se encontraba consagrada dentro de la literatura española. Tal es el caso de David Mañero Lozano, quien en su análisis “Diálogo y picaresca en el Coloquio de los perros” propone que “Cervantes opta por ciertos usos expresivos del diálogo y se desarrolla en el coloquio una parodia de la retórica que ofrece unas alternativas estéticas e ideológicas a la poética de Guzmán de Alfarache” (Mañero, “Diálogo”, 502) de Mateo Alemán. En cuanto a la forma estilística de narrar, la estructura del *Guzmán*, explica Niemmeyer “ensaya una ficción en la que la verosimilitud sirve de condición y fundamento imprescindibles para la expresión de una intención de sentido no sólo altamente didáctica sino también, y a la vez, intrínsecamente estética” (Niemmeier, “La primera parte”, s.p), debido a que los recursos narrativos empleados parecen ser influenciados por bases grecolatinas como la poética de Aristóteles. Cervantes se inclina por esta obra y no por el *Lazarillo* porque la consideraba “como un paradigma esencial del género picaresco y encarnación de todos los defectos narrativos que él achacaba a esta clase de novelas” (Orejudo, “Introducción” en las *Novelas ejemplares*, 27).

Para los estudiosos, la innovación de Cervantes ante la novela picaresca tiene un factor que es importante destacar: el tema de la verosimilitud. Al comienzo de la narración la voz de Cipiión invita a Berganza a retirarse a un lugar cómodo y apartado; Berganza se sorprende del habla de su compañero y de la suya; esta forma de comunicación es todo un misterio y hasta bien avanzada la novela es como se empieza a desentrañar el origen del nacimiento de ambos, mismo que va relacionado con la cualidad de la que tanto se sorprende Berganza. Para que la historia pasara de increíble a creíble, el autor creó una atmósfera donde las historias de los personajes secundarios funcionarán paralelamente a la de los principales. Adrián J. Sáez en su artículo “El divino don del habla: el Coloquio de los perros desde una tradición clásica y bíblica”, Martínez Calvo en “El coloquio de los perros: estrategia narrativa y verosimilitud” y Félix Carrasco en “El coloquio de los perros: veridicción y modelo narrativo”, de manera similar mencionan algunos hechos que dan verosimilitud al diálogo entre los canes. Argumentan que la conversación es fruto del desvarío febril de un sifilítico, el Alférez Campuzano, personaje del *Casamiento engañoso*, novela anterior al *Coloquio*, o bien desde la historia que la bruja Cañizares le cuenta a Berganza: su apariencia de perro es consecuencia de un hechizo que la Camacha, compañera de su madre, la Montiel, vertió sobre él y su hermano gemelo Cipiión antes de su nacimiento. A esta forma de construcción narrativa el tercer autor la define como estructura de cajas chinas.

Aunque la intención de Cervantes no fue seguir un modelo narrativo como Mateo Alemán, hay quienes encuentran en el diálogo entre Berganza y Cipiión una poética acerca del arte de narrar. Gómez Estrada en “El Coloquio de los perros: una poética para sí misma”, toma como referencia para su análisis las reflexiones que Cervantes expresa en el prólogo de la primera parte del *Quijote* “en cuanto a cómo y qué se debe escribir” llegando

a la siguiente conclusión: “nos encontramos ante una reflexión poética que de entrada gira en torno a los requisitos para narrar, es decir, a las reglas y prohibiciones a las que el escritor debe ceñirse, y, en segunda instancia, a la negación de las reglas, a la trasgresión, como parte de la actividad creativa y novedosa de cualquier obra literaria” (Gómez, “El coloquio”, 55-56). Cabe señalar que para desarrollar su idea toma en cuenta tres puntos importantes: a) quién puede narrar; b) qué se debe narrar y c) cómo se debe narrar.

Siguiendo por la línea estructural narrativa, Carmen Elena Armijo propone en “La narrativa medieval y el coloquio de los perros” que Cervantes hereda la tradición del *exempla*: el diálogo entre los canes se le atribuye un carácter didáctico y moral, sobre todo este último porque Cipión insiste continuamente a Berganza en no caer en digresiones y murmuraciones (hablar mal de gente).

El diálogo, además, se ha trabajado desde un punto de vista autobiográfico en el que autores como Previtali-Morrow en “Unos aspectos autobiográficos de Cervantes en el Coloquio de los perros” y Luis Rodríguez en “Autorrepresentación en Cervantes y el sentido del Coloquio de los perros” mencionan que mediante la voz de Berganza, el autor expresó su concepción y sentimiento hacia la vida y los infortunios que en su juventud experimentó; basta recordar que en 1571 pierde la mano izquierda en la batalla de Lepanto y en 1575 en su viaje de Italia a España para obtener un ascenso en su carrera militar la nave es capturada por los turcos donde permanecerá prisionero en Argel hasta 1580; *El coloquio* fue una forma de desahogo y de este modo “Cervantes logró ridiculizar a los hombres no sólo haciendo parecer los perros más inteligentes que los humanos, sino también representando a los humanos más perros que los perros” (Previtali, “Unos aspectos”, 430).

Los perros desde una perspectiva simbólica son analizados por Laskier Martín en “Cervantes y la canifilia renacentista en el Coloquio de los perros”, la idea primordial de la autora radica en subrayar “el papel social y cultural del perro en la temprana época moderna en Europa” (Laskier, “Cervantes”, 1559) para ello, analiza desde una perspectiva histórica las funciones sociales de los perros a partir de las cualidades de su raza, posteriormente menciona el significado de los distintos nombres que los dueños de Berganza van asignándole, mismos que representan las clases sociales de la época.

Para finalizar, el análisis que se ha hecho en torno a los personajes principales, debe mencionarse la relación que existe entre ellos y la psicología. Pareciera que esta disciplina se encuentra muy alejada de la literatura pero si recordamos que el complejo de Edipo, postulado por Freud, tiene su origen en la tragedia de Sófocles, dicha relación no se encuentra fuera de contexto, por la siguiente razón: desde las indagaciones de Belén del Rocío Moreno en “Un original coloquio” y Carlos Gómez en “La realidad y la ilusión: Cervantes en Freud” sugieren que el tema de la realidad y lo onírico con respecto al diálogo entre los Berganza y Cipión que el Alférez Campuzano escuchó y luego transcribió en el hospital de la Resurrección, fueron tomados en cuenta por Freud para los inicios de su teoría del psicoanálisis. Esta idea, a su vez, es apoyada por la influencia que los nombres de los canes tuvieron en la correspondencia que sostuvo con su amigo Eduard Silberstein en su adolescencia. Al respecto, el segundo autor menciona:

En sus cartas, comentan a veces temas triviales, pero también emplean el español para referirse a sus primeros amores u otras cuestiones que quieren guardar en secreto, y las firman con los nombres de los animales protagonistas de *El coloquio de los perros*, asignándose Freud el papel de Cipión y Silberstein el de Berganza. Así se lo comenta Freud a Marta, doce años más tarde, en febrero de 1884: Silberstein estuvo hoy aquí de nuevo; me sigue teniendo tanta afición como antaño. Éramos amigos en una época en que la amistad no era considerada como un deporte ni como una conveniencia, sino que, más bien, se necesitaba al amigo para compartir la

vida. En realidad, pasábamos juntos todas las horas del día en que no estábamos sentados en los pupitres. Juntos aprendimos español y teníamos nuestra propia mitología y nuestros nombres secretos, que habíamos extraído de un diálogo del gran Cervantes [...]. Él se llamaba, tanto al escribimos como cuando conversábamos, Berganza, y yo, Cipión. Cuántas veces le habré escrito Querido Berganza, firmando con: Tu fidel Cipión, perro en el Hospital de Sevilla (Gómez, “La realidad”, 201).

1.2 Lo sobrenatural en el *Coloquio de los perros*: Cañizares y su brujería

A lo largo de las *Novelas ejemplares* Cervantes aportó mediante sus personajes parte de la concepción de los asuntos mágicos y sobrenaturales que estuvo arraigada de forma negativa en los pensamientos de la sociedad del siglo XVI y XVII. En el *Coloquio de los perros*, Camacha, Montiel y Cañizares son parte de esta visión que incluye lo hechiceril y brujeril en un episodio casi avanzada la mitad de la narración: se trata del encuentro de Berganza con la bruja Cañizares. Cabe mencionar que este personaje es la única que aparece y establece comunicación con el perro, mientras que las otras dos hechiceras sólo son mencionadas en su relato donde le revela a Berganza el origen de su nacimiento y el de su hermano Cipión.

Acerca de asuntos sobrenaturales dentro de las creaciones de Cervantes, Christian Andrés en su artículo “Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes” destaca que en el *Coloquio* encuentra ciertos instrumentos mágicos que de acuerdo a las creencias sociales brujeriles son relevantes para el oficio de la bruja, tal es el caso de la varilla de las virtudes; no obstante, no ejemplifica de manera exacta su propuesta y sólo remite que “una sola vez se menciona la vara mágica, y en contexto muy particular” (Andrés, “Fantasías”, 528), esta virtud, la relaciona a su vez con la cualidad de seducción que las antiguas hechiceras que, como Circe, tenían sobre los hombres, haciéndolos comportarse como animales, esta virtud se relaciona en función a la hechicera Camacha

dentro de la novela en su encuentro con un sacristán; sobre la transformación “real” del hombre en bestia dentro del *Coloquio*, explica que sólo puede llegarse a ver como un disparate, un sueño que el Alférez Campuzano concibió en su estado febril; fantasías al fin y al cabo.

Pérez- Abadín en “La Arcadia y otros modelos literarios del Coloquio de los perros de Cervantes: apuntes sobre magia”, explica que la “entrevista de la bruja abre paso a los motivos mágicos, que proyectan sobre la novela una dimensión irreal” (Pérez, “La arcadia”, 58) y que la hechicería es utilizada como “instrumento” para darle verosimilitud al “prodigioso coloquio perruno”, además de referenciar algunas de las influencias literarias como “un fragmento de la prosa IX de la Arcadia de Sannazaro” que representa a la bruja como remediadora de “penurias amorosas”, características que se aproximan más a la imagen de la Camacha, compañera en las artes mágicas de Cañizares y discípula de la Montiel.

Otro aspecto que es analizado son las palabras que la Cañizares transmite a Berganza para saber cuándo volverá a su forma natural. Esto ha sido retomado por Riley en “La profecía de la bruja (El coloquio de los perros)”, en dónde hace un análisis socio-cultural a partir de profecía de la bruja de los que “se deduce claramente que los perros se convertirán en hombres tan sólo cuando los hombres dejen de comportarse como bestias” (Riley, “La profecía”, 88).

Sobre Cañizares, de forma más específica, Dolle en “La bruja Cañizares y la teatralización de la subjetividad (femenina)” apunta que en su discurso, la Cañizares explica “cómo el sujeto se posiciona entre pasiones, afectos y el manejo de la razón y el libre albedrío” (Dolle, “La bruja”, 53); es decir, ella se autodenomina como bruja y elige esta manera de vivir asumiendo las consecuencias que social y moralmente se le atribuyen.

Líneas más adelante, la autora hace énfasis en el episodio de la bruja cuando es expuesta por el perro ante el público, como una manera de desmitificar los poderes sobrenaturales de los que tanto había hecho alusión a Berganza en su segundo encuentro, de aquí su relación con la teatralización. En el mismo eje temático de la hechicería y Cañizares en particular, Gómez Sánchez en su texto “Hechicería en el coloquio de los perros”, menciona a grandes rasgos la evolución histórica del arte mágico en cuanto al contexto social, cambios que encuentra establecidos en el personaje de Cañizares; para él, la bruja de Cervantes pasa de la maldad a la ridiculización, en sus palabras: se trata de “una progresiva degradación de la figura de la bruja” (Gómez, “Hechicería”, 274).

Una perspectiva importante acerca de Cañizares sobre el arte mágica que desarrolla la propone Vicente García en “La Cañizares en el Coloquio de los perros: ¿bruja o hechicera?” Mediante ciertos pasajes del discurso de la bruja, el autor construye una analogía entre las actividades y virtudes de las antiguas hechiceras en contraparte con las de Cañizares, por ejemplo, la untura que es utilizada para satisfacer los deseos carnales y que por su condición de anciana sólo le es posible alcanzar por ese medio, pues la preparación de la untura requiere de plantas alucinógenas y por lo tanto todo lo que le cuenta a Berganza acerca de sus transformaciones y vuelos no son más que consecuencias de “la imaginación de una mujer marginada y drogodependiente” (Vicente, “La Cañizares”, 6) que pierde en sentido estricto, su función de mujer maléfica.

A lo largo de los estudios anteriores, la bruja ha sido desmitificada, ridiculizada y hasta representada como drogodependiente, pero lo cierto es que para autoras como Lara Alberola en “Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos” y Gerber en “Deleites imaginados: ficción y sugestión demoniaca en El Coloquio de los perros de Miguel de Cervantes” este personaje constituye uno de los más importantes dentro de la novela y de la

obra de Cervantes; para la primera autora porque las tres mujeres mágicas del *Coloquio* constituyen la evolución de la hechicera, que va desde la clásica (grecolatina), pasando por la celestinesca, hasta llegar a la bruja, además de destacar en su estudio que este personaje adquiere voz propia, lo que no la vuelve tan incidental como parece. Desde su perspectiva, la segunda autora estudia a la bruja desde un análisis enfocado hacia lo histórico-social, referente a “los debates y estereotipos difundidos por la demonología contemporánea” (Gerber, “Deleites”, 68) sin olvidar referenciar la estructura de la narración y la verosimilitud; para ella, el corazón de la novela está delineado por la bruja y todo lo que ella implica.

Capítulo segundo. Magia, amor y venganza: la hechicera grecolatina

2.1 La magia en las manos de la humanidad. Primera separación del cosmos

Desde que el hombre descubrió los poderes de la naturaleza los ha usado para su propio beneficio y la supervivencia de su especie, sin embargo, no pudo controlarla del todo, es por ello que la humanidad depositó su fe en los dioses, quienes poseían cualidades sobrehumanas, capaces de manipular la naturaleza divina y terrenal. El mortal, a cambio, ofreció rituales, conjuros, sacrificios y plegarias para ser escuchado y poder cumplir sus necesidades, sobre todo aquellas que se encontraron fuera de su alcance. Por ejemplo, los elementos naturales como la lluvia, el viento o el agua que les permitían el desarrollo de su subsistencia. El poder que tanto dioses como mortales adquirieron sobre la naturaleza se le designó como magia. El término se ha estudiado desde distintas perspectivas disciplinarias, es por ello que no se puede determinar un significado exacto, no obstante, existen ciertas similitudes al respecto. Acerca del término Eliphaz Levi explica:

La magia combina en una sola ciencia lo que es muy cierto en filosofía, lo que es eterno e infalible en religión. Reconcilia perfecta e irrefutablemente esos dos términos, tan opuestos a primera vista: la fe y la razón, la ciencia y la creencia, la autoridad y la libertad. Proporciona a la mente humana un instrumento de certidumbre filosófica y religiosa tan exacta como la matemática, dando incluso razón de la infalibilidad de la matemática misma [...] y quienes logran este conocimiento, y lo adoptan como norma de vida, pueden dotar su voluntad de un poder soberano capaz de convertirlos en amos de todas las cosas inferiores, de todos los espíritus errantes, o, en otras palabras, en árbitros y reyes del mundo (Levi, *La historia*, 7- 8).

En la misma línea, Eva Lara, citando a José Manuel Pedrosa, se encargó de reunir en *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, las siguientes definiciones.

En el *Diccionario de Autoridades* de 1734: ciencia o arte que enseña a hacer cosas extraordinarias y admirables. Lat. Magia, y después sigue una clasificación en «magia artificial», «magia natural o blanca» y «magia negra». Es en 1837 cuando en el *Diccionario de la Real Academia* añade la matización: «Tómase por lo común en mala parte». En 1989, se puede leer: «Técnica o arte de la manipulación de las fuerzas ocultas de la naturaleza. // Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de espíritus, genios o demonios, efectos o fenómenos extraordinarios, contrarios a las leyes naturales (Pedrosa cit. en Lara, *Hechiceras*, 16)

Así mismo, la autora añade la concepción etimológica de Pedrosa, quien menciona acerca de la palabra magia que:

Se remonta al latín, que a su vez proviene del griego *mageia*, término que parece derivar de la palabra antigua *magu* (miembro de la tribu) [...] Define la magia como «el conjunto de saberes y de poderes de tipo místico- religioso de la casta sacerdotal medopresa de los magos, al menos tal como lo entendieron los griegos de la época clásica». (Pedrosa cit. en Lara, *Hechiceras*, 20).

En tanto Ember, desde el punto de vista antropológico expresa que la magia se manifiesta “cuando la gente cree que su acción puede impulsar a lo sobrenatural para que actúe de alguna forma particular y deseada (Ember, *Antropología*, 541).

En las citas anteriores tanto magia como religión² suponen una unificación conceptual, porque el hombre primitivo estuvo regido bajo un sistema de creencias donde su dios o dioses eran representados de cualquier manera, sin importar el aspecto físico, por ejemplo, mucho menos se designó la magia como una práctica maléfica, pues, como se mencionó en un principio, lo que se buscaba era un beneficio de sobrevivencia alimenticia, de sanación corporal, de conocimientos, etc. Sería hasta siglos más tarde, con la consolidación del cristianismo, que la magia adquiriría una nueva perspectiva, pues tal parece que el hecho de que el hombre fuera capaz de maniobrar las fuerzas naturales

² En el estudio referido en el tercer capítulo, la ideología religiosa será imprescindible para una nueva construcción de la figura maligna femenina, ya que, la separación del cosmos entre el bien y el mal será una variante constante para determinar la función de la mujer maléfica en la sociedad y en *El coloquio de los perros*.

públicas y ocultas lo asemejaba a la divinidad en todo su esplendor, lo cual, desde el punto de vista religioso no podía ser posible, porque suponía retar o desafiar a Dios y, por consiguiente, a los representantes del mismo en la tierra.

Vemos pues una separación de ambas creencias, cada una con propósitos distintos; la religión cristiana implantó el monoteísmo y a través de sus reglas trató de modificar los comportamientos humanos; la magia, por su parte, se clasificó, como señala Elia Nathan Bravo, en alta y baja y propondría una cosmovisión más compleja. En la primera se agruparon la alquimia, la astrología y la nigromancia, “éstas sólo pudieron ser llevadas a cabo por determinadas personas, principalmente clérigos y médicos, quienes se especializaban en uno u otro tipo” (Nathan, *Territorios*, 53), así mismo contaban con sustento teórico y se relacionó con “adquirir conocimiento de Dios”. En la segunda se encuentran la adivinación, la curación y la hechicería, “fue ejecutada por todos y carecía de respaldo teórico” (Nathan, *Territorios*, 37), su fin práctico “es inmediato y material – enfermar, curar, atraer la buena suerte, enemistar dos amigos-” (Nathan, *Territorios*, 37); esta última está ligada al misterio, a lo maléfico porque el vulgo pudo realizarla y acceder a ella, pero sobre todo porque mientras la religión cristiana buscó limpiar al espíritu, la hechicería alivió las pasiones humanas, aquellas que desde la percepción religiosa perturbaban el espíritu y por ende el buen camino.

2.2 Hechicería, antigua práctica de las diosas

La hechicería es una de las prácticas mágicas más antiguas, a través de ella se “invoca a los espíritus para que actúen de forma dañina contra alguna persona [...] incluye el uso de materiales, objetos y medicinas para invocar la malevolencia sobrenatural” (Ember, *Antropología*, 542). De su etimología, explica Corominas, es una de las variaciones del

verbo *hacer*, y entre sus acepciones se encuentra la de “*hechizo* ‘artificial’, ‘postizo’” (Corominas, *Diccionario*, 299), así mismo, Moliner define al hechizo como: (del lat. «*facticûs*») 1 adj. *Ficticio o postizo*. 2 m. Brujería o hechicería. Cualquier práctica, procedimiento o medio usado por los hechiceros para producir resultados sobrenaturales. 3 Atractivo natural muy fuerte que posee una persona o cosa (Moliner, *Diccionario*, 1462). Los practicantes reconocidos socialmente que llevan a cabo este quehacer mágico son “chamanes, hechiceros o brujas, médiums y sacerdotes” (Ember, *Antropología*, 543)³.

Ahora bien, ¿qué beneficio propio o qué tipo de ayuda se obtenía de la hechicería y su practicante? Julio Caro Baroja menciona al respecto que:

La hechicería se diferencia sensiblemente de otras posturas mágico-religiosas es en que desde el punto de vista ético es esencialmente negativa y contraria a los intereses generales de la sociedad, desenfrenada cuando se trata de negocios en los que interviene el Amor. Porque la hechicera conoce el Amor-pasión, pero ignora el amor al prójimo. Si trabajaba para alguien es torcidamente o por lucro (Caro, *Las brujas*, 59).

El poder de la hechicera es utilizado para satisfacer sus deseos sentimentales y los de otros a partir de encantamientos elaborados con ingredientes al alcance de la naturaleza, lo que la volvió una experta conocedora de los elementos naturales, herbolarios y animales, imprescindibles para la preparación de sus pócimas, filtros, venenos, ungüentos y remedios, así como el rendirle culto a cierta divinidad; la plegaria y el conjuro también son esenciales para sus propósitos, pues en el poder de palabra se conocen las intenciones de la hechicera; Nathan Bravo explica que pueden tratarse de “oraciones o solicitudes, bendiciones y

³ Sólo se considerará a la hechicera (en término femenino) como una de las practicantes ampliamente relacionadas con este tipo de magia, ya que en este capítulo y el sexto, el interés del análisis se vincula con su representación mítica y literaria. Véase Ember Carol R. *et. al.*, *Antropología*, trad. de Joaquín Sánchez Baidés, Madrid: Pearson Educación, 2004, pp. 543-544. Mientras que para el significado de hechicera encontramos: “1 n. Persona que pretende conocer el futuro y las cosas que están fuera del alcance de los sentidos o la inteligencia y ejercer un poder sobrenatural, generalmente maléfico, sobre cosas o personas valiéndose de palabras, signos y objetos extraños. Hechicería [...] 3 adj. Aplicado a personas y a sus cosas, *encantador. Con hechizo o atractivo” (Moliner, *Diccionario*, 1462); o bien, “que atrae o cautiva” (Gómez, *Breve diccionario*, 340).

buenos deseos; o bien, su contrario, las maldiciones o malos deseos” (Nathan, *Territorios*, 41), logrando manipular la voluntad del amado, metamorfosearlo, beneficiarlo, o dañar física y emocionalmente a sus enemigos. Esta imagen de la hechicera movida por el amor y el desamor que la vuelve caprichosa, violenta, vengativa y dañina la encontramos representada en la mitología y literatura occidental grecorromana a través de Hécate, Circe y Medea.

2.3 Hécate⁴, soberana de la sombras

Aparece en el *Himno a Hécate*, incluido en la *Teogonías* de Hesíodo como descendiente unigénita de los titanes Asteria y Perses, posteriormente, en agradecimiento por haber sido partícipe en la Titanomaquia (de la que los Olímpicos salieron victoriosos), Zeus le permitió conservar sus poderes como señora del cielo, la tierra y el mar, además de resaltar su ayuda benefactora en las guerras, los ganados y la pesca. Será en el *Himno a Demétero*, que adquiera una personalidad más oscura tras auxiliar a Perséfone (raptada por Hades), pues es capaz de transitar entre el mundo de los vivos y los muertos, por lo que su función en la tradición literaria es la de la gran divinidad auxiliadora de las hechiceras maléficas, quedando personificada como:

⁴ Históricamente y hasta la actualidad, Hécate está considerada en la tradición grecolatina, sin embargo, como apuntan Pilar Pedraza y Julio Caro Baroja, su origen se encuentra en Asia Menor; su culto es impreciso aunque su templo más importante estaba en Lagina, ahora una ciudad-estado en Turquía, donde la diosa era venerada por eunucos. Otro templo consagrado a Hécate se encontraba en “el santuario de Artemisa en Éfeso”, por este origen griego o tesalio, “la Hécate histórica” pasa al mausoleo heleno olímpico pero sin que su nombre quedara registrado. Véase Pedraza, Pilar, *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid: Valdemar, 2014, pp. 25-27; Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 2012, pp. 54.

⁵ Véase en http://campus.usal.es/~licesio/L_M_V/Hesiodo_Teogonia.pdf revisado el 2 de febrero de 2016.

⁶ Véase en Homero, *Himnos homéricos, la Batracomiomaquia*, trad. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos, 2004, pp. 63-83.

**allá afuera veíanse leones y lobos monteses
hechizados por ella con un mal bebedizo:** se alzaron
al llegar mis amigos y en vez de atacarlos vinieron
a halagarlos en torno moviendo sus colas. Al modo
que festejan los perros a un rey que deja el banquete
porque siempre les lleva un bocado gustoso, así ellos
coleaban, leones y lobos de fuertes pezuñas.
(Homero, *La Odisea*, 251, énfasis mío).

215

El poder mágico de Circe que queda en la cita anterior es la transformación de los extranjeros en animales (además de evidenciar su actitud caprichosa pues no se manifiestan motivos para dicho hechizo). En un segundo momento cautiva a los hombres con su canto por lo que se aventuran a llamarla, en cuanto se presenta y los invita a pasar, ellos acceden sin el menor inconveniente; a partir del verso 233 se menciona la preparación del filtro mágico:

Ya en la casa los hizo sentar por sillones y sillas
y, ofreciéndoles queso y harina y miel verde y un vino
generoso de Prammo, les dio con aquellos manjares
un **perverso licor** que olvidar les hiciera la patria.
(Homero, *La Odisea*, 252, énfasis mío).

233

Es importante destacar que se omiten los ingredientes del filtro y sólo basta con adjetivarlo como “perverso” para saber que la diosa tiene la intención de dañar a los hombres; posteriormente, usa su vara para convertirlos en cerdos, así finaliza el encantamiento. Después se hace mención de un antídoto que Hermes le facilita a Ulises para protegerse de las malas intenciones de la hechicera, gracias a ello logra salir airoso de la transformación, pero no de la subyugación de permanecer junto con sus hombres un año en el palacio de Circe; lo cual se logra con los baños que antes la siervas han preparado a base de vino, lo que indica que se trata de una primera parte del ritual y que el vino funciona como unguento mágico que persuade o agudiza los sentidos volviendo vulnerables y hechizados a Ulises y sus compañeros; enseguida Circe les hablará (conjura) logrando

doblegar sus voluntades, incluso Ulises lo menciona en dos ocasiones: en el verso 406 y en el 466, después de haber sido ungidos:

¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañanero!
Ve en seguida a la orilla del mar y al ligero navío
y, arrastrando primero la nave a la playa, recoge
en las grutas de allá tu tesoro y las jarcias del barco
y regresa trayendo contigo a tus fieles compañeros 405

Tal diciendo dejó convencido mi espíritu prócer
y marché hacia la orilla del mar y la rápida nave
y, en la playa, encontréme otra vez con mis buenos amigos,
que entre largos lamentos vertían un llanto abundante [...]

¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañanero!
basta ya de esos vivos lamentos; yo misma conozco
cuántos males sufristeis vagando en el mar rico en peces
y los otros también que os causaron en tierra unos hombres
sin justicia. Más, ¡ea!, comed vuestro pan, bebed vino 460
hasta alzar nuevamente en el pecho el valor que teníais
aquel día que primero dejasteis la patria querida,

las quebradas de Ítaca: estáis sin vigor, abatidos
al recuerdo tenaz de las malas jornadas, sin punto
de contento ni paz. ¡Mucho es lo que habéis padecido! 465

Tal diciendo logró persuadir nuestro espíritu prócer.
Más pasaban los días: quedamos allí todo un año
En banquetes de carnes sin fin y de vino exquisito.
(Homero, *La Odisea*, 257-259, énfasis mío).

Así termina la participación hechicera de Circe en la Odisea. Además, Circe también figura en *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas. Su intervención se relaciona con la petición de Zeus de purificar a Medea (sobrina de Circe) y a Jasón tras haber cometido un crimen. El narrador relata la preparación de la pócima en la que se incluyen ingredientes extraídos de animales para ejecutar el rito:

Medea ocultaba la cara tras sus manos, mientras que Jasón hincó en el suelo la gran espada de fina empuñadura, con la que había matado al hijo de Eetes. Ni una vez levantaron al frente la mirada bajo sus párpados, hasta que se dio cuenta Circe de su fuga pesadora y de su culpabilidad de un crimen. De modo que, siguiendo así la ley de Zeus Acogedor de los Suplicantes, que se irrita mucho con el crimen, pero ampara mucho a los criminales cuando acuden como

huéspedes. **En primer lugar, como lavatorio del irreparable crimen, trajo la cría de una cerda, que aún tenía las ubres hinchadas de su parto, y cortándole la garganta bañó sus manos de sangre. Luego con otras libaciones celebraba ritos propiciatorios invocando a Zeus como «purificador de los criminales» y como «protector de los suplicantes»** (Rodas, *El viaje*, 215, énfasis mío).

Será en las *Metamorfosis* de Ovidio en el libro XIV que se le atribuyan conocimientos herbolarios. Glauco recurre a ella únicamente con el propósito de obtener alguna pócima que le ayude a obtener el amor de Escila:

Me da vergüenza contarte mis promesas y ruegos, mis lisonjas y las palabras que han sido despreciadas, ¡pero tú, si algún poder sin límite hay en tus sortilegios, pronuncia un sortilegio con tu sagrada boca; **o, si una hierba es eficaz, utiliza la fuerza ya probada de esa poderosa hierba!** (Ovidio, *Metamorfosis*, 708, énfasis mío). 20

Tras escuchar la súplica de Glauco, Circe le sugiere que puede olvidarse de la enamorada, proponiéndole ser ella quien pueda corresponderle, pero él la rechaza desatando su indignación y furia; nuevamente Circe hace uso del arte mágico que mejor sabe hacer: la transformación; también puede notarse el uso de las palabras a manera de conjuro en el que invoca a Hécate:

Ofendida por el rechazo del amor, inmediatamente tritura sus tristemente **célebres hierbas con terribles jugos y mezcla sortilegios de Hécate** con los ya triturados y se viste de azulados ropajes y a través del tropel de fieras que la acarician sale del interior del palacio y dirigiéndose a Regio, que está frente a los escollos de Zancle, penetra en las aguas que hierven por el oleaje, en las que pone sus plantas como en la tierra firme, y corre con los pies secos sobre la superficie de la llanura marina [...] 45 50

Había una pequeña sima, diseñada en forma de un curvado arco, grato descanso para Escila; allí se retiraba huyendo del oleaje del mar y del calor del cielo cuando el sol era más fuerte en mitad de su órbita y producía desde su altura las más pequeñas sombras. **La diosa contamina de antemano tal sima y la corrompe** 55

con sus prodigiosos venenos; aquí esparce jugos obtenidos al presionar una dañina raíz y murmura veintisiete veces con su boca maga un sortilegio oscurecido por el enigma de desconocidas palabras. Llega Escila y se había sumergido hasta el vientre cuando **contempla que sus ingles se afean por unos monstruos ladradores;** y al principio, creyendo que aquéllas no eran partes de su cuerpo, se escapa y se aleja y teme las horribles bocas de los perros, pero arrastra consigo a los que esquivo y, **al buscar la forma humana de sus muslos y de sus piernas y de sus pies, encuentra en lugar de aquellas extremidades hocicos propios de Cérbero y se alza por la furia de los perros, y sujeta con sus musculadas ingles y con el vientre que sobresale los lomos de las fieras que están bajo ellos.** (Ovidio, *Metamorfosis*, 710 – 711, énfasis mío).

Se puede constatar, a través de la información textual que Circe es una hechicera con poderes natos y sentimientos desenfrenados, incapaz de soportar un rechazo amoroso, utiliza las propiedades venenosas de las plantas, así como su vara (instrumento mágico) para metamorfosear a los hombres en animales como la mejor manera de consumir su venganza o para deshacerse de sus enemigos, pero lo más llamativo es su capacidad de formular sortilegios, murmurar hechizos y conocer palabras mágicas en lenguas desconocidas: una marca del poder de la hechicera.

2.5 Medea, “tus ojos están llenos de delirios nocturnos, y veo reflejarse en tu tez con desgana la locura, el horror, fríos y taciturnos”⁹

Medea aparece en *El viaje de los Argonautas*¹⁰ como sacerdotisa de Hécate y sobrina de Circe. Sus cualidades mágicas son solicitadas por los Argonautas, quienes tienen como propósito conseguir el Vello de Oro; así se describe su poder:

⁹ Baudelaire, *Las flores*, 27.

¹⁰ Las historias completas en donde aparece Medea como *El viaje de los Argonautas* de Apolonio de Rodas, *Tragedias* de Eurípides, *Tragedias* de Séneca y las *Metamorfosis* de Ovidio se omitirán, ya que

Una joven ha crecido en el palacio de Eetes, **a la que sobre cualquier criatura la diosa Hécate enseñó a fabricar sus filtros, todos los que producen la tierra firme y el agua muy versátil.** Con ellos apacigua la llama del fuego infatigable, y al momento detiene los ríos que fluyen con estruendo, y varía el curso de los astros y de la sagrada luna (Rodas, *El viaje*, 161, énfasis mío).

Medea accederá a la petición de los griegos sólo por el amor que siente por Jasón, del que Hera y Atenea son responsables. Primeramente, a través del narrador, se relata el origen, el nombre del filtro y sus propiedades, mismas que permitirán proteger y brindarle el triunfo al amado:

Ella entre tanto sacó de la cóncava caja un **filtro** que se llama, dicen, «prometeico». **Si uno, después de propiciar a Hécate Daíra, la unigénita, se unge con él su cuerpo, ya no es ni frágil a los golpes del bronce ni ante el fuego en llamas tiene que retroceder.** Y además resulta invencible en ese día a la vez en valor y vigor. Por primera vez surgió en las cumbres de Cáucaso cuando el águila sanguinaria hizo gotear sobre la tierra el licor sangriento del desdichado Prometeo [...] la raíz en tierra se desarrolló parecida a la carne recién cortada. Su zumo, cual el oscuro zumo del roble de las montañas, **lo exprimió Medea para convertirlo en fármaco, en una concha del mar Caspio, después de haberse lavado siete veces en aguas perennes, de haber invocado siete veces a Brimo criadora de jóvenes, a Brimo la noctámbula, la subterránea señora de los infiernos, en la noche tenebrosa con sus mantos negros.** Con un mugido, por debajo, se agitó la sombría tierra, al cortarse la raíz titánica (Rodas, *El viaje*, 171-172, énfasis mío).

Después Medea describe una serie de elementos significativos que denotan el poder, el conocimiento y la manipulación que tiene sobre la naturaleza. Ella le indica a Jasón la manera en que debe proceder para la realización del ritual en honor a Hécate, una vez consumado éste y tras beber el filtro, le brindará al cuerpo de Jasón la fuerza necesaria para combatir las adversidades:

únicamente interesa para este análisis su condición de hechicera. Véase Apolonio de, *El viaje de los argonautas*, trad. de Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 2004, pp. 143-251; Eurípides, *Tragedias I*, trad. de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez, Madrid: Gredos, 1999, pp. 201- 263; Séneca, *Tragedias I*, trad. de Jesús Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1997, pp. 277-341; Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid: Cátedra, 2003, pp. 421-442.

Presta atención ahora, que yo te comunicaré tus medios de defensa. Después de que mi padre al encontrarte te entregue los terribles dientes de las mandíbulas de la sierpe para sembrarlos, entonces, **aguardando a la mitad justa de la noche, después de bañarte en las corrientes del río incansable, solo, lejos de los demás, cavas un hoyo circular. Sobre éste degüella una oveja y sacrifícala sin repartir, construyendo bien una hoguera sobre el mismo agujero. Y ojalá te propicies a la ungénita Hécate Perseida derramando desde una copa miel de las abejas colmeneras.** Después de que, acordándote de todo, allí propicies a la diosa, retrocede lejos de la hoguera. Que ni el retumbar de pies te impulse a volver hacia atrás, ni el ladrido de los perros; no vaya a ser que, estropeándolo todo, no pudieras regresar, contra lo previsto, junto a tus compañeros. **A la mañana siguiente haz licuar este filtro y unta tu cuerpo, desnudándote, como con un ungüento. En él encontrarás un valor infinito y una gran fuerza, y podrás afirmar que te igualas no a los hombres, sino a los dioses inmortales** (Rodas, *El viaje*, 177-178, énfasis mío).

Vemos pues un amor que rebasa los límites y deja ver una evolución en la naturaleza de la hechicera; de una mujer enamorada y dubitativa con pensamientos de culpa por ayudar a un extranjero a una mujer maléfica y apasionada que decide traicionar a su padre, a su patria, e incluso asesinar a su hermano y otorgar poderes mediante rituales y sortilegios.

Ahora bien, a la mujer en la que se ha convertido Medea, Eurípides la retrata en su tragedia, además de hechicera, como una filicida tras haber sido traicionada por Jasón, sin dejar de mencionar que su poder también es utilizado (efímeramente) para beneficiar a otros.

La obra comienza con la descripción de Medea hecha por su nodriza. En primera instancia se mencionan sus sentimientos de tristeza y aflicción después de que Jasón la abandona y toma como nueva esposa a la hija de Creonte. Seguidamente la nodriza expresa su inquietud por el alma violenta y visceral de Medea:

Ella odia a sus hijos y no se alegra al verlos, y temo que vaya a tramar algo inesperado, **[pues su alma es violenta y no soportará el ultraje]**. Yo la conozco bien y me horroriza pensar que vaya a clavarse un afilado puñal a través del hígado, entrando en silencio

40

en la habitación donde está extendido su lecho, o que vaya a matar al rey y a su esposa y después se le venga encima una desgracia mayor], pues **ella es de temer. No es fácil a quien haya incurrido en su odio que se lleve la corona de la victoria.** 45
(Eurípides, *Tragedias I*, 214, énfasis mío)

Sin embargo, será en el verso 285 donde Creonte manifieste su temor hacia la hechicera por ser conocedora de las artes mágicas. Asume que es un peligro para para él y su hija, tal es la fama de Medea que está consciente del daño que puede causar su furia:

CREONTE. – Temo que tú, no hay por qué alegar pretextos, causes a mi hija un mal irreparable. **Muchos motivos, contribuyen a mi temor: eres de naturaleza hábil y experta en muchas artes maléficas,** y sufres por verte privada del lecho conyugal. Oigo decir que amenazas, así me lo refieren, con hacer algo contra el padre que ha concedido en matrimonio a su hija, contra el esposo y la esposa. Antes de que esto suceda, tomaré mis precauciones. Preferible es para mí atraer ahora tu odio, mujer, que llorar luego amargamente mi blandura (Eurípides, *Tragedias I*, 223, énfasis mío). 285
290

El dolor de Medea va en aumento, la preside la traición de su amado y el exilio. Creonte le dará un día para que encuentre la mejor manera de buscarle recursos a sus hijos y ella lo aprovecha para tramar su venganza que es asesinar a los futuros esposos, pero al final sólo asesina a Glauce y al rey Creonte; piensa en dos medios, echar fuego a la casa conyugal o apuñalarlos, pero al final menciona: **“lo mejor es el camino directo, en el que soy muy hábil por naturaleza: matarlos con mis venenos”** (Eurípides, *Tragedias I*, 227, énfasis mío).

Sucesivamente se encomienda a Hécate para que su plan no fracase, ya en esta parte del soliloquio, Medea se muestra como una mujer atroz, capaz de usar sus poderes hasta sus últimas consecuencias por conseguir la venganza y apaciguar el dolor que el abandono de Jasón le ha provocado sin importar quien pague las consecuencias:

Pero puesto que aún puedo permanecer breve
tiempo, si se me muestra un refugio seguro, con astucia 390
y en silencio **me encaminaré al crimen**, pero si una
desgracia sin remedio me expulsa de la ciudad, **yo**
misma con la espada en la mano, aunque vaya a
morir, los mataré y recurriré a la audacia más extremada.
No, por la soberana a la que yo venero 395
por encima de todas y a la que he elegido como
cómplice, por Hécate, que habita en las profundidades
de mi hogar, ninguno de ellos se reirá de causar
dolor en mi corazón. Yo haré que sus bodas sean
amargas y dolorosas, amarga su alianza y el exilio 400
que me aleja de mi tierra. Más, ea, **no ahorres ninguno**
de tus conocimientos Medea, en tus planes
y artimañas [...] Tú eres hábil y, además,
las mujeres somos por naturaleza incapaces de hacer
el bien, pero las más hábiles artífices de todas las desgracias. 409
(Eurípides, *Tragedias I*, 227, énfasis mío).

Otro fragmento en el que se aluden sus poderes mágicos es durante el encuentro que tiene con Egeo, en el que le promete sanar su esterilidad a cambio de recibirla en su patria. En esta ocasión, Medea no menciona los medios de los que se valdrá para este propósito, sino que habla de manera en general de su poder:

MEDEA.– ¡Compadécete, compadécete de mí desdichada!
¡No consientas que sea desterrada y abandonada!
¡Acógeme en tu país y al calor del hogar de tu casa!
¡Que tu deseo de tener hijos se cumpla por voluntad
de los dioses y tú mismo mueras feliz! No sabes el 715
hallazgo que has hallado aquí. **Acabaré con tu esterilidad**
y haré que puedas engendrar hijos; tales son los
remedios que conozco (Eurípides, *Tragedias I*, 239, énfasis mío).

Más adelante se indican los objetos envenados de los que se valdrá la hechicera para asesinar a Glauce, la hija de Creonte; una corona de oro y un peplo que envía como regalos, mismos que terminarán incendiando el cuerpo de la novia y del padre. Medea encarna otra de las representaciones de la hechicería maléfica: la usa con el fin de perjudicar al otro, movida por las emociones pasionales que es incapaz de soportar.

Séneca, por su parte, personifica a una Medea igualmente terrorífica porque continuamente repite su afán de venganza y odio sin dejar de lado su faceta filicida. Esta obra da inicio con el conjuro en el que una vez más la sacerdotisa invoca a Hécate y menciona algunos elementos como la noche y lo que su ira puede provocar:

**MEDEA.– Dioses del matrimonio y tú, Lucina,
guardiana del lecho conyugal y tú que enseñaste a Tifis
a gobernar la nueva embarcación que había de
dominar los mares y tú, terrible soberano del profundo
mar, y tú, Titán, que distribuyes al mundo claridad
del día, y tú Hécate la de los tres semblantes, que
ofreces un resplandor cómplice a las misteriosas ceremonias
y vosotros, dioses en cuyo nombre me prestó
juramento Jasón y a quienes es lícito, sobre todo
a Medea, elevar sus ruegos (el caos de la noche eterna,
los reinos situados en la parte contraria a ésta de arriba
y los manes impíos y el señor del lúgubre reino
y la señora, que con mejor fidelidad que yo fue
raptada) con voz nada halagüeña yo os conjuro [...]**

Toda la impiedad que ha visto el Ponto o el Fasis
va a verla el istmo. **Calamidades atroces, inusitadas,
horripilantes, que harán temblar por igual al cielo y
a la tierra, se agitan dentro de mi mente.**
(Séneca, *Tragedias I*, 279- 292, énfasis mío).

En el segundo acto, el autor retoma el encuentro con Creonte, sin embargo, hallamos en el diálogo una descripción despectiva hacia la naturaleza hechicera de Medea que representa para él y para el reino una amenaza, o mejor dicho un temor:

**CREONTE.– Vete a toda prisa y apártate de mi vista, monstruo
cruel y horripilante [...]**

**CREONTE.– Tú, tú, maquinadora de las peores fechorías, que
tienes malicia de mujer y fuerza de varón para atreverte a todo,
que nada te importa tu reputación, vete
fuera, deja limpios mis reinos, llévate también contigo
tus hierbas mortíferas, deja libres de miedo a los ciudadanos;
cuando estés asentada en otra tierra, provoca
entonces a los dioses (Séneca, *Tragedias I*, 299-303, énfasis mío).**

El acto IV es muy peculiar, pues a través de la nodriza se conoce la preparación de brebajes, los ingredientes empleados, el ritual y el conjuro correspondientes para llevar a cabo el asesinato de Creúsa, la futura esposa de Jasón. Lo primero que se puede observar es el gran poder que la palabra de Medea tiene sobre la voluntad del otro. En este caso, cuando la serpiente escucha a la sacerdotisa, da la impresión de temerle, o bien, de obedecerle, ya que es incapaz de acercarse:

Arrastrada por los **mágicos sortilegios**, la escamosa 685
 turba deja sus escondrijos y se hace presente: **aquí**
una feroz serpiente arrastra un cuerpo inmenso y saca
una lengua de tres puntas y busca a quien poder alcanzar
y darle muerte; al oír el hechizo se paraliza y repliega
 su cuerpo, que se hincha al amontonarse los
 nudos, y lo enrosca: «Pequeños son –dice– los males 690
 y sin fuerza el dardo que la tierra produce en sus
 entrañas; **al cielo voy a pedir yo sus venenos. Ya, ya**
es tiempo de urdir algo que quede por encima de un
vulgar maleficio. (Séneca, *Tragedias I*, 324, énfasis mío).

Después de que Medea proclama una frase iracunda en la que deja ver que su ser está invadido por el odio desmesurado, la nodriza da detalle de los ingredientes utilizados, entre los que se encuentran: el veneno de algunas hierbas y los órganos de animales que, cabe señalar, habitan en la noche:

Después que hubo invocado a todo el linaje de las
 serpientes, reúne en **un montón los maleficios de funestas hierbas** [...] de flor
 mortífera crecen y aquellas cuyas raíces exprimidas dan un jugo que **produce**
la muerte; todo eso lo manosea.
 Toma las mortíferas hierbas y exprime la ponzoña
 de las serpientes y les mezcla también aves siniestras
y el corazón de un lúgubre búho y vísceras de ron-
ca lechuza extraídas aún viva. (Séneca, *Tragedias I*, 324, énfasis mío).

Posteriormente se describe el conjuro en el que invoca a Hécate y con el que busca lograr su propósito: incinerar a Creúsa. Se puede observar también que la voz de la nodriza es reemplazada por la de Medea, lo que demuestra que la petición es la parte más

importante en el procedimiento del ritual. Aunque no se habla de un lugar específico en el que la sacerdotisa realiza el hechizo, sí se menciona el tiempo, que es la noche, aun cuando no se sabe si se trata de un lugar abierto o cerrado, lo cierto es que la atmósfera es siniestra porque constantemente alude a epítetos que se relacionan con lo fúnebre:

Escuchad, **se la oye con paso enloquecido y recitando fórmulas mágicas.**
El universo se estremece en cuanto empieza a hablar.
MEDEA.– **Yo os conjuro, tropel de sombras silenciosas**
y también a vosotros, **dioses funerarios**
y al ciego **Caos y a la mansión oscura del tenebroso, Dite:**
las cuevas de la muerte espeluznante
cercadas por los límites del Tártaro
descansad de suplicios, almas y corred
a una boda inaudita.
[...] **Acude ya, invocada**
por mis conjuros, astros de las noches,
revestida del más terrible aspecto,
amenazando con tu múltiple frente.
[...] Tiñe tú ahora la ropa de Creúsa
para que en cuanto se la ponga la consuma
una llama furtiva hasta la médula.
[...] **Añade tu vigor**
a mis venenos, Hécate, y conserva
las semillas de llama ocultas en mis dones;
que engañen a la vista, que soporten el tacto;
penetre su calor hasta el pecho y las venas;
derrítanse los miembros, echen humo los huesos
y la recién casada con el cabello ardiendo
supere a las antorchas de su boda.
Mis ruegos son oídos: tres veces un ladrido
la audaz, Hécate ha dado y de sus antorchas
ha hecho brotar, las llamas sacrosantas.
(Séneca, *Tragedias I*, 324- 332, énfasis mío).

Al comparar ambas tragedias, ésta destaca por el desarrollo del procedimiento del hechizo y por la crueldad espiritual de la hechicera, y no es menos importante la recurrente invocación a Hécate, además los elementos nocturnos, como se ha dicho, son de realce.

Ahora bien, la participación que tiene Medea en las *Metamorfosis*, sigue en estructura a las anteriores: el enamoramiento, la traición a su patria, sus conocimientos

herbolarios mágicos que ayudan a proteger a su amado, etc. Sin embargo, Ovidio le otorga a Medea la capacidad de rejuvenecer a Esón, padre de su esposo (nuevamente se le atribuye a su magia un elemento benéfico). La intención de Jasón al principio no es meramente que le sea devuelta la juventud a Esón, sino que a él le sean quitados años para añadirseles a su progenitor a lo que Medea responde:

¿Qué intención criminal sale de tu boca, esposo? Así
pues ¿te parece que yo puedo trasladar a alguien un
trozo de tu vida? **Ni Hécate puede permitir eso ni tú
pides algo justo, pero procuraré concederte un don
mayor que este que tú me pides, Jasón. Con mi arte, no
con tus años, intentaré renovar la larga edad de mi suegro
con tal que me ayude la diosa triforme** y con su
presencia dé su aprobación a mi enorme audacia.

175

Como se observa la hechicera deja entredicho que sus capacidades mágicas son ilimitadas, ya que puede lograr más de lo que su amado le pide, incluso refiere su habilidad hechiceril como un “arte” y a su acto como una “enorme audacia”, lo que demuestra que tiene un absoluto control por cualquier cosa, animal, persona, incluso el tiempo y la vida. A continuación le sucede la solicitud; para llevar a cabo el sortilegio Medea reúne los cuatro elementos: la tierra, el agua, el fuego y el viento, pero sobre todo, se hace reiterativamente la mención de la luna como un agente imprescindible y desde luego, la súplica a Hécate:

**Noche, la mayor cómplice de
los secretos, y vosotros, astros dorados, que juntamente
con la luna sucedéis a los fuegos diurnos, y tú Hécate
de tres cabezas,** que te acercas como conocedora
y auxiliadora de mis intenciones, y vosotros, encanta-
mientos y artes de los magos, y tú, **Tierra, que abasteces
a los magos eficaces hierbas, vosotros, brisas y
vientos y montes y ríos y lagos, y dioses todos de los
bosques y dioses todos de la noche, asistidme.**

195

[...] **También a ti, Luna,** te arrastro
aunque los bronces de Témesa disminuyan tus fatigas,
**también con mi sortilegio palidece tu carro y
palidece la Aurora con mis drogas.**

210

[...] Ahora son necesarios unos jugos gracias a los cuales

una vejez renovada vuelva a la flor de la edad y recobre sus primeros años ¡Y me los daréis! Pues ni resplandecieron en vano los astros ni en vano está aquí mi carro arrastrado por el cuello de alados dragones.

Después viene la preparación del brebaje en el que hace uso de órganos de animales relacionados con el vigor y la fortaleza que necesita el padre de Jasón, sin dejar de lado las propiedades herbolarias de la que es una vasta conocedora. Dicho sea de paso, se menciona el caldero, que actualmente es parte del simbolismo de la representación la bruja y que así resulta de suma importancia:

Medea con los cabellos
en desorden a manera de las Bacantes, da vueltas
en torno a los altares que chisporrotean y tiñe en la 260
fosa negra por la sangre las ramificadas antorchas y,
una vez impregnadas, las enciende en los altares gemelos
y tres veces purifica al anciano con llamas, tres veces
con agua, tres con azufre. Entretanto **en un caldero
de bronce allí colocado está hirviendo el potente
brebaje y salta y blanquea de esponjosas espumas. En
él cuece las raíces cortadas en el valle hemonio y las semillas 265
y las flores y los negros jugos**
[...] Incorpora también escarcha recogida bajo **la luna que ilumina
toda la noche y las funestas alas de un vampiro con su
propia carne y las entrañas de un mudable lobo**
[...] y no le faltó a todo esto la membrana escamosa de una
delgada culebra **venenosa** del país de los cínifes y el **hígado
de un ciervo de larga vida**, a los que añade además
el pico y la cabeza de una corneja que ha aguantado nueve generaciones

En el final del ritual, se observa a una Medea sanguinaria y osada que logra cumplir su cometido:

Empuñando una espada, seccionó la garganta del anciano y,
dejando salir la sangre antigua, la llena con sus jugos;
una vez que Esón los embebió recibéndolos por la
boca o por la herida, su barba y sus cabellos, despojados
de canicie, adoptaron un color negro, **huye expulsada 290
la escualidez, se alejan la palidez y la decrepitud y las
profundas arrugas se llenan con carne añadida y sus
miembros rebosan de vigor**; Esón se maravilla y recuerda
que él era así en otro tiempo cuarenta años antes.

(Ovidio, *Metamorfosis*, 431-436, énfasis mío).

Otra representación de Medea se encuentra en *Medea a Jasón*, epístola duodécima de la obra *Las Heroidas*, perteneciente también a Ovidio. En la introducción del escrito se le menciona como “sabia y encantadora” (Ovidio, *Las Heroidas*, 181), epítetos relacionados con el conocimiento y práctica de la magia con los que su amado consigue el Vello de Oro; también se retoma la huida y la llegada a Corintio donde la pareja permanece diez años y conciben a sus hijos. Cabe señalar que se hace hincapié en el abandono del amado debido a la vejez que la sacerdotisa sufre a través de los años. Ovidio describe que a partir de la ofensa que Jasón le ha hecho a Medea, ésta, por medio de una misiva, decide comunicarle su aflicción amorosa, así como su plan de venganza. En la carta, la voz de Medea comienza a relatar la llegada de Jasón a tierras colcas, y al paso de los versos, ella se descubre como una mujer apasionada y enamorada:

Después de haberte visto y percido,
Ardí en tu fuego rápido y molesto,
Nunca de mis potencias conocido.
Ardió mi pecho, ya al amor dispuesto.
Como blandón o pino luminoso
Ante los Dioses encendido y puesto.
(Ovidio, *Las Heroidas*, 186, énfasis mío).

Más adelante, se muestra arrepentida por haberle brindado su ayuda a un hombre traidor por el que dejó su patria y por el que cometió fratricidio; el agravio, del que ahora está presa le permite reprocharle y recordarle a Jasón la gravedad de su falta; estas líneas son importantes porque describen un lugar específico en el que la hechicera se ubica para la realización de sus conjuros:

Hay un **bosque** tenido por divino,
A cuyo **sitio hace eterna sombra**
[...] Es tan espeso, que su vista asombra,
Y el sol apenas lo visita y muestra,
[...] **El templo de Diana**, diosa nuestra,

Aquí se ve, y en él su imagen de oro.
(Ovidio, *Las Heroidas*, 189, énfasis mío).

Sin embargo, lo que más recalca es la pena que le causa la ausencia del griego, misma que no puede evitar a pesar del uso y poder de su magia:

[...] Y **ahora pierdo** ¡oh hado riguroso!
A mi marido, en quien me daba el hado
Hermano, reino, casa, padre, esposo.
Yo, que pude domar con mi mandada
Monstruos, dragones, toros y serpientes,
Domar no pude un hombre apasionado.
Yo, que al fuego de amor en otras gentes
Remedios di, con toda mi potencia
No remedio mis llamas vehementes.
(Ovidio, *Las Heroidas*, 195-198, énfasis mío).

Ya que no puede hacer que su esposo regrese a su lado, busca mediante sus “remedios” la venganza a través de la muerte de Creúsa, la nueva mujer de Jasón, a fin de colmar su pesar. En esta parte de la epístola se puede notar su carácter y espíritu iracundo y amenazante, así como la aparición de elementos que la relacionan con la hechicería, por ejemplo, la noche, el uso de las yerbas y la veneración a Hécate:

El **encanto**, las **yerbas** y la **ciencia**
Toda virtud y fuerza de **conjuro**
Me dan de mano en esta mi dolencia.
No me vale invocar del **reino oscuro**
La Diosa ni la víctima admirable
Que dedicar a **Hécate** procuro.
La luz del día no me es agradable;
Las **noches** velo, sin que sus despojos
Recreen mi pecho y vista miserable.
(Ovidio, *Las Heroidas*, 198, énfasis mío).

Casi al final del texto, se muestra decidida a obtener la venganza, expresando que no tendrá piedad de Creúsa ni de Jasón, quien padecerá la pérdida de la misma; ello delata su naturaleza perversa de la que ahora está preso su corazón: si antes le brindó su ayuda hechiceril para obtener la victoria, ahora, la magia le servirá para dañar su felicidad. La ira

concentrada en el espíritu vengador de Medea es capaz de sobrepasar el amor que le tuvo o que aún tiene por Jasón con la finalidad de reparar, al menos una parte de la ofensa que éste le propició:

Este **rencor que en mis entrañas mora**,
Brotan **amenazas fieras, infernales**;
Yo seguiré esta **furia vengadora**.
En **vosotros** haré **castigos** tales;
[...] Contempla, pues, despacio en estos **males**.
También me ha de pesar en esta afrenta
De haber dado favor a quien me **ofende**,
A un falso esposo que mi daño intenta.
(Ovidio, *Las Heroidas*, 202, énfasis mío)

Medea, al igual que Circe, es una hechicera vengativa a causa del desamor, sin embargo, en ella se observa un carácter doblemente visceral, pues en ambas tragedias, además de esposa, representa el papel de madre, una madre cruel que asesina a sus hijos (cabe señalar sin el uso de la magia). O en el caso de la última Medea que nos presenta Ovidio, el afán de venganza es tal que el amor pasa a un segundo término; ello la vincula a un mundo más humano en el que se concentran toda clase de emociones y sentimientos, en el que se hace hasta lo imposible por alcanzar un deseo con o sin magia. Así mismo Séneca se encarga de perfilar (aún mejor) su perversidad en la extensa y bien elaborada descripción en el pasaje de la preparación del hechizo y el conjuro; dicho procedimiento será vital y permanecerá dentro de la tradición hechiceril literaria.

Así, se observa en Circe y Medea el perfil de la hechicera maléfica que tiene sus raíces en Hécate, pues analizando la genealogía de la diosa, a manera jerárquica presentada en la *Teogonía* (más no en los poderes que ejerce), se puede observar que la oscuridad y destrucción prevalece desde entonces: el caos como principio de todo, concibió a la Noche, posteriormente la unión entre Gea y Urano (cielo estrellado) tiene entre sus hijas a Febe (de carácter lunar) que junto con Ceas procrean a Asteria (madre de Hécate); en tanto Crío

y Euribe engendran a Perses (al que aluden como el destructor y padre de la diosa). Tenemos así, un conjunto de elementos simbólicos de tiempo y espacio que las hechiceras posteriores han usado para sus propósitos: la noche, la luna, el bosque o lugares alejados y su carácter destructivo, sin dejar de mencionar la libertad de ejercer su magia sin ser castigadas por otros, misma cualidad que Zeus respetó para Hécate. En cuanto a sus virtudes, cabe destacar que se le desconocen relaciones sentimentales/ amorosas que la llevaran a usar su poderío en estos términos, no obstante, Hécate triple es la divinidad protectora y auxiliadora para quienes decide serlo: la oscuridad, característica adherida desde sus ancestros, de la que Circe y Medea han sabido sacar provecho, cual si se tratara de su *alter ego*. Así mismo, otra particularidad que las une es la apariencia física, pues si bien, las tres poseen belleza o al menos así las ha representado la iconografía y la literatura. Véanse para intentar apreciar la percepción de la hechicera antigua, las representaciones pictóricas hechas por Blake, Barker y van Loo, donde resalta una estilizada estética femenina.

Lámina 1: William Blake, *La triple Hécate*, 1795.



Lámina 2: Wright Barker, *Circe*, 1889.



Lámina 3: Carle, *Jasón y Medea*, 1759.



2.6 Cuadro general de la hechicera

Para proponer un cuadro general de la hechicera grecorromana que sirva para obtener una visión de la mujer mágica en la antigüedad a continuación enunciaré algunos comportamientos y quehaceres mágicos que permitirán establecer una aproximación conceptual que utilizaré en este estudio:¹¹

a) Es apasionada y visceral:

La hechicera conoce el amor-pasión, pero ignora el amor al prójimo. Si trabajaba para alguien es torcidamente o por lucro (Caro, *Las brujas*, 59).

b) Venera a la diosa Hécate:

La soberana a la que yo venero
por encima de todas y a la que he elegido como
cómplice, por Hécate, que habita en las profundidades de mi hogar.
(Eurípides, *Tragedias I*, Vv. 395-398).

c) Cree en el Tártaro:

Yo os conjuro, tropel de sombras silenciosas

¹¹ El mundo hechiceril literario no sólo se ha constituido de las hechiceras analizadas en este capítulo, sin embargo, fueron primigenias en cuanto al tema de la magia y por lo tanto referenciadas en algunas obras posteriores, las cuales, utilizaron la hechicería para los siguientes propósitos: 1) el arte amatorio, 2) la nigromancia, 3) favorecer al amante en un asunto meramente sexual. Para el primer término se encuentra Simeta, quien a través del hechizo pretende recuperar el amor de Delfis manteniendo la misma pauta para cumplir su deseo: la invocación a Hécate, elaboración de pócimas y el conjuro. Véase en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/130851.pdf> revisado el 7 de marzo de 2016. Sobre la misma línea se encuentra Canidia, no obstante, en ella existen ciertas peculiaridades: una de ellas es su aspecto físico, pues el autor la describe como una hechicera vieja; el segundo, uno de los ingredientes del hechizo transgrede al utilizado por las clásicas (aquí presentadas): se trata de las partes de un niño muerto. Véase Horacio, *Epodos*, trad. de Vicente Cristóbal, Madrid: Alianza, pp. 61-64; Quinto Horacio Flaco, *Sátiras*, trad. de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, pp. 38-40. En lo que respecta a la nigromancia, Ericto es otra anciana capaz de realizar esa práctica: reanima cadáveres, quienes auguran el final de las batallas, por ello es consultada por el hijo de Pompeyo, quien se ha mantenido en contienda con Julio César. Véase Lucano, *Farsalia*, trad. de Antonio Holgado Redondo, Madrid: Gredos, pp. 249- 287. Por último, tenemos a Dipsas, vieja hechicera alcahueta conocedora de hierbas y venenos, pero además una gran elocuente, esta cualidad es una de las más importantes porque así logra manipular las voluntades de las doncellas, logrando satisfacer los deseos sexuales de sus clientes. Véase Ovidio, *Amores · Arte de amar*, trad. de Juan Antonio González Iglesias, Madrid: Catedra, pp. 169- 179. Como se observa, los autores cambiaron las propiedades de las plantas por ingredientes todavía más sanguinarios, así mismo la hechicera bella, sensual y cautivadora ahora es una anciana, o al menos de un físico menos sofisticado a comparación de la hechicera grecorromana, sin embargo, siguen compartiendo elementos como la noche, el tártaro y la invocación a Hécate. Posiblemente, por ello, el perfil de la hechicera alcahueta se mantendrá en la escritura española de los Siglos de Oro.

y también a vosotros, dioses funerarios
y al ciego Caos y a la mansión oscura del tenebroso, Dite:
las cuevas de la muerte espeluznante
cercadas por los límites del Tártaro
descansad de suplicios, almas y corred
a una boda inaudita (Séneca, *Tragedias I*, Vv. 742- 748).

- d) La noche es su temporalidad; la luna un elemento crucial:

Noche, la mayor cómplice de
los secretos (Ovidio, *Metamorfosis*, Vv. 192-193).

También a ti, Luna, te arrastro
aunque los bronces de Témesa disminuyan tus fatigas
también con mi sortilegio palidece tu carro y
palidece la Aurora con mis drogas.
(Ovidio, *Metamorfosis*, Vv. 200-204).

- e) Realiza hechizos y pócimas:

Allá afuera veíanse leones y lobos monteses
hechizados por ella con un mal bebedizo.
(Homero, *La Odisea*, Vv. 212-213).

A la mañana siguiente haz licuar este filtro y unta tu cuerpo, desnudándote,
como con un ungüento. En él encontrarás un valor infinito y una gran
fuerza, y podrás afirmar que te igualas no a los hombres, sino a los dioses
inmortales (Rodas, *El viaje*, 177-178).

- f) Utiliza ingredientes puramente herbolarios y animales:

Ofendida por el rechazo del amor, inmediatamente
tritura sus tristemente célebres hierbas con
terribles jugos (Ovidio, *Metamorfosis*, Vv. 42-44).

Exprime la ponzoña
de las serpientes y les mezcla también aves siniestras
y el corazón de un lúgubre búho y vísceras de ronca
lechuza extraídas aún viva (Séneca, *Tragedias*, Vv. 9-12).

- g) Somete voluntades:

¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañanero!
basta ya de esos vivos lamentos [...]
Más, ¡ea!, comed vuestro pan, bebed vino
hasta alzar nuevamente en el pecho el valor que teníais
aquel día que primero dejasteis la patria querida,

las quebradas de Ítaca [..]
Tal diciendo logró persuadir nuestro espíritu prócer.
Mas pasaban los días: quedamos allí todo un año.
(Homero, *La Odisea*, Vv. 56-57; 66-67).

h) Realiza metamorfosis:

La diosa contamina de antemano tal sima y la corrompe
con sus prodigiosos venenos [...]
Llega Escila y se había sumergido hasta el vientre cuando
contempla que sus ingles se afean por unos monstruos
ladrones [...]
al buscar la forma humana de sus
muslos y de sus piernas y de sus pies, encuentra en lugar
de aquellas extremidades hocicos propios de Cerbero
y se alza por la furia de los perros, y sujeta con sus mutiladas
ingles y con el vientre que sobresale los lomos
de las fieras que están bajo ellos.
(Ovidio, *Metamorfosis*, Vv. 55-57; 60-63; 65-70).

Con base en lo anterior, se propone que la hechicera es una mujer apasionada que conoce y utiliza los poderes que le brinda la naturaleza para elaborar sus pócimas, con el objetivo de obtener la satisfacción de un deseo sentimental, o bien, para vengarse cuando no esté complacida con su destino, la asiste Hécate a la que veneran y entregan sacrificios; tienen como lenguaje los conjuros; para ella, la noche es el tiempo apropiado para la realización de los mismos.

Capítulo tercero. Invención de la figura de la bruja

Las creencias están sujetas a diversos cambios culturales según la época y bajo las necesidades de cada sociedad, de las cuales la magia y la religión (reconocidas universalmente hasta nuestros días) son sistemas simbólicos sobresalientes para las transformaciones ideológicas de la humanidad. A través de Malinowski, Ember explica que “la religión nace como consecuencia de la necesidad universal de encontrar el bienestar en los tiempos inevitables del nerviosismo” (Malinowski, cit. en Ember, *Antropología*, 534). Un caso en específico en la historia de la humanidad lo encontramos en Europa Occidental en el siglo XIV cuando el ser humano se sintió desprotegido al presenciar inexplicables poderes de la naturaleza (catástrofes naturales, hambrunas, epidemias y enfermedades), sobrepasando su capacidad de entendimiento ante su propio mundo, viendo a su alrededor destrucción y muerte en lo que consideró acciones sobrenaturales (por mencionar algunas), fueron atribuidas a la bruja, una nueva figura que la visión cristiana ideó y relacionó con la magia para esclarecer tales acontecimientos:

De su etimología, Corominas explica: “palabra común a los tres romances hispánicos y a dialectos gascones y languedocianos, de origen desconocido, seguramente prerromano [...] las formas occitanas postulan una base *BRÔXA, mientras que la hispano-portuguesa corresponde a *BRÛXA y la catalana a cualquiera de las dos [...] Si consideráramos el cast. *bruja*, port. *bruxa*, como catalanismos podríamos reducir los dos tipos etimológicos a uno solo [...] Del catalán pasó al vocablo al sardo *bruscia* [...] Díez creía que *bruja* significó inicialmente ‘lechuza’ (así en Hernández Núñez, a. 1512) pues Cervantes nos atestigua que las brujas creían convertirse en gallos, lechuzas o cuervos y quería partir de *bruza* ‘cepillo’ por la cabeza hirsuta de dicha ave” (Corominas, *Diccionario*, 679). De su significado, Cobarruvias menciona: “BRUXA, bruxo, cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa, y unas veces causando en ellos un profundísimo sueño, les representa en la imaginación ir a partes ciertas, y hacer cosa particulares, que después de despiertos no se pueden persuadir, sino que realmente se hallaron en aquellos lugares, y hicieron lo que el demonio pudo hacer sin tomarlos a ellos por instrumento. Otras veces

realmente y con efecto las lleva a partes donde hacen sus juntas y el demonios se les aparece en diversas figuras, a quien dan la obediencia, renegando de la Santa Fe que recibieron en el bautismo, y haciendo (en menosprecio de ella, y de nuestro Redentor Jesucristo, y sus santos Sacramentos) cosas abominables y sacrílegas” (Cobarruvias, *Tesoro*, 153).

Ver la muerte a través de la bruja era aterrador; además de sus poderes maléficos se le adjudicaron comportamientos inmorales (sobre todo de pasión sexual) que instituciones como la Iglesia querían erradicar de las conductas sociales; sin embargo, era evidente que tales poderes no podían darse por sí solos, sino que eran proporcionados por *algo o alguien* con fuerzas superiores a lo humano y semejantes a las de Dios pero utilizadas únicamente para hacer el mal. Es por ello que durante la Edad Media surge un personaje que se mantendría vigente a través del folclorismo, la literatura y la iconografía hasta el Renacimiento, siempre acompañado por la bruja: el diablo.

3.1 “Dioses antiguos, entrad al sepulcro. Dioses del amor, de la vida, de la luz

¡apagaos!”¹²: aparición del diablo.¹³

Burton Russell explica que el mal fue cuestionado por primera vez en el mundo griego inspirado de “un tesoro de folkore, mito y leyenda” (Burton, *El diablo*, 125), quedando representado en las acciones y comportamientos de sus dioses como seres duales con aptitudes positivas y negativas; es decir, desde la antigüedad la idea del mal ha sido adaptada específicamente a alguien, pero antes del Cristianismo estas percepciones no fueron de gran importancia para el inconsciente colectivo.

¹² Michelet, *Historia*, 25.

¹³ Al respecto de la etimología del término diablo, Corominas menciona que fue “tomado del lat. tardío *diabŏlus* y éste del gr. διάβολος íd., propiamente ‘el que desune o calumnia’, derivado de διάβλλειν ‘separar, sembrar discordia, calumniar’, derivado a su vez de βάλλειν ‘arrojar’” (Corominas, *Diccionario*, 486).

Centurias más tarde el Cristianismo separó las fuerzas que constituyen el universo: concibiéndolas en una lucha constante entre el bien y el mal. San Agustín afirmó en su tiempo que “Dios ha permitido el Mal para extraer el bien” (Muchembled, *Historia*, 21), por lo que “el diablo es un instrumento para corregir los malos hábitos humanos [...] el enemigo de Dios se ha transformado en el medio de conversión” (Muchembled, *Historia*, 22), por lo tanto en 1215 a través del Concilio de Letrán el diablo y el infierno quedan formalmente institucionalizados, no obstante, también “afirmó que los ángeles, buenos o malos, eran criaturas puramente espirituales, sin ninguna relación con la materia corporal”¹⁴ (Muchembled, *Historia*, 22), pues si bien “los Padres de la Iglesia y los teólogos lo habían definido de manera muy intelectual como un príncipe, un arcángel caído,¹⁵ convertido en una especie de dios que vuela en los aires en compañía de demonios disfrazados de ángeles de luz” (Muchembled, *Historia*, 23). Sin embargo, ¿por qué un ser de naturaleza incorpórea y angélica pronto resultó aterrador? ¿Qué particularidades adquirió? Las primeras características antiestéticas del diablo se dieron en el siglo IX de manera literaria y pictórica, mismas que contribuyeron a su pronta expansión: “la razón de este rápido auge fue la popularidad de las homilías y las historias de vida de santos en las que los poderes del mal desempeñaban papeles destacados” (Burton, *Lucifer*, 146). Algunos de estos

¹⁴ De la etimología ángel: “tomado del lat. *angĕlus* y peste del gr. ἄγγελος 'nuncio, mensajero' (Corominas, *Diccionario*, 269). Cabe señalar que Muchembled explica que la idea de relacionar a Satanás con los ángeles se dio a finales del siglo VI en el momento que “el papa Gregorio *el Grande* había hecho suya una concepción jerárquica del reino de dios, dividida en nueve categorías, donde los serafines ocupaban la cima” (Muchembled, *Historia*, 22), asimismo cuando esta idea se difundió en Occidente “ciertos autores alegaron que Lucifer había sido el más importante de los ángeles –por lo tanto, un Serafín–.” (Muchembled, *Historia*, 22). Al respecto a su precedente corporeidad, el Concilio de Nicea (787) “reconoció en los ángeles y demonios un cuerpo sutil de la naturaleza del aire y del fuego” (Muchembled, *Historia*, 22).

¹⁵ Actualmente la RAE lo define como: “1. m. diablo (|| ángel rebelado)”. Véase en: <http://dle.rae.es/?id=2d9P6QL> revisado el 11 de septiembre de 2016.

manuscritos según Burton Russell son parte del siglo X y XI; en este último, las descripciones iban de un diablo humanoide a uno con rasgos bestiales:

Podía aparecerse como un anciano con túnica, con cola corta, piernas lisas y musculosas y cabello y cara humanos; o como un hombre corpulento, desnudo, oscuro, musculoso, con manos humanas pero con pezuñas y cola; o como un gigante con rasgos humanos; o como un ángel humanoide vestido de blanco, con alas emplumadas y el cabello hasta los hombros [...] el diablo iba habitualmente desnudo, aunque a veces llevaba taparrabos; a menudo era peludo [...] grande y negro... los ojos redondos y blancos, orejas como de buey, cola corta, pezuñas y cuernos cortos (Burton, *Lucifer*, 144-145).

En tanto Muchembled anota el relato del Raoul Glaber, en el que describe al diablo de la siguiente manera:

Una noche se yergue ante mí y a los pies de mi lecho una especie de enano horrible de ver. Era, según pude juzgar, de baja estatura, con un cuello menudo, un rostro demacrado, ojos muy negros, la frente rugosa y crispada, las ventanas de la nariz dilatadas, la boca prominente, los labios hinchados, el mentón huidizo y muy recto, una barba de macho cabrío, las orejas velludas y aguzadas, los cabellos erizados, los dientes de perro, el cráneo en punta... (Muchembled, *Historia*, 24).

Por otro lado, el arte pictórico también elevaba las expectativas de un diablo aterrador; el dios Pan fue una influencia para su imagen:

La raíz de la similitud es la asociación con las deidades ctónicas de la fertilidad, que fueron rechazadas por los cristianos como demonios junto con los demás dioses paganos, y que eran específicamente temidas por su asociación con lo salvaje y con la sexualidad frenética. La pasión sexual, que deja la razón en suspenso y lleva fácilmente al exceso, era ajena tanto al racionalismo de los griegos como al ascetismo de los cristianos, y un dios de la sexualidad podía asimilarse fácilmente al principio del mal (Burton, *El diablo*, 128).

Otras características que adquirió la figura del diablo en este ámbito fueron:

Frecuentemente alado [...] sus alas estaban a menudo emplumadas como las de los pájaros o las de los ángeles, a diferencia de las alas de murciélago que llevó a partir del siglo XII [...] cabello liso y oscuro, pero a medida que se fue haciendo más monstruoso su cabello se hizo serpentino o erizado [...] quizá represente las llamas del infierno [...] los ojos relumbrantes, las bocas con rictus, los torsos hinchados y las narices largas y ganchudas [...] era usualmente negro, pero a veces era azul o violeta, porque estaba hecho del aire inferior,

oscuro y denso [...] a veces era pardo, y frecuentemente gris pálido, el color de la enfermedad y la muerte (Burton, *Lucifer*, 146-147).

Como puede observarse, el diablo tuvo variaciones físicas monstruosas que transgredieron la comprensión humana; definir las de la imaginación a una verídica y aterradora presencia corpórea exhortaba a cambiar o suprimir definitivamente los malos hábitos sociales, mediante el temor que suscitaba en lo terrenal y después de la muerte, “el fin didáctico era asustar a los pecadores con las amenazas de tormentos y del infierno” (Burton, *Lucifer*, 146). Antes que un defecto, su incorporeidad tuvo ventajas y gozó de un gran poder: fue capaz de convertirse en animales “que tendían a seguir las formas sugeridas por la Escritura, la teología y el folklore: serpientes, dragones, leones, machos cabríos y murciélagos” (Burton, *Lucifer*, 145); alojarse en forma de demonios íncubos y súcubos para profanar el cuerpo mediante la práctica de una sexualidad desmedida. Pronto se convirtió en el perpetuo adversario de Dios; así pues, su imagen terrorífica alcanzaba su propósito a finales de la Edad Media:

El simbolismo apuntaba a mostrar al diablo privado de belleza, armonía, realidad y estructura; sus formas cambiaban caóticamente y era como una distorsión retorcida y fea de lo que debía ser la naturaleza angélica o incluso la humana. El fin didáctico era asustar a los pecadores con las amenazas de tormentos y del infierno. Las formas demoníacas animales expresaban la pérdida de la dignidad angélica y la ausencia bestial de objetos conscientes (Burton, *Lucifer*, 145-146).

Cabe mencionar que “en todas partes de Europa también adoptaba muchos otros nombres, como Satanás, Lucifer, Asmodeo, Belial o Belcebú” (Muchembled, *Historia*, 26). No obstante, la verdadera angustia psicológica que adquirió el inconsciente colectivo de la Edad Media sobre la malignidad de Lucifer se introdujo a través de la literatura vernácula:

Los artistas literarios, que no solían ser teólogos, hicieron modificaciones y elaboraciones por razones estéticas o dramáticas. Los detalles de la caída de los ángeles y del descenso de Cristo al infierno surgieron de los esfuerzos de los artistas por penetrar en el carácter de Lucifer de un modo que los teólogos no

intentaron nunca [...] esos desarrollos fueron más acentuados en las literaturas vernáculas, la más temprana fue el inglés viejo (Burton, *Lucifer*, 148).¹⁶

Ahora bien, ¿qué premisas llevaron al Cristianismo a concebir un ser con tales peculiaridades? Al respecto se puede mencionar que Satanás se concibió entre:

La incertidumbre de la condición humana, la pendiente por la que el hombre libre se convierte en vasallo -el vasallo servidor-, y el servidor en siervo, es el terror de la Edad Media y el fondo de su desesperación. No hay medio de escapar. Porque el que da un paso está perdido. Se convierte en presa salvaje, en siervo o en muerto. La tierra viscosa retiene el pie, sujetando al que pasa. El aire contagioso lo mata, es decir, lo vuelve un muerto, una nada, una bestia [...] He aquí los dos grandes rasgos generales, externos de la miseria de la Edad Media, los que la entregaron al diablo (Michelet, *Historia*, 36-37).

La incertidumbre que refiere el autor está relacionada con la sociedad de la Baja Edad Media y un momento en que la muerte se propagó dejando un panorama desolador; una población desesperada y diminuta ante las fuerzas y cambios de la naturaleza a causa de dos acontecimientos notables, la gran hambruna y la peste negra:

a) La Gran Hambruna: en el norte de Europa que comenzó en 1315 y continuó al menos hasta 1318, en muchas zonas hasta 1322 [...] pudo ser causada por una serie de veranos fríos combinados con periodos de lluvia anormalmente abundante cuyos efectos sobre las cosechas resultaron devastadores provocando que descendieran hasta en un 80 por ciento. La hambruna en Inglaterra y Alemania se dejó sentir en Noruega a medida que el comercio de grano por el norte de Europa se derrumbó. Las limitaciones de transporte dificultaron la entrega de productos alternativos provenientes de zonas que no habían sido afectadas [...] las ovejas morían de una epizootia que afectó a las Islas Británicas, al tiempo que las epidemias afectaban al resto del ganado hacia 1317 [...] aunque los índices de mortalidad son difíciles de trazar, en *Ypres* se

¹⁶ Las obras que refiere el autor en inglés antiguo son: “*Génesis A*, *Génesis B*, *Cristo y Satán*, y «La trilla del infierno», que presentan visiones bien tramadas de *Lucifer*, y la gran épica de *Beowulf*, a la vez que se inspira de lo demoníaco, le hace añadidos” (Burton, *Lucifer*, 148). Para *Génesis A* y *B*, explica que “la importancia de esos poemas para la diabolología es que insertan firmemente la rebelión y caída de los ángeles, que el Viejo Testamento omite por completo, dentro de la historia del Génesis” (Burton, *Lucifer*, 153-154), mientras que la «La trilla del infierno» se trataba de un “breve poema del Libro de Exeter” (Burton, *Lucifer*, 152), y en cuanto a *Cristo y Satán* “del mismo Códice que *Génesis A* y *B*, está dividido en tres secciones: «El lamento de los ángeles caídos», «La trilla del infierno» y «La tentación en el desierto» [...] el tema unificador es el contraste entre el humilde y victorioso Salvador y el orgulloso y condenado diablo” (Burton, *Lucifer*, 157). En *Beowulf* el autor realiza un análisis simbólico basándose en la guerra entre Cristo y Satán. Para consultar las narraciones completas, véase Burton Rusell, Jeffrey, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, trad. de Rufo G. Salcedo, Barcelona: Laertes, 1984, pp. 152- 172.

registraron 2.794 muertes en tan sólo seis meses en 1316, lo que tal vez alcanzaba el 10 por ciento de la población. b) La propagación de la peste negra: ésta se facilitó por las numerosas rutas comerciales que habían establecido los mercaderes medievales entre Europa y Asia Central (desde China hasta Constantinopla, extendiéndose por las rutas comerciales del Mediterráneo y Europa occidental), así también la peste bubónica que era una enfermedad de las ratas negras que afectaba a los humanos cuando el bacilo se transmitía a través de la pulga *Xenopsylla Cheopis*, especialmente durante el verano. La peste pulmonar producía una mortalidad mayor y una variedad contagiosa de la misma enfermedad, y parece haber aparecido como segunda fase de la peste bubónica, pero no se transmitía a través de la misma pulga, sino al respirar los bacilos de las personas infectadas. Las cifras exactas de muertes no pueden saberse, pero de manera general puede decirse que entre una cuarta y tercera parte de la población de Europa occidental sucumbió a la peste (Ditchburn, *et al.*, *Atlas*, 275- 280).

Por consiguiente, la religión se transformó en un consuelo de las desgracias de la vida terrenal. Los desastres naturales y sus consecuencias se percibieron en la sociedad como los motivos suficientes de la existencia del mal y sus aliados en la Tierra; esa vulnerabilidad social sirvió de pretexto para la Iglesia que expandió su poderío y convirtió a Lucifer en un peligro social, ya que desde su visión, él era capaz de profanar a los adeptos del cristianismo a través de la tentación del cuerpo y lo que éste conlleva a las pasiones, pues si bien el cuerpo era considerado como:

El espacio privilegiado donde se enfrentaban el Mal y el Bien [...] no del cuerpo santo definido por los teólogos, inaccesible al común de los mortales, sino el cuerpo de las personas corrientes como campo de combate primordial [...] Antes Satanás a menudo se parecía a los hombres. En lo sucesivo llegó a ser tan monstruoso, tan bestial, que el hecho de imaginarlo dispuesto a introducirse en el interior de todo ser debía producir un sentimiento de angustia extrema y conducir a una lucha para mantenerlo lo más alejado posible (Muchembled, *Historia*, 46).

La visión del cuerpo como instrumento de profanación tuvo su principal manifestación en la pasión sexual, por lo tanto, fue una de las principales conductas morales no bien vistas por la Iglesia y por las que se combatiría constantemente, pues si bien la copulación tenía que limitarse únicamente a la procreación, fuera de esta

perspectiva, la sexualidad era repulsiva y pecaminosa¹⁷. Sin embargo, el diablo se empeñaba en mancillar aquella idea, pues el imaginario colectivo de la Edad Media creía que una de las principales formas en que las mujeres eran seducidas a través del íncubo, en tanto que los hombres por su contraparte, el súcubo. Ambos eran demonios que mantenían relaciones sexuales con las personas durante el sueño, no obstante, estos demonios también podían adquirir formas animales, lo que intensificaba el miedo hacia el diablo en sus distintas formas y apariciones:

La evolución del miedo a los animales en el fin del Medioevo revelaba un temor a la bestia interior en el ser humano capaz de borrar sus cualidades de racionalidad y de espiritualidad para no dejar subsistir más que a los apetitos bestiales de concupiscencia, de hambre y de violencia [...] los fieles no podían tener la fuerza de espíritu de los santos [...] pero debían precaverse de la parte bestial que llevaban dentro de sí mismos. Entre lo sagrado y lo diabólico, entre el santo y el demonio, el deber de cada uno era doblegar aquello que lo aproximaba demasiado a las bestias (Muchembled, *Historia*, 46-47).

La sociedad ya se encontraba inmersa en todo un asunto diabólico relacionado con el cuerpo: lo concebían como alojamiento de enfermedades y lo asemejaban al de las bestias debido a una sexualidad desordenada; la muerte fue el mayor castigo que habían presenciado, por lo que mediante la religión se aspiraba encontrar una vida después de la misma y situarse en el paraíso, estaban obligados a corregirse, pero en realidad ¿cuántos pudieron definirse verdaderos fieles de Dios? Dobleparse implicaba voluntad y si ésta

¹⁷ Lillian von der Walde Moheno en su texto *Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media*, explica que la mentalidad sobre la sexualidad femenina en aquella época provenía de “un muy férreo sector de la Iglesia, así como la de ciertos laicos que la asumen. En la base de este grupo se halla el pensamiento de respetados Padres de la Iglesia, algunos muy misóginos, que denuestan el ejercicio sexual todo, a no ser como objeto la procreación –que es la ley divina– dentro del matrimonio. Para ellos, el entendimiento –en cuanto a potencia del alma– no rige a la pasión; ésta, por tanto, es deseo concupiscente, lujuria, en una palabra; pecado” (Walde, *Fisiología*, 79-80). La función biológica de la mujer (menstruación, sobre todo; el embarazo y el parto) será fundamental para demostrar su imperfección, vulnerabilidad e insaciabilidad sexual desde perspectivas médicas y religiosas de la época. Véase Walde Moheno, Lillian von der, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media”, en Aurelio González y María Teresa Miaja, eds., *Introducción a la cultura medieval*, Manuales de *Medievalia* 3, México: UNAM, 2006, pp. 79-86.

faltaba inmediatamente venía la culpa, sin embargo, se trató de una idea paradójica, pues los instintos difícilmente pudieron subyugarse. Era claro que no todos estaban dispuestos a manifestar sus faltas y exponerse ante los ojos de Dios y de la sociedad como pecadores; antes esa culpa debía transmitirse a *otro* que pagara por sus malas acciones.

3.2 “Satán vuelve a su Eva”.¹⁸ El cuerpo de la mujer como la inmemorial profanación de lo sagrado

La planeación de ese *otro* apenas surgía bajo “la germinación de una secta de humanos desnaturalizados que practicaban a consciencia la bestialidad más horrible, es decir, que se negaban a doblegar su parte animal para gloria de un Príncipe de las Tinieblas empeñado en destruir la divina” (Muchembled, *Historia*, 47); en el mismo individuo debía expiarse la culpa, *alguien* en la sociedad debía llevar la marca del diablo de manera irrefutable. La creación de este arquetipo diabólico/terrenal se pensó primeramente en definirlo por su sexo a partir de una visión patriarcal y religiosa:

Los hombres que en esta era feudal detentan el monopolio del poder y la escritura: los clérigos, y, en particular, los más cultos, los más influyentes, los más prolijos de ellos. Monjes o prelados seculares, su deber era pensar en la humanidad, la sociedad y la Iglesia, orientarlas en el plano de la salvación, asignar también a las mujeres su lugar en esta economía divina. [...] Antes del siglo XIII, en el universo masculino de los claustros y los *scriptoria*, las escuelas y luego las facultades de teología, los clérigos que se ocupaban del mundo secular se entregaron a la vida inmaculada de los monjes, todo los alejaba de las mujeres [...] Se las imaginan, o, más bien, se las imaginan: se representan a la Mujer en la distancia, la ajenidad y el temor (Dalarun, “La mujer”, 41).

Para intensificar este temor, los clérigos vuelven al mal primigenio de la mujer a través de la tradición bíblica, en donde se halla a la gran Madre; Eva. Acerca del sexo femenino mencionaban:

¹⁸ Michelet, *Historia*, 82.

Este sexo ha envenenado a nuestro primer padre, que era también su marido y su padre [...] En cierto modo, también, ha matado al Salvador, pues, si su falta no se lo hubiera exigido, nuestro Salvador no habría tenido necesidad de morir. ¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad, ni amistad, y al que más hay que temer cuando se lo ama que cuando se lo odia! [...] La mujer es pecadora y, por esencia, de la carne [...] Es la mujer de la que es menester apartar al clérigo, la mujer despreciable de la que hay que expurgar las uniones principescas, la hija del Diablo (Dalarun, *La mujer*, 45-64).

La Iglesia ya tenía una compañera para la imagen del diablo: la mujer. No obstante, los fundamentos sobre su malignidad se vieron fortalecidos (todavía más) a partir de teorías antiguas sobre su cuerpo basadas en escritos de la filosofía natural como la *Historia de los animales* y *De la generación de los animales de Aristóteles* y la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. Los principios básicos de ésta teoría, argumenta Canet, fueron retomados por Galeno, médico de los emperadores romanos Marco Aurelio y Cómodo, su hijo, que:

Siguió la tradición aristotélica de la mujer como ser imperfecto, siendo ésta una cualidad intrínseca de su naturaleza femenina. Pero Galeno da un nuevo paso al estructurar dicha idea dentro del concepto global del macrocosmos /microcosmos, siendo para él la mujer más imperfecta que el hombre en razón de su propia constitución, aplicando para ello la teoría de los cuatro humores y los cuatro elementos. En dicha teoría, la mujer es más fría que el hombre, lo que es causa de su imperfección y no por ser un varón deformado o mutilado como quería demostrar Aristóteles (Canet, *La mujer*, 3).

La imperfección que propuso Galeno en su tiempo fue esencial durante la Edad Media, ya que se relacionó con la “nueva filosofía cristiana que se impone en occidente y con ciertas tradiciones populares [...] y con la tradición bíblica de la impureza” (Canet, *La mujer*, 3). Esta impureza se relacionó con la menstruación; este proceso fisiológico de la mujer se percibió como una enfermedad o mejor dicho como un veneno si este residuo era o no expulsado. Según Canet, Plinio llegó a afirmar que:

La mujer menstruante es capaz de enturbiar los espejos con sola su mirada: los vapores venenosos suben al cerebro e impregnan los ojos, y la infección se realiza a través del aire [...] siendo el aire el objeto intermedio necesario entre

el ojo y el objeto. No es pues el ojo el que contamina, sino que el vapor que expele impregna todo lo que está su alcance (Canet, *La mujer*, 10).¹⁹

De acuerdo a lo anterior, la mujer lleva el pecado, la inferioridad y debilidad en su cuerpo desde el principio de los tiempos: se consagra por completo a Satanás a finales de la Edad Media y principios del Renacimiento, en su nombre y mediante poderes sobrenaturales que le son otorgados por esa figura maligna, la mujer es capaz de enfermar, envenenar y asesinar; ella y otros formaron parte de la sociedad que se negaban a doblegar su espíritu bestial.

En esta lógica, la bruja, como compañera del diablo es un arquetipo que se creó con base en los acontecimientos y necesidades de la sociedad analizados en el apartado anterior. La idea de esta figura comenzó en el siglo XIV y obtuvo su mayor auge en el siglo XVI y XVII a partir de un concepto designado por la demonología como brujería satánica. En dicha práctica se incluyó toda clase de creencias sobrenaturales, sobre todo aquellas que se clasifican dentro de la magia baja (hechicería, adivinación y curación) que son practicadas por el pueblo sin sustentación teórica y, por lo tanto, fuera de las normas religiosas. Debido a esto, la magia brujo se relacionó con la ejercida por la hechicera, aunque es importante señalar que la compañera de Satanás existe en una época con motivos y poderes distintos. No obstante, la maldad de ambas está definida con base en criterios patriarcales, misóginos

¹⁹ Sanz Hermida al igual que Canet coincide en su estudio que el aojamiento o el mal de ojo se trataba de un tema relacionado con la menstruación y “explicado por los médicos y moralistas como una enfermedad contagiosa producida por la purgación de humores, pero en este caso, sirviéndose de los ojos como adminículo de la expulsión de estos vapores malignos (Sanz, *Una vieja*, 24-25), sin embargo, cuando la mujer joven y la menopáusica no pueden expulsar estos vapores por medio de la sangre se busca otra vía que son “los poros de las máxilas”, ello era producido “por el exceso de calor que es igual a lujuria” (Sanz, *Una vieja*, 24), de ahí el concepto de mujer barbuda que parte de los autores de la literatura del Siglo de Oro retomarán para la caracterización de sus personajes hechiceros-brujeriles, *Celestina* y *Cañizares*, por ejemplo. En tanto, Esther Cohen describe la mirada de la compañera del diablo de esta manera: “Tiene una fuerza incalculable en los ojos [...] la mirada es como la del otro, la del extraño, que a través de la mirada es capaz de robar el alma, de seducir, de usurpar o arrojar al abismo [...] Los ojos, por ser los de “aquel que no se conoce”, “aquel a quien no se pertenece”, provocan la locura, el desvarío y, con frecuencia, hasta la muerte (Cohen, *Con el diablo*, 55).

y religiosos, quizá lo único que las llegó a unir fue su condición femenina, ya que su participación, representación y ejecución mágica difieren por completo.

Socialmente la hechicera funcionó hasta antes del siglo XV, en el sector popular, como sanadora, pero también se caracterizó “por practicar el maleficio [...] por causar daños a las personas en su cuerpo o en sus bienes causando enfermedades o muerte de las personas o animales” (Nathan, *Territorios*, 21), es decir, el pueblo acudía a ella. En la literatura, por ejemplo, tenemos a Circe y Medea quienes asisten a otros, o bien, utilizan la magia (maléficamente y con fin propio) para vengar sus traiciones amorosas. ¿Y qué decir de Hécate (divinidad que respaldaba sus quehaceres mágicos)?, quien era respetada por el mismo Zeus. Este tipo de magia se obtenía de las propiedades de la naturaleza. Pero en una sociedad donde “los primeros cristianos, en conjunto y en detalle, en el pasado y en el porvenir, maldicen la Naturaleza misma. La condenan por entero” (Michelet, *Historia*, 22); el hecho de que un ser inferior, imperfecto y pecaminoso fuera capaz de conocerla y manipularla está fuera de su perspectiva; así pues el conocimiento de la hechicera pasa a ser herejía mientras que Lucifer y su compañera van ganando aliados bajo el concepto de brujería satánica.

3.3 Los primeros disidentes y su brujería satánica. Antecedentes

La brujería satánica “proviene de una nueva percepción de la acción diabólica en este mundo, ella misma directamente relacionada con una lucha inexpiable contra las herejías del siglo XV” (Muchembled, *Historia*, 49). Los iniciadores de este tipo de herejía se situaron en “los Alpes y una parte de los Países Bajos borgoñones”²⁰ (Muchembled,

²⁰ Muchembled explica que la primera secta herética estuvo conformada por los llamados valdenses (discípulos de Pierre Valdo), éstos se expandieron por el norte de Italia, el sudoeste de Francia y

Historia, 49). Sin embargo, los llamados “turlupins” ubicados en Douai y Lille (ciudades de Francia) en el año de 1420, padecieron algunas de las primeras acusaciones heréticas bajo cargos de índole sexual tales como “la utilización diabólica de las cenizas de infantes nacidos de uniones incestuosas” (Muchembled, *Historia*, 49); es importante observar el insistente pensamiento moralista que se tenía por la sexualidad y su relación directa con el diablo como uno de los “delitos” mayormente castigados. En tal acontecimiento hubo un total de 18 acusados:

Cuatro mujeres fueron quemadas en la casa llamada de “Grain Nourr” [...] 12 eran de la jurisdicción del tribunal de la ciudad, tres de Waizer y el último de Valenciennes [...] Se trataba de una pequeña secta que incluía a dos clérigos y diversos representantes del artesanado urbano (un tapicero, un fabricante de escaleras, un herrero y un artesano textil) y “disponía de muchos libros” incautados en casa del tapicero. Su proceso fue conducido por un inquisidor de la orden de los Hermanos Predicadores ante las autoridades de Arrás [...] Los nativos de Valenciennes fueron quemados con una parte de los libros; el único noble permaneció confinado de por vida en la prisión episcopal y seis acusados de Douai, de los cuales uno era mujer, fueron entregados a la justicia de su ciudad que los quemó en la hoguera con el resto de los libros. De los otros, uno fue condenado a prisión perpetua y otro sufrió una pena de 15 años a pan y agua, las últimas diversas reparaciones en honor de Dios y de la Iglesia (Muchembled, *Historia*, 50).

Este proceso se llevó a cabo frente a la multitud como un llamado de concientización antes de elegir el camino de la herejía; como se apunta, en su mayoría, los acusados pertenecían a un medio campestre. Finalmente, algunas de las faltas (además de los sexuales) que conformaban la sentencia eran:

Por haber hecho una alianza de herejía, y leer libros que contienen numerosos errores, se concluye: que no creen en la Santísima Trinidad; que el sacramento celebrado no significa nada para ellos; que nuestra Señora ha tenido varios hijos; que los santos no están en el paraíso; que el monasterio no es más que un burdel; que la confesión no significa nada para un sacerdote; que el agua bendita no es más que un abuso, que han celebrado aquelarres durante los sábados, que la señal de la cruz no es más que una cruz y, que ésta no merece

Flandes. Otros acusados, fueron los discípulos de Jan Hus y de Wycliffe. Véase Muchembled Robert, *Historia del diablo. Siglos XII-XX*, trad. de Federico Villegas, FCE: México, 2002, p. 49.

ninguna reverencia; que las misas de réquiem no son de ningún valor para los difuntos; y muchas otras herejías [...] La secta se reunía en un sitio extramuros, apartado de la ciudad, buscando con eso la protección de la oscuridad (Muchembled, *Historia*, 50-51).

“Estos cuatro elementos: el aquelarre, la noche, el alejamiento del resto de los hombres y la relación directa con los demonios componen la trama del futuro discurso demonológico a propósito de la secta de las brujas” (Muchembled, *Historia*, 51). Como se muestra, el aquelarre estaba conformado por mujeres y hombres, simbolizaba la entrega del alma y el cuerpo a Lucifer, esto es, el pacto; sin embargo, no se describían con exactitud las acciones realizadas de sus miembros en dicha reunión, pues su importancia se dio a partir 1428 y hasta 1430, cuando surge una incesante persecución de apóstatas dando comienzo a “una fase transitoria entre la herejía propiamente dicha y la definición precisa del concepto de brujería en los manuales especializados” (Muchembled, *Historia*, 51).

3.4 En el aquelarre “la mujer lo era todo: ella era sacerdote, ella era el altar, ella era la hostia con la que comulgaba todo el pueblo”.²¹ Tratados demonológicos

La iniciativa de condenar la brujería satánica bajo criterios específicos se situó en los Alpes “en relación directa con las acusaciones a los valdenses y con la germinación intelectual surgida del Concilio de Basilea”²² (Muchembled, *Historia*, 52). Si bien, uno de los cambios una vez conceptualizada la brujería, se manifestó la “sinagoga”, pues en los registros de las acusaciones significaba “reunión nocturna de brujas” (Muchembled, *Historia*, 51); tal como se indica, los inquisidores comenzaban a determinar una mayor participación femenina en

²¹ Michelet, *Historia*, 107.

²² Muchembled apunta que la primera caza de herejes surgió en “los dominios del duque de Saboya-Piamonte, Amadeo VIII, que comprendían Saboya, el Delfinado, casi toda la Suiza francoparlante actual, el noroeste de Italia y los territorios alsacianos o suizos centrados en Basilea” (Muchembled, *Historia*, 52).

cuanto la adoración del diablo. Así mismo, las suposiciones de las acciones sucedidas en dicha reunión nocturna comenzaron hacia 1430 con el tratado anónimo *Errores Gazariorum* que:

Definía a los acusados como miembros de una secta que se reunía en sinagogas para rendir culto al diablo, el cual aparecía en forma de gato negro al que ellos besaban el trasero. Comían cadáveres de niños exhumados o matados por ellos. Durante sus reuniones copulaban al azar, por orden del demonio (Muchembled, *Historia*, 52).

Esta teoría, más tarde, entre 1435 y 1437 sería reformulada por el dominico alemán Johann Nider, quien en palabras de Muchembled, mencionaba en el quinto libro del *Formicarius*²³:

Una nueva secta [...] en la región de Berna y Lausana, cuyos miembros practicaban ritos nocturnos de adoración a los demonios, mataban a recién nacidos –a veces a sus propios hijos– para devorarlos, y lanzaban numerosos maleficios, como desencadenar tormentas de granizo (Nider, cit. en Muchembled, *Historia*, 52).

Con lo anterior, notamos que las acciones de los brujos y brujas durante la “sinagoga” van en aumento, así como el predominio de la mujer en tales actos, pues durante los años posteriores, alrededor de 1440, el secretario del anti papa Félix V, Martin Le Franc, escribió un poema que llevaba por título *Champion des Dame* que “contenía la primera descripción de la buja en lengua francesa y estaba ilustrado, también por primera

²³ En su estudio, Constanza Cavallero explica que el *Formicarius*, en efecto, fue una obra escrita en “el marco del Concilio de Basilea, epicentro de la conformación y difusión del estereotipo de la brujería en Europa Occidental” (Cavallero, *Bujería*, 345). Su contenido estaba conformado por *exemplas* que debían utilizarse en sermones y estaba dirigido “a clérigos y frailes, quienes, a través de su boca, debían transmitir la sana doctrina al pueblo cristiano, extender la reforma espiritual a los laicos y ser capaces de brindar los elementos esenciales para una ajustada disciplina moral” (Cavallero, *Bujería*, 345). Asimismo, identifica el título del quinto libro del *Formicarius* como “De maleficis et eorum de ceptio ni bus” en el que Nider abordaba a propósito de las acciones realizadas en el aquelarre, dos elementos esenciales que definirían el “folklore brujeil”: 1) “la intención deliberada de hacer el mal mediante la práctica de distintos tipos de brujería dañina o maleficia (orientados a causar esterilidad, a provocar enfermedad o muerte, a dañar cosechas, etc.)” (Cavallero, *Bujería*, 347) y 2) la misoginia y “la fuerte propensión femenina a caer en la apostasía brujeil” (Cavallero, *Bujería*, 247).

vez, con una imagen de mujeres que van volando hacia el aquelarre sobre un palo o mango de escoba” (Muchembled, *Historia*, 53), ver lámina 4:

Sur ung bastonet s'en aloit
Veoir la synagogue pute
Dis mille vielles en ung fouch [une troupe]...

En fourme de chat ou de bouch
Veans le dyable proprement
Auquel baisoient franchement
Le cul en signe d'obéissance.

Sobre un palo [de escoba] van
Hacia la sinagoga puta
Diez mil viejas en una tropa.

En forma de gato o de macho cabrío
Ven al diablo propiamente
Al que besan sin vacilar
El trasero en señal de obediencia.
(Muchembled, *Historia*, 53).

Lámina 4: *Champion des Dame*, fol. x.



Antes de finalizar el siglo XV fueron escritos numerosos tratados dedicados a la brujería con el fin de apoyar los procesos judiciales en contra de los simpatizantes del diablo. No obstante, en la penúltima década del siglo “la doctrina demonológica obtuvo el respaldo explícito de la autoridad pontifical” (Muchembled, *Historia*, 58); la ley civil y eclesiástica se unía bajo el mandato del papa Inocencio VIII en 1484, quien a través de la bula *Summis desiderantes affectibus* exhortaba a los hombres de la Iglesia a fortalecer la caza de brujas en los territorios alemanes. Jacobo Sprenger y Enrique Institor (Kraemer) (dominicos alemanes) fueron los autores del *Malleus Malleficarum* o *El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza*, “gran código especialmente consagrado a los delitos de Brujería” (Caro, *Las brujas*, 136), publicado por primera vez en 1486 y reimpresso continuamente hasta el siglo XVI. El manual estaba dividido en tres partes: la primera, definía la existencia real del maleficio a través de la bruja como agente del diablo, además de relacionar a éste directamente con la magia; la segunda, describía las acciones y métodos de las brujas para hacer el mal; y la tercera, la manera en que se debía proceder judicialmente para condenarlas en la hoguera.

La importancia de este manuscrito fue tal que se utilizó al menos durante una centuria por inquisidores y eclesiásticos para estereotipar, difundir y castigar a una figura humana-demoníaca sobresaliente: la mujer. Es cierto que se alude también a los brujos, sin embargo, a lo largo del tratado podemos notar la insistente preferencia hacia un sexo, por ejemplo, cuando se exponen los castigos de los herejes: “antiguamente éstos eran castigados con una pena doble, la capital y la del tormento, desgarrando el cuerpo con garfios o entregándoles a ser devorados por las fieras. Hoy son quemados a causa, quizá, de su mayoritario sexo femenino” (Sprenger, *Malleus*, 40). Se observa además que las cuestiones analizadas en todo el texto, refieren la condición de la mala mujer (ya sea por

natura o por su vínculo con Satanás) como la responsable de portar y propagar el vicio de la brujería desde una visión completamente misógina adoptada de los antiguos padres de la Iglesia; a saber y por mencionar alguna, se retoma la menstruación y su relación directa con el aojamiento o fascinación, como también se le refiere, en el momento del embrujamiento:

Santo Tomás explica la fascinación de este modo: Incidentalmente, como consecuencia de una concepción imaginativa del alma, el espíritu del cuerpo a que está unido se trasforma. Esta modificación se opera sobre todo por los ojos, a los que llegan unos espíritus más sutiles. Los ojos penetran el aire continuo hasta un espacio determinado. Por eso, según Aristóteles, los espejos si son nuevos y puros, se mancillan si se mira en ellos una mujer que esté menstruando [...] su mirada se hace venenosa, sobre todo para los niños que tienen el cuerpecillo tierno y fácilmente receptivo a cualquier impresión (Sprenger, *Malleus*, 56).

Así pues, apoyado por confesiones de los condenados, pasajes del Antiguo Testamento, referencias literarias grecolatinas y el folclor sobre las supersticiones maléficas, el contenido del *Malleus* rápidamente introdujo la existencia de las brujas en la mentalidad de la época. De su intención al exponer tales ideas sus autores mencionan:

Ojalá que todas estas cosas pudieran decirse sin verdad y con invención; con la ventaja de que la Iglesia se encontraría inmune de la infección de semejantes manchas. Pero para quitarnos toda ilusión está la determinación de la Sede Apostólica que recoge la Bula; y además está la experiencia, esta maestra de la vida. Las confesiones de los brujos hasta en los tormentos nos han dado una tal certeza de los crímenes perpetrados, que no podemos, sin riesgo de nuestra propia salvación cesar en nuestra actividad inquisitorial contra ellos. Ahora que nos vemos obligados a tratar de su origen y de su multiplicación pestilencial, es una tarea dura. Por ello, que los lectores examinen todas las cosas con el mayor esmero, admitiendo lo que se encuentre de acuerdo con la razón y no en desacuerdo con las Sagradas Escrituras (Sprenger, *Malleus*, 62).

La brujería como práctica, a diferencia de otros vicios, expone también el tratado, es la peor de todas las faltas debido a estos cuatro elementos:

El hecho de renegar con boca sacrílega, en su totalidad o en parte la fe católica; el hecho de consagrarse en cuerpo y alma; el hecho de ofrecer al Maligno niños todavía sin bautizar; el hecho de entregarse a las torpezas diabólicas de los actos carnales con los demonios íncubos o súcubos (Sprenger, *Malleus*, 61).

Se tiene entonces que las brujas, quienes pactan con Satanás, reniegan de la existencia de Dios y no hay mayor pecado que éste, así es como eclesiásticos, inquisidores y el pueblo se unieron por un mismo objetivo: exterminar aquella mancha dirigida por el que se empeñaba en destruir la obra divina. De este modo, la nueva visión acerca del lado oscuro de la magia y sus practicantes da comienzo a una exorbitante ola de intolerancia en Europa.

3.5 La bruja “no tenía padre, ni madre, ni hijo, ni marido, ni familia. Es un monstruo, un aerolito, venido de no sé sabe dónde. ¿Quién osaría acercársele, gran Dios?”²⁴

La bruja europea, como ha sido denominada por Elia Nathan Bravo es una figura que transgredió en la historia y en las artes. En su época lo hizo de tal manera que llegó a ser tan temible y aberrante en sus acciones como el propio Satanás, que lo menos que merecía era la muerte; en la actualidad, aunque diversificado por las culturas y creencias, el estereotipo se encuentra vigente en el inconsciente colectivo, no obstante, con menos recelo y sin dejar de pensar que aquella visión, persecución y caza de “mujeres maléficas” pertenecen a uno de los horrores más lamentables de la humanidad. Así pues, pasado y presente se conjugan para fundamentar que la existencia de la bruja tiene como propósito hacer maleficios, pero la personalidad de la misma comprende más allá de esta simple descripción.

Hablar de la bruja implica desarrollar su situación social, sus características físicas, así como los elementos utilizados en los ungüentos y la manera de ejecutar la brujería para perjudicar a otros. Su descripción propiamente dicha se estableció con base en las ideas expuestas en el *Malleus Malleficarum*, por lo que los elementos imprescindibles que se

²⁴ Michelet, *Historia*, 13.

tomarán en cuenta para acercarnos a su definición se enunciarán según las cuestiones analizadas en dicho manual, de las cuales se expone lo siguiente:

Su condición social. La mujer en la sociedad fue considerada por el ámbito inquisitorial y eclesiástico como un ser marginado a partir de una misoginia ampliamente marcada y repetida de la primera mujer, que por naturaleza es maligna y de poca fe, lo que la vuelve vulnerable ante las tentaciones de Lucifer:

Por naturaleza tiene la mujer una fe más débil; cuando dijo a la serpiente que le preguntaba por qué no comían de todos los árboles del paraíso: Podemos comer... salvo del fruto del centro del jardín...por temor de morir. Por aquí se revelaba dudosa y no tener fe en las palabras de Dios. Todo lo cual lo demuestra incluso la etimología del nombre. Fémina viene de *Fe* y *Minus*, porque siempre ha tenido menos fe [...] podría notarse además, que hay como un defecto en la formación de la primera mujer porque fue formada de una costilla curva, es decir, de una costilla del pecho, que está torcida y es como opuesta al varón. De este defecto procede también, que como es animal imperfecto, siempre engaña (Sprenger, *Malleus*, 101).

Sin embargo, ¿qué otras situaciones llevaron a la mujer entregarse y subyugarse ante el diablo? El *Malleus* dice: “el mal es un efecto natural de una manera de ser; nadie hace el mal a plena conciencia, sino a causa de una carencia” (Sprenger, *Malleus*, 89). Esas carencias a las que hace referencia el tratado son expuestas en dos tipos: las emocionales/sentimentales y las de riquezas materiales y de poder. Para explicar las primeras, el manual regresa a la antigua hechicera grecolatina Medea, de la que hace alusión a su carácter violento y vengativo después del rechazo de su amado:

Séneca dice también en sus tragedias: una mujer ama u odia, no existe tercera vía [...] en el personaje de Medea Furiosa: Por qué dudar, alma mía. Sigue tu feliz impulso. Qué poca cosa, al lado del resto, es esta parte de la venganza que tanto te regocija. Allí aporta una serie de elementos que muestran que la mujer no quiere ser gobernada sino seguir su instinto incluso para su pérdida (Sprenger, *Malleus*, 99-104).

Por lo tanto, la mujer que odia es temible porque se valdrá de cualquier cosa para lograr su objetivo; a esto se añade la envidia como:

La causa principal que contribuye a la multiplicación de las brujas es el doloroso duelo que se mantiene entre las mujeres casadas y no casadas y los varones [...] la rivalidad y la envidia están presentes en la mala mujer. Y si entre ellas disputan de este modo, ¿qué cosa no harán contra los hombres? (Sprenger, *Malleus*, 102).

Tenemos un grupo de afectos desmedidos (traición, abandono, rivalidad y envidia) que dejan en la mujer un vacío del que sólo con “infligir diversas formas de venganzas, ya por sí mismas ya por otros medios” (Sprenger, *Malleus*, 103) se mantendrá en calma. Así mismo, encontramos que la segunda carencia, según el texto de Sprenger, se relaciona con el estrato social de las brujas; primeramente porque basta recordar que este tipo de superstición es parte de la llamada magia baja, es decir, la perteneciente al pueblo sin alguna base teórica, por lo tanto, ambicionan la fortuna y el poder “en ocasiones por la miseria y otras diversas penalidades, se entregan al demonio en cuerpo y alma y reniegan de la fe, dado que en medio de su necesidad son asistidas por el diablo con el fin de obtener riquezas y honores” (Sprenger, *Malleus*, 430).

Pacto diabólico. En líneas generales, el tratado de Sprenger menciona que la mujer se entrega en cuerpo y alma prometiéndole fidelidad, idolatría y obediencia a Satanás por medio de “un pacto explícito, jurado y firmado” (Sprenger, *Malleus*, 61). No obstante, Michelet describe y extiende en un singular diálogo el momento de la posesión de la siguiente manera:

–Dime lo que deseas. Señor sólo hacer el mal. – ¡Deliciosa, deliciosa respuesta! ¡Cómo te mereces mi cariño!... Esto lo comprende todo, toda la ley y los profetas [...] Conocerás todos mis secretos. Verás lo más hondo de la Tierra. El mundo vendrá a ti y pondrá el oro a tus pies... Todavía más, mi desposada, tendrás un auténtico diamante que yo te ofrezco: la venganza... te conozco, gitana, conozco tu deseo más escondido... ¡Oh!, ¡cómo se comprenden nuestros corazones!... Te poseeré definitivamente, para siempre. [...] Extasiada, cae de rodillas y lo adora... En primer lugar le rinde homenaje, según las formas del Temple, que simboliza el abandono absoluto de la voluntad. Su dueño, el Príncipe del Mundo, el Príncipe de los vientos, la insufla a su vez, como un espíritu impetuoso. Ella recibe los tres sacramentos al revés: bautismo,

sacerdocio y matrimonio. En esta nueva Iglesia, exactamente opuesta a la otra, todo debe hacerse al revés. Sumisa y paciente, ella soportó la cruel iniciación sostenida por esta palabra: ¡Venganza! (Michelet, *La bruja*, 101).

Otras particularidades que se le adjudicaron al pacto se relacionan, por ejemplo, con la marca “dejada por la garra del diablo en cualquier lugar del cuerpo—más bien a la izquierda—, ya que este es su costado preferido, a menudo oculta en las “partes pudorosas” (Muchembled, *Historia*, 81).

Características físicas. La mujer maléfica que propone el *Malleus* adquiere el epíteto más importante en la creación de su arquetipo, el de la bruja vieja. La primera explicación del tratado para llegar a esta conclusión dice: “el demonio es más ardiente y celoso en tentar a los buenos que a los malos; aunque en la práctica tienta mucho más a los malos que a los buenos, porque estos se encuentran mucho más dispuestos a secundar la tentación diabólica” (Sprenger, *Malleus*, 216), es decir, el diablo se interesa en profanar y añadir a su séquito a mujeres vírgenes porque representan una mayor ofensa para Dios, en tanto que la ejecución y propagación de la brujería está en manos de mujeres con espíritu deshonesto. A la mujer, de por sí marginada, se le añadió el defecto de la ancianidad; la falta de belleza y vitalidad que trae consigo esta etapa de la vida ocasiona en la sociedad cierta antipatía y hasta en el mayor de los casos el olvido, y consecuentemente emociones iracundas en quien las padece. El diablo percibe la maldad engendrada en el corazón de la vieja, le ofrece el cumplimiento de sus deseos de venganza y además le otorga un nuevo lugar en el mundo del que ha sido excluida: la toma por compañera y ella sin pensarlo se entrega primeramente al deleite y abandona cualquier relación con lo divino. Una vez consumado el pacto, ya no pasará desapercibida pues de ahora en adelante se le teme, se le huye porque “el cuerpo diabólico de la bruja y en su sexualidad totalmente pervertida expresa la idea de que ella tiene el poder de destruir, más allá de todo lo imaginable, puesto

que la copulación satánica no crea monstruos sino que prohíbe simplemente la vida” (Muchembled, *Historia*, 84), porque se trata de una mujer estéril a causa de su senectud que sólo transmite horror y muerte. En cambio, las brujas jóvenes que se someten a la perfidia y engendran hijos los “sacrificaban al diablo, para servir al canibalismo del aquelarre o a la elaboración de polvos y ungüentos maléficos” (Muchembled, *Historia*, 84).

Aquelarre. El manual lo define como “asamblea de mujeres en la noche [...] con fecha prevista en la que ven al demonio bajo la forma de un hombre (Sprenger, *Malleus*, 148-222). Primeramente se habla de la manera en cómo las brujas, mediante el vuelo nocturno, se transportan hasta donde se llevan a cabo dichas reuniones:

Algunas malas mujeres, pervertidas por Satán y seducidas por las ilusiones y fantasmas de los diablos, creen y profesan que a ciertas horas de la noche ellas van cabalgando sobre ciertas bestias, en compañía de Diana, diosa de los paganos; de Herodías y de una innumerable multitud de mujeres, recorriendo inmensos espacios en el silencio de una noche profunda [...] las brujas por instrucción del diablo, fabrican un ungüento con el cuerpo de los niños, sobre todo de aquellos a los que ellas dan muerte antes del bautismo; ungen con este ungüento una silla o un trozo de madera. Tan pronto como lo hacen se elevan por los aires, tanto de noche como de día (Sprenger, *Malleus*, 139-236).

También se especifica el espacio:

Las brujas han sido vistas con frecuencia en el campo y los bosques acostadas sobre su espalda, desnudas hasta el ombligo y dispuestas a tal porquería, agitando las piernas y las caderas, con los miembros perfectamente dispuestos; encontrándose en acción los demonios íncubos aunque fuera invisiblemente para los actores y en ocasiones un vapor negro se elevaba por encima de la bruja, como de la altura de un hombre, al final del acto (Sprenger, *Malleus*, 249).

Es importante observar que se menciona el desnudamiento de la bruja vieja como un nuevo elemento transgresor dentro del arquetipo, pues al mostrarse de tal manera significa que lo ha perdido todo, incluso el pudor y la vergüenza como últimas cualidades que denotan su humanidad. Otro acto singular que las brujas cometen durante el aquelarre en

señal de idolatría y fidelidad al diablo es la sexualidad desmesurada e insaciable que profesan en prácticas contra natura:

Todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres [...] para nosotros aquí: la boca de la vulva [...] en consecuencia se llama a esta herejía no de los brujos, sino de las brujas [...] el pecado de las brujas sobrepasa a todos los demás, tanto por su horror, puesto que ellas reniegan del crucificado por su peso de inclinación, puesto que ellas se entregan a las mayores inmundicias de la carne con los demonios, y por la ceguera de su espíritu, que se manifiesta en su entrega a todo género de orgías con toda la malicia de su corazón, en detrimento de las almas y de los cuerpos, de los hombres y de los animales (Sprenger, *Malleus*, 106-167).

Crímenes y maleficios de las brujas. Vemos primeramente un cambio importante en la concepción del daño causado por la bruja, el texto asume la acción maléfica como un crimen, es decir, la bruja puede arrepentirse y regresar al buen camino, o bien, morir para el bien de la comunidad. Así pues, el peor de los crímenes que profesa una bruja es sin duda la apostasía de la fe, porque se asume como una traición a Dios ya que “han hecho un pacto con la muerte y realizado una alianza con el infierno” (Sprenger, *Malleus*, 169), además “no se contentan con su propio pecado y perdición; sino que arrastran innumerables otros a su pos” (Sprenger, *Malleus*, 187). Asimismo, el manual enuncia que existen tres tipos de brujas y por consiguiente el grado del daño que cada una provoca:

Las que hieren pero no pueden curar, y las que curan y hieren al mismo tiempo, pero entre las que hieren hay una categoría que sobresale: aquellas que forman parte de ella pueden realizar todas las formas de maleficio que las demás pueden acometer por separado [...] son estas las que yendo contra la naturaleza del hombre y su inclinación e incluso la de los animales, tienen como hábito despedazar y devorar niños de su propia especie (Sprenger, *Malleus*, 221).

Ésta última especie será referenciada como la peor de todas:

Ellas son las que levantan tempestades en medio de relámpagos y truenos; ellas son las que provocan la esterilidad en los hombres y las bestias. Aquellos niños que no devoran, o bien los ofrecen a los demonios o se las ingenian para matarlos de otra manera: sobre todo aquellos que todavía no han renacido de la fuente del bautismo [...] son capaces de enloquecer a los caballos incluso bajo sus jinetes; pueden trasladarse de un lugar a otro a través de los aires en el

cuerpo o en el espíritu; son capaces de cambiar el ánimo de los jueces y magistrados de manera que no pueden hacerles daño. En las torturas pueden dotarse a sí mismas y a otras del don de taciturnidad; provocar un enorme temblor en las manos y en los ánimos de los que las vienen a prender; revelar a los demás acontecimientos futuros y cosas ocultas; cambiar los corazones de los hombres hacia un amor o un odio desordenado; destruir en ocasiones por el rayo aquello que ellas desean, incluso hombres o animales. Pueden hacer estéril la potencia genital o incluso hacer imposible la unión conyugal; provocar el aborto [...] pueden desencadenar mortandades de peste [...] transforman a los hombres en bestias (Sprenger, *Malleus*, 221-269).

En cuanto a los ingredientes y maneras de ejecutar la brujería (por mencionar algunos) el manual se basa algunas veces en las confesiones de las brujas, por ejemplo, la matanza de niños que les permitía elaborar sus ungüentos:

Por medio de nuestros encantamientos los matamos en sus cunas, incluso cuando duermen a lado de sus padres. Estos, tras ellos, piensan haberlos asfixiado o que han muerto por otras causas; después nosotros los robamos secretamente de sus tumbas, los ponemos a cocer en una caldera hasta que toda la carne se desprende de los huesos y se pone casi líquida. Del elemento más sólido hacemos un ungüento que nos sirve para nuestros artificios y nuestros placeres y nuestros transportes (Sprenger, *Malleus*, 224).

O bien para impedir la procreación a partir de un “impedimento a la potencia genital” (Sprenger, *Malleus*, 257) tanto en hombres como en animales, lo hacen “unas veces, por medio de imágenes o por el consumo de ciertas hierbas, y otras, por medio de otras cosas exteriores, como son los testículos de gallo” (Sprenger, *Malleus*, 257). También refiere que “hay otras brujas que para realizar sus maleficios azotan o dan de puñetazos a una imagen del crucificado, con las palabras más vergonzosas contra la pureza de la Virgen María” (Sprenger, *Malleus*, 302).

En el *Malleus* se da por hecho que la bruja es una mujer que pacta con Satán y que está fuera de cualquier nominación humana, es pues, un ser sin alma, dedicada única y exclusivamente a servir a su señor para destrozarse la obra de Dios; asimismo su maldad es en parte por natura, en función de su fisiología, así como el poder que le otorga el demonio

en agradecimiento a su fidelidad. Específicamente, la bruja vieja es la que más poder maléfico tiene y consecuentemente, la que más aterroriza, pues sus características son propias de alguien que se encuentra más próxima a la muerte; es aquella que transgrede las reglas morales, la que desafía y niega a Dios y muere en la hoguera por el diablo.

A través de este análisis vemos una clara transición de las artes mágicas; de una práctica de las diosas al de un grupo de brujas marginadas y envilecidas del que la literatura, al igual que otras artes, ha hecho sus propias representaciones. Fue necesario reunir todo este panorama como antecedente para la realización del último capítulo del presente estudio, que se centrará en analizar una de las primeras o *la primer bruja consolidada* en las letras españolas de los Siglos de Oro,²⁵ hallada específicamente en el *Coloquio de los perros*, una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra.

²⁵ Tal afirmación, aunque arriesgada, puede servir para proponer una figura de una bruja completamente identificable en la literatura hispánica. Tal vez, por primera ocasión en la historia.

Capítulo cuarto. Transiciones hispánicas. De la hechicera a la bruja: el caso de *Celestina*

4.1 “¡O soberano Dios... quanta premia pusiste en el amor, que es necesaria turbación en el amante!”²⁶ el amor como preámbulo de la magia celestinesca

La aparición de *Celestina* merece una mención importante en este estudio porque al igual que las hechiceras presentadas en el capítulo segundo, es un personaje sobresaliente en la tradición de la mujer mágica, en este caso, de las letras españolas. La obra pertenece a Fernando de Rojas, publicada en 1499. Ahora bien, lo que interesa de *Celestina* en este apartado es la posible transición de la hechicera a la bruja, el rasgo más llamativo es el físico, aspecto importante para la consolidación de la bruja cervantina.

Es importante conocer el origen de la intervención hechiceril de *Celestina* en la obra; acerca de esto, se tiene que, en un primer momento, la intención de Rojas como ha señalado Peter Rusell fue parodiar el amor cortés, quien explica el término de la siguiente manera:

La base del amor cortés era la inversión de la relaciones normales, tanto sociales como sexuales, entre el hombre y la mujer. Así, el amante había de comportarse ante la amada como si fuese humilde vasallo ante su señor, presentándose como siervo o cautivo de ella. Había un léxico especial con que el amante se dirigía a la amada para consignar esa relación. El amor cortés no excluía toda posibilidad de una eventual relación sexual entre la pareja, pero era obligación de la amada tratar primero con desdén sostenido cualquier señal de amor que le diese su amante [...] otra característica del amor cortés era que había de ser una relación totalmente secreta [...] otro aspecto era que, a los ojos del amante, la amada siempre representaba la perfección, no sólo física sino también espiritual (Rusell, Introducción en *La Celestina*, 56-58).

²⁶ Rojas, *La Celestina*, 220.

De acuerdo con lo anterior, el amor entre los protagonistas Calisto y Melibea es el eje temático principal de la obra, que se observa al comienzo del primer acto, escena uno, donde ambos sostienen un diálogo en el que él le profesa sus sentimientos mientras que ella lo desdeña. Luego de este primer encuentro, Calisto, cautivo del amor delirante, le expresa a su criado, Sempronio, el sufrimiento y el dolor que le causa el rechazo de la amada e incluso piensa en la muerte. Al darse cuenta del abatimiento de su amo, Sempronio le propone un medio para conseguir el amor de Melibea. Es entonces cuando por primera vez se menciona a la alcahueta en voz del criado:

Días ha grandes que conozco, en fin desta vezindad, una vieja barbuda que se dice Celestina, hechizera, astuta, sagaz en cuantas maldades ay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promoverá y provocará a luxuria si quiere (Rojas, *La Celestina*, 233-234).

Como se observa, se le adjudica el epíteto de “hechizera”, y dado la premisa previa por la que Sempronio piensa buscarla, se deduce que uno de los oficios de la vieja es el remediar el amor mal correspondido de hombres en la situación de Calisto, acción que desde luego se relaciona con Circe y Medea. Sin embargo, en esta cita también se conoce su apariencia, que es la de una mujer entrada en años, lo que indica el primer distanciamiento del perfil de la antigua hechicera quien destaca por su belleza y su posición de diosa. Más adelante, en el primer acto, escena siete, Pármeno, se encarga de hacer una descripción más extensa de los oficios de Celestina, incluso describe el lugar donde habita:

Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio cayda, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labranderá, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera (Rojas, *La Celestina*, 241-242)

Otra diferencia que marca el cambio entre la imagen de hechicera grecorromana a la hispánica es la casa de Celestina, a diferencia de Circe, por ejemplo, que habita en un

palacio. Asimismo, se reitera el oficio de la hechicería pero sin sobreponerse a las demás; posteriormente, se hace mención del tipo de clientes y el motivo por el que acuden en busca de la vieja, lo que refleja que también se dedica a la prostitución: “Azaz era amiga de estudiantes y despenseros y moços de abades y a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuytadillas” (Rojas, *La Celestina*, 242). Después, Sempronio le comenta a Calisto los recursos de los que se vale Celestina para realizar su oficio de perfumera, los cuales en gran parte pertenecen a la botánica y al uso de despojos de animales, para finalmente aportar un nuevo elemento en su físico: “Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardava para aquel rascuño que tiene por las narices” (Rojas, *La Celestina*, 244).

El amor, como puede notarse, es clave de la trama, pero debe entenderse que este sentimiento no queda únicamente presentado como la parodia al amor cortés. Acerca de esto en su vasto estudio introductorio a la obra, Rusell señala que el amor se anuncia de dos maneras: el amor como locura y el amor como sexualidad, sobre el primero explica:

La Celestina maneja también una doctrina del amor apasionado que, con apoyo de teólogos, canonistas, moralistas, y médicos de la Edad Media y el Renacimiento representaba el punto de vista ortodoxo sobre el asunto. Nos referimos al fenómeno denunciado como “loco amor” [...] Según los tratadistas, el amor apasionado, que para ellos no distinguía de la lujuria, es una manifestación auténtica de locura, porque, como nota, entre otros, San Agustín, el placer carnal siempre necesita un abandono total de la razón y de la conducta racional (Rusell, Introducción en *La Celestina*, 60-61).

Esta conducta irracional se relaciona con la perspectiva que Calisto tiene después de ver a Melibea, pues como queda dicho, pierde toda noción hasta el grado de pensar en la muerte. En cuanto a lo que se refiere al amor como sexualidad, el estudioso menciona que este corresponde con la ideología que Celestina tiene del amor:

Para la vieja, el amor y acto sexual son términos intercambiables. Se trata de un sencillo y gosozo acto físico que responde a una necesidad vital predestinada: la continuación de la raza humana [...] desde luego, pasa por alto la doctrina ortodoxa según la cual el acto sexual era sólo permisible

dentro del matrimonio [...] la sexualidad, para ser explotada, pide no sólo destreza y dedicación; hay que gozar también de las otras experiencias eróticas que esperan al amante o a la amada. Insiste mucho, no sólo en el deleite físico, sino en el regocijo espiritual que trae consigo el acto sexual (Rusell, Introducción en *La Celestina*, 64-65).

Ahora bien, ¿por qué la insistencia de destacar al amor como base fundamental de la participación hechicera de Celestina? Porque sigue las pautas de toda una tradición que se origina desde Circe y Medea con respecto a este sentimiento: Circe utiliza la magia para que Ulises permanezca un año a su lado, hay que reconocer además, que se trata de una mujer dotada de hermosura, de sensualidad, por lo que si se aplica lo anterior se puede relacionar con el amor como sexualidad, mientras que el sentimiento de Medea puede clasificarse en el de amor loco, primero porque se convierte en fratricida con tal de que el amado consiga la victoria del Vello de Oro y traiciona su patria; segundo, al verse abandonada por Jasón, ciega por la ira, busca la venganza a través de la muerte de sus hijos y la de la nueva mujer del amado, es decir, no conoce límite alguno. Sea como se represente el amor, para la hechicera antigua y celestinesca, este tipo de afecto es una constante, ya sea para su uso personal o para ayudar a otros.

4.2 “Un vieja barbuda que se dice Celestina, hechizera”.²⁷ Magia y transición representativa de la hechicera grecolatina a la hispánica.

La magia en la obra de Rojas, es un pilar que ha sido y sigue siendo estudiado en la actualidad, sin embargo, este interés ha ido cambiando al paso de los años; al respecto Juan Antonio Sánchez expone en *La tesitura de Celestina* que “en la época de profesores como Américo Castro y María Rosa Lida, cundió la idea de que se trataba más bien de un adorno, de una calidad literaria, una referencia erudita y mitológica” (Sánchez, *La Tesitura*, 120).

²⁷ Rojas, *La Celestina*, 233.

Posteriormente, esta idea dará un giro importante para la crítica celestinesca, ya que “el trabajo que marcó el cambio en este sentido fue un artículo de 1963 de Peter Rusell. En él su autor argumentaba que la magia y la creencia en lo sobrenatural forman parte de la cosmovisión habitual del final del medievo. Por tanto, cuando en la obra aparece el conjuro que hechiza a Melibea para que se enamore de Calisto, o sea una *philocaptio*, el público y el autor probablemente creían que efectivamente así podía ser” (Sánchez, *La Tesitura*, 121). Y es que en aquel entonces la hechicería y la brujería eran prácticas que el imaginario colectivo creían como reales gracias al *Malleus Malleficarum* que, como se determinó en el capítulo segundo de este estudio, este tratado fue la base fundamental para sostener dicha afirmación, pues, el contexto histórico social en el que surge la obra de Rojas es justamente cuando la caza de brujas se encontraba en pleno auge, ya que, los inquisidores bajo las ideas presentadas en el tratado de Sprenger enjuiciaban a cualquier practicante que usara la magia en sus dos vertientes.

No obstante, con el apoyo de lo anterior es importante destacar que ambas prácticas, aunque en un primer momento parecen similares, existen ciertas pautas que las distancian una de la otra, lo cual se logra a partir de la imagen y concepto de la magia que se utiliza en dos personajes importantes: Celestina y Cañizares. Ahora bien, no hay que olvidar que el propósito de esta tesis es encontrar en Cañizares, que aparece en las *Novelas ejemplares* de Cervantes, dicho sea de paso, una centuria después que Celestina, una nueva imagen de la mujer mágica en las letras españolas: la bruja. Para lograrlo, a continuación se presentan algunos elementos fundamentales que aparecen en *La Celestina*:

1. Los ingredientes que utiliza Celestina: baste recordar la gran cantidad con los que cuenta la hechicera, de los que Pármeno se encarga de clasificar según los oficios que ejerce:

Y en su casa fazía perfumes; falsava estoraques, menjuý, animes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mil faziones [...] y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, de cortezas de [e] spantalobos, de taranguntía, de hieles, de agraz, de mosto, destiladas y açucaradas. Adelgazava los cueros con çumos de limones, con turvino, con tuétano de corço y de garça y otras confaciones. Sacava aguas para oler, de rosas, de azahar, e jasmín, de trébol, de madreSelva, [de] clavellinas, [mosquetadas] y almizcladas, polvorizadas con vino [...] y los untos y mantecas que tenía, es hastío de decir: de vaca, de osso, de cavallos, y de camellos, de culebra y de conejo, de vallena, de garça y de alcaraván y de gamo y de gato montés y de texón, de harda, de herizo, de nutria. Aparejos para baños, esto es una maravilla de las yerbas y rayzes que tenía en el techo de su casa colgadas: mançanilla y romero, malvaviscos, culantrillo, coronillas, flor de saúco y de mostaza, espliego y laurel blanco, tortarosa y gramonilla, flor salvaje y higuera, pico de oro y hoja tinta. Los azeytes que sacava para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón de pepitas, de violetas [...] Esto de los virgos, unos hazía de bexiga y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, agujas delgadas de peligeros y hilos de seda encerados, y colgadas allí rayzes de hoja plasma y fuste sanguino, cebolla albarrana y cepacaballo [...] y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien. Tenía huesos de coraçón de ciervo, lengua de bívora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, sogas de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho, la piedra del nido de águila y otras mil cosas (Rojas, *La Celestina*, 243-247).

No menos importante son aquellos elementos que utiliza para la preparación del hilado que dejara en la casa de Melibea; ingredientes que se mencionan en el acto tercero, escena dos, donde habla con Elicia:

CEL.—Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeite serpentino que hallarás colgado del pedaço de sogas que traxe del campo la noche quando la llovía y hazía escuro. Y abre el arca de los lizos y hazia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de morciélagos, debaxo de aquel ala de drago a que sacamos ayer uñas [...] entra en la cámara de ungüentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba, le fallarás. Y baxa la sangre del cabrón y unas poquitas barvas que tú le cortaste (Rojas, *La Celestina*, 290-291).

2. La magia y la intervención del diablo: como se ha dicho con anterioridad, el propósito de Celestina es que Melibea se enamore de Calisto por medio del uso de la

hechicería. Cuando la vieja alcahueta realiza el conjuro, uno de los elementos que sobresalen es el diablo (nótese que es un factor más para que el hechizo resulte efectivo). Si se toma en cuenta la creación de la bruja con base en las ideas expuestas en el *Malleus*, lo que resalta es que ella le rinde culto y se somete a la voluntad de éste, por lo tanto él se convierte en su señor. No obstante, Celestina se sirve de él como puede observarse en el acto tres, escena tercera:

CEL. (Sola)– Conjuróte, triste Plutón, señor dela profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas [...] Yo Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho, con el qual unto este hilado: vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te embuelvas y con ellos estés sin un momento te partir hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya lo compre. Y con ellos de la manera quede enredad que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos y mensaje. Y, esto hecho, pide y demande de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga (Rojas, *La Celestina*, 292-294).

En el pasaje anterior, una de las características sobresalientes del conjuro es que se le reza al dios romano del inframundo: Plutón, que tiene que ver más con la mitología que con un diablo medieval con cola, cuernos, corpulento, velludo y color negro; también se puede distinguir que el poder de la palabra es imprescindible para el hechizo amoroso, sin embargo, no se relaciona con un pacto diabólico, pues, está entonado en modo amenazador para que éste ser maligno quedé a la voluntad de la petición de Celestina.

3. Espacios y físico de Celestina: es una mujer entrada en años que ciertamente vive en un lugar apartado, sin embargo, su casa funciona como burdel, por ella transitan sus clientes que acuden en su ayuda para sus fines sexuales o bien, para los amores no

correspondidos, lo que de cierta manera lo vuelve un lugar accesible, en cambio, la bruja requiere de soledad absoluta, por lo tanto se le teme y se le procura un distanciamiento. Retomando el tema de la sexualidad, para Celestina, como se ha mencionado líneas arriba, es importante para la procreación de la especie humana, mientras que desde la perspectiva del *Malleus*, la bruja lo evita por completo, primero porque el ser una mujer veterana indica que su organismo reproductivo ya no se adecúa para la procreación, en tanto, si la bruja es joven ésta entrega sus hijos al diablo. Sobre el rasguño que la crítica celestinesca relaciona con la marca del diablo, Sánchez explica:

Que la marca del diablo solía estar oculta y era difícil de encontrar. Por eso los inquisidores procedían primero desnudando a la víctima y haciendo escrutinio de todos los rincones de su cuerpo [...] la marca era imprimida directamente por Satán en el cuerpo de la bruja en el momento del pacto, posiblemente durante el coito mismo que se daba en su formalización [...] Evidentemente la “cuchillada” de Celestina difícilmente puede relacionarse con esta fenomenología. Sin embargo, sí se ajusta bien a otra: según una cierta legislación medieval, al marido le estaba permitido marcarle la cara con un cuchillo a la alcahueta que pretendiera hacer tratos con su mujer provocando así el adulterio de ésta (Sánchez, *La Tesitura*, 130).

De acuerdo con lo presentado en este capítulo se puede mencionar que la transición de la hechicera grecorromana a la hispánica radica en la belleza física y el estrato social, pues la práctica hechiceril sigue la misma tradición que tiene como propósito subyugar la voluntad del amado (a), el uso de la botánica y algunos órganos de animales como ingredientes para la realización del hechizo o pócima y el poder de la palabra del conjuro para lograr un deseo. Como se observa, esta imagen de la hechicera se aleja de la brujeril porque no hay pacto directo con el diablo, no hay una sumisión y renuncia a la fe cristiana, no hay vuelo nocturno, ni mención del aquelarre, características que se encontrarán en el capítulo sexto respecto a la personalidad e imagen de la bruja Cañizares de Cervantes, que cabe mencionar, sí retoma la vejez y la pobreza de la hechicera.

Capítulo quinto. *El Coloquio de los perros* de Cervantes

Para poder acercarnos al *Coloquio de los perros*, relato incluido en las *Novelas ejemplares* (1613) es necesario hacer una breve revisión en su constitución y concepción como obra literaria comprendiendo elementos sociales, económicos y políticos de España de los que el autor fue testigo y que desde el punto de vista de sus biógrafos y críticos sirvieron para forjar su pensamiento y estilo literario.

5.1 Renacimiento y la España de los siglos XVI y XVII

En el período denominado como Renacimiento se presentaron una serie de acontecimientos de “orden político (unidad monárquica, descubrimiento de América, apertura hacia Europa); otros de orden religioso (reforma de Cisneros, erasmismo, protestantismo, Concilio de Trento)” (Menéndez, *Historia*, 40); tuvo sus inicios en Italia extendiéndose hasta la Península Ibérica; esta corriente de pensamiento, apunta Maravall:

Es una cultura de ciudad: por quienes la producen, por sus destinatarios, por sus temas, por sus manifestaciones, es una cultura urbana. Coincide con un periodo de desarrollo pujante de las ciudades, en el orden económico y demográfico y, en cuanto a la esfera de la política [...] la reciente invención de la imprenta y las condiciones económicas expansivas en que ese hecho se da, es la primera cultura de un fuerte carácter libresco [...] la economía agraria sigue predominando en todas partes, incluso en las tan evolucionadas ciudades italianas [...] el enriquecimiento, logrado en otras actividades, de burócratas, mercaderes, señores, da lugar, en grandes proporciones, a la compra de las tierras por los ricos de la ciudad, y con la separación entre cultivador y propietario, y las formas de vida y de cultura agraria se alteran (Maravall, “La época”, 48-49).

Las manifestaciones culturales se introdujeron a través de obras como “los *Discorsi*, de Maquiavelo, el *Leviathan*, de Hobbes, de *La Celestina* al *Criticón*” (Maravall, “La época”, 49), sin embargo, aquel período no deja de sentir fascinación por sus logros y

méritos alcanzados, sobre todo los referidos a la Conquista que, de cierta manera, lleva al hombre renacentista español a reconocer su superioridad, “aunque tenga conciencia de sus males, no deja de estimar en éstos el resultado positivo de un enriquecimiento cultural, económico, social, una acumulación de aportes que hace ascender el nivel de los tiempos” (Maravall, “La época”, 49).

Con base en un enriquecimiento económico, el grupo que más se benefició fue el de la burguesía; incluso “los procuradores de las Cortes castellanas de Valladolid, en 1523, muchos de ellos equiparables tipológicamente al grupo de los burgueses, coincidiendo con la opinión de Erasmo algunos años antes, creen, uno y otros, encontrarse ante una nueva edad de oro” (Maravall, “La época”, 49). No obstante duraría poco, ya que los gastos ascenderían significativamente debido a las guerras, los lujos, etc.; en ese momento y por las siguientes décadas algunos sectores sociales se verían afectados, tanto fue así que, por ejemplo, el panorama social en Madrid de 1565 durante el reinado de Felipe II era desconcertante:

La masa de los mendigos taponaba las calles, como hasta hacía poco en Toledo y lo seguía haciendo en Sevilla; el peligro de caminar fuera de las horas diurnas resultaba tal que, al anochecer, la ciudad se despoblaba [...] En la calle Mayor se alzaba ya a ojos vista un burdel de buen tono para cortesanos y gentes acaudaladas de paso [...] la vida cultural resultaba pobre, o nula, comparada con Alcalá, la ciudad universitaria más próxima, o Sevilla (Lacarta, *Cervantes*, 34).

El Renacimiento implicó un cambio definitivo en todos los campos como las ciencias, la filosofía, las artes, los inventos técnicos, la forma de gobernar y la poesía. El Humanismo como parte fundamental del Renacimiento tuvo como objetivo la búsqueda de una “concepción nueva del hombre tomando como apoyo las doctrinas clásicas” (Menéndez, *Historia*, 42), es decir, de las culturas griega y romana, basándose en el modelo aristotélico de la mimesis o imitación. Desde esta concepción, para los humanistas

españoles, la literatura “es ante todo útil y práctica y una ficción que resulte ambigua, que no aporte enseñanzas o cualidades morales, no puede alcanzar unos resultados estimables” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 332). De este modo, a comienzos del siglo XVI “se produce un aumento significativo de tratados y escritos teóricos, didácticos y moralizantes, escritos en castellano y algunos, como los de Nebrija, Encina, Manrique o Santillana llegaron a circular en varias ediciones” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 332).

Para los teóricos y escritores españoles la realización de una obra artística debió estar sujeta a ciertas reglas para alcanzar su perfección; los principios básicos que se retomaron del modo aristotélico fueron mimesis, verosimilitud y unidad de acción. La primera comprende una parte esencial en el proceso creativo del poeta, porque a partir de la naturaleza (imprescindible) es como puede crear mundos nuevos:

Por medio del proceso mimético todo tiene cabida en el arte, tanto la descripción exterior, como cualquier proceso interior de la actividad humana. El arte no sufre ningún tipo de limitación y cualquier aspecto animado o inanimado o cualquier tipo de conocimiento puede ser objeto de la literatura (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 340).

Sin embargo, el hecho de seguir el modelo de los antiguos no significó que la obra tenía que convertirse en un plagio tal cual. Al respecto, el ideal platónico también fue tomado en cuenta para el proceso creativo del escritor, del cual se mencionaba:

La imitación servil sin el genio individual convierte la originalidad artística en una recreación artificial y en una repetición de tópicos y formulas estereotipadas [...] Carvallo, Cervantes, etc., advierten del peligro que lleva el exceso y alertan contra los posibles abusos que de ahí se puedan derivar. De esta forma, perduró la idea de que en cualquier imitación de los clásicos resultaba apropiada si el escritor proyectaba sobre ella su propio ingenio creador (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 342).

Con respecto a la obra artística, la verosimilitud será fundamental para catalogar la fábula o narración, sin importar si “responde a una creación imaginativa del poeta, como si

está basada en hechos históricos reales” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 342) en dos tipos:

El primer tipo de fábula está construida a partir de una ficción pura, pero carente de «buena imitación y semejanza a la verdad» y, en consecuencia, este tipo de fábula es totalmente rechazable, como sucede en la novela de caballerías [...] más aceptable resulta un segundo tipo de fábulas, producto también de la invención del poeta, pero de las que se desprende una verdad, es decir, una enseñanza, como sucede en las fábulas de Esopo. El grupo más importante lo forman la tragedia y la épica, formas más elevadas de la literatura, en las cuales es accesorio su grado de vinculación con la verdad histórica, pues muestran un universo ficticio construido sobre una verdad profunda (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 345).

En cuanto a la unidad de acción²⁸, desde el punto de vista de Pinciano y otros teóricos de la época:

Constituye el mismo principio del arte, mientras que las reproducciones de acciones o conductas humanas pueden faltar en una obra y no por ello queda mermada la capacidad artística de la obra [...] insiste en la sumisión estricta a la unidad de acción, pero muestra cierta despreocupación por las unidades de tiempo y lugar [...] Opone, como Aristóteles, el tiempo de la épica al de la tragedia (y de la comedia); hace una breve alusión a que la duración de la representación teatral «debe» ser de un día y a que las condiciones físicas y el escenario imponen un lugar, pero rechaza la idea de que las peculiaridades del teatro están impuestas por estas unidades o a que se deba exigir una exactitud (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 347).

Tenemos entonces que “el carácter de la imitación y su esencia, la fábula, diversifican del discurso poético en cuatro géneros principales, según López Pinciano (épico, trágico, cómico y ditirámbico)” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 346), representados en el teatro y la novela. Ambos géneros tienen el propósito de “educar y ayudar al buen comportamiento del receptor” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 348). En

²⁸ La unidad de acción aristotélica que es abordada en el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega hace referencia a que debe haber “una sola acción carente de episodios secundarios, con una estructuración orgánica en la que la más mínima alteración en uno de sus elementos implique la alteración de conjunto” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 371).

lo que corresponde a la comedia y por tener una relación cara a cara con el espectador tiene el compromiso de instruir las buenas costumbres:

Se caracteriza por la exposición de lo gracioso o la representación de escenas en torno a lo ridículo con el fin de entretener y deleitar al público [...] además es el género más próximo al público porque, como decía Cicerón, la comedia es una imitación de la vida, espejo de las costumbres e imagen de la verdad. Eso explica el rasgo más peculiar de la comedia: representar todas las costumbres humanas con la virtud y la obligación de captar lo bueno como digno de imitación y reflejar lo malo de tal forma que su imitación resulte digna (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 348).

Por su parte, la tragedia, dentro de la misma línea dramática sugiere dos tipos:

La tragedia *pathética* y la tragedia *morata*. La tragedia *pathética* es la forma perfecta de acción trágica. A través de las adversidades de un protagonista que no es ni bueno ni malo plantea una emoción auténticamente pura y lleva al espectador a un desenlace trágico, más perfecto desde el punto de vista artístico porque el deleite procede de la compasión. La tragedia *morata* plantea directamente una lección moral con los mismos ingredientes pero sin la necesidad de un final trágico [...] López Pinciano expone una doctrina completa de lo risible, que será determinante en las ideas poéticas de Cervantes y Lope de Vega. La diferencia más importante entre tragedia y comedia reside en la posición social de los personajes y en el carácter histórico de la primera frente a la fabulación típica de la comedia (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 348).

En términos generales, para los estudiosos de la época como Carvallo, “el estilo dramático es el género por excelencia porque representa la síntesis de todos los tipos de poesía y por su capacidad social y moralizante” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 347).

Así pues, la novela no deja de ser importante en la literatura de la España renacentista; cabe señalar que a pesar de la política general de las obras artísticas se encontró un poco distante de las normas aristotélicas, por lo que el novelista tuvo más libertad en su proceso creativo “e impulsó un desarrollo propio, más cercano al mundo del lector” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 339) y quizá por ello, se apropió, en cierta medida, de las características de la tragedia como “la posición social de los personajes y en el carácter histórico” (Bobes *et al.*, “Poéticas clasicistas”, 348). De esta manera, entre las

primeras novelas que retomaron dichas funciones literarias fueron *El lazarillo de Tormes* (obra de un autor anónimo), *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes; para este último, desde el punto de vista de Blanco Aguinaga, encontramos que “tuvo buen cuidado de evitar, al menos en su forma canónica –la del *Lazarillo* y del *Guzmán*–, lo que nos dice mucho acerca de las preferencias mentales cervantinas y del concepto del arte novelístico” (Avalle-Arce, “Cervantes”, 591),²⁹ es decir, “no congenia con esa literatura de tintes cargadamente testimoniales, veraces más que verdaderos; su visión parte, no de ahondar en la realidad, sino de traducirla, reinterpretarla, acomodarla: nunca estrujarla y retorcerla sobre sí misma” (Lacarta, *Cervantes*, 172), propio del hombre renacentista que busca trascender en todo momento, Cervantes lo hizo de tal manera que en la actualidad es considerado el máximo representante de la novela moderna; no obstante, no hay que olvidar que la finalidad de la novela en aquella época, al igual que las demás formas estilísticas, correspondía a la de fomentar o adoctrinar en el lector un carácter moral.

5.2 “Muera yo, viva mi fama”.³⁰ Miguel de Cervantes

Nacido en 1547 en Alcalá de Henares, descendiente de judíos conversos forma parte del grupo de literatos españoles sobresalientes de la época áurea durante el reinado de Felipe II y Felipe III. Miguel de Cervantes Saavedra es conocido universalmente como uno de los precursores de la novela moderna en lengua castellana debido al éxito de su tan afamado *El*

²⁹ Avalle-Arce concluye esta idea basándose en los puntos de vista de Carlos Blanco Aguinaga en “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI (1957), pp. 213-342; con Claudio Guillén en “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco”, *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, 1966, I, pp. 221-231 y de Marcel Bataillon, “Relaciones literarias” (1973), en *Suma*, pp. 215-232 (Avalle-Arce, “Cervantes”, 613-615).

³⁰ Díaz-Plaja, *Cervantes*, 151.

ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, perteneciente a una corriente denominada como Renacimiento que abarca los siglos XVI y XVII. No obstante, el autor de las *Novelas ejemplares* no gozaría inmediatamente de la fama en su faceta de escritor en comparación con algunos de sus coetáneos.

Si bien es cierto que desde pequeño se enfrentó a un mundo de miseria yendo de un lugar a otro a causa de las deudas de su padre; su primera adversidad la encontraría en su viaje a Italia (1570) en el que es acusado de homicidio y posteriormente “a los tercios de Nápoles le lleva su destino militar, que le hará cubrirse de gloria y de heridas en la Batalla naval de Lepanto (1571)” (Avalle-Arce, “Cervantes”, 593), casi enseguida, vendrán los cinco años de cautiverio en Argel:

El preso es un castrado de espíritu [...] la captura por los piratas argelinos en 1575 es el gozne sobre el que se articula fuertemente toda la vida de Cervantes. Es una divisoria que deja a un lado Lepanto y la vivencia imperial, y al otro de la Armada Invencible (1588) y la España filipina. En el lapso de un hemisferio a otro, el campo magnético de las inspiraciones y posibilidades vitales de Cervantes se desnortó y empequeñeció (Avalle-Arce, “Cervantes”, 593).

Regresa a España después de casi doce años y el estado anímico del autor se halla en “la lucha diaria y dura por la dignidad [llenar lo que queda de ese destino] es un vivir agónico por ser él quien es, y no otro, una lucha que reencarna en tantos de sus personajes literarios” (Avalle-Arce, “Cervantes”, 593). Sin embargo, sus aflicciones no terminarían allí, entre las que prosiguieron se encuentran su matrimonio con Catalina de Palacios en Esquivias (1584), “que Cervantes recuerde en su obra a Esquivias sólo como tierra de vinos (*El licenciado Vidriera*), y que nunca mencione ni recuerde a su mujer, revela, en forma indirecta, algo de su historia de un matrimonio triste” (Avalle-Arce, “Cervantes”, 593). No conforme con ello, la mala fortuna lo seguiría en tiempos de la “Gran Armada” o “Felicísima Armada” que Felipe II preparaba contra Inglaterra, otorgándole un cargo de

funcionario administrativo que consistía en “recoger en la región andaluza el trigo y el aceite necesario para las necesidades bélicas, concretamente en este caso para preparar la flota que ha de acabar de una vez con el periodo de Isabel de Inglaterra, doble enemiga de España como inglesa y como protestante”³¹ (Díaz-Plaja, *Cervantes*, 78) del que pronto se vería envuelto en asuntos de fraude y corrupción. Asimismo, su estancia en Valladolid (1605) donde “se estableció con su hija, sus dos hermanas y la única sobrina, a las que pronto llamaron las Cervantas, en un inmueble nuevo: una casa de vecindad de dos pisos en el Rastro de los Carneros [...] junto al hospital de la Resurrección” (Lacarta, *Cervantes*, 170). La estancia de Cervantes se vería afectada por asuntos judiciales tras la muerte de Gaspar de Ezpeleta a la puerta de su casa que entonces ocupaba con toda su familia. La esperanza de mejorar su condición económica la supuso en “un nuevo viaje a Nápoles, esta vez en el séquito de su generoso mecenas, el conde de Lemos, que acaba de ser nombrado virrey de aquellas tierras. Pero este añorado viaje sólo se cumplió en la imaginación” (Avalle-Arce, “Cervantes”, 596). Los últimos años de su vida los pasó en Madrid en donde murió el 22 de abril de 1616.

Sus años como escritor resultarían de cierta manera desfavorables en tanto que se llevarían a la par con sus asuntos personales, pues cabe mencionar que a sus treinta y ocho años publicaba su primera obra *La Galatea* (1580) de mediano renombre:

Colocada en la tradición pastoril es una novedad absoluta, que renueva el material de acarreo al mismo tiempo que novela con aspectos de una realidad vedada por los cánones. Pero la intención de recrear una realidad integral, por encima de la circulante en las letras de su tiempo, queda fallida, pues el esfuerzo es prematuro (Avalle-Arce, “Cervantes”, 594).

³¹ Díaz-Plaja alude que la intención de la “Gran Armada” consistió fundamentalmente en “la de acabar con el pirata que ataca a los barcos de la flota española portadora de oro y plata de las Indias y la de terminar con el baluarte de herejes, que significa la isla británica” (Díaz-Plaja, *Cervantes*, 79), ya que desde el punto de vista del español de esa época su religión era como única y verdadera.

Asimismo cuando intentó desempeñarse en el ámbito del teatro con sus obras *Los tratos de Argel* y *La Numancia* se encuentra con nuevos altibajos, puesto que:

Se enfoca desde sus recuerdos de juventud, cuando triunfaba “el gran Lope de Rueda” [...] cuando la actividad dramática estaba todavía en mantillas. Y más grave todavía, lo aborda de espaldas a la revolución que la apertura de los corrales iba a suponer y al paio de las aportaciones que la “comedia nueva” introduciría (Sevilla, Introducción a las *Comedias I*, 23).

Cervantes entonces decide hacer una larga interrupción en su trabajo creativo. Tiempo después reconocerá “tuve otras cosas en que ocuparme; dejé las plumas y las comedias, y entró luego el monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica; avasalló y puso debajo de su jurisdicción a todos los farsantes” (Cervantes, *Comedias I*, 55). Hay que añadir además que por aquellos tiempos se halla “una España que, en vez de abrir teatros, los cierra por cuestión de moralidad” (Lacarta, *Cervantes*, 111), debido a que tanto representantes religiosos como “poetas consideraban el espectáculo de los corrales de comedias como la puesta en escena de una literatura menor, de puro divertimento” (Lacarta, *Cervantes*, 79) antes que de entretenimiento didáctico como se había pensado en un principio.

Pasarían cerca de veinte años antes de que Cervantes le otorgara a la lengua castellana su obra maestra: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), el éxito fue rotundo pero para su infortunio las regalías no serían suficientes para sacarlo de sus apuros económicos. En el mismo estilo narrativo, en 1613 publica las *Novelas ejemplares* “que sirve para confirmar la aceptación de la revolución novelística iniciada en 1605” (Avalle-Arce, “Cervantes”, 597), al siguiente año aparece el *Viaje al Parnaso* y en 1615 la segunda parte del *Quijote*, titulada *El caballero Don Quijote y Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* y su obra póstuma en 1617, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

Ahora bien, desde el punto de vista de los estudiosos cervantistas, el pensamiento del autor se deriva a partir de la visión que cada uno de sus personajes tiene sobre el mundo de aquella España conquistadora y al mismo tiempo decadente:

La España de 1600 estaba regida totalmente por la opinión, por las decisiones de la masa opinante, del vulgo irresponsable contra el cual una y otra vez arremete nuestro autor, porque sus decisiones afectaban a si uno era católico o hereje, o si tenía o no tenía honra, o si escribía bien o mal, etc. Frente a esa opinión, monstruosa y avasalladora, Cervantes puso una visión suya del mundo, fundada en opiniones, en la que los altos y los bajos, en la de los cuerdos y en las de quienes andaban mal de la cabeza [...] se lanzó a organizar una visión de su mundo fundada en pareceres, en circunstancias de vida (Castro, “El pensamiento”, 622).

Las situaciones, modos de vida, juicios y personalidades de algunos de los personajes, señalan los críticos, están relacionados directamente con la propia experiencia vivencial del autor; al respecto, Américo Castro menciona que “vivir es una tarea insegura y dramática que, como toda realidad, aparece expresada en las obras de los máximos escritores. En ellas se hace perceptible el proceso sombrío o esplendente en donde se forja el existir de la persona” (Castro, *El pensamiento*, 671). En tanto, Spitzer señala que “el artista Cervantes crece en virtud de la gloria alcanzada por sus personajes; y en la novela vemos el proceso mediante el cual las figuras de don Quijote y Sancho se convierten en personas vivientes, que surgen de la novela, por decirlo así, para ocupar su puesto en la vida real, convirtiéndose finalmente en figuras inmortales” (Spitzer, “Cervantes”, 675). En este sentido, hay que señalar que la “gloria alcanzada” de Cervantes no sólo se rige por los personajes ya mencionados, sino todo lo que su demás obra implica en cuanto a estructura, voces, temas y nuevas figuras dignas de ser estudiadas; en el caso de este análisis se encuentra en *El coloquio de los perros*, específicamente en la bruja Cañizares.

¿Acaso un arquetipo como el de la bruja, tan arraigado en la mentalidad de casi dos siglos e incluso actual, debe pasar inadvertido a un escritor universal como Cervantes? No

es cuestión de discutir la importancia que los cervantistas y demás estudiosos le han dedicado al *Quijote* en general y a esta obra por las cuestiones mágicas que plantea, sin embargo, conviene recordar que las hechiceras en la literatura de los Siglos de Oro son más concurridas en comparación con la bruja, sobre todo el arquetipo de la vieja bruja que, hay que aventurarse a mencionar, sólo se había establecido en manuales inquisitoriales como el *Malleus Malleficarum* y no propiamente en la literatura española,³² sobre todo, en un género como la novela.

En lo que se refiere al pensamiento de Cervantes se ha de concluir que sus personajes son la clave para acercarse y tratar de comprender su perspectiva del mundo que le tocó vivir. Por un lado, resulta desconcertante que el reconocimiento como soldado nunca llegará a su vida y que la fama literaria que tanto pretendió viniera después de su muerte. Sin embargo, Don Quijote menciona en la segunda parte “después de las tinieblas espero la luz” (Cervantes, *Don Quijote*, 1065); esa luz, sin duda, es el mundo personal de cada uno de los personajes, pues a través de ellos es como ha llegado a un reconocimiento universal, como ha vivido y vivirá su fama. Por otro lado, es importante mencionar que,

³² Al respecto de la aparición de la bruja en la literatura española de los Siglos de Oro, Eva Lara Alberola en su extenso estudio *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, menciona que en efecto, el arquetipo se introdujo a través de un número reducido de obras de las cuales, sólo dos son precedentes a la publicación de las *Novelas ejemplares* (1613): *Jardín de flores curiosas* (1570) de Antonio de Torquemada e *Historia de los hechos del emperador Carlos V* (1604) de Fray Prudencio de Sandoval, de las que la bruja es “abarcada desde una perspectiva seria, relacionada con el debate o con el testimonio histórico” (Lara, *Hechiceras*, 212) de manuales inquisitoriales como el *Malleus Malleficarum* y la tradición oral; en tanto que la bruja Cañizares que pertenece al *Coloquio de los perros*, una de las *Novelas ejemplares*, la categorizó en un apartado llamado “Los híbridos” porque desde su punto de vista, Cañizares es un personaje ambiguo, ya que se posiciona entre la realidad y la ficción: “La Cañizares habla de las corrientes de pensamiento que circulaban sobre la brujería como si no existiera secta diabólica fuera de los argumentos que se habían puesto por escrito. Las brujas eran, en parte, creación de los teólogos y sus compadres. Por esto mismo, Cervantes va colocando cada una de las piedras literarias sobre los monolitos teológicos, dejando clara la filiación que existe entre el fenómeno real de la brujería y su origen libresco” (Lara, *Hechiceras*, 238). Un ejemplo muy claro de la mitificación de la bruja por parte de los teólogos *versus* la posible interpretación de Cervantes, Eva Lara lo relaciona con los ingredientes del ungüento, mientras tratados como el *Malleus* aseguraban que estaba hecho de la sangre de recién nacidos, la bruja utiliza yerbas, por ello la autora propone a Cañizares en un punto medio.

constantemente las aportaciones sobre el pensamiento cervantino han ido ampliándose en la medida de la interpretación de los estudiosos y críticos de cada época.

5.3 Novelas ejemplares, “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso”³³

Las *Novelas ejemplares* se publicaron en 1613 y desde el prólogo el autor asienta que se trata de una obra narrativa innovadora. Se nota, desde luego, la influencia de la idea platónica en cuanto al uso de ingenio propio en su quehacer creativo:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma (Cervantes, *Novelas I*, 52).

Sin embargo, el hecho no sólo trasciende en el ingenio sino en la palabra que utilizó para nombrar su obra “pues por primera vez en nuestra literatura se empleaba la voz “novela” para designar a un relato literario, pero no a un “cuento” [...] era consciente de estar introduciendo en España un género foráneo: la *novelle*” (Lacarta, *Cervantes*, 183). Asimismo, Cervantes afirmaba “heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso [...] y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas, como de cada una de por sí (Cervantes, *Novelas I*, 52); es decir, la intención del autor fue transmitir en su época una visión moral, pues hay que recordar que desde el punto de vista de los críticos, el valor y utilidad de la literatura dependía de la enseñanza que se le emitía al receptor.

³³ Cervantes, *Novelas*, 52.

No obstante, como apunta Lacarta, Cervantes lo hizo de tal modo que explicaba además “cómo las novelas no correspondían al género del “cuento”, es decir, no usaban de lo gracioso y chocarrero, un tanto ruin, las más de las veces indecoroso de aquellas historias, fábulas, patrañas; sino que aspiraba a algo elevado literariamente (Lacarta, *Cervantes*, 183), por esta razón serán denominadas novelas realistas, “por creer que reproducen fielmente cuadros y tipos de realidad, especialmente del bajo mundo social” (Lacarta, *Cervantes*, 185), ya que “como la picaresca [...] significan la destrucción del mundo heroico o bucólico de la novela idealista” (Blanco, “Las novelas”, 631). Al respecto, nos preguntamos ¿qué tipo de personajes y situaciones propone Cervantes de aquella España para que esta obra adquiriera tal adjetivación? Sobre el eje temático de las *Novelas*, Blanco Aguinaga y Joaquín Casaldueiro sugieren una clasificación en tres grupos:

Cada una de las once *Novelas ejemplares* nos cuenta una historia de amor [...] el amor es el punto de arranque de la novela, y entonces ésta no es otra cosa que el constante anhelo de un alma para hacerse merecedora de la unión: *La gitanilla*, *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *La ilustre fregona* [...] de este grupo de cinco novelas pasamos a otro de dos en que ya no se trata de amor, sino de la necesidad del matrimonio [...] en lugar de ser el hombre el que corre tras la mujer, es la mujer la que tiene que buscar al hombre con *Las dos doncellas* y *La señora Cornelia* [...] en el último grupo, *Rinconete*, *El licenciado Vidriera*, *El celoso extremeño*, *El casamiento engañoso* y *el coloquio de los perros*, amor y matrimonio son anteriores a la narración, y, o quedan relegados a un mero episodio o son el punto de partida de una experiencia extra-amorosa o extra-matrimonial [...] en esta última novela Cervantes subraya tan marcadamente la desviación del tema, que no se contenta con señalarla como introducción al *Coloquio*, sino que la cuenta como obra independiente (Blanco, “Las novelas”, 636-637).

De todas las novelas, la que interesa para este análisis es precisamente *El Coloquio de los perros*, que como queda dicho, se desliga del amor y el desamor creando una ruptura abrupta con las anteriores. Primero hay que referenciar que efectivamente pertenece a la

categorización de novela realista³⁴, por el simple hecho de optar por un tema relacionado con las artes mágicas, específicamente el de la brujería. Como se sabe, esta práctica intolerable fue una de las más sobresalientes que marcaron la ideología europea en cuanto a la cosmovisión del mal y la representación de los peores vicios del hombre. Segundo, los personajes que Cervantes construye se vinculan con la corrupción de valores morales que la sociedad de baja ralea procuraba con esta práctica, de ahí que no sólo emita su criterio en torno a la brujería sino a la gitanería, por ejemplo. Es importante destacar que aunque las características de la novela apuntan a considerarla dentro del género picaresco por ser el personaje-narrador quien emite juicios y críticas de una sociedad viciada a partir de sus vivencias, Blanco Aguinaga y Joaquín Casaldueiro toman como punto de partida los términos “*realismo dogmático o de desengaño* y el *realismo objetivo*” (Blanco, “Las novelas”, 631), para concluir que las *Novelas*, en general, se oponen completamente al pícaro tradicional. En este caso en particular, los críticos toman como referencia el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán que clasifican dentro del primer concepto:

De niño, Guzmán de Alfarache, creyendo que la vida que le ofrece el mundo es buena, se lanza a ella para gozarla. No tarda en llegar al desengaño y, a partir de él, a la experiencia del mundo y su rechazo. De ahí que el personaje tome la postura desde la cual narra el novelista. El personaje-novelista, que nos presenta la realidad desde un solo punto de vista, va deslindando contrarios, aceptando unos y rechazando otros. La forma autobiográfica del *Guzmán* es tan importante porque permite que la vida, narrada naturalmente *a posteriori*, sea concebida *a priori* como ejemplo de desengaño. La unidad personaje-novelista es la base formal del realismo dogmático de desengaño (Blanco, “Las novelas”, 632).

Para explicar el segundo término lo hacen a partir de *Rinconete y Cortadillo*:

³⁴ Lo paradójico es que sean unos perros hablantes los protagonistas. Debe analizarse a profundidad la forma en que tal aspecto afecta o no a este concepto “realista” de la novela que propone Blanco. Este aspecto no pasa desapercibido para el presente estudio, pero la discusión del tema no será posible abordarlo. Acaso una nota breve que nos indique que lo bizarro, la parodia y la crítica social son auténticos intereses para un Cervantes que, además, no es ajeno al mundo de superchería y la magia en la España en la que vivió.

Es una obra temática y formalmente abierta. A veces se la considera más un cuadro de costumbres que una novela [...] una de las características del cuadro de costumbres es que, limitado como está por un tiempo y un medio concretos, es, sin embargo, totalmente libre y abierto en cuanto que puede ser el que es o cualquier otro: la voluntad del artista escoge, arbitrariamente o por casualidad, una realidad cualquiera donde se presenta, y termina su pintura de ella en cualquier parte, cuando los personajes salen del cuadro para seguir su vida presente. El cuadro de costumbres no tiene ni principio ni fin; está libre de prehistoria y de continuación exacta. El procedimiento es clarísimo en el clásico principio de *Rinconete y Cortadillo*: «En la venta del Molinillo, que está puesta en los fines de los famosos campos de Alcadía, como vamos de Castilla a la Andalucía, un día de los calurosos del verano se hallaron en ella al caso dos muchachos de hasta edad de catorce a quince años...». A diferencia del *Quijote* y del *Coloquio de los perros*, se nos da aquí un lugar exacto; pero en este lugar dos muchachos –cuyos nombres no sabemos hasta que estemos ya dentro de la narración– se encuentran *al acaso*. La novela, pues, empieza ahí como podía haber empezado en otra parte. La prehistoria determinadora queda, desde el primer momento, eliminado [...] Lo que importa a Cervantes es la «historia» que ante nuestros ojos y oídos va ir haciéndose a partir del momento en que él, novelista extraño a lo narrado y, por tanto, ignorante de pasados, llega a ella. Lo narrado *a posteriori* pero concebido con anterioridad a la historia no cabe en la manera cervantina de novelar (Blanco, “Las novelas”, 632-633).

Siguiendo con esta lógica, en el *Coloquio de los perros*, hay primeramente un lugar de ubicación del que la cita anterior ha prescindido así como el tema central de la novela que alude al mundo sobrenatural y del misterio de las artes mágicas, “*Novela y coloquio que pasó entre Cipión y Berganza, perros del Hospital de la Resurrección, que está en la Ciudad de Valladolid fuera de la puerta del campo, a quien comúnmente llaman los perros de Mahudes*” (Cervantes, *Novelas II*, 327. Énfasis mío), podemos notar que, además de los perros parlantes como figuras sobrenaturales, el lugar que Cervantes eligió como espacio no es una simple casualidad pues durante su estancia en Valladolid, la casa que ocupó se encontraba junto al hospital de la Resurrección. En cuanto al término de *prehistoria* que señalan los críticos, éste se vincula con el hecho de que los perros desconocen su nacimiento, el origen de su habla y el supuesto lazo sanguíneo que los une como hermanos; dichas características comienzan a desentrañarse casi a la mitad de la novela en

voz de la bruja Cañizares, aparición elemental en el relato, porque evita la *continuación exacta* que hasta entonces Berganza había narrado en sus vivencias de modo lineal, incluso él mismo hace referencia de ello: “BERGANZA.–Esto que ahora te quiero contar te lo había haber dicho al principio de mi cuento, y así excusáramos la admiración que nos causó el vernos con habla” (Cervantes, *Novelas II*, 368), refiriéndose desde luego al encuentro con la bruja. Cabe mencionar que la aparición de la bruja Cañizares y su grupo hechiceril conformado por su maestra Camacha de Montilla y su amiga Montiel, tampoco es parte de la mera ficción, pues a partir de un registro histórico que Rocío Alamillos se ha encargado de analizar en *Las hechiceras de Montilla: saber marginal y transmisión oral en el siglo XVI*, menciona al respecto que:

Montilla, cuna de hechiceras, fue una destacada villa perteneciente al distrito inquisitorial de Córdoba [...] A la altura de 1572 el vivo interés del Santo Oficio recayó sobre este municipio y encausaron a algunas de las hechiceras que nos ocupan en este momento: Leonor Rodríguez, La Camacha; Catalina Rodríguez; Mari Sánchez, La Roma o La Coja; Mayor Díaz; Isabel Martín, Isabel Hernández, La Lozana, Marina de Brizuela e Inés de Venegas [...] Estas mujeres montillanas adquirieron y transmitieron sus conocimientos mediante la vía oral. Algunas de ellas como Leonor Rodríguez, más conocida como La Camacha, se atrevieron a aprender los mejores hechizos de maestras moriscas, pagando en moneda, especie o en cuerpo, si era necesario. Esta sortílega fue un personaje sin igual en la historia de la hechicería cordobesa (Alamillos, *Las hechiceras*, 14-17).

Asimismo, explica la cercanía que Cervantes pudo haber tenido con este lugar hechiceril del que claramente se influenció para la elaboración de sus personajes:

Cervantes acudió a Montilla en 1591 en calidad de encargado, por comisión de Pedro de Isunza, para resolver unos asuntos relacionados con el suministro de víveres de las galeras españolas [...] Investigaciones posteriores de la mano de Porras Barrenechea anticiparon la fecha en la que sitúa la visita del noble escritor en el 3 de diciembre de 1591. El afán de curiosidad que caracterizó al literato probablemente le llevó a interesarse por la villa. Podría haberse alojado en algún mesón de la localidad o en el propio mesón que había sido propiedad de La Camacha años antes. Su curiosidad pudo llevarle a preguntar por el origen del nombre de las distintas posadas. Probablemente, la inspiración de las

hazañas relatadas y de la propia localidad montillana le sirvió de impulso para su creación literaria (Alamillos, *Las hechiceras*, 17).

Ahora bien, algo que no se puede omitir es el diálogo entre los perros, pues a través de él se establece una reiterada crítica social de la España de aquella época, siempre referida al decaimiento de la condición humana. Berganza es quien se encarga de emitir opiniones o juicios según el comportamiento de sus amos, costumbres y vicios; esta perspectiva ha sido trabajada por Previtali-Morrow quien explica que desde un punto de vista biográfico y mediante la voz del can, Cervantes expresó su concepción y sentimiento hacia la vida y los infortunios que en su juventud experimentó, encontrando en el *Coloquio* un desahogo:

Concibió la ficción de los perros, que es particularmente eficaz como sátira, dándonos a entender que estos perros tienen más juicio que los humanos. De este modo Cervantes logró ridiculizar a los hombres no sólo haciendo parecer los perros más inteligentes que los humanos, sino también representando a los humanos más perros que los perros” (Previtali-Morrow, “Unos aspectos”, 430).

Es probable que el *Coloquio* haya sido un método de catarsis para Cervantes, sin embargo, lo que queda claro es la transgresión que ejerce en cuanto a la tradicional novela picaresca, pues en el *Coloquio* tenemos personajes sobrenaturales que no siguen una estructura lineal en su narración y la continua exposición de actitudes viciadas y deshumanizadas marcadas desde el inicio de la novela, sin aludir un cambio que reestablezca el orden moral, tal es el caso del primer amo de Berganza, Nicolás Romo, quien junto con otros, se desempeñan como jiferos:

Pero ninguna cosa me admiraba más ni me parecía peor que el ver a estos jiferos con la misma facilidad matan a un hombre que a una vaca; por quítame allá esa paja, a dos por tres, meten un cuchillo de cachas amarillas por la barriga de una persona, como si acocotasen un toro (Cervantes, *Novelas II*, 332).

Además, es claro que, como señala Previtali-Morrow, Cervantes transmitió “la corrección de los vicios humanos por medio de la risa” (Bobes *et al.*, “Poéticas classicistas”,

363) a través de la sátira y sus personajes emblemáticos, los perros y la bruja. Al respecto de la elección de estos personajes como seres fuera de lo convencionalmente humano,

Dietrich Schwanitz explica:

La sátira servía para representar rufianes, monstruos, criminales y canallas, así como situaciones infernales y rídiculas. Su estilo era grotesco. Desde el punto de vista del género, la sátira estaba relacionada con la épica, es decir, no era realista, y subrayaba lo aberrante, lo abyecto, lo vulgar y lo feo, y por lo tanto también la falta de dignidad del cuerpo, las excreciones, la suciedad, la sexualidad y todo aquello que la vergüenza tenía a bien ocultar. Expresaba las transgresiones del orden moral de la sociedad mediante la descomposición de las formas bellas (Schwanitz, *La cultura*, 206).

De acuerdo con lo anterior, se puede observar que Berganza, Cipión y Cañizares funcionan como parias, son parte de la otra cara de la moneda de esa gran España conquistadora y pujante económica, social y culturalmente, representan las actitudes del pueblo ruin que se entrega a cualquier falta moral, no por malicia (o quizá sí) sólo para sobrevivir. Cervantes lo retrata así como es, en el caso de la bruja considerada como un ser feo física y espiritualmente a manera de metáfora de la sociedad de su tiempo, porque la realidad no puede ocultarse ni con la sutileza de la palabra que emerge de la pluma del escritor. La ironía que establece Cervantes es también que, a pesar de que en ese momento la literatura española estaba manifestando innovaciones para los siglos venideros con el género de la novela, se encuentra él entre los escritores más sobresalientes al que le cerraron siempre las puertas; aquel que en comparación, por ejemplo, con Lope de Vega quien siempre gozó de buena fortuna, a Cervantes le faltó, y como apunta Díaz-Plaja:

El carácter humano está compuesto de virtudes y defectos, unos nacidos con la persona y otros que la vida ha ayudado a crear. El pesimismo de Cervantes nació probablemente con él y las adversidades contribuyeron a agravarlo. El optimismo nativo de Lope de Vega se fue afianzando con sus éxitos sociales y literarios, y llegó a estar tan firmemente establecido que ni siquiera su colaboración en el mayor desastre de la época, el que marca el principio de la caída de España, bastó a destruir la seguridad de Lope en su patria y en su propio destino. Lope de Vega, presente en la derrota de «La Invencible», canta

continuamente los principios positivos del español: su valentía, su religiosidad, su patriotismo. Cervantes, actor del más glorioso triunfo español de la época, el de Lepanto, verterá amargura y tristeza en su obra fundamental, el *Quijote* (Díaz-Plaja, *Cervantes*, 77).

De esta manera se nota la insistencia de Cervantes al elegir la sátira no sólo en el *Quijote* sino como ahora también lo notamos en el *Coloquio de los perros*. ¿De qué otra manera podía enfrentar sus adversidades personales, sociales y literarias sino por medio de este trío de personajes con los que quizá en cierto momento se sintió identificado?

Capítulo sexto. La bruja despierta: consolidación de la imagen de la bruja en *El coloquio de los perros*

6.1 Imagen de la bruja

Si lo primero que se nos viene a la mente cuando pensamos en la imagen de una bruja es la de una de cara verde, nariz ganchuda y con la verruga típica, que perapara pociones mágicas frente a una gran olla, acompañada por un gato negro, nos resulta simpática y hasta divertida. En cambio, si nos referimos a la obra pictórica *Cuatro mujeres desnudas o las cuatro brujas* de Durero (ver lámina 5), fechada hacia 1497 que cronológicamente corresponde a un par de años posteriores a la publicación del *Malleus*, observamos que las brujas están desnudas pero conservan rostros y cuerpos estéticos sin algún otro elemento que las vincule con lo diabólico.

Lámina 5: Alberto Durero, *Cuatro mujeres desnudas o las cuatro brujas*, 1497.



No obstante, en *Bruja montando una cabra al revés* (ver lámina 6), notamos además de la desnudez, que las facciones y el cuerpo de la bruja están próximas a la vejez y se le han añadido elementos brujeriles como Satanás metamorfoseado en cabra y la escoba que corresponde al vuelo nocturno, aunque cabría resaltar que la idea es inquietante, un tanto siniestra y ominosa; esta perspectiva sólo se acerca un poco a la imagen malévola por lo que el diablo representaba en aquel entonces, porque en sí, la bruja todavía mantiene un aspecto humano.

Lámina 6: Alberto Dureró, *Bruja montando una cabra al revés*, 1500.



A partir de estos dos ejemplos, se observa que la concepción bruja comenzó a desarrollarse en la pintura, pero ¿en la literatura hispánica, cuál es la importancia de la bruja aún trazada desde la sátira? Primeramente hay que señalar que estamos hablando de una *imagen maléfica* muy distinta de lo que hasta entonces los escritores del Siglo de Oro habían realizado con la hechicera, es decir, la bruja Cañizares abrió paso a una nueva manera de concebir a la mujer que practica las artes mágicas desde el ámbito literario y que además tiene su antecedente cultural y social en un hecho histórico.³⁵

Sin embargo, los críticos que la han estudiado, lo han hecho desde la perspectiva del diálogo más bien para desmitificar su concepción demoniaca, considerándola como una bruja embustera que alcanza un cierto grado de ridiculez por no llegar a evidenciar que es capaz de realizar el vuelo nocturno³⁶ para acudir al aquelarre, e incluso todavía se le ha pensado como hechicera; tal es el caso de Vicente García quien construye una analogía entre las actividades y virtudes de las antiguas hechiceras en contraparte con las de Cañizares, por ejemplo, la untura que es utilizada para satisfacer los deseos carnales y que por su condición de anciana sólo le es posible alcanzar por ese medio, pues la preparación de la untura requiere de plantas alucinógenas y, por lo tanto, todo lo que le cuenta a Berganza acerca de sus transformaciones y vuelos no son más que consecuencias de “la

³⁵ En el capítulo tercero se abordó histórica y socialmente la creación del arquetipo de la bruja europea planteada y desarrollada por la religión. Se destacó la invención del diablo como preámbulo para relacionarlo con la mala mujer desde su concepción fisiológica; se trató también el inicio de la brujería como una nueva bifurcación del universo mágico para finalmente estereotipar a la bruja en un manuscrito inquisitorial que se mantuvo vigente aproximadamente dos siglos en los que se manifestó una constante persecución y matanza de brujas.

³⁶ La peor de todas las brujas, según el *Malleus*, indica que se traslada en la noche o en el día, en cuerpo pero también en espíritu porque “el alma es la causa primera y principal del movimiento local para el cuerpo” (Sprenger, *Malleus*, 236), por lo tanto, el hecho de que Cañizares no demuestre la traslación de su cuerpo no significa que su alma no esté entregada a las perversidades del diablo.

imaginación de una mujer marginada y drogodependiente” (Vicente, *La Cañizares*, 6) que minimiza, según el autor, su función de mujer maléfica³⁷, o bien como señala Eva Lara:

El autor del *Quijote*, que se burlaba de hechiceras y brujas, denunciaba sus prácticas y criticaba sus conductas, abrió las puertas de la literatura española a unos personajes marginales que necesitaban ser apadrinados. El insigne Cervantes, al mismo tiempo que desautorizaba, autorizaba. Esto está todavía más claro en el caso de la bruja, nunca presentada con voz y voto hasta entonces. Por esto, debemos muchísimo a Cervantes, puesto que a través de la ironía y la crítica dio vida a figuras tan carismáticas como la Cañizares. La bruja quedaba en ridículo ante la comunidad. Pero, a pesar de todo, allí estaba, caricaturizada, más viva (Lara, *Hechiceras*, 337).

Drogodependiente, carismática y caricaturizada, epítetos que sólo revelan la degradación social y maléfica de la bruja; lo cierto es que no todo lo que se puede decir de Cañizares se agrupa en dichos términos sólo por no emprender el vuelo. Cañizares es más que eso, su transgresión es clara y empieza desde su físico, pues a través de él llegará a consolidarse en la literatura hispánica la imagen maléfica de la bruja que tanto se persiguió y temió por más de dos siglos y que además tuvo influencias en otras áreas del arte. En este sentido, se propone como primer punto que los perros Berganza y Cipón retoman la cosmovisión de lo bello como representación de la bondad y lo feo con la maldad vinculada al cuerpo femenino de la que nos apoyaremos para establecer la imagen malévola de Cañizares. Ahora bien, tomando en cuenta la opinión que los artistas renacentistas tenían acerca de cuerpo femenino, Ignacio Padilla explica que “si una mujer bella es también

³⁷ Cabe recordar que el *Malleus* menciona que la untura realizada por la bruja es ungida sobre una silla o trozo de madera, ver pp. 50 y 52. Sin embargo, Cañizares es quien se unge a sí misma, he ahí lo serio e inquietante tras lo jocoso, porque además el manual inquisitorial resalta la maldad de la bruja estableciendo que el vuelo puede llevarse a cabo con o sin la untura: “en verdad, por medio de este ungüento, realizado con el fin de privar a los niños de la gracia y de la salvación, el demonio actúa la mayor parte de las veces; empero **parece que muchas veces ha realizado trasportes semejantes sin su ayuda**. A veces trasporta a las brujas sobre animales que no son animales verdaderos, sino demonios que han adoptado su forma; **o incluso ellas se transportan sin ninguna ayuda exterior, simplemente por el poder del diablo que actúa invisiblemente** (Sprenger, *Malleus*, 236, énfasis mío).

virtuosa, su naturaleza será más angelical que humana; si perversa además de hermosa, será en sí misma una suerte de demonio femenino; si horrenda espiritual y físicamente, inexcusablemente aliada de Satanás (Padilla, *El diablo*, 186). La bondad en relación con la belleza física de la mujer la encontramos al principio de la novela durante la estancia de Berganza en el Matadero:

BERGANZA.— Digo, pues, que mi amo me enseñó a llevar una espuerta en la boca y a defenderla a quien quitármela quisiere. Enseñóme también la casa de su amiga, y con esto se excusó la venida de su criada al Matadero, porque yo le llevaba las madrugadas lo que él había hurtado las noches. Y un día que, entre dos luces, iba yo diligente a llevarle la porción, oí que me llamaban por mi nombre desde una ventana; alcé los ojos y **vi una moza hermosa en extremo**; detúveme un poco, y ella bajó la puerta de la calle, y me tornó a llamar. Llegueme a ella, como si fuera a ver lo que me quería, que no fue otra cosa que quitarme lo que llevaba en la cesta y ponerme en su lugar un chapín viejo [...] Díjome la moza en habiéndome quitado la carne: «Andad [G] avilán, o como os llamáis, y decid a Nicolás Romo, vuestro amo, que no se fie de animales, y que del lobo, un pelo, y ése, de la espuerta». Bien pudiera yo volver a quitar lo que me quitó; pero no quise, **por no poner mi boca jifera y sucia en aquellas manos limpias y blancas**.

CIPIÓN.— **Hiciste muy bien**, por ser prerrogativa de la **hermosura que siempre se la tenga respecto** (Cervantes, *Novelas II*, 333, énfasis mío).

En tanto que lo malo con la fealdad y maldad femenina cuando Berganza se encuentra con la vieja bruja:

BERGANZA.—...Fuese la gente maldiciendo a la **vieja**, añadiendo al nombre de hechicera el de **bruja**, y el de **barbuda sobre vieja**. Con todo esto, nos quedamos en el hospital aquella noche; y encontrándome la vieja en el corral solo, me dijo: «¿Eres tú, hijo Montiel? ¿Eres tú, por ventura, hijo?». Alcé la cabeza y mírela muy despacio; lo cual visto por ella, con lágrimas en los ojos se vino a mí, y me echó los brazos al cuello, **y si la dejara me besara en la boca; pero tuve asco y no lo consentí**.

CIPIÓN.— **Bien hiciste**; porque no es regalo, **sino tormento, el besar ni dejar besarse de una vieja** (Cervantes, *Novelas II*, 367, énfasis mío).

Vemos en esta analogía que la concepción del cuerpo tiene un peso de gran importancia en la figura de la bruja que habían destacado los autores del *Malleus*, al mencionar que el diablo optaba por elegir sobre todo a las mujeres ancianas, porque heridas

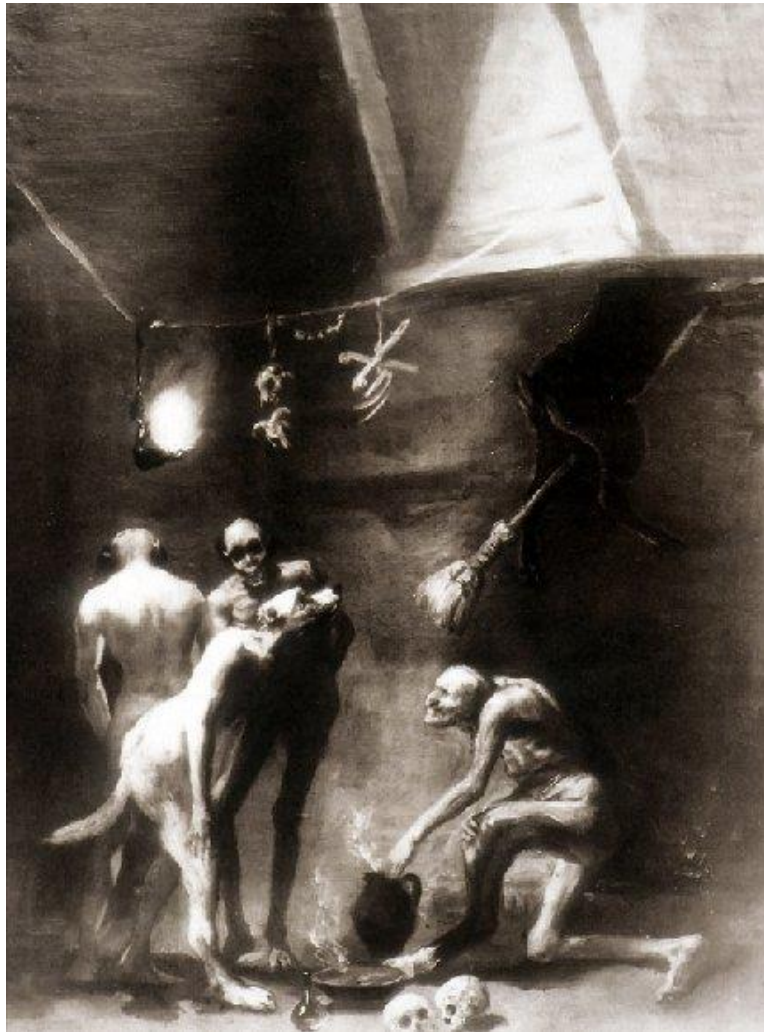
ante el desprecio de la sociedad, eran quienes más rencor albergaban en su espíritu. No obstante, la idea del cuerpo de la vieja bruja recuérdese que también se vinculó con la desnudez como la pérdida de la dignidad y la entrega a lo obscuro e inhumano, pues un cuerpo en ese estado no podía sino transmitir horror y muerte. Cervantes recoge esta idea del cuerpo desnudo en una escena que incluso transgrede a la del *Malleus*, porque lo que Berganza hace es describir detalladamente cada parte del cuerpo de Cañizares, cosa que en el manual inquisitorial no se hace, pues sólo expresa referencia a las brujas como “desnudas hasta el ombligo y dispuestas a tal porquería, agitando las piernas y las caderas, con los miembros perfectamente dispuestos” Sprenger, *Malleus*, 249), en tanto que en el *Coloquio* se le describe así:

BERGANZA.— Una verdad te quiero confesar Cipión amigo: **que me dio gran temor** verme encerrado en aquel estrecho aposento con aquella figura delante, la cual te pintaré como mejor supiere. **Ella era larga de más de siete pies, toda era notomía de hueso, cubiertos con piel negra, vellosa y curtida; con la barriga, que era de badana, se cubría las partes deshonestas, y aun le colgaba hasta la mitad de los muslos; las tetas semejabán dos vejigas de vaca secas y arrugadas; denegridos los labios, traspillados los dientes, la nariz corva y entablada, desencasados los ojos, la cabeza desgredada, las mejillas chupadas, angosta la garganta y los pechos sumidos; finalmente era flaca y endemoniada.** Púseme despacio a mirarla, y apriesa **comenzó a apoderarse de mí el miedo**, considerando la **mala visión de su cuerpo y la peor ocupación de su alma**. Quise morderla, por ver si volvía en sí, y no hallé parte en toda ella que **el asco** no me lo estorbase; pero, con todo esto, la así de un carcaño y la saqué arrastrando al patio; más ni por esto dio muestras de tener sentido. Allí, **con mirar el cielo** y verme en parte ancha, **se me quitó el temor**; a lo menos, se templó de manera que tuve ánimo de esperar a ver en lo que paraba la ida y vuelta de aquella **mala hembra** y lo que me contaba de mis sucesos (Cervantes, *Novelas II*, 376-377, énfasis mío).

Como se observa, la descripción de Berganza es una clara antítesis de la imagen femenina de la belleza, basta el miedo y asco que Cañizares le produce al perro para asimilar la fealdad y malignidad que su figura endemoniada trasmite, cual si se tratara del mismo diablo. Al respecto de las representaciones pictóricas que se tomaron como ejemplo

al principio, otra visión que al parecer ha pasado desapercibida contraria a la visión satírica de la imagen de Cañizares, la encontramos en una obra de Francisco de Goya y Lucientes realizada entre 1797 y 1798, casi un siglo y medio posterior a la primera impresión de las *Novelas Ejemplares* (ver lámina 7).

Lámina 7: *La cocina de las brujas o Berganza y Cañizares*, 1797.



En esta obra, se ve claramente la influencia que el encuentro de Cañizares y Berganza tuvo en el artista y el impacto que el cuerpo desnudo y antiestético de la bruja así como el espacio y los elementos demoniacos recogidos por Cervantes trascienden no como mera burla, sino como ese miedo constante, ese terror a lo distinto, a lo antinatural que la

monstruosidad de la bruja representó. En la composición de la pintura de Goya observamos a Cañizares con un cuerpo acabado y un rostro inexpresivo; está apoyada sobre una pata de cabra y una pierna humana mientras extiende su mano izquierda sobre una olla en la que está seguramente preparando la untura; enfrente se encuentra Berganza con cuerpo humano y rostro de perro, sus extremidades se componen por una pata de perro y una pierna humana, se encuentra en una posición erguida mientras observa a un macho cabrío saliendo por la chimenea montando una escoba; a su izquierda se observan dos demonios, encima de ellos cuelgan una pequeña lámpara, huesos y calaveras. La bruja cervantina, a través de esta pieza pictórica, expresa la cosmovisión completa de la brujería, esa rama de la magia que se extendió implacablemente por toda Europa, esa mancha y malignidad contra la cual por mucho tiempo la Iglesia combatió, esa manifestación diabólica que no hacía sino ensuciar y deformar los corazones y espíritus humanos.

6.2 Las voces narrativas, “divino don de la habla”³⁸

Si algo no puede pasar desapercibido en la novela es su estructura narrativa a modo de coloquio, como se enuncia desde el título; la conversación como método narrativo será esencial para desarrollar el objetivo de este análisis, que no es otro sino adentrarnos en la imagen de la bruja, ya que se establece a partir de su propia voz y la de Berganza, lo que hace notar la relevancia que Cervantes le otorga a Cañizares. Desde esta perspectiva y con la explicación de Oscar Tacca, es importante determinar la función de los narradores en el *Coloquio*. Al respecto del narrador, Tacca menciona:

Para el novelista, la primera palabra, la apertura de la voz, sucede a un *trac*: ¿cómo ver, para después hablar? [...] el punto de mira decidirá la voz [...] y este punto de mira o ángulo de enfoque, esta adopción de una perspectiva

³⁸ Cervantes, *Novelas II*, 329.

determinada para ordenar un mundo cobra en la novela dos modos fundamentales: 1. El narrador está fuera de los acontecimientos narrados: refiere los hechos sin ninguna alusión a sí mismo. (Es el clásico relato en tercera persona). 2. El narrador participa en los acontecimientos narrados. Dicha participación puede asumir: a) un papel protagónico; b) un papel secundario; c) el papel de mero testigo presencial de los hechos (Tacca, *Las voces*, 65).

Tomando como referencia lo anterior, se propone que el narrador protagónico es Berganza, sin embargo, cuando la bruja Cañizares hace su aparición, el papel del perro se convierte también en el “de un mero testigo presencial de los hechos [...] su función es informar [...] toda pregunta, aunque aparezca indistinta en el hilo del relato, no corresponde en rigor, al narrador. Bien vista, puede siempre atribuirse al autor, al personaje o al lector” (Tacca, *Las voces*, 65-67), de ahí que el enigma del origen de la transformación perruna y el habla sean explicados por la bruja, un narrador secundario y no del narrador protagónico, que en este caso es Berganza, pues desde el principio de la narración, el perro sólo se limita a contar sus experiencias, mientras que el tema de la magia, pasa exclusivamente a voz de Cañizares.

Al respecto de la importancia por la que Cervantes optó por no establecer el tradicional narrador omnisciente como es el caso del *Coloquio*; desde el punto de vista de este estudio, le incorpora al relato “una vibración humana [...] las cosas, los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes” (Tacca, *Las voces*, 77), convirtiendo al mismo tiempo a Berganza en un narrador deficiente,³⁹ es decir, “que posee menor información que su personaje—o personajes—”

³⁹ Sobre la elección del narrador deficiente, se tomó en cuenta la categorización que Oscar Tacca hace al respecto, pues para él “la visión del narrador determina, pues, la perspectiva de la novela [...] debe traducir siempre la relación entre narrador y personaje (o personajes) desde el punto de vista del ‘conocimiento’ o ‘información’ [...] que puede ser de tres tipos: omnisciente (el narrador posee un

(Tacca, *Las voces*, 72). De este modo, las voces de los personajes tienen la fuerza necesaria para opinar y criticar el mundo que los rodea, en especial la voz de Cañizares que sobresale a diferencia de las demás porque en cierto momento ella parece ser la protagonista. Ahora bien, sobre la función de los personajes en la historia, Tacca añade que se basa en dos enfoques: “el personaje como tema, es decir, como sustancia, como interés central del mundo que se explora, y el personaje como medio, como técnica, es decir, como instrumento fundamental para la visión o exploración de ese mundo” (Tacca, *Las voces*, 131), desde luego tanto los perros como Cañizares y el pueblo son parte del segundo enfoque, porque cada uno aportará sus conocimientos o percepciones acerca del mundo bruñeril. Desde las voces de Berganza y Cipión vamos descubriendo el contexto social de la novela, el ambiente y espacios del mundo bruñeril, así como el tipo de personas con el que convive Berganza, que son de la baja ralea, de los que se retratan, sobre todo, las malas costumbres, he ahí la ejemplaridad que Cervantes quería transmitir a sus lectores y la función que la literatura debía contener, según el punto de vista de los críticos renacentistas. Así, encontramos la voz de Cañizares que, como se dijo al principio del capítulo, no sólo ha servido para su desmitificación y ridiculización, ya que será de gran aportación para que la historia que comienza con una conversación perruna (situación inexplicable) alcance la verosimilitud que le permita al *Coloquio* funcionar como novela individual, pero lo más importante es que, a través de su voz, es ella misma quien reivindica su condición malévolamente bruja y la que introduce una visión completa de la bruñería; y por último tenemos la voz del pueblo que nos ofrece la visión de la imagen de la bruja en el inconsciente colectivo que es el de creer o no en la maldad de la bruja.

conocimiento mayor que el de sus personajes); equisciente (el narrador posee una suma de conocimientos igual a la de sus personajes; deficiente (el narrador posee menor información que su personaje)” (Tacca, *Las voces*, 71-72).

6.3 Lugares del mal: espacios, sonidos, oscuridades...

El relato comienza en el hospital de la Resurrección en Valladolid donde la noche es el ambiente destacado en todo momento como aproximación a lo sobrenatural y a las malas acciones humanas. Es necesario recordar que, como se dijo en capítulos previos de este análisis, podemos notar que las antiguas hechiceras optaron por la noche para realizar sus maleficios. Asimismo, se mencionó que entre las características físicas que se le adjudicaron al diablo están su color negro y sus rasgos emparentados con las deidades ctónicas grecolatinas de la fertilidad, asociadas a una sexualidad frenética que asemejaban al hombre con la bestia. Como vemos, todo apunta a que la noche es el tiempo del misterio, de la tentación a cometer actos socialmente reprobables, de la sexualidad descontrolada y de la malignidad. Cervantes recoge primero la idea de la noche como perteneciente a situaciones malignas o dañinas, dado que se trata de una ruptura de lo incomprensiblemente humano:

CIPIÓN.—Berganza amigo, dejemos esta **noche** el Hospital en guarda de la confianza y retirémonos a esta **soledad** y entre estas esteras, donde podremos gozar sin ser sentidos desta no vista merced que el cielo en un mismo punto a los dos nos ha hecho.

BERGANZA.—Cipión hermano, óyote hablar y sé que te hablo, y no puedo creerlo, por parecerme que **el hablar nosotros pasa de los términos de naturaleza**.

CIPIÓN.— Ansí es; pero bien confesarás que ni has visto ni oído decir jamás que haya hablado ningún elefante, perro, caballo o mona; por donde me doy a entender que **este nuestro hablar tan de improviso** cae debajo del número de aquellas cosas que llaman **portentos**, las cuales, **cuando se muestran o parecen**, tiene averiguado la experiencia que alguna **calamidad grande amenaza a las gentes**. (Cervantes, *Novelas II*, 327 -328, énfasis mío).

Cabe recordar que los primeros acusados por brujería o las mismas brujas, según explica el *Malleus*, optan por un lugar apartado para cometer sus crímenes como lo hace Cañizares dentro de la narración, cuando por primera vez se encuentra con Berganza, quien

al describir la casa de la bruja no da indicios de que al menos, los enfermos u otras personas se encuentren cerca de ellos:

BERGANZA.— Llegose, en fin, el punto de verme con ella en su **aposeno**, que era **oscuro, estrecho, bajo**, y solamente claro con la **débil luz de un candil** de barro que en él estaba; atizole la vieja, y sentose sobre una arquilla [...] Levantóse en diciendo esta larga arenga, y tomando el candil se **entró en otro aposentillo más estrecho** [...] y sacando de un rincón una **olla vidriada**, metió en ella la mano, y murmurando entre dientes, se untó desde los pies a la cabeza, que tenía sin toca [...] Una verdad te quiero confesar, Cipión amigo, **que me dio gran temor verme encerrado en aquel estrecho aposento** con aquella figura delante (Cervantes, *Novelas II*, 368-376, énfasis mío).

6.4 La noche y sus tentaciones...

En cuanto a la tentación de cometer actos moralmente reprobables, se observa primero, durante el encuentro de Berganza con los pastores, en donde explica que éstos burlaban a su amo de tal manera que le hacían creer que durante la noche los lobos atacaban al ganado, evidenciado con ello que el trabajo de los perros (incluido Berganza) era negligente y por lo tanto debían recibir una paliza a modo de castigo. El perro al verse escarmentado sin culpa decide ser más cauteloso por la noche mientras cuida al rebaño, posteriormente descubre que dos de los pastores son quienes despedazan al ganado cual si se tratara de verdaderos lobos; a lo que Berganza concluye: “BERGANZA. ¡Válame Dios! –decía entre mí–. ¿Quién podrá remediar esta **maldad**? ¿Quién será poderoso a dar a entender que la defensa ofende, que las centinelas duermen, que **la confianza roba y el que os guarda os mata**?” (Cervantes, *Novelas*, 340, énfasis mío). En este pasaje se puede notar cómo la noche abre paso a la vileza de los comportamientos del ser humano; además de que más adelante, Berganza describe la vida de los pastores que en nada se parece a lo que había escuchado de los libros:

BERGANZA.—Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los **diferentes tratos y ejercicios que mis pastores** y todos los demás de aquella marina tenía de **aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros**; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas [...] no al son de churumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, **sino con voces roncas**, que, solas o juntas, parecía, que no cantaban, sino que **gritaban**, o **gruñían**. Lo más del día **se les pasaban espulgándose o remendando sus abarcas**; ni entre ellos se nombran Amarilis, Filidas, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antonos, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben creer todos: **que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna**; que a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella **felicísima vida**, y de menos aquellos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora (Cervantes, *Novelas II*, 337-338, énfasis mío).

Otro caso en particular lo encontramos también en Sevilla durante la estancia de Berganza con un mercader, aquí además de comparar la vida del campo con los pastores y la vida de la ciudad con esta familia acomodada, con dos hijos, los cuales reciben la educación pertinente, se presenta además la relación noche-sexualidad desmesurada en las acciones de los negros (y todo el ambiente de oscuridad) son elementos que Cervantes utilizó en el *Coloquio* no sólo para expresar su relación con el mundo mágico, sino también como la manifestación de los deseos carnales:

BERGANZA.— Quiero creerte; y digo que, no contenta mi fortuna de haberme quitado de mis estudios y de la vida que en ellos pasaba, tan regocijada y compuesta, y haberme puesto atraillado tras de una puerta, y de haber trocado la libertad de los estudiantes en **la mezquindad de la negra**, ordenó de sobresaltarme en lo que ya por quietud y descanso tenía [...] Dígolo porque la negra de casa estaba enamorada de un negro, asimismo esclavo de la casa, el cual negro dormía en el zaguán, que es entre la puerta de la calle y la de en medio, detrás de la cual yo estaba, y **no se podían juntar sino de noche**, y para esto habían hurtado o contrahecho las llaves; y así, **las más de las noches** bajaba la negra, y, tapándome la boca con algún pedazo de carne o queso, abría el negro, **con quien se daba buen tiempo**, facilitándolo mi silencio, y a costa de las muchas cosas que la negra hurtaba (Cervantes, *Novelas II*, 350, énfasis mío).

El hecho de que haya elegido a esta raza en específico, tampoco es casualidad, ya que como apunta Ignacio Padilla, durante la primera mitad del siglo XVI, las creencias folclóricas concebían al negro como:

Una suerte de infrahombre; **el color de su piel, vestigio de su atávica vinculación con las fuerzas de la noche y el Mal**; su afición a la música y al baile, ejemplo de **su sensualidad desahogada**; su fortaleza física, reflejo de sus condición más animal que humana [...] se trata, en suma, de seres cuya **maldad** proviene no de una sujeción consciente o informada **del poder de Satanás**, sino de su ignorancia o su innata incapacidad para ser humanos antes que bestias parcialmente domesticadas por el hombre occidental [...] **son el ejemplo vivo de cuán cerca se encuentra siempre el hombre de ceder a los apetitos de la carne** (Padilla, *El diablo*, 173, énfasis mío).

Es claro que Cervantes estaba emparentado con esta idea, pues Berganza los señala abiertamente como ladrones, desleales, lascivos y malvados, pues al final del relato, el perro menciona que tras haber tenido enfrentamientos con la negra al grado arrancarle un pedazo de muslo, el odio de ella es tal que intenta matarlo: “BERGANZA.– Pero la negra, por acabarme de una vez, me trujo una esponja frita con manteca; **conocí la maldad**; vi que era peor que comer zarazas, porque a quien la come se le hincha el estómago y no sale dél sin llevarse tras sí la vida” (Cervantes, *Novelas*, 353, énfasis mío). Por último, hay que añadir un episodio más que ocurre en Sevilla donde Berganza tiene por amo a un alguacil, quien se dedica a embaucar extranjeros en complicidad con un escribano y dos prostitutas:

BERGANZA.– Tienes razón; y has de saber que este alguacil tenía amistad con un escribano, con quien se acompañaba; estaban los dos amancebados con dos mujercillas, no de poco más o menos, sino de menos en todo; verdad es que tenían algo de buenas caras, pero mucho desenfado y de **taimería putesca**. Éstas le servían de red y de anzuelo para pescar en seco, en esta forma: vestíanse de suerte que por la pinta descubrían la figura, y a tiro de arcabuz mostraban **ser damas de la vida libre**; andaban siempre a caza de extranjeros, y cuando llegaba la vendeja a Cádiz y a Sevilla llegaba la huella de su ganancia, no quedando bretón con quien no **embistiesen** [...] Sucedió, pues, que la Colindres, que así se llamaba la amiga del alguacil, pescó un bretón unto y bisunto; concertó con él cena y **noche** en su posada; dio el cañuto a su amigo; y

apenas **se habían desnudado**, cuando el alguacil, el escribano, dos corchetes y yo dimos con ellos (Cervantes, *Novelas II*, 354-355, énfasis mío).

De acuerdo con lo anterior se establece nuevamente que la noche tiene relación con los asuntos sexuales y las maneras ilícitas de buscar las necesidades monetarias o alimenticias que les permitan a los personajes sobrevivir. Como se observa, Berganza y Cipión nos muestran a los personajes que pueblan el mundo del *Coloquio* en donde hallamos jiferos, pastores, esclavos, prostitutas y la bruja, todos ellos pertenecientes a la sociedad de baja ralea y cometiendo actos impuros e inmorales para la sociedad española de la época. Los perros nos han mostrado a través de las situaciones y acciones de dichos personajes las condiciones que aquella España de Cervantes padecía. Hemos conocido parte del mundo brujeril en esta obra a través de todo lo que el ambiente de la noche trae consigo: el engaño, la connotación de los negros y su asociación con el diablo, la sexualidad, y desde luego el habla de los dos perros.

6.5 “Yo me llamo Cañizares, bruja soy no te lo niego”⁴⁰

Cuando mencionamos la manera en que los personajes, desde la observación de Óscar Tacca funcionan en la estructura narrativa como instrumento para acercarnos al mundo, en este caso el brujeril, encontramos que el discurso de la bruja se distingue por sobre todos los personajes porque ella hace suya la historia, porque entra sin previo aviso, sólo aparece ahí tal cual sus poderes le han permitido. Su voz brilla por sí misma como si se tratase de una luz que viene a descubrir la oscuridad que hasta entonces confunde a los perros. Será su palabra, su saber, su secreto el que le dé sentido, o mejor dicho la verosimilitud a todo el *Coloquio*:

⁴⁰ Cervantes, *Novelas II*, 369-372.

BERGANZA.— Esto que ahora te quiero contar te lo había de haber dicho al principio de mi cuento, y así excusáramos la admiración que nos causó el vernos con habla. Porque has de saber que la vieja me dijo: «**Hijo Montiel, vente tras de mi aposento, y procura que esta noche nos veamos a solas en él, que yo dejaré la puerta abierta; y sabe que tengo muchas cosas que decirte de tu vida y para tu provecho**». Bajé yo la cabeza en señal de obedecerla, por lo cual ella se acabó de enterar en que yo era el perro Montiel que buscaba.

«**Tu madre, hijo, se llamó Montiela**, que después de la Camacha fue famosa; yo me llamo Cañizares, y si no tan sabia cómo las dos, a lo menos de tan buenos deseos como cualquiera dellas. Verdad es que al ánimo que **tu madre** tenía de hacer y entrar en un cerco y encerrarse en él con una legión de demonios no le hacía ventaja la misma Camacha [...] **Tu madre** [...] de muchos **vicios** se apartó; muchas buenas obras hizo en esta vida; pero **al fin murió bruja**, y no murió de enfermedad alguna, sino de dolor de que supo que la Camacha, su maestra, de **envidia** que la tuvo porque se le iba subiendo a las barbas en saber tanto como ella, o por otra predenzuela de celos, que nunca pude averiguar, **estando tu madre preñada, y llegándose la hora del parto**; fue su comadre la Camacha, la cual recibió en sus manos lo que tu madre parió, y **mostrole que había parido dos perritos** [...] Llegóse el fin de la Camacha, y estando en la última hora de su vida llamó a tu madre y le dijo cómo **ella había convertido a sus hijos en perros** por cierto enojo que con ella tuvo; pero que no tuviese pena: que ellos **volverían a su ser** cuando menos lo pensasen; mas que no podía ser primero que ellos por sus mismos ojos viesen lo siguiente:

Volverán en su forma verdadera
cuando viesen con presta diligencia
derribar los soberbios levantados,
y alzar a los humildes abatidos
por poderosa mano para hacello.
(Cervantes, *Novelas II*, 368-370, énfasis mío).

Con el diálogo previo se cierra lo que Berganza tiene que saber sobre el origen de su habla y la de su hermano, dándole a la historia un reconocimiento de verosimilitud que cobra sentido en el mundo mágico de la España cervantina, con ello también se crea la ruptura al considerar al *Coloquio* dentro del género picaresco, porque al final los perros no consiguen llegar a su ser primero: el humano. Lo único que esperan es tener otra noche y seguir con esa “virtud” para que entonces sea Cipión quien cuente su historia. Una vez dicho eso, lo que sucede hasta unas páginas antes de finalizar el relato es el diálogo de

Cañizares, es ella quien de manera determinante nos introduce en el mundo brujeril por completo, su imagen maléfica queda consolidada a partir de la conversación que establece con Berganza, si tomamos como referencia el análisis presentado en el segundo tercero de este estudio, en el que se define la imagen de la bruja (acciones, físico, status social, etc.) a partir del *Malleus*, por ello, no puede decirse que su voz sea únicamente un medio para encontrar la burla y el fracaso, todo lo que le cuenta a Berganza sobre su mundo, lo hace de manera elocuente y hasta se podría decir, completamente erudita, conoce, por ejemplo, la tradición hechiceril grecolatina y celestinesca, quienes forman parte de ella y los poderes que realizan cuando presenta a la Camacha de Montilla:

Has de saber, hijo, que en esta villa vivió **la más famosa hechicera** que hubo en el mundo, a quien llamaron la Camacha de Montilla; fue tan única en su oficio, que las **Eritos, las Circes, las Medeas**, de quien he oído decir que están las historias llenas, no la igualaron. Ella congelaba las nubes cuando quería, cubriendo con ellas la faz del sol, y cuando se le antojaba, volvía sereno el más turbado cielo; **traía los hombres en un instante de lejanas tierras; remediaba maravillosamente las doncellas que habían tenido algún descuido en guardar su entereza;** cubría a las viudas que con honestidad fuesen deshonestas; descasaba las casadas, y casaba las que ella quería. Por diciembre tenía rosas frescas en su jardín y por enero segaba trigo. Esto de hacer nacer berros en una artesa era lo menos que ella hacía, ni el hacer ver en un espejo, o en la uña de una criatura, **los vivos o los muertos que le pedían que mostrase. Tuvo fama que convertía los hombres en animales,** y que se había servido de un sacristán seis años, en forma de asno, real y verdaderamente, **lo que yo nunca he podido alcanzar cómo se haga,** porque lo que se dice de aquellas **antiguas magas**, que convertían los hombres en bestias, dicen los que más saben que no era otra cosa sino que ellas, **con su mucha hermosura y con sus halagos, atraían a los hombres de manera que las quisiesen bien, y los sujetaban de suerte, sirviéndose de ellos en todo cuanto querían,** que parecían bestias (Cervantes, *Novelas II*, 368-369, énfasis mío).

Curiosamente se vuelve a formar un triángulo como el hechiceril grecolatino (Hécate-Circe-Medea) pero entre Camacha-Montiela-Cañizares, en el *Coloquio*, se observa que Cañizares en ningún momento alude a que la Camacha esté emparentada con la utilización de elementos diabólicos como los descritos en el *Malleus*, sino con recursos

herbolarios propiamente de las hechiceras, resaltando también su encanto físico con lo que conseguía subyugar la voluntad del amado. Ahora bien, la hermosura que no posee Cañizares determina que ella es incapaz de alcanzar lo que la Camacha con los hombres por su condición de anciana, lo que da principio a la trascendencia de su propia imagen dentro del mundo mágico. Sin embargo, este primer elemento no será tajante para la ruptura con la antigua hechicera sino hasta el momento donde se reconoce como bruja:

Yo me llamo Cañizares [...] Yo fui siempre algo medrosilla; con conjurar media legión me contentaba [...] es esto de conficionar **las unturas con que las brujas nos untamos**, a ninguna de las dos les diera ventaja, ni daré a cuentas hoy siguen y guardan nuestras reglas. Que has de saber, hijo, que como yo he visto y veo la vida, que corre sobre las ligeras alas del tiempo, se acaba, **he querido dejar todos los vicios de la hechicería en que estaba engolfada muchos años había, y sólo me he quedado con la curiosidad de ser bruja, que es un vicio dificultosísimo de dejar [...]** Bruja soy no te lo niego (Cervantes, *Novelas II*, 369-372, énfasis mío).

Entre las características del arquetipo de la bruja del *Malleus*, una de las más importantes es el pacto con el diablo que Cañizares afirma a través de la sumisión, por el simple hecho de llamarlo amo y señor:

Muchas veces le he querido preguntar a **mi cabrón** que fin tendrá vuestro suceso; pero no me he atrevido, porque nunca a lo que le preguntamos responde derechas, sino con razones torcidas y de muchos sentidos. Así, que a **este nuestro amo y señor** no hay que preguntarle nada, porque con una verdad mezcla mil mentiras; y a lo que yo he colegido de su respuestas, él no sabe nada de lo porvenir ciertamente, sino por conjeturas. Con todo esto, **nos trae engañadas a las que somos brujas, que, con hacernos mil burlas, no le podemos dejar** (Cervantes, *Novelas II*, 371, énfasis mío).

De acuerdo con esto, la bruja cumple completamente con lo que el *Malleus* señalaba, ella sólo es un instrumento de la perversidad del diablo, él se sirve de ella, y no ella de él, por eso alude a que es su amo, porque una vez hecho el pacto le rinde fidelidad hasta el momento de su muerte. Otro elemento que no debemos olvidar es la untura que se relaciona con el aquelarre. Si bien el *Malleus* expuso que las brujas asesinaban recién

nacidos para la preparación del ungüento que les permitía volar hasta tierras lejanas, Cañizares sugiere que está hecho de yerbas frías, esta opinión, bien es cierto, desmitifica sólo el ingrediente pero no el objetivo de la untura que era acudir (verdaderamente o en la fantasía) a la reunión nocturna donde las brujas se entregaban a los deseos carnales:

Este ungüento con que las brujas nos untamos es compuesto de **jugos de yerbas en todo extremo fríos**, y no es, como dice el vulgo, **hecho con la sangre de los niños que ahogamos** [...] Y digo que son tan frías, que **nos privan de todos los sentidos en untándonos con ellas, y quedamos tendidas y desnudas en el suelo y entonces dicen que en la fantasía pasamos todo aquello que nos parece pasar verdaderamente**. Otras veces, **acabadas de untar, a nuestro parecer, mudamos forma, y convertidas en gallos, lechuzas o cuervos, vamos al lugar donde nuestro señor nos espera**, y allí cobramos nuestra primera forma y **gozamos de los deleites que te dejo de decir, por ser tales que la memoria se escandaliza en acordarse dellos**, y así, la lengua huye de contarlos [...] Vamos a verle muy lejos de aquí, **a un gran campo**, donde nos juntamos infinidad de gente, brujos y brujas, **y allí nos da de comer desabridamente, y pasan otras cosas** que en verdad y en Dios y en mi ánima que no me atrevo a contarlas, **según son sucias y asquerosas**, y no quiero ofender tus castas orejas (Cervantes, *Novelas II*, 371-375, énfasis mío).⁴¹

En sí el vuelo nocturno y el transporte del cuerpo fue debatido constantemente, incluso en el manuscrito inquisitorial se menciona “algunas malas mujeres, pervertidas por Satán y seducidas **por las ilusiones** y fantasmas de los diablos, **creen y profesan** que a ciertas horas de la noche ellas van cabalgando sobre ciertas bestias” (Sprenger, *Malleus*, 139, énfasis mío), en tanto que Cañizares apunta:

Hay opinión **que no vamos a estos convites sino con la fantasía** en la cual nos **representa el demonio las imágenes** de todas aquellas cosas que después contamos que nos han sucedido. Otros dicen que no, sino que **verdaderamente vamos en cuerpo y en ánima**; y entrambas opiniones tengo para mí que son verdaderas, puesto que nosotras no sabemos cuándo vamos de una o de otra manera, **por todo lo que nos pasa en la fantasía es tan intensamente que no**

⁴¹ Al respecto del ungüento preparado con yerbas frías al que alude la bruja, José Manuel Pedrosa en su artículo *Ogros, brujas, vampiros, fantasmas: la lógica del oponente frente a la lógica del héroe* explica que este elemento culturalmente folclórico en el arquetipo brujeil, le permite a la bruja funcionar dentro de la estructura narrativa como oponente, ya que el ungüento, desde su lógica, es considerado como un alimento hipercocido: “Si el héroe es *no mago* y come por tanto alimentos *cocidos* pero *no mágicos*, **el oponente mago** o *sabio* comerá o **sabrà preparar en ocasiones alimentos hipercocidos, mágicos (brebajes, pócimas prodigiosas, etc.)**” (Pedrosa, *Ogros*, 219, énfasis mío).

hay diferenciarlo de cuándo vamos real y verdaderamente. Algunas experiencias desto han hecho los señores inquisidores con algunas de nosotras que han tenido presas, y pienso que han hallado ser verdad lo que digo (Cervantes, *Novelas II*, 372, énfasis mío).

Como vemos, el vuelo se trata más bien de asunto sujeto a las diversas opiniones que surgieron durante la caza de brujas, de cualquier manera la importancia de la untura en Cañizares es que la usa para sí misma y no en algún instrumento bruja para asistir al aquelarre. Hay que anotar además que la intención de la bruja al mencionar a los inquisidores es introducir en la narración la concepción que se tenía de la brujería en España, considerando que algunas brujas han sido presas como lo testimonia, la sociedad, a pesar de sus diversas opiniones referente a la untura y el vuelo cree en la maldad de las brujas y los crímenes que puede llegar a realizar.

Así pues, desde el planteamiento del *Malleus*, las brujas son condenadas por obrar sus maleficios, pero también conviene anotar que, sin la palabra y sobre todo los malos pensamientos arraigados desde su espíritu como aliadas de Satanás éstos no pueden llevarse a cabo y Cañizares constantemente menciona su maldad espiritual:

Quisiera yo, hijo; apartarme deste pecado, y para ello he hecho mis diligencias: he acogido a ser hospitalera [...] **rezo poco**, y en público; **murmuro mucho**, y en secreto; **vame mejor con ser hipócrita que con ser pecadora declarada: las apariencias de mis buenas obras** presentes van borrando en la memoria de los que me conocen las malas obras pasadas [...] Dirás tú ahora, hijo, si es que acaso me entiendes, que quién me hizo a mí teóloga, y aun quizá dirás entre ti “¡Cuerpo de tal con la puta vieja! ¿Por qué no deja de ser bruja, pues sabe tanto, y se vuelve a Dios, pues sabe que está más prompto a perdonar pecados que a permitirlos?”. A esto te respondo, como si me lo preguntaras, que **la costumbre del vicio se vuelve en naturaleza, y éste de ser brujas se convierte en sangre y carne**, y en medio de su ardor, que es mucho, trae un frío, **que pone en el alma tal, que la resfría y entorpece aun en la fe de donde nace un olvido de sí misma, y ni se acuerda de los temores con que Dios la amenaza ni de la gloria con que la convida**; y, en efecto, como es **pecado de carnes y de deleites**, es fuerza que amortigüe todos los sentidos, y los embelese y absorte, sin dejarlos usar sus oficios como se deben; y así, quedando el alma inútil, floja y desmazalada, **no puede levantar la consideración siquiera a tener algún buen pensamiento**; y así, dejándose estar sumida en la profunda sima de su

miseria, no quiere alzar la mano a la de Dios, que se la está dando, por sola su misericordia, para que se levante. Yo tengo una destas almas que te he pintado: todo lo veo y todo lo entiendo, y como el deleite me tiene echados grillos a la voluntad, **siempre he sido y seré mala** [...] Hospitalera soy; buenas muestras doy de mi proceder; **buenos ratos me dan mis unturas**⁴²; no soy tan vieja que no pueda vivir un año, puesto que **tengo setenta y cinco**; y ya que no puedo ayunar, por la edad; ni rezar, por los vaguidos; ni andar romerías, por la flaqueza de mis piernas; **ni dar limosna, porque soy pobre; ni pensar en bien**, porque soy amiga de murmurar, y para haberlo de hacer es forzoso pensarlo primero, así que **siempre mis pensamientos han de ser malos** (Cervantes, *Novelas II*, 372- 375, énfasis mío).

Hay un punto sobresaliente que el manual inquisitorial afirma como uno de los peores crímenes de las brujas que es el renegar de Dios; Cañizares lo insinúa cuando acepta vivir como bruja, pues menciona que implica olvidarse hasta del temor del castigo de éste, es decir, no da muestras de arrepentimiento por la vida brujeril que profesa, no busca reivindicarse ante la institucionalidad, alberga malos pensamientos y actúa hipócritamente. La sociedad no tiene nada que ofrecerle pero el diablo sí, lo cual indica que de esta manera, como ser maligno consagrado a Satanás, éste le ofrece a Cañizares ciertos poderes sobrenaturales, uno de los cuales, es la capacidad de comunicarse con Berganza:

BERGANZA.– Bajé yo la cabeza en señal de obedecerla, por lo cual ella se acabó de enterar en que yo era el perro Montiel que buscaba. Según después me lo dijo [...] Finalmente, me dijo que aquella noche pensaba untarse para ir a uno de sus usados convites, y que cuando allá estuviese pensaba preguntar a su dueño algo de lo que estaba por sucederme. **Quisiérale yo preguntar** qué unturas eran aquellas que decía, y **parece que me leyó el deseo, pues respondió a mi intención como si le hubiera preguntado** [...] y **para poder conoceros, a todos los perros que veo de tu color los llamo con el nombre de tu madre**, no por pensar que los perros han de saber el nombre, **sino por ver su respondían a ser llamados tan diferentemente como se llaman los otros perros**. Y esta tarde, como te vi hacer tantas cosas, y que te llaman *el perro sabio*, y también **como alzaste la cabeza a mirarme cuando te llamé en**

⁴² Al respecto de la utilización de la untura como medio de satisfacción sexual que la misma bruja asume como un cambio sensitivo en su cuerpo y su estado emocional, José Manuel Pedrosa, explica además que se trata de una oponente con cuerpo abierto: “el oponente suele estar caracterizado, en efecto, porque tiene el cuerpo abierto por arriba: “porque habla sin parar – delatando muchas veces [...] su presencia o sus intenciones –, porque no sabe guardar sus secretos, porque grita horribilmente, porque come de forma inmoderada e incivilizada – cuerpos humanos muchas veces, alimentos crudos o alimentos hipercocinados (pócimas mágicas, etc.)” (Pedrosa, *Ogros*, 225).

el corral, he creído que tú eres hijo de la Montiel (Cervantes, *Novelas II*, 368-371, énfasis mío).

Acerca de la comunicación que la bruja establece con los animales, cabe mencionar que en el *Malleus* no se especifica que sea capaz de lograrlo, sin embargo, sí menciona que entre sus poderes, el de su mirada, por ejemplo, ejercía cierta persuasión sobre el otro:

Hemos sabido por experiencia, que algunas detenidas en plazas fuertes, pedían con insistencia a sus carceleros que les permitieran, cuando llegara el juez o alguno de los magistrados, **lanzar sobre ellos la primera mirada**, antes que ninguno de ellos las viera. **Si conseguían hacer tal cosa, el juez y sus asesores se sentían enajenados en su corazón** hasta el punto que con ello perdían toda su indignación, si es que traían alguna, **y no se atrevían a hacerles ningún mal** (Sprengrer, *Malleus*, 491, énfasis mío).

De esta manera, cuando Berganza la mira, la comunicación se establece inmediatamente, pues además como bruja es la única que lo reconoce como un ser humano y no como una mascota, ¿acaso no es parte del poder sobrenatural inimaginable que el diablo le concedía? De acuerdo con el arquetipo de la bruja en aquella época y la maldad que puede llegar a ocasionar ¿No es suficiente para afirmar que esta bruja desde el punto de vista del *Malleus* podría considerarse una nueva tradición de la mujer mágica en la literatura hispánica? En ningún momento ha hablado de amor, ni para ella misma ni para otros, aun con su labor de hospitalera, ante la sociedad dice ella “cubro con la capa de la hipocresía todas mis muchas faltas” (Cervantes, *Novelas II*, 375) porque su cuerpo y alma están consagradas a la perversión y trasgresión de lo que supondría su rol social. Cañizares, como la compañera del diablo no puede ser tan distinta de él, basta ver las descripciones de ambos: “ella era **larga de más de siete pies, toda era notomía de hueso, cubiertos con piel negra, vellosa y curtida**” (Cervantes, *Novelas II*, 376, énfasis mío) mientras que entre las primeras aproximaciones de Satanás encontramos que “iba habitualmente **desnudo** [...]

a menudo era peludo [...] grande y negro” (Burton, *Lucifer*, 145, énfasis mío). La noche y el espacio de la bruja no hacen sino contribuir a su imagen malévola.

Y para finalizar, se puede constatar, que ese *otro* que representó la bruja socialmente en cuanto a la malignidad que emerge de ella, sobre todo en la noche, como ambiente preferido por del diablo y con ella sus monstruos que no dejan de realizar acciones obscenas y antimorales, se observa que durante el día (hasta cierto punto) su malignidad desaparece. Al respecto, Caro Baroja plantea que la separación del cosmos se rige de esta manera:

Uno, el que forman el *Cielo* de un lado como elemento *masculino*, expresión de la *paternidad*, de la autoridad superior y el otro la *Tierra* como elemento *femenino*, expresión de la *maternidad* y de la *fecundidad*. El otro sistema es el que constituye el *Sol* y el *Día* como *Vida*, como *Fuerza*, como *Bien* y la *Luna* y la *Noche* como *Muerte* y como *Mal*; como elemento femenino asimismo, pero no tan fecundo como la *Tierra* (Caro, *La bruja*, 37).

De acuerdo con lo anterior, se puede observar una concepción mágica primitiva que sin duda el *Malleus* recogió para establecer la figura de la bruja maligna y que imperó en el inconsciente colectivo. De esta manera, se encuentra en el *Coloquio* la última voz narrativa, la del pueblo, que emite sus juicios en torno a la bruja:

Se pasó la noche y se vino el **día**, que **nos halló a los dos en mitad del patio**, ella no vuelta en sí y a mí junto a ella, en cuclillas, atento, mirando su espantosa y fea catadura. **Acudió la gente del hospital**, y viendo aquel retablo, unos decían: “**Ya la bendita Cañizares es muerta**: mirad cuan **disfigurada y flaca** la tenía la penitencia”; otros, más considerados, la tomaron el pulso, y vieron que le tenía, y que no era muerta, por do se dieron a entender **que estaba en éxtasis y arrobada**, de puro buena. Otros hubo que dijeron: “**Esta puta vieja**, sin duda **debe de ser bruja**, y debe de estar **untada**; que nunca los santos hacen tan deshonestos arrobos, y hasta ahora, entre los que la conocemos, más fama tiene de bruja que de santa”. Curiosos hubo que **se llegaron a hincarle alfileres por las carnes, desde la punta hasta la cabeza** (Cervantes, *Novelas II*, 377, énfasis mío).

Como se nota, el día y un lugar abierto abre paso a una nueva concepción de la bruja, si durante la noche, Berganza, un perro con conocimientos brujeriles limitados, es

incapaz siquiera de acercársele aquí notamos que él y el pueblo lo hacen, incluso la gente hasta le tiene ciertas consideraciones, no obstante, no dejan de mostrar su credulidad ante esta práctica mágica, pues si bien, el hecho de pincharla era una de las maneras que los jueces habían implementado para descubrir su condición brujeril. Aquí su cuerpo desnudo se acerca a la repugnancia y no al miedo, éste se traslada al perro que creen una especie de demonio, otra manera de concebir el mal, pero que en el día se puede combatir:

Yo, que me vi en peligro de perder la vida entre las uñas de aquella fiera arpía, sacudirme y asiéndole de las luengas faldas de su vientre la zamarreé y **arrastré por todo el patio: ella daba voces que la librasen de los dientes de aquel maligno espíritu. Con estas razones de la mala vieja creyeron los más que yo debía ser algún demonio de los que tienen ojeriza los buenos cristianos, y unos acudieron a echarme agua bendita**, otros no osaban a llegar quitarme, otros **daban voces que me conjurasen [...]** Otros, que no sabían de exorcismos, acudieron a tres o cuatro garrotes, **con los cuales comenzaron a santiguarme los lomos [...]** perseguido de una infinidad de muchachos, que iba a grandes voces diciendo: “¡Apártense, que rabia el perro sabio!”. Otros decían: “¡No rabia, **sino que es demonio en figura de perro!**” (Cervantes, *Novelas II*, 377-378, énfasis mío).

Después de todo ¿no es la voz de la bruja Cañizares la que sigue imperando hasta el final? ¿No es ella la que decide quién debe ser castigado y quién no? Su verdad brujeril se la descubre a un perro que por su condición ante la sociedad es incapaz de atestiguar lo que ha visto durante la noche, mientras que para el pueblo esta verdad permanece oculta, de no ser así podría haber terminado en la hoguera. He aquí la importancia de esta bruja que en un primer momento, a través de lo que dice y no puede hacer, parece llevarla a la ridiculez. No obstante, encontramos en su palabra, en su descripción, en su conocimiento del que Berganza exclama: “¿Cómo peca tan de malicia no excusándose con ignorancia?” (Cervantes, *Novelas II*, 377). Cañizares es pues una imagen lúcida de la bruja maléfica en cuanto a su físico y poderes, pero también es una portadora de la verdad, revela y critica una cultura brujeril de su época y que incluso se encuentra todavía vigente.

Conclusiones

Hablar de hechicería y brujería quizá resulta un tanto rebuscado, puesto que al respecto se han hecho infinidad de estudios, sobre todo los que tienen que ver con las primeras hechiceras presentadas en el segundo capítulo de este estudio: Circe y Medea, sin embargo, no pude hacer omisión de ellas porque en el *Coloquio de los perros*, Miguel de Cervantes las menciona para relacionarlas con Camacha de Montilla y Montiela, dos mujeres con poderes mágicos que son presentadas por la tercera que conforma el grupo: Cañizares. También se ha referido en el capítulo cuarto a Celestina que es otra hechicera de la que no se puede dejar de hacer mención, puesto que en ella se puede observar el primer cambio (su físico) en la imagen de la hechicera antigua a la hispánica, así como el uso de poderes mágicos y que como queda dicho, el amor sigue siendo un elemento de importancia para la realización de los hechizos.

Parece que Cervantes presentó a estas mujeres de forma tal como se dio la transición entre la hechicera grecolatina, la celestinesca y la bruja, que como podemos ver a lo largo de este análisis se centra en la imagen y el uso de la magia por una mujer, sobre este último tema cabe destacar que las mujeres mágicas cervantinas ni son bellas ni hacen filtros con propósitos amorosos, sino que más bien como en el caso de Camacha que es la maestra del grupo se limita a compartir su conocimiento hechiceril con sus discípulas, Camacha y Cañizares, mostrando una actitud envidiosa y dañina al punto de convertir a los hijos de Montiela en perros, mientras que esta última y Cañizares se dedican a ejercer la brujería. Como puede verse ya se habla de dos prácticas: hechicería y brujería, por ello, para esta segunda práctica se dedicó un capítulo que tiene sus inicios en la expansión ideológica (desde la visión religiosa) de un personaje en específico: el diablo. Al respecto

de este personaje y la malignidad que representó se puede decir que desde el origen de los tiempos el mal siempre ha existido. Sin embargo, en aquella época de su reaparición surge acompañado de la bruja que desde entonces será un factor determinante en su imagen maléfica que uno de los manuales inquisitoriales más sobresalientes, el *Malleus Malleficarum*, se encargó de establecer; es por eso que tal texto fue esencial para llegar a la consolidación de Cañizares, ya que no hay que olvidar que para la época la existencia y malignidad de las brujas era real y quizá para el tiempo de Cervantes esta perspectiva ya no era tan aceptada, pero aún con eso, la bruja Cañizares está personificada bajo las ideas centrales del *Malleus*, se aproxima al miedo que el inconsciente colectivo sintió hacia la compañera del diablo por tener características como el pacto con el diablo, la fealdad, y el aislamiento, etc.

Ya Cervantes dejó escrito en el prólogo de las *Novelas ejemplares* que de cada una de las novelas se podía sacar algún provecho y el de este análisis ha sido estudiar y ver a esta bruja más allá de una simple caricaturización, porque es claro que no es un personaje construido sólo con el ingenio del autor, sino que está basado en un hecho sobresaliente (la cultura y mentalidad durante la caza de brujas) y que rompe con un estereotipo de la mujer mágica en la literatura de los Siglos de Oro, hasta entonces poblado por hechiceras, de ahí la importancia de los primeros capítulos para observar la transición entre una imagen y otra.

Mucho se ha dicho que a través de esta obra Cervantes manifiesta su punto de vista sobre la brujería como mera superchería, pues al final los perros no consiguen llegar a su forma humana, como Cañizares lo había sugerido, ni ella logra manifestar por completo el poder satánico que los inquisidores proclamaron una y otra vez, sino que encontramos aparentemente un soliloquio de palabras “vacías” a la par de algunas de sus acciones, quedando sólo como un ser humano degradado, desnudo y expuesto ante la comunidad;

pero desde el punto de vista de este estudio, la intención de Berganza en un principio no fue exponerla de tal modo, sino que por el miedo que Cañizares le trasmite decide arrastrarla fuera de su aposento; la ridiculización más bien se centra sólo en la impresión que Berganza tiene de ella una vez que llega el día, donde la descubre como una anciana simple, amable (por su labor como hospitalera), pues si bien el punto de vista del pueblo es variado, algunos concuerdan con Berganza, otros la compadecen y consideran como santa, otros aseguran que se trata de una bruja auténtica por insinuar que está untada, acción que culturalmente está arraigada con el arquetipo que se retrató en el *Malleus*, mientras que por la noche desencadena a la bruja.

Es claro también que las pautas y el estilo satírico que caracterizan a Cervantes se reconocen en sus personajes perrunos y su bruja pues siendo, en el caso de los primeros, seres sin facultad de raciocinio humano, llegan a emitir una crítica social de la España de su tiempo, en tanto que la bruja como ser marginado (como queda en claro en el *Malleus*) alcanza una lucidez mediante la palabra al hablar de todo lo referente al mundo brujeril. Por lo tanto, fue necesario usar la narratología para hacer una hermenéutica apoyada en el *Malleus Malleficarum* para llegar hasta este resultado, que no es otro sino ver a esta bruja consolidada desde un punto de vista que no fuera el de la ridiculización, pues a través de la voz de Berganza (que sólo puede hablar en la noche) se descubre la imagen aterradora e incluso antiestética del cuerpo femenino y a través de la voz de Cañizares la maldad de su espíritu: imagen que puede constatarse en el *Malleus*.

La importancia de analizar las voces también tuvo como resultado descubrir el ambiente que impera en toda la novela, que es la noche, y con ella la manera en que el ser humano, asociado o no con la brujería, sufre una cierta metamorfosis, sobre todo en sus

comportamientos, tal es el caso de los pastores, los negros o el alguacil, sin dejar de mencionar a la bruja.

Cuando se pensaba qué más se podría decir de una bruja que no fuera desde un enfoque histórico o pictórico, surge Cañizares de la pluma de Cervantes, esta imagen cervantina será una influencia en futuras representaciones artísticas, tal es el caso de la pintura de Francisco de Goya y Lucientes (ya vista en página 106); en ella al igual que en el *Coloquio*, podría decirse que se observa una bruja nueva, una bruja que es maldad en todo su esplendor porque nada tiene de humano y es una imagen siniestra, oscura. Sobre si Cervantes creía o no en la maldad de las brujas, parece que su punto de vista es ambiguo, quizá su intención, como ya lo había indicado en el prólogo de las *Novelas*, no era otra sino la de enunciar o aproximar a los lectores a no caer en las tentaciones de los comportamientos de sus personajes, ya que desde la concepción literaria del Renacimiento, el valor de la obra se reconocía por la ejemplaridad moral que transmitía. Lo que sí es claro es que Cervantes, al igual que el imaginario colectivo de entonces y quizá el actual, creía en un poder maligno superior como del diablo, que el autor retrata en la voz del pueblo cuando piensan que Berganza es un demonio metamorfoseado, ya que tratan de exorcizarlo.

Ciertamente definir la postura de Cervantes en torno a esta práctica mágica podría dirigirse hacia un gran debate, que sin lugar a dudas merece otro tema aparte; no obstante, el darle tanta importancia a la voz de esta bruja, desde el planteamiento de esta investigación, considero que más que superchería, Cervantes estaba consciente de que aquellas mujeres perseguidas habían sido torturadas y quemadas por ser brujas, por lo que Cañizares se convierte en la imagen que probablemente el autor tuvo de todas ellas filtrada a través de los ojos de un escritor español, y esa es otra de las razones importantes para ver

a esta bruja consolidada en la literatura hispánica de los Siglos de Oro, más allá de una simple embustera.

Bibliografía general

ALAMILLOS ÁLVAREZ, ROCÍO, “Las hechiceras de Montilla: saber marginal y transmisión oral en el siglo XVI”, en *Investigaciones Históricas: Época moderna y contemporánea*, 34, 2014, 13-26.

ANDRÉS, CHRISTIAN, “Fantasías brujeriles, metamorfosis animales y licantropía en la obra de Cervantes”, *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, 527-540.

ARMIJO CANTO, CARMEN ELENA, “La narrativa medieval y el Coloquio de los perros”. *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1995, 618-622.

AVALLE-ARCE, JUAN BAUTISTA, Cervantes y el “*Quijote*”, en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, II, Crítica: Barcelona, 1980, pp. 591-619.

BAUDELAIRE, CHARLES, *Las flores del mal*, trad. de Ángel Lázaro, Madrid: Unidad Editorial, 1999.

BLANCO AGUINAGA, CARLOS y JOAQUÍN CASALDUERO, “Las novelas ejemplares”, en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, II, Crítica: Barcelona, 1980, pp.631- 646.

BOBES NAVES, MARÍA DEL CARMEN, “Poéticas clasicistas en España”, *Historia de la Teoría Literaria II: Transmisores. Edad Media. Poéticas Clasicistas*, Madrid: Gredos, 1988.

BURTON RUSSELL, JEFFREY, *El diablo. Percepciones del mal desde la antigüedad hasta el cristianismo primitivo*, trad. de Rufo G. Salcedo, Barcelona: Laertes, 1977.

_____ *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, trad. de Rufo G. Salcedo, Barcelona: Laertes, 1984.

CANET, JOSÉ LUIS, “La mujer venenosa en la época medieval”, *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 1, 1996-1997.

CARO BAROJA, JULIO, *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza, 2012.

CARRASCO, FÉLIX, “El Coloquio de los perros: veridicción y modelo narrativo”, *Criticón* 35, 119-133.

CASTRO AMÉRICO, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid: Trotta, 2002.

_____, “El pensamiento de Cervantes”, en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, II, Crítica: Barcelona, 1980, pp. 620- 626.

CAVALLERO, CONSTANZA, «Brujería, superstición y “cuestión conversa”: historias de construcción de “otros-cristianos”», *Anuario de Estudios Medievales* (AEM), 2011, 343-373.

CERVANTES, MIGUEL DE, *Comedias I*, Madrid: Castalia, 2001.

_____, *Don Quijote de la Mancha*, México: Punto de lectura, 2014.

_____, *Novelas ejemplares I*, México: Red Editorial Iberoamericana México, 1988.

_____, *Novelas ejemplares II*, Madrid: Cátedra, 2014.

_____, *Novelas ejemplares II*, Madrid: Castalia, 2007.

COBARRUVIAS Y OROZCO, SEBASTIAN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española*, en Madrid por Luis Sánchez, impreffor del Rey.N.S., Año del Señor M.DC.XI.

COHEN ESTHER, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México: Taurus, 2013.

COROMINAS JOAN, PASCUAL JOSÉ A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano*, Madrid: Gredos, 1984.

DALARUN, JACQUES, “La mujer a ojos de los clérigos”, en Duby, G., Perrot, M. y Pastor R. (Dir.), *Historia de las mujeres en Occidente: La Edad Media, Volumen 2*, trad. de Marco Aurelio Galmarin, México: Taurus, 2005, pp. 43- 71.

DÍAZ-PLAJA, *Cervantes. La amarga vida de un triunfador*, Barcelona: Plaza & Janes Editores, 1974.

DITCHBURN D., MACLEAN S. y MACKAY A. (Eds.), *Atlas de Europa Medieval*, trad. de Jerónima García Bonafé y Tania Arias Vink, Madrid: Cátedra, 2011.

DOLLE, VERENA, “La bruja Cañizares y la teatralización de la subjetividad (femenina)”, *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes*, 2011, 43-56.

EMBER, CAROL R., *Antropología*, trad. de Joaquín Sánchez Baidés, Madrid: Pearson Educación, 2004.

EURÍPIDES, *Tragedias I*, trad. de Alberto Medina González y Juan Antonio López Pérez, Madrid: Gredos, 1999.

GERBER, CLEA, «“Deleites imaginados”: ficción y sugestión demoníaca en El Coloquio de los perros de los perros de Miguel de Cervantes», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 2013,67-84.

GÓMEZ, CARLOS, “La realidad y la ilusión: Cervantes en Freud”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, Vol. 24, 2007, 195-214.

GÓMEZ DE SILVA, GUIDO, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México: FCE, COLMEX, 1988.

GÓMEZ ESTRADA, GRISSEL, “El Coloquio de los perros: una poética para sí misma”, *Tiempo (UAM)*, 2004, 55-62.

GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, MA. JOSÉ, “Hechicería en el coloquio de los perros”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1990, 271-280.

HESÍODO, *Teogonía*, consultado en:
http://campus.usal.es/~licesio/L_M_V/Hesiodo_Teogonia.pdf

HOMERO, *La Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2005.

_____, *Himnos homéricos, la Batracomiomaquia*, trad. de Alberto Bernabé Pajares, Madrid: Gredos, 2004.

HORACIO, *Epodos*, trad. de Vicente Cristóbal, Madrid: Alianza, 2005.

_____, *Sátiras*, trad. de Rubén Bonifaz Nuño, México: UNAM, 1993.

LACARTA, MANUEL, *Cervantes. Biografía razonada*, Madrid: Sílex, 2005.

LARA ALBEROLA, EVA, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia: Parnaseo, 2010.

_____, “Hechiceras y brujas: algunos encantos cervantinos”, en *Anales Cervantinos*, Vol. XL, 2008, 145-179.

LASKIER MARTÍN, ADRIANNE, “Cervantes y la canifilia renacentista en el Coloquio de los perros”, *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1559-1574.

LEVI, ELIPHAS, *Historia de la magia*, trad. de Héctor V. Morel, Buenos Aires: Kier, 1988.

LUCANO, *Farsalia*, trad. de Antonio Holgado Redondo, Madrid: Gredos, 2002.

MAÑERO LLOZANO, DAVID, “Diálogo y picaresca en el *Coloquio de los perros*”, *Bulletin Hispanique*, Vol. 106, Núm. 2, 2004, 497-520.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, “La época del Renacimiento”, en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, II, Crítica: Barcelona, 1980, pp. 44-53.

MARTÍNEZ CALVO, PABLO, “El coloquio de los perros: estrategia narrativa y verosimilitud”, *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, 2013, 105-112.

MENÉNDEZ PELÁEZ, JESÚS. (Coord.), *Historia de la Literatura Española, Volumen II: Renacimiento y Barroco*, Madrid: Everest, 2005.

MESA, CARLOS EDUARDO, “Divagaciones sobre la literatura picaresca”, *Thesaurus*, Tomo XXIV, Núm 3, 1971, 559-617.

MICHELET, JULES, *Historia del satanismo y la brujería*, trad. de Estela Canto, Buenos Aires: Leviatán, 2008.

_____, *La bruja. Un estudio de las supersticiones en la Edad Media*, trad. de Rosina Lajo y M^a Victoria Frígola, Madrid: Akal, 2012.

MOLINER, MARÍA, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos, 2004 [2a. ed., 5ta. reimp.]

MORENO, BELÉN DEL ROCÍO, “Un original coloquio”, *Desde el jardín de Freud*. Núm 6, 2006, 272-281.

MUCHEMBLED, ROBERT, *Historia del diablo. Siglos XII – XX*, trad. de Federico Villegas, México: FCE, 2002.

NATHAN BRAVO, ELIA, *Territorios del mal, un estudio sobre la persecución Europea de brujas*, UNAM: México, 2002.

NIEMMEYER, KATHARINA, “La primera parte de Guzmán de Alfarache (1599) y la ficción”, *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2014.

OVIDIO, *Metamorfosis*, trad. de Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid: Cátedra, 2003.

_____, *Amores. Arte de amar*, trad. de Juan Antonio González Iglesias, Madrid: Catedra, 2000.

PADILLA, IGNACIO, *El diablo y Cervantes*, México: FCE, 2005.

PEDRAZA, PILAR, *Brujas, sapos y aquelarres*, Madrid: Valdemar, 2014.

PEDROSA, JOSÉ MANUEL, “Ogros, brujas, vampiros, fantasmas: la lógica del oponente frente a la lógica del héroe”, *E.L.O.*, 11-12, 2005-2006, 217-236.

PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD, “La arcadia y otros modelos literarios del Coloquio de los perros de Cervantes: apuntes sobre magia”, *Nueva revista de filología hispánica*, Vol. 54, Núm. 1, 2006, 57-101.

PREVITALI-MORROW, GIOVANNI, “Unos aspectos autobiográficos de Cervantes en El coloquio de los perros”, *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1982, 429-436.

RILEY, EDWARD C, “La profecía de la bruja (El coloquio de los perros)”, *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 84-94.

RODAS, APOLONIO DE, *El viaje de los Argonautas*, trad. de Carlos García Gual, Madrid: Alianza, 2004.

RODRÍGUEZ LUIS, JULIO, “Autorrepresentación en Cervantes y el sentido del Coloquio de los perros”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 17, 1997, 25-58.

ROJAS, FERNANDO DE, *La celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Edición, introducción y notas de Peter E, Russel, Madrid: Castalia, 2001.

SÁEZ, ADRIÁN J, «El "divino don del habla": el Coloquio de los perros desde la tradición clásica y bíblica», en: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2011, 797-806.

SANZ HERMIDA, JACOBO, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, 1994,17-33.

SCHWANITZ, DIETRICH, *La cultura. Todo lo que hay que saber*, México: Santillana, 2008.

SÉNECA, *Tragedias I*, trad. de Jesús Luque Moreno, Madrid: Gredos, 1997.

SPRENGER JACOBO, INSTITORIS, ENRIQUE. *Malleus Malleficarum. El martillo de las brujas. Para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza.*, trad. de Miguel Jiménez Monteserín, Valladolid: Maxtor, 2013.

SPITZER, LEO, “Cervantes, creador”, en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, II, Crítica: Barcelona, 1980, pp. 674-678.

TACCA, ÓSCAR, *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 2000.

TEÓCRITO, *La hechicera*, trad. de Marcelino Menéndez y Pelayo, Biblioteca Virtual Universal, 2006.

VICENTE GARCÍA, LUIS MIGUEL, “La Cañizares en el Coloquio de los perros: ¿bruja o hechicera?”, *Mester*, 18, 1989, 1-7.

WALDE, MOHENO, LILLIAN VON DER, “Fisiología y sexualidad femeninas en la Edad Media”, *Introducción a la cultura medieval. Manuales de Medievalia* 3, 2006, 79-86.

ZAID, Gabriel, *Reloj de sol: poesía 1952- 1992*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

ZAMORA VICENTE, ALONSO, *Qué es la novela picaresca*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (Edición digital basada en la de Argentina, Editorial Columba, D.L., 1962).