

«Medio bruja asmo que es»: sobre alcahuetas y hechiceras en el teatro del primer Renacimiento

María Vázquez Melio
Universidad de Salamanca

*Para mi maestra,
Anita Morales de Dios*

El presente trabajo se propone llevar a cabo una revisión de la presencia en los textos dramáticos del primer tercio del siglo XVI de la hechicera, alcahueta o mujer vieja: esto es, el personaje femenino, real o virtual, como portador de toda una serie de saberes prácticos, tradicionalmente femeninos, que van a devenir en la referencia a un conjunto de poderes considerados como mágicos que son, generalmente, empleados como fuente de beneficios económicos a través del empleo efectista de remedios, conjuros y pociones de la magia amorosa¹.

Como sabemos, la presencia en los textos del arquetipo femenino de la hechicera no es patrimonio exclusivo de la producción renacentista sino que hunde sus raíces en la tradición clásica grecolatina. A pesar de ello, el empleo persistente del tipo en las piezas dramáticas del XVI y, en especial, en las del primer tercio del siglo, parece que debe su razón de ser, en un primer acercamiento, al éxito arrollador que supuso la publicación de *La Celestina* (1499), constituyendo así una herencia que rápidamente fue aprovechada y explotada por los dramaturgos coetáneos. De este modo, podemos mencionar una cantidad significativa de piezas que adoptan para sus argumentos dramáticos ciertos aspectos de la obra –como la parodia del enfermo de *amor hereos*, el uso del tipo del *servus fallax*, la tercería amorosa, etc.– que va desde la influencia directa que se

¹ El tema ha sido objeto de excelentes trabajos como los de Eva LARA, «La hechicería en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general», *Lemir*, 14, 2010, pp. 35-52 o Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos: Revista de filología*, 7, 1991, pp. 291-312.

da, por ejemplo, en las anónimas *Comedia Thebayda* y *Comedia Hipólita*, que ven la luz en Valencia por 1521, hasta otras donde simplemente se percibe un cierto influjo como ocurre con la *Himenea* de Torres Naharro.

En cuanto a la presencia de la alcahueta-hechicera o, incluso más allá, de la personificación de actividades esotéricas en manos de un actante, independientemente de su género, en la égloga dramática producida en los treinta primeros años del siglo se reduce, según he podido observar, a los siguientes casos²: el personaje de Eritea en la *Égloga de Plácida y Vitoriano* de Juan del Encina, la ermitaña de San Bricio en la *Farsa o Égloga del Nacimiento* de Lucas Fernández, la Vieja en *Otra égloga suya adonde se introduzen tres pastores* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea y, finalmente, el personaje de Llorente, encantador, en la anónima *Égloga pastoril* fechada alrededor de 1520³.

Estamos pues ante la presencia de tres mujeres frente a un solo hombre, lo que nos permite considerar el fenómeno de la hechicería tradicional como campo de actuación preferiblemente femenino frente al ámbito de la magia alta y culta, normalmente llevada a cabo por varones, con ciertas excepciones, eso sí, como es el caso de las sabidoras en la novelística renacentista. Así pues, dado que no se encuentra en el ámbito de actuación femenino, que es el que me interesa aquí, no me ocuparé de la figura del nigromante. Indicativamente, frente a la visión denigratoria de la mujer vieja, de cuño tradicional y popular, destaca la ausencia notable de condena social sobre su contrapartida masculina que, si bien, sí es destinado a la comicidad, no le afecta la ridiculización expresa como demuestran los siguientes versos del villancico final:

Nunca pastor ha tovido
tal remedio en su dolor:
hallar contra el dios de amor
otro que más ha sabido.

[*Égloga anónima*, vv. 976-979]⁴

2 Tal revisión deriva de los datos proporcionados por Miguel M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996, pp. 47-90.

3 La pieza fue editada por Urban Cronan y Eugen Köhler. Aquí se seguirá la edición de *Teatro español del siglo XVI*, ed. Urba Cronan, Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1913, tomo I, pp. 333-365.

4 Cronan, *Teatro español del siglo XVI*, p. 364. Véase al respecto Julio ALONSO ASENJO, «El nigromante en el teatro preloquista» en *Comedias y comediantes. Estudios*

I. LA ALCAHUETA ERITEA

En primer lugar, trataremos del personaje de Eritea en la enciniana *Égloga de Plácida y Vitoriano*, pieza posiblemente representada en la Italia de 1513 ante la corte del cardenal Arborea⁵. En ella, se intercala una rápida escena, que comprende poco más de cien versos, en la que aparece la cortesana, Flugencia⁶, dentro de la tópica de los *remedia amoris* que le son aconsejados al doliente Vitoriano por su criado Suplicio. Flugencia es aleccionada por la alcahueta-hechicera de clara filiación celestinesca en tanto que, como la criatura de Rojas, se nos presenta a través de un compendio de actividades profesionales relacionadas todas ellas entre sí con la naturaleza perniciosa de la fémina. Recordemos, como ejemplo significativo, la nómina de oficios de dos antecedentes archiconocidos. En primer lugar, cederemos la palabra al dios de Amor, quien en el *Libro de buen amor* menciona algunas de las cualidades que debe tener la Vieja para ser buena alcahueta entre las estrofas 436 y 443. Especialmente, interesante para nuestro caso es la estrofa 440:

Toma vieja que tenga oficio de herbolera,
que va de casa en casa sirviendo de partera,
con polvos, con afeites y con su alcoholera
mal de ojo hará a la moza, causará su ceguera.

[*Libro de buen amor*]⁷

sobre el teatro clásico español, ed. Manuel DIAGO y Teresa FERRER, València, Universitat de València, 1991, pp. 91-108 y Eva LARA, «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, pp. 404-432.

5 PÉREZ PRIEGO, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», p. 294.

6 López Morales se detiene en el personaje de Flugencia incidiendo en que no estamos ante una auténtica prostituta sino que más bien el personaje se ve violentado en su concepción anterior de dama para adecuarla al diálogo con Eritea; explica: «Flugencia no es una ramera. Encina la 'rameriza' a la fuerza para hacerle juego a los parlamentos de Eritea» (Humberto LÓPEZ MORALES, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Enzina», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás Ediciones, 1977, p. 320).

7 Juan RUIZ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 1995, p. 106.

En segundo lugar, Pármeno nos informa de las propias de Celestina en el Acto I, Cena 7ª:

Ella tenía seys oficios, conuiene saber: labranderá, perfumera, maestra de fazer afeytes e de fazer virgos, alcahueta e vn poquito hechizera. Era el primer oficio cobertura de los otros, so color del qual muchas moças destas siruientes entrauan en su casa a labrarse e a labrar camisas e gorgueras e otras muchas cosas⁸.

Por su lado, Eritea se presenta como partera, como Claudina⁹, recomendadora de virgos, como buena alcahueta, y hechicera en tanto que experta en la elaboración de bebedizos mágicos que pretenden cautivar la voluntad del hombre. Como ya anunciaba en su día Márquez Villanueva¹⁰, debemos tener presente esa vinculación clara entre la hechicería y la alcahuetería en tanto que, dentro del período considerado, la práctica de la segunda parece llevarnos irremediabilmente al campo ilícito de las prácticas maléficas que supone la primera. Así lo señala entre otros, Amasuno Sarraga:

Nótese que [...] las falsas hechiceras han devenido alcahuetas, lo cual no hace más que reafirmar el hecho incuestionable, en el sentir de la gente de la época, de su perfecta canjeabilidad [...] El proxenetismo y el uso de ligazones (*ligaturae*) son actividades propias de la alcahueta, a quien el poder fáctico, con excesiva frecuencia, tilda de hechicera¹¹.

8 Fernando de ROJAS, *La Celestina*, ed. Peter E. Russel, Madrid, Castalia, 2008, p. 257.

9 «Si salíamos por la calle, quantos topábamos eran sus ahijados; que fue su principal oficio partera diez y seys años» (ROJAS, *La Celestina*, p. 379). López Morales afirma en nota: «El oficio de partera parece ser nota original de Encina, pues no se encuentra tampoco en los posibles antecedentes de Celestina; está naturalmente lejos de las *lenaes* de la comedia latina y ausente en las terceras de la elegía romana, la comedia elegíaca, los cuentos orientales, los *fabliaux* y los *romans* y la comedia humanística. Tampoco se encuentra entre los oficios que se prestan para terciar amores enumerados por Ibn Hazm en *El collar de la paloma*» (LÓPEZ MORALES, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Encina», p. 321-322, nota 14). Como podemos observar tal consideración parece que no se corresponde con los ejemplos anteriormente mencionados.

10 FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 115.

11 Marcelino AMASUNO SARRAGA, «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 18, 2000, p. 12.

Pero a lo largo del siglo XIV y comienzos del XV no solo la alcahueta era relacionada con el maléfico mundo de la hechicería, sino que asistimos también a un proceso de depreciación, demonización y consiguiente marginación de aquellas mujeres que poseían todo un conjunto de prácticas, habilidades y saberes tradicionales relacionados con el ámbito de lo femenino¹²; es decir, prácticas ancestrales que tenían que ver con los procesos naturales que van desde la sexualidad, la salud femenina o la procreación, en donde va a destacar la denostada figura de la comadrona como se percibe en el *Malleus Maleficarum* (1468). Hay que tener en cuenta que una cantidad considerable de mujeres acusadas de brujería en los procesos inquisitoriales del siglo XVI eran parteras de oficio. Así, en medio de los peligros que suponía en el período la certeza de un parto complicado eran muchas –tanto parturientas como comadronas– las que se encomendaban de igual modo a la intervención divina como a formas menos lícitas relacionadas con supuestas prácticas mágicas. Existía pues, al parecer, cierta paranoia generalizada en torno a estas mujeres sabias tan cercanas a los procesos naturales de la vida, la enfermedad y la muerte, así como su conocimiento de ciertos rituales y técnicas asociados, hasta tal punto que se les fue otorgando poderes cuasi sobrenaturales conduciendo a una visión demoniaca tanto de su figura como de sus saberes populares. Comenta, entre otros, Tausiet Carlés cómo sus posibles causas podrían situarse en el fenómeno de profesionalización de los oficios que define el Estado Moderno:

No es casual que cuando en toda Europa se empezó a querer traspasar el control de un buen número de actividades arte-

12 La bibliografía sobre el tema es muy considerable dado el creciente interés que ha despertado en los últimos años. Véanse, entre otros, los trabajos de Yolanda GÜERRERO NAVARRETE, «Brujería, hechicería y magia en la Edad Media: ¿un espacio de mujeres?», en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 99-114; Paloma MORAL DE CALATRAVA, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Murcia, Nausicaä, 2008; Anastasio ROJO VEGA, «Más curanderas que brujas», en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 315-34; María TAUSIET CARLÉS, «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna: mito y realidad», *Manuscrits*, n° 15, 1997, pp. 377-392; Teresa María VINYOLÉS I VIDAL, «De medicina, de magia y de amor: saberes y prácticas femeninas en la documentación catalana bajo-medieval», *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 8, 2011, pp. 225-246.

sanales a manos de profesionales, coincidiendo con el fortalecimiento del Estado, las comadronas, depositarias y transmisoras de una cultura popular arraigada, fueran convertidas en representantes de la superstición frente a los hombres de ciencia, que personificaban la cultura de élite que se pretendía imponer desde diferentes instancias del poder [...] Se trataba, naturalmente, de un conflicto de poder que, como resulta característico en la época, vino acompañado de la demonización del enemigo a quien quería combatir¹³.

Es decir, aquello que sintetiza Amasuno Sarraga como «la cotizada *sapientia* del escolar [frente a] la solicitada *experientia* de [...] la *vetula*»¹⁴. La visión negativa de la comadrona Eritea se potencia en este caso ya no solo por su oficio, sino más bien por la inexistencia de él, puesto que realmente no tiene que asistir a ningún parto sino que se trata de una elaborada artimaña que fabrica junto a otra mujer, poco ejemplar también, en tanto que pretenden engañar a cierto hombre con la adjudicación de un vástago ajeno vendido por una vecina recién parida. La falta de moralidad absoluta domina la escena:

ERITEA	Voy a casa de Febea.
FLUGENCIA	¿A qué vais allá? Veamos.
ERITEA	A barbullar cierta trampa; su preñez embarullamos. Días ha que procuramos hazer un hijo de estampa o d'esparto. Ya está con dolor de parto, milagro será si escampa.

13 TAUSIET CARLÉS, «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna», p. 38. También señala Moral de Calatrava: «Los cuidados obstétrico-ginecológicos fueron objeto de la paulatina asunción de competencias por parte del médico a costa de la actividad tradicional de la partera, constituyéndose así un ejemplo paradigmático de marginalización de las mujeres de las actividades profesionales de prestigio social». A su vez, la identificación de los cuidados como un espacio netamente femenino implicó «la marginalización de este saber de la especulación más elaborada» (MORAL DE CALATRAVA, *La mujer imaginada*, p. 13).

14 AMASUNO SARRAGA, «Calisto, entre *amor hereos* y una terapia falaz», p. 47.

FLUGENCIA Bien lo demuestra su gesto:
de parto está la mezquina.

ERITEA Ya le tienen nombre puesto.

FLUGENCIA Vos le avréis un niño presto.

ERITEA Oy parió la su vezina
y se lo vende.

[Égloga de Plácida y Vitoriano, vv. 656-670]¹⁵

Como vemos, uno de los rasgos distintivos de la alcahuetería es que se convierte en un oficio, en el *modus vivendi* de un conjunto de mujeres que se sitúan en los márgenes del núcleo social pero que no por ello dejan de participar en él. Especialmente condenadas a la pobreza y a la marginación, se presentan las mujeres solas, es decir, aquellas a las que a la debilidad de su sexo habría que sumar la ausencia de protección social que suponía el sistema patriarcal, como es el caso de las viudas y las viejas. Como explica Segura Graíño en su estudio sobre las posibilidades de actuación femenina en la Almería de los Reyes Católicos, la marginalidad debe ser entendida en su contexto como una relación bidireccional de rechazo:

Los marginales viven ajenos a la sociedad en la que viven y a la que ignoran, y pretenden que ésta también les ignore a ellos. La sociedad no les gusta, la rechazan, y voluntariamente abandonan las posiciones centrales [...] Se establece una relación recíproca de mutuo rechazo. Pero la sociedad oficial al tiempo que les rechaza les teme pues suponen un peligro ya que, al vivir inmersos en ella con su ejemplo pueden inducir a otras/os a comportarse igual y engrosar el grupo de marginales. Si la marginalidad aumenta de forma considerable puede hacer peligrar la pauta de comportamiento establecida y acabar con ella¹⁶.

15 Juan del ENCINA, *Teatro completo*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, p. 200.

16 Cristina SEGURA GRAÍÑO, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», en *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, ed. María Desesperados Martínez Sampedro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, p. 108.

Así pues, será solo cuando las mujeres pretendan acceder al centro social quebrantando las pautas de comportamiento que les corresponden, cuando serán juzgadas por los integrantes del grupo social dominante y, posiblemente, marginalizadas, relegadas a la periferia del entramado social. Las mujeres no constituirían *per se* un grupo marginado, puesto que tal marginalidad no respondía a una decisión volitiva por parte de sus integrantes sino que supone una consecuencia derivada del sistema dominante que las excluye de los campos centrales de actuación social. Sin embargo, como hace notar la estudiosa, existen momentos ocasionales en los que parece que se puede jugar con las reglas establecidas, como ocurre con la categoría social de la viuda:

La viudedad también permite a las mujeres actuaciones diferentes a las de solteras o casadas [...] Las viudas deben ocupar el lugar del marido hasta que el hijo mayor pueda hacerlo, así se evita el abandono de niños, la pobreza, etc. Pero esta protección y permisividad hacia ellas está condicionada a unas normas muy estrictas. Para disfrutar de este tratamiento excepcional, estas mujeres deben permanecer como viudas inconsolables¹⁷.

López Beltrán señala cómo algunas de estas viudas, reales o virtuales, optaban por escapar del entorno social circundante que, en cierto modo, les imponía una serie de deberes de carácter económico a los cuales no podían hacer frente. Para ellas, una opción era la huida de ese círculo: «no fueron pocas las viudas y las viudas virtuales que optaron por abandonar la vecindad ante la dura realidad de tener que afrontar ellas solas la puesta en marcha de la economía familiar con los bienes recibidos»¹⁸. Aún así, concreta que no sería el caso más habitual. La situación es sumamente contraria a la que nos encontramos en los textos seleccionados donde se produce la ruptura de dicho contrato implícito. La alcahueta-hechicera no acepta las condiciones impuestas por el sistema y, por lo tanto, el sistema no le presta ningún tipo de protección; al contrario, el

17 SEGURA GRAÍÑO, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», p. 113.

18 María Teresa LÓPEZ BELTRÁN, «El trabajo de las mujeres en el mundo urbano medieval», en *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*, ed. María Isabel del Val Valdivieso, Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série, 40, 2, 2010, p. 41.

sistema la excluye, la condena y la castiga. Como consecuencia lógica para su supervivencia, se ven obligadas a desempeñar toda una serie de oficios¹⁹ ignominiosos que, si bien les permiten salir de la indigencia, las condena al oprobio y la infamia social. Empleando la terminología de Le Goff²⁰, podemos hablar entonces de estas ocupaciones envilecedoras, como la de la alcahuetería, insertos en la categoría de los *vilia officia*; esto es, de los ‘viles oficios’ que, para Guglielmi en su estudio sobre la marginalidad en la Edad Media, tendría que ver con aquellos:

sobre los que pesan interdicciones seculares, el tabú de la sangre, el de la impureza, el del dinero... Numerosas profesiones mal vistas, desde los cirujanos y barberos a los verdugos y prostitutas, de los tintoreros (los *uñas azules*, por ejemplo) a los cocineros, desde los prestamistas a todos los que lograban dinero merced a un *torpe lucrum*. Todos estaban dentro del cuerpo social –que inclusive necesitaba de ellos– aunque ciertamente no los colocaba en posición eminente²¹.

Creo que es ahí donde podemos y debemos situar a estas mujeres que traemos hoy a colación. Algo que sin duda tampoco se les escapaba a sus contemporáneos. Así lo subraya, por ejemplo, fray Martín de Castañega en su *Tratado de la Supersticiones*:

Por experiencia que vemos cada día que las mujeres pobres y clérigos necesitados y codiciosos, por oficio toman de ser conjuradores, hechiceros, nigrománticos y adivinos, por se man-

19 Al respecto del trabajo femenino desde una perspectiva general comenta, entre otros, Moral de Calatrava «el trabajo femenino se caracterizó por una ausencia de enseñanza formal, por mantener una posición marginal en la consideración social, por procurar cierta afinidad con el desempeñado por el cabeza de familia, por su carácter intermitente y por su simultaneidad con otras labores» (MORAL DE CALATRAVA, *La mujer imaginada*, p. 106).

20 Explica Le Goff: «Indudablemente hay matices, jurídicos o prácticos, entre los oficios prohibidos —“negotia illicita”— y las ocupaciones simplemente deshonestas o viles —“inhonesta mercimonia”, “artes indecorae”, “vilia officia”—. Pero unos y otros juntos forman esa categoría de profesiones despreciadas [...] Hacer la lista exhaustiva sería correr el riesgo de enumerar casi todos los oficios medievales [...] porque varían según los documentos, las regiones, las épocas» (Jacques LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983, p. 87).

21 Nilda GUGLIELMI, *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998, p. 14.

tener y tener de comer abundantemente, y tienen con esto las casas llenas de concurso de gente²².

Teniendo en cuenta las indicaciones anteriores, Eritea hace alarde de su orgullo profesional: como buena alcahueta, es diestra elaboradora de brebajes que pretenden atraer, *atar*, la voluntad amorosa del hombre mediante ciertos rituales considerados mágicos:

ERITEA Hazeldo, comadre, assí.
Y ¿cómo os va con aquél
a quien dimos los hechizos?

FLUGENCIA Eritea, burlo dél,
muéstromele muy cruel.

ERITEA Obraron los bebedizos.
Yo seguro
que donde entra mi conjuro
no son amores postizos.
Hija, quando yo era moça,
bien pelava y repelava
de aquesta gente que es boça
que con el verde retoça,
que pelo no les dexava.
¡Moçalvillos!
Ya les torno los cuchillos
que otro tiempo les tomava.

[*Égloga de Plácida y Vitoriano*, vv. 752-768]²³

Destaca también profesionalmente por su habilidosa reconstrucción de virgos, como da fe la reincidente Flugencia:

ERITEA Si quantos virgos he fecho
tantos tuviesse ducados,
no cabrían hasta el techo.
Hago el virgo tan estrecho,
que van bien descalabrados

22 Eva Lara y Alberto Montaner (coord.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 94.

23 ENCINA, *Teatro completo*, pp. 203-204.

más de dos;
esto bien lo sabéis vos.

FLUGENCIA Ya lo sé, por mis pecados.

[*Égloga de Plácida y Vitoriano*, vv. 697-704]²⁴

Sin embargo, en esta escena de corte celestinesco no se ve desarrollado el ambiente lupanario en el que Encina parece querer adentrarnos. El personaje de Eritea no tiene un desarrollo dramático y su función en el argumento es más bien anecdótica, como ya apuntaron López Morales²⁵, Pérez Priego²⁶ o Lara²⁷. Su figura no es más que un compendio de lugares comunes que ni siquiera se ven desarrollados, sino tan solo esbozados a partir de imágenes prototípicas, dado que el interés de la pieza no radica en este ambiente. Solo funciona como contrapunto cómico que rompe el clímax dramático del verdadero grueso de la pieza, que no es otro que el amor cortesano con todas sus variantes.

II. LA ERMITAÑA DE SAN BRICIO

Dentro de la *enumeratio* tópica del linaje paródico del pastor Bonifacio en el *Auto o Farsa del Nacimiento* de Lucas Fernández, nos encontramos con la segunda referencia fundamental para nuestro caso: la ermitaña de San Bricio. Aquí parece más significativo el uso del personaje tópico, se encuentra más desarrollado y su importancia es mayor en tanto que la ermitaña es definitoria del mal linaje de Bonifacio, como concluye el pastor Gil: «¡Cuán gran puta vieja es ella! / Peor es que Celestina»²⁸; «¡A, ruñn seas tú y tus parientes!»²⁹.

24 ENCINA, *Teatro completo*, pp. 201-202.

25 «Eritea es un personaje cómico sin el menor aliento dramático; es más, por momentos cobra contornos de figura bufa encaminada sólo a conseguir la risa fácil. Un abismo la separa de Celestina» (LÓPEZ MORALES, «Celestina y Eritea: la huella de la tragicomedia en el teatro de Encina», p. 323).

26 PÉREZ PRIEGO, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», p. 294.

27 LARA, «La hechicería en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general», p. 52.

28 LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, p. 172, vv. 199-200.

29 FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, p. 173, v. 210.

Será, pues, este Gil quien nos anuncia desde el comienzo que se trata de una hechicera. A continuación, se reproduce una *amplificatio* en la cual se desarrollan los saberes ocultos de la vieja que, cómo no, entran en la línea tópica. Aquí la marginalidad del personaje es sumamente notoria, se resuelve incluso al nivel del espacio físico dada su condición de ermitaña; esto, es vive aislada de la sociedad y no participa de su configuración en una suerte de autoexclusión parcial. Como advierte Guglielmi:

Prostitutas, hebreos, leprosos... sufrían esa censura, ejercida de manera constante y determinada por tiempos y por ámbitos sagrados. Pero no olvidemos que, en ocasiones, también el apartamiento era buscado y querido. El santo eremita se alejaba del lugar habitado, a veces la censura que imponía era total, otras parcial, pero lo que destacamos es la voluntad ejercida en el retraimiento³⁰.

[BONIFACIO] Y aun es mi madre senora
la hermitaña de san Bricio.

GIL Éssa es gran embaÿdora,
gran diäbro, encantadora.

BONIFACIO Muger es de gran bollicio.

GIL Medio bruxa asmo quès,
y aun aosadas,
que si buscarla querrés,
cada noche la topéis
por estas encrucijadas,

[*Auto o Farsa del Nacimiento*, vv. 161-170]³¹

Llama la atención el detallismo en la descripción física de la mujer³², como ya ocurría con la Celestina de Rojas, y con la que va a ser comparada

30 GUGLIELMI, *Marginalidad en la Edad Media*, p. 16.

31 FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, p. 171.

32 Al respecto, comentan Alberto Montaner y María Tausiet «Las etopeyas solían insistir en su vida reprobable y en su carácter conflictivo, así como en ciertas costumbres consideradas sospechosas, como el hecho de salir de noche: “Ha sido, fue y es muger de mala vida y costumbres, desbergonzada, disoluta de lengua y rebolbedora, y que no tiene respeto a ninguna manera de gentes, así eclesiásticos como seglares, y que ha

denigratoriamente: su afición al vino, perceptible en sus inmundos ojos, en los cuales centra el personaje su atención y que, además de recordarnos a la Dipsas ovidiana, se vincula a la tradición de la literatura de comadres medieval, como recalca Puerto Moro, para la elaboración del tipo desde los *Memoriales boloñeses* (siglo XIII)³³. Comenta el pastor:

GIL ¡Qué ojos tien tan ñublosos,
manantiales de vino,
muy vermejos, pitañosos,
lamparosos, lagañosos,
siempre le lloran contino!
Pichel, jarro o cangilón,
qu'ella toma
con muy sancta deuoción,
le pega tal suspirón
que ño le dexa carcoma.

[*Auto o Farsa del Nacimiento*, vv. 181-190]³⁴

En cuanto al tema de la supuesta afición al vino en los viejos, Minois se pregunta si además de encontrarnos con dicho tópico literario, no supondría ello también un eco de la realidad social circundante. Lo cierto parece ser que *cuando el río suena, agua lleva*:

nos sentiríamos inclinados a pensar que los viejos de antes tal vez abusasen en efecto del vino. Antonio de Guevara, obispo de Guadix, se lo reprochaba a su vez, y cuenta que los antiguos godos tenían costumbre de beber tantos vasos de vino como años tenían. Las teorías médicas de la época animaban además al consumo del vino como remedio para la pérdida de calor y de humedad que, según las ideas de la época, era una caracte-

sido causa de muchos males en dicho lugar o villa” (proceso cit. contra María Calvo, f. 2v), “Señaladamente la han hallado a medianoche una y muchas veces sola por algunos corrales y partes muy remotas y sospechosas de dicho lugar” (*ibidem*, f. 3r)» (Alberto MONTANER y María TAUSIET, «“Ojos ayraídos”: Poética y retórica de la brujería», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 311).

33 LAURA PUERTO MORO, «Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones», *eHumanista*, 19, 2011, p. 306.

34 FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, p. 172.

rística de la vejez. Si a esto añadimos la menor resistencia de los viejos a la embriaguez [...] encontramos, sin duda alguna, la explicación a la popularidad del tema³⁵.

Por último, será su hijo Bonifacio el encargado de enumerar los saberes malignos de la madre; destacan aquellos propios de la alcahuetería, como ejecutora de diversos hechizos relacionados con la magia amorosa, entre los que aparece el *bollo maimón* tan asociado a la tradición charra³⁶; es poseedora de productos mágicos herederos de la superstición popular, como la sogá y los dientes de ahorcado, o de mezclas heterogéneas basadas en elementos litúrgicos como el sahumero hecho, eso sí, con el amasijo de pelo perteneciente a la «barba del cabrón»; está dotada con dones adivinatorios, conocimientos pseudoastrológicos y cierto poder sobre la naturaleza, en relación con la práctica de la hechicería benéfica asociada a la ruralidad, en tanto que consigue frenar el instinto voraz del lobo.

BONIFACIO	Sabe legar, deslegar, haze cient mill bebedizos para bienquerencias dar. También sabe en cerco entrar; sabe de agüero y de hechizos, sabe de ojo y aun de estrella, y es dauina [...] Sabe hazer bollo maymón, y haze asbondo çahumerios de las barbas del cabrón. Toparlas hecha visión de noche en los ceminterios. Tiene sogá de ahorcado,
-----------	---

³⁵ George MINOIS, *Historia de la vejez: de la Antigüedad al Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989, p. 341.

³⁶ Llama la atención, afortunadamente, Sánchez Ortega sobre el carácter *casero* de la magia femenina: «El segundo elemento que merece la pena destacar en la magia practicada por las mujeres es el carácter casero —como no podía ser de otra manera, por otra parte— de los materiales y técnicas a los que recurren. Se trata de una verdadera “cocina mágica” que tiene como base las habas, los granos de trigo o de cebada, los huevos, las naranjas, el vinagre con la sal» (María Helena SÁNCHEZ ORTEGA, *Ese viejo llamado amor... La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, Uned, 2004, p. 194).

y de sus dientes;
 las burras ha encomendado
 y de los lobos librado.

[*Auto o Farsa del Nacimiento*, vv. 191-209]³⁷

La caracterización de la ermitaña de san Bricio, la más interesante a mi juicio, parece formularse partiendo de la oposición radical entre los dos universos, el del dominante frente al del excluido y, de esa oposición resulta una negatividad expresada tanto en lo físico como en lo moral, que encuentra su forma de expresión en la referencia conjunta de lugares comunes asentados ya en la tradición. Así, la ermitaña es caracterizada desde una evidente actitud de rechazo o, más bien, de repugnancia que, parece, es la sensación que se desea dejar impresa en la mente del espectador³⁸. Igualmente, su figura parece querer elevarse, sin conseguirlo, al campo maligno de la brujería, en tanto que Bonifacio nos advierte cómo «sabe en cerco entrar»; es decir, algún trato poco lícito se trae con el demonio en referencia a los famosos aquelarres. Recuerda esto a la reflexión que años más tarde hará Benito Pereira el cual, en palabras de Zamora Calvo, «en su *Cautio criminalis* (1631) afirma que, tras larga experiencia, no ha hallado entre las brujas que van al suplicio una sola que, en realidad, se pueda llamar tal. Especifica que deseos no les han faltado para serlo, pero sí actos»³⁹.

III. LA VIEJA EN PEDRO MANUEL JIMÉNEZ DE URREA

En tercer y último lugar, trataremos sobre la producción de Pedro Manuel Jiménez de Urrea⁴⁰. Antes de hablar directamente de la Vieja,

37 FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, pp. 172-173.

38 En el sentido en que lo explicaba Rosenkranz «Lo repugnante, por el contrario, nos repele porque suscita en nosotros disgusto por su necedad, horror por su carácter mortuorio, repugnancia por su carácter horrendo», Karl ROSENKRANZ, *Estética de lo feo*, ed. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992, p. 281.

39 María Jesús ZAMORA CALVO, «Tratados reprobatorios y discursos antisupers-
 ticiosos en la España del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMYR, 2014, p. 196.

40 Sobre la producción de Jiménez de Urrea desde una perspectiva más general, véase Aurora EGIDO, «Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea», en *I*

veamos cómo describe Sempronio a Celestina en su versificación de la obra, *Égloga de la tragicomedia de Calisto y Melibea*, llamando la atención sobre la ausencia explícita del término «hechicera» en un posible intento de omitir referencias indeseadas, como ya señaló Toro Pascua en su edición al texto⁴¹.

Á grandes días, sin duda,
 que una vieja barbuda
 que se llama Celestina
 conocí yo, que es bien fina,
 más conocida que ruda.
 Sus obras son bien astutas,
 porque a su mano se han hecho,
 se han hecho y se han desfecho,
 cinco mill virgos de putas
 por su sola auctoridad
 aquí en esta ciudad.
 Priedas duras, toda cosa,
 hará de ser luxuriosa,
 si ella pone su verdad.

[*Égloga de la tragicomedia de Calisto
 y Melibea*, vv. 792-805]⁴²

En tanto que es adaptación directa de la obra de Rojas, la primera referencia a la alcahueta es el sintagma «vieja barbuda», en donde el término barba, para el género femenino, se relaciona con tres aspectos claves: la avanzada edad, la lujuria y lo diabólico. Seguramente, tales asociaciones formaran parte del horizonte de expectativas del espectador, por lo que su mención pudiera remitir directamente al campo de acción de lo marginal y lo demoniaco, con lo cual el intento de omisión por parte de Urrea del término no parece del todo fructífero. Como explica

Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media), ed. José María Enguita, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255; Ruth HOUSE WEBBER, «Pedro Manuel Urrea y La Celestina», en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás Ediciones, 1977, pp. 359-366; Jesús MAIRE BOBES, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, 1997, pp. 45-78.

41 Pedro Manuel JIMÉNEZ DE URREA, *Cancionero*, ed. María Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Larumbe, 2012, p. 919, nota 1808.

42 JIMÉNEZ DE URREA, *Cancionero*, t. III, p. 919.

Sanz Hermida:

Esta relación, en mi opinión, explica la existencia de refranes en donde se puede vislumbrar claramente un rechazo social de la barbuda como aquel [...] que recoge Francisco de Espinosa en su *Refranero* cuyo enunciado marca aún más este rechazo: “Mujer barbuda, de lexos me la saluda, con tres piedras que no con una”. A través de ellos nos damos cuenta de que la mujer barbuda debía ser alejada sintomáticamente de la mirada⁴³.

En *Otra égloga suya adonde se introduzen tres pastores*, el personaje de la Vieja se caracteriza ya desde el argumento como alcahueta; y, en este caso, se pretende también rebajar la vinculación general con la hechicería. Nos encontramos con el retrato detallado en boca de Pedro de esta *tercera vieja*, que se autodefine en versos anteriores como hermana de Celestina⁴⁴, matizando, eso sí, «aunque no soy hechizera»⁴⁵. Una descripción en donde se insiste en el *horrendas aspectu* como claro signo de depreciación física, a través de referencias al deterioro corporal femenino propio de la vejez tales como son la flacidez de la piel o la ausencia de dentadura⁴⁶.

43 Jacobo SANZ HERMIDA, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”. Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, 1, 1994, p. 25.

44 «¿Y no sabes tú que soy / hermana de Celestina, / y que soy yo muy más fina, / que sabemos ya más oy?» (JIMÉNEZ DE URREA, *Cancionero*, t. III, p. 949, vv. 161-164).

45 «Donde quiere que yo voy, / aunque no soy hechicera, / con mi lengua lisonjera / todo quanto quier doy» (JIMÉNEZ DE URREA, *Cancionero*, t. III, p. 950, vv. 165-168).

46 Especialmente duros con el aspecto decrepito de la vieja se muestran los pintores flamencos y alemanes; piénsese, por ejemplo, en *La vieja Bruja* de Niklaus Manuel DEUTSCH o en *Vieja mesándose los cabellos* de Jan MASSYS. Aunque no sea este el caso, pues no se reproduce en los textos seleccionados, es sumamente ilustrativo cómo Pedraza explica la polaridad que tiene lugar entre la visión positiva del cuerpo desnudo del hombre frente al desnudo de la vieja: «la imagen de la vieja desnuda, aunque su desnudo sea parcial, mínimo, es un tabú, un significante diabólico, emparentado con lo negativo, inestable y evocador de los aspectos más siniestros de lo dionisiaco. La vieja desnuda, en los pocos lugares en que se representa, suele ser una bruja. Su imagen es heredera en gran medida de entidades mitológicas como las Erinias y de figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre, de cuerpo enjuto y largos senos vacíos [...] cuando se apaga el esplendor de la flor y el fruto terso, se convierte en objeto abominable y es retirado en silencio de la escena. La vieja se vuelve sospechosa, es bruja, celestina, su cuerpo no sólo se supone feo sino también maligno, contaminante»

Se vuelve necesario detenerse a estas alturas brevemente en la conceptualización de la vejez en el otoño de la Edad Media para poder comprender las diferentes lecturas que persiguen estos autores en la descripción del aspecto físico de la anciana y que, posiblemente, no tengan nada que ver, por fortuna, con el horizonte de expectativas del lector moderno. La segunda parte del binomio que afecta a la mujer marginalizada, de la que hablábamos en el apartado I, se resuelve en su condición de vieja; condición que, a su vez, comienza a ser claramente vinculada al mundo de lo demoniaco. Podemos afirmar que el motivo de la mujer vieja es común para las literaturas del Occidente europeo bajomedieval⁴⁷; sin embargo, han sido varios los estudiosos que han ofrecido sus puntos de vista, más bien complementarios en mi opinión, sobre las causas que motivarían esta conceptualización negativa de la mujer vieja en el contexto ideológico que nos interesa; situación en la que, sin embargo, no participa, o por lo menos no lo hace de igual manera, el hombre anciano, del que incluso se ofrecerá toda una imaginaria positiva como, por ejemplo, testafarro y guardián de la memoria colectiva del pueblo⁴⁸.

Para Snow en su estudio sobre los retratos de la mujer vieja⁴⁹, esta polarización negativa hacia la anciana tendría mucho que ver con un antiguo resentimiento hacia las culturas paganas matriarcales previas a la sociedad cristiana y patriarcal. Así, las exageraciones y deformaciones a las que fueron sometidos los antiguos poderes naturales de la vieja en las culturas matriarcales por parte del sistema patriarcal darían lugar a

(Pilar PEDRAZA, «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, Roma, 16-18 settembre 1999, coord. Antonella Cancellier y Renata Londero, 1, 2001, p. 6).

47 Parece que, como recoge Snow, sí podemos hablar de una mínima presencia de la mujer vieja con connotaciones positivas en las cantigas de amigo o en las cantigas de amor de la escuela gallego-portuguesa que, para el investigador, constituyen la primera manifestación de la vieja en el contexto de la península ibérica. Como siempre, el molde determina el contenido, y su conceptualización negativa se hace presente en las cantigas de escarnio dentro del conjunto de la sátira de tipos, como es el caso de Orraca López en Afonso Eanes do Coton, la sátira burlesca de Alfonso X dedicada a Sancha Anes o la vieja Marinha Crespa de Pero de Ponte (Joseph T. SNOW, «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain» en *“Entra mayo y sale abril”: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, ed. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 354-356).

48 Véase MINOIS, *Historia de la vejez*, pp. 277-400.

los poderes actuales de la bruja que se van dibujando a través de los siglos. Según Snow, el mismo proceso de demonización tiene lugar con otros de sus poderes o, mejor, de sus habilidades, como es el caso de los saberes médicos tradicionales que son igualmente satanizados por aquellos que ejercen la misma labor, pero desde un campo de acción legítimo, con el fin de evitar la competencia profesional, como veíamos en líneas anteriores. Así las cosas, afirma Snow en una cita un tanto larga pero que creo que para nuestros intereses se vuelve harto explicativa:

The Young and fair and virginal maid, yes; the motherly and nurturing woman, yes. The passive and acquiescent roles of the Virgin and Mother were appropriated and praised, but there still remained that fear of the artful Old Woman-Crone. While society could not, of course, extirpate old women, many women beyond childbearing age, including widows outside the convents, became objects of ridicule and jest, as much in private quarters as in the public square. Wrinkles, thinning hair, and the effects of osteoporosis (the hunched over female) were stigmatized. The best that many of the elderly females could do was to be quiet, remain out of sight as much as possible and make no waves, in effect becoming the model of our modern notion of the harmless "little old lady"⁵⁰.

Mieszkowski, por su parte, también incide en la necesidad de considerar la mujer vieja no solo como un tipo literario, sino también como reflejo de esa situación real que sufrían muchas de estas mujeres, donde su asociación con la alcahuetería y la hechicería formaba ya parte indiscutible de la cosmovisión de la época tal y como recogen, por ejemplo, sermones o piezas morales donde los predicadores aconsejan a los jóvenes enamoradizos alejarse de su presencia⁵¹. Más interesante me parece la tesis que Minois propone en su estudio sobre la vejez, y que se centra en cómo la acumulación de poder y riquezas en manos de indi-

49 SNOW, «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», pp. 349-363.

50 SNOW, «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», p. 353.

51 Gretchen MIESZKOWSKI, «Old Age and Medieval Misogyny: The Old Woman», en *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, ed. Albrecht Classen, Berlin, Walter de Gruyter, 2007, pp. 299-300.

viduos de edad avanzada a partir del siglo XIV y comienzos del XV empieza a causar toda una serie de conflictos generacionales de importantes consecuencias⁵²; conflictos que, en lo que nos interesa, derivarán en la plasmación de una imagen literaria sumamente negativa de la vejez para el conjunto del contexto europeo:

La tendencia a la gerontocracia tuvo como corolario en los ambientes cultivados un brote de crítica contra los ancianos [...] Cuanto más importante es el papel activo que desempeñan los ancianos, tanto más se les considera como obstáculos, rivales despreciables y temibles al mismo tiempo. Frente a su riqueza y poder de hecho, se insistirá en su fealdad, su debilidad física, sus defectos, las desdichas de su condición tan próxima a la muerte. Cuanto más numerosos y fuertes son, políticamente, los ancianos, más desprestigiados están; un pesimismo general se abate sobre ellos en pago por el aumento de su poder⁵³.

En definitiva, podemos suponer que no nos encontramos solo ante un tipo literario⁵⁴ sino ante una figura de cuño tradicional sobre el que, en cierto modo, se va vertiendo todo un conjunto de conflictos existenciales del ser humano a partir de un prisma decadentista sumamente negativo –desde el miedo al sufrimiento, a la enfermedad, al terror que supone el envejecimiento y la corrupción del cuerpo y, finalmente, a la irremediable muerte–. Sobre dicha figura se van sucediendo una serie de procesos de reactualización constantes, y he aquí lo fundamental, que devienen de una especial atención a los conflictos de la época, lo que justifica, de alguna manera, su interpretación estética e ideológica en cada momento. Así, explica Minois cómo dicha interpretación que

52 En palabras de Minois, «los estragos selectivos de la peste provocaron también el fortalecimiento económico y político de los hombres de edad [...] El tiempo le permitirá acumular un capital más importante y monopolizar más que antes los poderes de decisión, lo que acarreará en algunas ciudades serios conflictos generacionales» (MINOIS, *Historia de la vejez*, p. 307).

53 MINOIS, *Historia de la vejez*, p. 310-311.

54 Así lo señala, entre otros, Mieszkowski: «Harsh physical portraits of old men are relative rare in medieval literature, but work after work features repulsive, toothless, stinking, ancient women who hobble about begging, bewailing their poverty, and, again and again, trapping young women into sex. This old woman is not only a literary figure» (MIESZKOWSKI, «Old Age and Medieval Misogyny: The Old Woman», p. 299).

se reproduce en la configuración del cuerpo de la mujer en el Renacimiento parece que se debate, irremediabilmente, entre dos polos totalmente opuestos:

La cólera que los hombres del Renacimiento han sentido contra la vejez se ha manifestado especialmente en la pintura de las mujeres ancianas, ya que el envejecimiento parece producir en ellas un efecto todavía más devastador que en el hombre [...] La mujer está destinada a los extremos: al ser símbolo de la belleza sólo puede convertirse en símbolo de la fealdad; de hada, se transforma en bruja [...] Por consiguiente, no puede esperar compasión alguna: despreciada por sus antiguos amantes, condenada por sus detractores de siempre, es rechazada por todos⁵⁵.

En cuanto a la construcción del personaje, Paulin en su estudio sobre el perfil de la Canidia horaciana⁵⁶, ya señalaba cómo algunos de los motivos constitutivos del tipo se apoyan, ya desde sus comienzos literarios, en el estereotipo de la mujer vieja tipificada en la sátira y la comedia clásica donde se perfila como actante destinada al escarnio público a través de su asociación con la brujería, la descripción detallada del aspecto horrendo –*obscenus*– o la promiscuidad sexual que recalca también en la sátira de la belleza artificiosa. Como explica Le Breton en su estudio sobre la sociología del cuerpo, la apariencia corporal puede ser leída como acto performativo del individuo que condiciona, en primera instancia, la mirada del otro:

La presentación física parece valer socialmente como una presentación moral. Un sistema implícito de clasificación es el fundamento de una especie de código moral de las apariencias que excluye toda inocencia en la apariencia [...] La puesta en

55 MINOIS, *Historia de la vejez*, p. 335.

56 Sara PAULIN, «La bruja y la vieja: un cruce entre dos estereotipos. El caso horaciano», en *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 2011: Juventud y vejez en la Antigüedad y el Medioevo: Diálogo entre culturas: de lo antiguo a lo contemporáneo, La Plata, Argentina, 5 al 7 de octubre de 2011*, La Plata Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Latinos, 2011, p. 4. Véase Pedro Manuel SUÁREZ MARTÍNEZ, «Horacio y las viejas libidinosas», *Estudios Clásicos*, tomo 36, 105, 1994, pp. 49-62.

escena de la apariencia deja librado al actor a la mirada evaluativa del otro y, especialmente, al prejuicio que lo fija de entrada en una categoría social o moral por su aspecto o por un detalle de su vestimenta, también por la forma de su cuerpo o de su cara. Preferentemente, los estereotipos se establecen sobre la base de apariencias físicas y se transforman rápidamente en estigmas, en signos fatales de defectos morales o de pertenencia a una raza⁵⁷.

Constante también en el tratamiento dramático de la vieja es la comicidad grotesca que desprende la descripción de la decadencia del cuerpo femenino a través de los ojos masculinos. Ya en la sátira horaciana⁵⁸ se reproduce ese tono irónico que persigue el rebajamiento en la descripción de estas mujeres, pues, a pesar de los ritos macabros y del *horrendas aspectu* que caracteriza a la Canidia, todo ello no es más que una estampa ridícula en la que la hechicera conduce más al camino de la risa grotesca que al terror: «cómo a Canidia se le caían los dientes, a Sagana la alta peluca y las hierbas, y las mágicas ataduras de los brazos, es cosa que, de haberla visto, te hubiera provocado gran risa y jolgorio»⁵⁹ o, de modo más explícito en el *Epodo* 8, donde la repugnancia de la visión de la mujer impide la excitación del poeta:

¡Que me preguntes tú, que estás podrida por un siglo largo, qué es lo que enerva mis fuerzas, cuando tienes negros los dientes y con sus arrugas ara tu frente una vejez ya antigua, y entre tus áridas nalgas se abre algo así como el culo de una vaca descompuesta! Verdad es que me excitan tu pecho, tus tetas fofas como las ubres de una yegua, tu vientre blando, y tus muslos flacos, empalmados a unas piernas tumefactas⁶⁰.

57 David LE BRETON, *La Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Edición Nueva Visión, 2002, p. 82.

58 Como se puede comprobar, no es mi intención en este trabajo el estudio de las fuentes clásicas del personaje. Así, únicamente citaré a Horacio en tanto ejemplo ilustrativo del tratamiento constante del tipo desde la herencia grecolatina.

59 *Sátira* I, 8. HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008, p. 114.

60 HORACIO, *Odas. Canto Secular. Epodos*, ed. José Luis MORALEJO, Madrid, Gredos, 2007, p. 538.

¿No conoces tú sus mañas?
Ya piensa averte engañado.

[*Otra égloga suya adonde se introducen
tres pastores*, vv. 209-244]⁶¹

Destaca aquí el uso potente de imágenes en una vertiginosa *acumulatio*, al comienzo en sucesión anafórica que prescinde del uso de formas verbales, con el fin de igualar la categoría de vieja con la serie de atribuciones que le son adjudicadas como propias. Por ejemplo, el empleo de la imagen del arador que le sirve para expresar los efectos visibles de la osteoporosis, una de las enfermedades por excelencia de la gerontología, que la hacen tener una postura encorvada; imágenes totalmente obscenas de un fuerte tinte escatológico como la «cara de mal de correnca»; esto es, ‘de diarrea’. Jiménez de Urrea se decanta por una clara tendencia a la animalización caricaturesca de los rasgos de la vieja⁶² cuya voz chirriante le recuerda al canto del grillo o la comparación denigratoria de la carne flácida con la «buitrera» – ‘se llama también la bestia flaca, cuya carne se considera ya como de ningún provecho, y solo útil para cebar el buitre, y otros animales’ (*Aut.*)–. También son significativas las continuas referencias a la suciedad –«suzia de dentro y de fuera»–, como metáforas de toda la impureza moral que, en esencia, significa la vieja. En definitiva, la descripción cuasigrotesca del personaje no puede ser más acertada a la hora de intensificar la moral despreciable de la Vieja⁶³. Como ocurre

61 JIMÉNEZ DE URREA, *Cancionero*, t. III, pp. 952-953.

62 Al respecto precisan RODRIGO ESTEBAN y VAL NAVAL, «En las mujeres, las injurias reproducen o metaforizan las descripciones de una feminidad baja, fea, ajada y vieja, animalizada o masculinizada en cuanto a la expresión del deseo y la práctica sexual» (María Luz RODRIGO ESTEBAN y Paula VAL NAVAL, «Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval», en *Cuerpos que hablan. Géneros, identidades y representaciones sociales*, coord. Marta Gil y Juanjo Cáceres, Barcelona, Montesinos Ensayo, 2008, p. 73).

63 En fuerte contraste con la situación anterior, se dibujan las vírgenes de los relatos hagiográficos. Nótese la complementaria y, a la par, contradictoria diferencia entre ser físicamente repulsiva como signo de falta de virtud frente a volverse físicamente repulsiva como signo de excelsa virtud. Como recuerda Basarte: «Volverse físicamente repulsiva era un modo efectivo de ahuyentar a los invasores que pretendían tomarlas por la fuerza a fin de poder preservar su virginidad, esto es, la integridad corporal en el sentido más absoluto, no apreciable a la vista pero que remite a un alto grado de valor moral» (Ana BASARTE, «Cuerpos fragmentados: mutilaciones y decapitaciones en la literatura medieval europea», *Revista Signum*, 12.1, 2011, p. 122).

con la Eritea de Encina el personaje de Urrea es más bien débil desde el punto de vista de la mecánica argumental de la pieza como ya vio Maire Bobes⁶⁴ o Houwe Webber⁶⁵. Y es que si de algo adolece esta pieza es de no terminar de desarrollar los motivos dramáticos propuestos, dando la sensación de presentarlos en escena, esbozarlos y rematarlos de una manera un tanto abrupta.

IV. CONCLUSIÓN

En mi opinión, la importancia que tienen los personajes de la ermitaña de San Bricio y la Vieja tiene que ver más con la particular plasmación estética del conjunto de tópicos tradicionales sobre la figura de la vieja alcahueta o con la funcionalidad dramática que justifica su presencia en el texto, como es el caso de la primera, que con su peso dentro de la lógica interna del relato dramático o, incluso, con su originalidad al presentar todas ellas fuertes y claras influencias de la *vieja entre las viejas*, Celestina. Todo ello a pesar, ciertamente, de que en la mayor parte de los casos se trata de la mera presencia, también de referencia, de personajes de clara afiliación celestinesca cuyo peso dramático en los argumentos es más bien anecdótico y siempre concebido como fuente de comicidad partiendo del sentido clásico de la *turpitud et deformitas* horaciana. En conclusión, podemos hablar de la alcahueta-hechicera como un recurso destinado a la parodia, con cierto acercamiento a lo grotesco, como fórmula estética que sintetiza la condena y marginación de este grupo de mujeres amenazantes, siempre situadas en los márgenes de la comunidad. A pesar de las importantes concomitancias que se pueden establecer con las clásicas figuras de Dipsas, Acántide o

64 MAIRE BOBES, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», p. 54.

65 Para House Webber, la descripción de la vieja respondería más bien a las escenas cómicas tradicionales que suelen formar parte de la égloga dramática. Explica: «es obvio que la vituperación gratuita por parte de Pedro no es nada más que un pequeño motivo cómico, como los pasajes en que se motejan los unos a los otros o se echan pullas» (HOUSE WEBBER, «Pedro Manuel Urrea y La Celestina», p. 365). No me parece que sea esta la lectura más acertada: no estamos ante un ataque gratuito sino, como se ha hecho notar, ante un ataque directo cuya funcionalidad dramática dista considerablemente de las inocentes, a veces no tanto, bromas entre pastores de la misma configuración y condición social.

Proselenos, la alcahueta-hechicera de la égloga dramática del primer Renacimiento, tal y como su clara predecesora, se caracteriza porque carece de los poderes sobrenaturales de sus clásicas antecesoras para quedarse en lo puramente humano, en una inteligente apuesta por el incremento en la verosimilitud del personaje, que se acerca más a la realidad sociológica del momento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ASENJO, Julio, «El nigromante en el teatro preloquista», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel Diago y Teresa Ferrer, València, Universitat de València, 1991, pp. 91-108.
- AMASUNO SARRAGA, Marcelino, «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda. Cuadernos de Filología hispánica*, 18, 2000, pp. 11-49.
- BASARTE, Ana, «Cuerpos fragmentados: mutilaciones y decapitaciones en la literatura medieval europea», *Revista Signum*, 12, 1, 2011, pp. 111-125.
- CRONAN, Urban (ed.), *Teatro español del siglo XVI*, Madrid, Bibliófilos Madrileños, tomo I, 1913.
- EGIDO, Aurora, «Aproximación a las églogas de Pedro Manuel de Urrea», en *I Curso sobre lengua y literatura en Aragón (Edad Media)*, ed. José María Enguita, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1991, pp. 217-255.
- ENCINA, Juan del, *Teatro completo*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- FERNÁNDEZ, Lucas, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI: Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.
- GUERRERO NAVARRETE, Yolanda, «Brujería, hechicería y magia en la Edad Media: ¿un espacio de mujeres?» en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 99-114.

- GUGLIELMI, Nilda, *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1998.
- HORACIO, *Odas. Canto Secular. Epodos*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2007.
- HORACIO, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, 2008.
- HOUSE WEBBER, Ruth, «Pedro Manuel Urrea y La Celestina», en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás Ediciones, 1977, pp. 359-366.
- JIMÉNEZ DE URREA, Pedro Manuel, *Cancionero*, ed. María Isabel Toro Pascua, Zaragoza, Larumbe, 2012.
- LARA, Eva, «La hechicería en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general», *Lemir*, 14, 2010, pp. 35-52.
- «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 371-432.
- LARA, Eva y Alberto MONTANER (coord.), *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, SEMIR, 2014.
- LE BRETON, David, *La Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Edición Nueva Visión, 2002.
- LE GOFF, Jacques, *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*, Madrid, Taurus, 1983.
- LÓPEZ BELTRÁN, M^a Teresa, «El trabajo de las mujeres en el mundo urbano medieval», en *El trabajo de las mujeres en España. Desde la Antigüedad al siglo XX*, ed. María Isabel del Val Valdivieso, Dossier des Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série, 40, 2, 2010, pp. 39-57.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, «Celestina y Eritrea: la huella de la tragedia en el teatro de Enzina», en *La Celestina y su contorno social: Actas del I Congreso Internacional sobre «la Celestina»*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás Ediciones, 1977, pp. 315-323.
- MAIRE BOBES, Jesús, «Las églogas profanas de Pedro Manuel Ximénez de Urrea», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 11, 1997, pp. 45-78.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- MIESZKOWSKI, Gretchen, «Old Age and Medieval Misogyny: The Old Woman», en *Old Age in the Middle Ages and the Renaissance: Interdisciplinary Approaches to a Neglected Topic*, ed. Albrecht Classen, Berlin, Walter de Gruyter, 2007, pp. 299-320.
- MINOIS, George, *Historia de la vejez: de la Antigüedad al Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1989.
- MONTANER, Alberto y María TAUSIET, «“Ojos ayrados”: Poética y retórica de la brujería», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 257-323.
- MORAL DE CALATRAVA, Paloma, *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Murcia, Nausicaä, 2008.
- PAULIN, Sara, «La bruja y la vieja: un cruce entre dos estereotipos. El caso horaciano», en *V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales, 2011; Juventud y vejez en la Antigüedad y el Medioevo: Diálogo entre culturas: de lo antiguo a lo contemporáneo, La Plata, Argentina, 5 al 7 de octubre de 2011*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios Latinos, 2011.
- PEDRAZA, Pilar, «La vieja desnuda. Brujería y abyección», en *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani], Roma, 16-18 settembre 1999*, coord. Antonella Cancellier y Renata Londero, 2001, 1, pp. 5-18.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «La Celestina y el teatro del siglo XVI», *Epos: Revista de filología*, 7, 1991, pp. 291-312.
- PUERTO MORO, Laura, «Más sobre el humor en la *Tragicomedia*. De personajes celestinescos y tipos cómicos tradicionales, entre otras cuestiones», *eHumanista*, 19, 2011, pp. 296-316.
- RODRIGO ESTEBAN, María Luz y Paula VAL NAVAL, «Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval», en *Cuerpos que hablan. Géneros, identidades y representaciones sociales*, coord. Marta Gil y Juanjo Cáceres, Barcelona, Montesinos Ensayo, 2008, p. 17-89.
- ROSENKRANZ, Karl, *Estética de lo feo*, ed. Miguel Salmerón, Madrid, Julio Ollero Editor, 1992.

- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 2008.
- ROJO VEGA, Anastasio, «Más curanderas que brujas», en *Espejo de brujas: mujeres transgresoras a través de la historia*, ed. Alberto Ortiz y María Jesús Zamora Calvo, Madrid, Adaba, 2012, pp. 315-34.
- RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. María Brey Mariño, Madrid, Castalia, 1995.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Helena, *Ese viejo llamado amor... La magia amorosa en la España moderna*, Madrid, Uned, 2004.
- SANZ HERMIDA, Jacobo, «“Una vieja barbuda que se dice Celestina”. Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18, 1, 1994, pp. 17-34.
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina, «¿Son las mujeres un grupo marginado?», en *Los marginados en el mundo medieval y moderno: Almería, 5 a 7 de noviembre de 1998*, ed. María Desesperados Martínez Sampedro, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2000, pp. 107-118.
- SNOW, Joseph T., «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», en “*Entra mayo y sale abril*”: *Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, ed. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 349-363.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Pedro Manuel, «Horacio y las viejas libidinosas», *Estudios Clásicos*, tomo 36, 105, 1994, pp. 49-62.
- TAUSIET CARLÉS, María, «Comadronas-brujas en Aragón en la Edad Moderna: mito y realidad», *Manuscripts*, nº 15, 1997, pp. 377-392.
- VINYOLES I VIDAL, Teresa María, «De medicina, de magia y de amor: saberes y prácticas femeninas en la documentación catalana bajomedieval», *Clío & Crímen: Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango*, 8, 2011, pp. 225-246.
- ZAMORA CALVO, María Jesús, «Tratados reprobatorios y discursos anti-supersticiosos en la España del Renacimiento», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y cultura españolas del Renacimiento*, coord. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, SEMIR, 2014, pp. 185-200.
- *Roma abrasada*, en Biblioteca digital Artelope: <http://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/ALo853_RomaAbrasada>.

- ZUGASTI, Miguel, «Bebidas, pócimas, filtros y demás venenos en la tradición literaria», en *Aguas santas de la creación. Congreso Internacional Bebida y Literatura*, ed. Sara Poot Herrera, Mérida (Yucatán), Ayuntamiento-UC Mexicanistas, 2010, vol. I, pp. 223-241.
- «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en *La comedia palatina del Siglo de Oro*, dir. Miguel Zugasti, ed. Mar Zubieta, núm. monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, pp. 65-102.