
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Escolà Simó, Joana; Serés, Guillermo , dir. La doble tradición de la hechicería y la brujería en el Siglo de Oro español: la Circe, de Lope de Vega y La Lozana andaluza, de Francisco Delicado. 2024. 35 pag. (Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/299756>

under the terms of the  license

**LA DOBLE TRADICIÓN DE LA BRUJERÍA Y LA
HECHICERÍA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: *LA
CIRCE DE LOPE DE VEGA Y LA LOZANA ANDALUZA*
DE FRANCISCO DELICADO.**

Joana Escolà Simó.

Grado en Estudios de Inglés y Español.

Curso 2023-2024.

Tutor: Guillermo Serés.

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Estado de la cuestión	3
3. Origen y primeras muestras de la hechicería: desde Hesíodo hasta Fernando de Rojas.	5
3.1 Definición de los conceptos	5
3.2 La hechicería y la magia en la cultura grecorromana	5
4. La hechicería en el Siglo de Oro español: de Francisco Delicado a Lope de Vega. .	7
4.1 Los antecedentes medievales: el <i>Malleus maleficarum</i>	7
4.2 La hechicera celestinesca, de Rojas a Delicado:.....	8
4.2.1 La hechicera celestinesca:	8
4.2.2 La Lozana andaluza, de Francisco Delicado	10
4.3 La hechicera clásica	15
4.3.1 Circe	15
4.3.2 <i>La Circe</i> , de Lope de Vega.....	18
4.4 La hechicera en la literatura española de los siglos de oro: funcionalidad.	24
5. Conclusiones	26
6. Bibliografía.....	27
7. Apéndices	30
1. El paso de hechicera a bruja: la transformación	30
2. <i>La Celestina</i>	31
3. <i>La Lozana andaluza</i>	31
4. <i>La Odisea</i>	32

1. INTRODUCCIÓN

La hechicera, frecuentemente retratada como un ser ambiguo que se halla entre lo humano y lo divino, encarna una serie de roles de distinta índole en la literatura española áurea que abarcan desde la sabia consejera, como podría ser Celestina, hasta la maga maquiavélica siendo el caso de Circe. El florecimiento cultural y literario del Renacimiento mantiene la figura de la alcahueta medieval con componentes mágicos, a la vez que recupera la hechicera divinizada, dejando de ser meros elementos narrativos para devenir las protagonistas de sus propias tramas.

El presente trabajo nace con el propósito de indagar si en el Siglo de Oro español, convive una misma tradición hechiceril con sus variantes – la hechicería clásica y la celestinesca – o si bien estas dos difieren en sus raíces y, por ende, no comparten el mismo origen. Se alzan pues como objetivos para resolver la incógnita escoger una obra de cada tradición y someterla a un análisis de los elementos relacionados con la hechicería; así como la observación del empleo de la figura mágica con tal de concluir si es en pro de ser un elemento ornamental más, o si bien es inextricable de la trama.

No se infiera de lo anterior que en dicho estudio se seguirá el común establecimiento de correlaciones entre el binomio autor-obra, puesto que no pretende hallar similitudes biográficas. Bajo una metodología filológica-literaria, el trabajo define ambas tradiciones de manera independiente, a la luz del análisis y comentario de una obra perteneciente a cada tradición: *La Circe* de Lope de Vega en cuanto a lo que la hechicera clásica se refiere, y *La Lozana andaluza* de Delicado para la tradición celestinesca.

Con tal de desarrollar el trabajo, este se ha estructurado en dos apartados. En primer lugar, un marco teórico que quiere comprender la definición de los conceptos que giran en torno a la magia y sus correspondientes figuras, así como una explicación teórica, fundamentada en bibliografía clave, que defina las principales características de cada tradición hechiceril. El segundo apartado se alza como la aplicación del marco teórico a las dos obras auriseculares mencionadas en el párrafo anterior, mostrándose como ejemplos clave de cada tradición. Así pues, y a modo de resumen, pretende analizarse la recepción de la tradición de la hechicera medieval, a menudo encarnada por una alcahueta, y de la hechicera clásica, recuperada a raíz del Renacimiento del siglo XVI, así como el papel que adquieren dichos personajes y sus funciones en sus propias tramas.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Para el redactado del trabajo, así como para la documentación general, se han usado distintas fuentes bibliográficas que han sido de gran ayuda. Si bien es cierto que la magia, uno de los elementos básicos en cuanto a la figura de la hechicera se refiere, es un tema vastamente tratado por la crítica filológica, la convergencia de la doble tradición y cómo esta se plasma en la literatura aurisecular no lo es tanto. Existen fuentes que establecen los paradigmas de manera independiente, pero muy pocas son las que las equiparan. La única, o al menos de las únicas, que lo hace es Lara Alberola en su obra *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro* (2010).

Entrando en detalle, para la configuración del marco teórico se han usado distintas fuentes, desde el diccionario en línea de la Real Academia Española para definir los términos en la actualidad, hasta el *Malleus maleficarum*, obra que hace acopio de los principios mágicos del período medieval, y que gracias al estudio de González Fernández (2015) se ha podido comprender su repercusión. Ha sido crucial la lectura del estudio de Aranda García (2016), que nos ha proporcionado una perspectiva general de la condición femenina durante el período clásico; así como los apuntes de Vázquez Alba (2020) sobre la relación entre mitología y magia.

En relación al apartado – que se encuentra en los apéndices – sobre la metamorfosis de hechicera a bruja, han sido de vital importancia las obras de Coronas Tejada (2000), que nos ofrece una definición antropológica de la hechicera clásica, y de Caro Baroja (1993), cuya obra apunta una ligera diferenciación entre la hechicera y la bruja aunque, de nuevo, desde un aspecto más antropológico que literario. Posteriormente, dichos estudios se han extrapolado al campo literario, relacionándolos con las lecturas que nos atañen en el trabajo. Lara Alberola (2010) ha sido, a su vez, un gran referente al tratar de plasmar los aspectos antropológicos a dicho ámbito. A modo de resumen, y citando a Michelet (1984), con la aparición de la bruja «el gran Pan ha muerto». Los estudios de Baquero Escudero y Martínez Pérez (2012) sobre la literatura medieval, junto con los realizados por Folke Gernet (2015), González Fernández (2015), entre otros, establecen un diálogo con los que versan sobre el siglo de Oro *per se*, contribuyendo así a una mayor panorámica del siglo XVI español. En dicho juego dialéctico cobran vital importancia los trabajos de Lara Alberola, que aportan perspectivas novedosas en cuanto a la definición y categorización del canon y la magia en la literatura aurisecular.

Para la definición de la tradición celestinesca, y su sucinto análisis de *La Celestina* de Rojas, nos hemos servido de variadas fuentes bibliográficas, entre las cuales destacan el estudio preliminar de Bienvenido Morros de la edición de *La Celestina* (2013), así como las notas a pie de página de la misma edición y los múltiples estudios sobre esta de Peter Russell, particularmente el estudio realizado sobre los temas integrales de *La Celestina* (2003). Siguiendo la misma estela, para la comprensión de las características de las obras de índole celestinesca han cobrado importancia los artículos de González Fernández (2015) y Heusch (2010), que versa sobre la magia en la obra de Rojas; los estudios de Lara Alberola (2006,2010, y 2014), los cuales tratan distintos aspectos relacionados con *La Celestina* y la tradición celestinesca, y Matos (2020), cuya obra ofrece una perspectiva más bien realista sobre la *philocaptio*. Para el estudio de *La lozana andaluza*, se han tomado varias ediciones, con tal de poder realizar un análisis más exhaustivo y obtener perspectivas de distintos autores. Priman pues en esta lectura las ediciones de Folke Gernet y Jackes Joset (2006), cuyo estudio da luz a aspectos formales y referenciales de la obra, y la edición de Carla Perugini (2004), que ofrece una perspectiva más profunda en cuanto a la estructura narrativa y discursiva.

En cuanto al apartado de la hechicera clásica, se ha recurrido a ediciones de las obras grecorromanas con tal de comprender y presentar el origen de Circe. Las fuentes consultadas abarcan desde Hesíodo y su *Teogonía*, Homero y la *Odisea*, hasta diccionarios de mitología como puede ser el *Pierre Grimal* (1979). Con tal de obtener una panorámica mayor del mundo clásico, han sido de gran ayuda los estudios de Aranda García (2016), Galindo Esparza (2013) y su amplio conocimiento del impacto de Circe en la literatura clásica y posterior, y Leocadio Garasa (1964), cuyo análisis del personaje de Circe en la literatura española áurea ha sido crucial.

Para la lectura y comentario de *La Circe*, nos hemos servido de nuevo de distintas obras que nos han ofrecido diversas perspectivas sobre los elementos que componen el poema. Se alzan pues como volúmenes de gran importancia la edición de 1935 de Guarner, así como las ediciones de Sánchez Jiménez (2018) centrado en una comparativa entre *La Circe* y la trayectoria literaria de Lope de Vega, y Antonio Carreño (2013), cuyo estudio se focaliza en las obras épico-líricas del Fénix.

La magia en la literatura aurisecular es un tema ampliamente tratado tanto en estudios breves como en monografías y tesis doctorales. Muchos son los críticos que se postulan como escépticos a la magia y sus apariciones en la trama, tachándola de mera ornamentación y de fácilmente eludible. Entre estos destacan autores como Sevilla

Arroyo (2009) que habla de la magia como un «un simple aditamento ornamental» o Canet Vallés (2015): «[la magia] queda completamente desmitificada y relegada a la configuración del personaje de la alcahueta, aumentando la culpabilidad de los personajes, (...) pero sin que el lector vea en ningún momento que actúen fuerzas diabólicas o sobrenaturales que modifiquen conductas o aniquilen el libre albedrío de la voluntad de los jóvenes enamorados». Ambos autores defienden firmemente la inexistencia de la magia y el empleo de esta como elemento ornamental, sin embargo, existe la perspectiva contraria, defendida por expertos como Lara Alberola, Francisco Rico o García Sierra, quienes consideran la magia un elemento fundamental en el desarrollo de la trama celestinesca.

3. ORIGEN Y PRIMERAS MUESTRAS DE LA HECHICERÍA: DESDE HESÍODO HASTA FERNANDO DE ROJAS.

3.1 DEFINICIÓN DE LOS CONCEPTOS

Previo a desarrollar las dos tradiciones y sus pertinentes personajes hechiceriles y brujailes, es importante conocer los conceptos que giran en torno a este mundo como el término «magia». Si leemos la definición que nos ofrece la Real Academia Española esta precisa el concepto como «arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales», aunque también propone «encanto, hechizo o atractivo de alguien o algo». Ambas definiciones plantean el concepto como aquello relacionado con lo extraordinario u oculto que dista de lo común. Siguiendo esta misma línea, el término de hechicera hace referencia a aquel que practica la hechicería, es decir, el que ejerce un maleficio sobre alguien. Tendemos a emprar los vocablos «bruja», «hechicera» y «maga» como sinónimos, sin embargo entre ellos existe una distancia no semántica pero conceptual. La bruja¹ obtiene sus poderes sirviéndose de la filiación diabólica, es decir, una ayuda externa puesto que sus poderes no le son innatos, pretexto que la hechicera no tiene, ya que sus capacidades no son aprendidas.

3.2 LA HECHICERÍA Y LA MAGIA EN LA CULTURA GRECORROMANA

No tiene especial sentido tratar de dibujar dos tradiciones sin atender a los, muy probablemente, orígenes de ellas. La literatura occidental en Europa inicia su recorrido

¹ Para una explicación más técnica y elaborada véase apéndice uno.

en la cultura de los antiguos, particularmente en Grecia y Roma. Hasta la llegada en el siglo VIII a.C., de Homero y Hesíodo, la literatura helénica era pura y exclusivamente oral, centrada especialmente en la mitología o la historia mitificada protagonizada por divinidades. Estas primeras obras consistían en concepciones precientíficas que trataban de dar explicación a los fenómenos naturales que se escapaban del conocimiento humano. Las primeras figuras femeninas relacionadas con el mundo mágico no formaban parte de las sociedades, sino que las encontramos en dicha mitología. Encargada de aspectos más bien médicos, Circe se alza como una de las primeras deidades hechiceras de la tradición literaria occidental. Aunque se trata de un personaje que se desarrollará más adelante, es importante avanzar que sus apariciones en los textos clásicos son diversas y abarcan obras de distinta índole, desde obras literarias como puede ser la *Odisea* hasta diccionarios de mitología. No obstante, su contribución tanto en unos como en otros, nos indica la existencia de un canon donde ya era conocida.

La hechicera en Grecia se presenta como un arquetipo, reflejando así la sociedad misógina en la que se alzaban sus construcciones sociales. Se muestra pues, siguiendo las afirmaciones de Aranda García, como una oposición a las *polis* que conformaban la geografía griega: es lo salvaje frente a la civilización, la natura indómita frente a la sociedad urbanizada. Viven alejadas del centro álgido de la ciudad, generalmente en bosques, y rodeadas de animales salvajes amansados gracias a sus poderes y sus conocimientos en herbolaría. Aunque la magia como tal y la figura de la encantadora se encuentra mayormente en la literatura y en personajes fantásticos o divinidades, siguiendo los apuntes de Vázquez Alba, se aleja de la mitología y adquiere una representación terrenal: la hechicera.

Si bien es cierto que la magia siempre estuvo presente en la cultura helénica mediante el ámbito de la medicina o la adivinación, no fue hasta el siglo V a.C. que la mujer adquirió relevancia. Como apunta Vázquez Alba, la figura de la mujer como hechicera puede deberse a la colonización o contacto con las civilizaciones bárbaras, que presentaban dicha concepción de la figura femenina. Esta misma autora defiende también que, a diferencia de lo que se creará en períodos posteriores, los poderes de las hechiceras eran otorgados por su estirpe. En palabras de Aranda García (2016:143) «La hechicera surge así (...) como reflejo de lo que la sociedad romana consideraba que la mujer era en potencia, lo que la mujer podía ser si escapaba al riguroso control del sistema patriarcal por medio de conocimientos de las artes oscuras que le son propias».

Serán así los impulsos irracionales, que comparten, tanto las hechiceras griegas como las romanas, lo que les dará la fama de malas. Los elementos y figuras hechiceriles de la tradición griega, servirán de imaginario para la literatura latina. Sin embargo, los personajes helenísticos serán reformulados haciéndoles evolucionar a figuras más sanguinarias y deshumanizadas, a la vez que las alejarán del plano celestial para acercarlas a la realidad. Pese a ello, seguirán tratando de huir del control patriarcal al igual que Circe, Medea y Hécate. En la literatura latina destacan figuras como Canidia, que además de hechicera, es prostituta y realiza sus conjuraciones mediante pócimas, pero también conjuraciones relacionadas con aspectos sexuales. Acántide, otra hechicera del imaginario romano, comparte las cualidades depravantes mencionadas anteriormente, con el añadido del alcohol. Al igual que en la cultura griega, aunque en la literatura latina tienden, en mayor medida, a vivir en las ciudades, sigue habiendo figuras alejadas físicamente de los centros urbanos y muchas de ellas continúan conviviendo con animales y criaturas salvajes.

4. LA HECHICERÍA EN EL SIGLO DE ORO ESPAÑOL: DE FRANCISCO DELICADO A LOPE DE VEGA.

4.1 LOS ANTECEDENTES MEDIEVALES: EL *MALLEUS MALEFICARUM*

Previo al Siglo de Oro español, durante la Edad Media la imagen heredada de la hechicera se fusiona con la de la bruja. Siempre representadas por una mujer, el imaginario colectivo de estos siglos las dibujarán volando y marginadas de la sociedad, formando parte de aquelarres y otros elementos negativos y amenazantes. Según Lara Alberola: «la historia social enfatizó la brujería, pero esta no existió realmente», es decir, a raíz de la folclorización de la figura, se creó un mito alrededor de esta que ha configurado la imagen peyorativa. A raíz de la imprenta de tipos móviles, múltiples textos de índole mágica que habían dejado de copiarse por órdenes de la Iglesia, se imprimieron y difundieron. Se podría realizar un vasto catálogo sobre estos, pero el más notorio para nuestro trabajo es el *Malleus maleficarum* (c.1486-87) el cual es «la referencia básica para los tratados posteriores que discurren sobre esta materia (...) hasta la llegada del *Disquisitionum magicarum*, un siglo más tarde.» (González Fernández, 2015:117)

Traducido como *El martillo de las brujas*, el *Malleus* es el mayor ejemplo de la literatura de la brujería,² aunque no podemos introducirlo en el paradigma de la literatura española, puesto que está redactado mayormente en latín, sí pertenece a una literatura europea debido a su influencia en la tradición literaria occidental. El *Malleus* es una compilación de relatos situados en los limes de la ficción literaria y la realidad. Todos ellos parten de experiencias personales y pretendían refutar todo aquello relacionado con la magia. Durante el período medieval se consideró que la magia era fruto de un imposible, de una realidad inventada incapaz de casar con los elementos racionales que nos rodean. El empirismo, representado por la Iglesia, rebatía cada una de las leyes que la magia empleaba. Así surge el *Malleus*, un elemento refutador de cualquier teoría racional, que definió y consolidó el panorama bruñeril del Siglo de Oro Español.

4.2 LA HECHICERA CELESTINESCA, DE ROJAS A DELICADO:

4.2.1 LA HECHICERA CELESTINESCA:

No existe un prototipo hechiceril único en la literatura española y, por ende, Lara Alberola, ante las diferencias que cada una de las hechiceras presenta, propone una posible categorización: hechiceras celestinescas, mediterráneas – lo que en este trabajo consideraremos propias de la tradición clásica – y étnicas. Como indica el nombre, la categoría celestinesca nace de Celestina³, el personaje principal de la obra de Rojas que, mediante sus dotes de convicción y sus conocimientos sobre magia, consigue encandilar a Melibea y establecer un vínculo entre esta y el galán Calisto. Siendo así un personaje medieval, la alcahueta rojana se alza como paradigma clave en el desarrollo de esta tradición. Pese a encontrar múltiples referencias al pasado grecorromano, la innovación de la hechicera de Rojas radica en fusionar esa tradición con su presente y actualidad, asimila la figura de Celestina a una mujer real; ya no se trata de una divinidad, sino de un personaje marginal que existía en la sociedad de entonces.

² Entiéndase “de la brujería” como matiz respecto “de brujería”. Los extensos documentos que tratan sobre magia, sin ser ningún tipo de ficción literaria, pueden definirse como literatura de brujería según Lara Alberola.

³ Aunque debería incluirse en la sección dedicada a los antecedentes medievales por su cronología, es el paradigma de la tradición que protagoniza: la hechicera celestinesca. En cierto modo, que dicha obra sea el referente del canon a desarrollar en el Siglo de Oro español ya es gran respuesta a la importancia que adquirió el período medieval en la configuración del panorama mágico áureo.

La primera vez⁴ que Celestina es descrita desde el prisma de hechicera es en el parlamento de Sempronio:

Sempronio: “Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda, que se dize, hechicera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá e provocará a luxuria, si quiere. (p.43)

Asimismo, acompañando la idea de «hechicera», no solo están los adjetivos «astuta» y «sagaz» que aluden al componente marginal y de supervivencia al que se enfrentaban este tipo de mujeres, como por ejemplo el precedente a la picaresca que encontraremos en Lozana, sino que también le sigue «maldad», condenando así las acciones de la alcahueta, situándolas en un plano ilegítimo: sus actos e ideas son capaces de llevar a la sociedad por el mal camino, la «lujuria». Es importante destacar la cualidad de curanderas que las hechiceras tenían intrínseca en ellas. Así lo apunta Sempronio de nuevo, que pretende acudir a Celestina para curar el mal de amores⁵ de Calisto: «Estudia, mientras voy yo, a le dezir tu pena, tan bien como ella te dará el remedio» (p.43). La hechicería se vincula especialmente con el *remedium amoris*, es decir, la *philocaptio* que Celestina conjura para Calisto con tal de conseguir el amor de Melibea.

La definición de Celestina dentro del paradigma hechicera-bruja puede devenir en ocasiones confuso debido a la filiación diabólica que esta establece para llevar a cabo sus conjuraciones⁶. Sin embargo, tras las definiciones anteriores podemos afirmar que prima la figura de hechicera. Para refutar tal idea podemos acudir a Vian Herrero (1990:80), que reconoce el vínculo con el diablo, aunque matiza que Celestina no emprende el vuelo ni participa en aquelarres ni rituales colectivos. El pacto con el diablo puede destilarse a raíz de la invocación a Plutón⁷, el dios del infierno identificado con el Satanás judeocristiano (Morros, 2013:93). Celestina se refiere a sí misma como «Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula», apelando así tanto a la idea de vasallaje

⁴ Las referencias han sido extraídas de la siguiente edición: Rojas, Fernando, *La Celestina*, ed. De Bienvenido Morros, Barcelona, Vicens Vives, 2013.

⁵ En la obra *La farsa de la hechicera* de Sánchez de Badajoz también se halla una referencia similar «yre por la candelera que sabe de mal de ombrigo» lo que nos indica que el aspecto curandero y del *remedium amoris* forma parte de la tradición celestinesca. Así lo veremos más adelante también en la obra de Delicado.

⁶ Existe una invocación al demonio e incluso puede considerarse que este es inducido en Melibea para que sucumba al loco amor, impropio de las clases aristocráticas.

⁷ Véase Apéndice dos.

como al aspecto mercantil que se comentaba en anterioridad.⁸ La invocación al «señor de la profundidad infernal» se emplea durante el intento de *philocaptio* de Celestina para Melibea; lo invoca «conjúrote», se encomienda a él «vengas sin tardança a obedescer mi voluntad» y le demanda sus necesidades «y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre». El trinomio invocación-encomienda-demanda es pertinente del paradigma hechiceril celestinesco y así lo vemos en otras obras como la ya mencionada *Farsa de la hechicera* de Sánchez de Badajoz.

En palabras de Lucrecia⁹ la alcahueta muestra todas las cualidades necesarias para ser tachada de hechicera-alcahueta puesto que domina tanto los remedios naturales, la herbolaría y es retratada como un personaje desaliñado y marginal. De este modo, el paradigma se alza bajo las premisas de una hechicera clásica en cuanto a los poderes, a la vez que se la retrata a través de una posición despectiva. La alcahuetería no deja de ser un acercamiento primario a lo que posteriormente se catalogará como género picaresco, y así lo veremos en mayor medida en *Lozana* con el énfasis en la capacidad de servirse del engaño para poder sobrevivir en la sociedad aristocrática siendo un personaje marginal. Así pues, ambas obras comparten más que una indefinición genérica¹⁰ o un personaje con características similares, muestran rasgos comunes en todos los campos, lo que las postula como obras de un mismo canon.

4.2.2 LA LOZANA ANDALUZA, DE FRANCISCO DELICADO

La iconografía e imaginario empleado para dibujar la figura de la *Lozana* parte, en mayor medida, del personaje de Celestina. Existen posturas de la crítica, compuesta por nombres como Jones, Rodríguez y Gumbrecht, que defienden la idea de la *Lozana* como mera continuación de *La Celestina*. Sin embargo, es Folke Gernet (2006:LV) quien afirma que la *Lozana* supone una desviación renacentista, estableciendo así un canon propio alejado de la recuperación de los antiguos.¹¹ Hallamos diferentes aspectos

⁸ Debemos tener en cuenta pero, y tal como apunta Bienvenido Morros, que cliéntula puede referirse al concepto *clientulus* del latín medieval, un vocablo que se empleaba para designar una relación de vasallaje; sin embargo, Celestina no muestra en ningún momento devoción por el diablo, lo que la esgrime del delito de herejía. (Nota al pie, Bienvenido Morros, *La Celestina*, ed. cit., p.93).

⁹ «Señora, perfuma tocas, haze solimán; y otros treinta oficios: conoce mucho en yerbas, cura niños, y aun algunos la llaman la vieja lapidaria» (p. 99).

¹⁰ Como apunta Folke Gernet y Jackes Joset (2006) en su estudio preliminar, ambas narrativas presentan los recursos formales de una obra teatral, sin embargo, la considerable extensión que ambas dos presentan, entre otros detalles, las hacen imposible de representar.

¹¹ Es importante tener en cuenta también la postura de Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez, puesto que afirma que «la idea misma de canon se somete al trazado de una selección y de una historia, y toda

comunes entre *La Celestina* de Rojas que nos conducen a pensar que fue el marco de referencia en base al que se formuló *La Lozana*. En primer lugar, Gómez-Montero (2006) afirma que en ambas obras existe una irregularidad genérica; sin embargo, la crítica también ha apuntado que *La Lozana* puede ser la realización inversa de la propia *Celestina*, es decir, podría tratarse de la evolución directa de la obra rojana, puesto que se ha calificado en múltiples ocasiones como «teatro para ser leído» o «drama». Siguiendo esta misma estela, y a pesar de que Leandro Fernández de Moratín tachase *La Celestina* de «novela dialogada»; Heugas define la *Lozana* como una «novela dramática», lo que connota una evolución significativa entre las dos obras, marcando la segunda un «hito decisivo en la etapa de transición en que la comedia celestinesca se convierte en novela» (Vilanova, 1952).

Aunque el referente, y el precedente, de *La Lozana* en la literatura española es muy probablemente *La Celestina*, en la obra encontramos diversas citas e ideas propias de los autores clásicos; y, pese a que este trabajo pretende discernir entre dos tradiciones, no se debe olvidar que en la innovación del modelo radica la evolución. Dicho de otro modo, si tomamos como referencia la idea de Ítalo Calvino¹², los clásicos siempre están presentes, la tradición se forma con los pilares que los antiguos han fundado. De este modo, aunque la inspiración, un tanto indefinida, de Delicado haya sido Rojas, ambos autores beben de tradiciones clásicas que, ya sea a través de la ruptura o de la imitación, se ven reflejados en sus obras.

Como se ha apuntado en párrafos previos, las alusiones a *La Celestina* son múltiples a lo largo del texto de Delicado, puesto que el autor no se esconde de mostrar cuál es el modelo que sigue para redactar su obra. Aunque con notables diferencias y en un intento de aunar las perspectivas planteadas en anterioridad, *La Lozana* pretende alzarse como una extensión en género y contenido a la obra rojana. Empezando por el mismo título,¹³ en este ya se menciona la alcahueta-hechicera española de Rojas, aunque en otro paraje, la establece de referente pero «mejorado» como si de una evolución del

historia no es la ordenación de un pasado sino la reconstrucción del pasado desde los intereses del presente» (Estudio preliminar de Jacques Joset y Folke Gernet, pág. LIII).

¹² Calvino, 1994

¹³ «Retrato de la Lozana andaluza en lengua española muy clarísima. Compuesto en Roma. El cual retrato demuestra lo que en Roma pasaba y contiene muchas más cosas que *La Celestina*». Esta y las siguientes citas de *La Lozana Andaluza* han sido extraídas de la siguiente edición: Delicado, Francisco, *La Lozana andaluza*, ed. de Carla Perugini, Sevilla, Clásicos andaluces, 2004.

personaje se tratara. Asimismo, en la presentación de Lozana¹⁴ ya se alude a la protagonista del paradigma, Celestina:

El arte de aquella mujer que fue en Salamanca, en tiempo de Celestino segundo, por tanto he dirigido este retrato a Vuestra Señoría para que su muy virtuoso semblante me dé favor para publicar el retrato de la señora Lozana (p.6).

El retrato de la lozana andaluza narra las aventuras de una mujer cordobesa que, merced a sus conocimientos médicos, se mueve por los bajos círculos de Roma. La trama se centra en las aventuras y desventuras que esta llega a tener. El argumento parte de los orígenes, abandonada a su suerte y a cargo de su tía, debe aprender el oficio de meretriz. En su juventud y, tras sus malas experiencias con el amor de un apuesto mercader, debe abandonar España, llegando así a la Ciudad Eterna. Allí Lozana anda en busca de clientes a los que engañar y manipular con sus encantos y conocimientos. La obra realiza un retrato de la vida de una cortesana y de los suburbios de una ciudad aparentemente perfecta pero con el mismo mundo oscuro que cualquier otra.

El oficio de hechicera se consideraba, ya en la antigua Roma, un arte de instrucción, podía aprenderse y mejorarse, y así lo describe Delicado mismo en la obra, cuando Lozana habla de su tía y de cómo esta le ha enseñado el oficio «Mira qué pago, que si me miro en ello ella misma me hizo alcahueta» (p.25). Al igual que Celestina, Lozana es descrita como alcahueta, elemento inextricable de la hechicera celestinesca. A su vez, es importante destacar el mismo nombre de la protagonista: Lozana, en castellano medieval *Loçana*: «Y viendo que esta lozanía era de su natural, quedoles en fábula que ya no entendían por su nombre Aldonza, salvo la Lozana» (p.27).

Como apunta Carla Perugini, el nombre puede deberse a una asimilación con *zanah*, que en hebreo significa prostituta, sin embargo, existe una segunda posibilidad en la lectura de su nombre: *lo çana*, aludiendo así a la capacidad curativa propia de las hechiceras¹⁵. Puede considerarse que se trata de un juego de palabras en honor mismo a la Celestina, puesto que de este modo, aún tanto la faceta de alcahueta, de médica y de meretriz en una suerte nombre honorífico; Lozana no deja de ser un nombre parlante, o sea, significativo.

En cuanto a los aspectos hechiceriles, la mención a Diana unos párrafos posteriores no debería sorprender. Diana se alza, durante el período medieval como

¹⁵ *La Lozana andaluza*, ed. cit., nota al pie, p.27

máximo exponente de la brujería en occidente, así, el encomendarse a esta figura no es asunto menor, puesto que Diana es la diosa de la caza y de lo salvaje, así como de la luna. Las prácticas mágicas se asociaban con la oscuridad, aunque no necesariamente con la nigromancia. Las hechiceras, eran, debido a la evolución y posterior fusión con la figura de la bruja, un ser de la penumbra, dedicado a pactar o servirse del diablo, asociadas a la noche, donde todo queda sepultado por la oscuridad, un momento comúnmente relacionado con las prácticas ilícitas.

«¡Oh, Diana, oh, Cupido, socorred al vuestro siervo! Señora, si no remediamos con socorro de médicos sabios, dudo de la sanidad» (p.24-25). En su cualidad de alcahueta no es sorprendente que establezca en un mismo nivel la figura de Diana y la de Cupido, siendo este segundo la divinidad relacionada con el amor. Ambas figuras representan las intenciones y objetivos de la hechicera. Otro detalle que no debe pasar desapercibido es que los conjuros, encomiendas y sortilegios son recitados de manera oral. La oralidad es clave en estas figuras, puesto que debemos recordar que, pese a estar hablando de la hechicera celestinesca tiene como madre primigenia la figura de Hécate, propia de la mitología griega que era puramente oral. Pronunciar las palabras es un aspecto clave de la figura, un elemento imprescindible e inalienable del personaje.¹⁶

Sin embargo, leyendo la obra se puede tomar una postura más bien escéptica en relación a la hechicería, y aunque Lozana parece practicarla, ella misma alude a la credulidad de sus clientes, lo plantea como un oficio enfocado a obtener cierto beneficio económico¹⁷. Se puede considerar que la magia existe o no, y que sus sortilegios surten efecto por ello o debido a otros aspectos cuya explicación es racional. Lozana forma parte de un plano realista y, por ende, los conjuros e invocaciones pueden no ser nada más lejos que fórmulas arcaicas propias de una tradición que sirven para formalizar su oficio. Sea como fuere, y al no tener una respuesta certera, hechicera o no, está claro que sus palabras son heredadas de un canon ya formado como es el de las hechiceras celestinescas.

Volviendo a la caracterización del personaje a través de la tradición celestinesca, la voz narrativa alude a los conocimientos médicos de Lozana, un rasgo común en esta tradición: la capacidad curativa. La medicina natural era, en la antigüedad, un oficio

¹⁶ La misma figura de Casandra a pesar de no ser bruja propiamente dicha y aunque pertenece a la hechicería clásica, esta es castigada por Apolo no sin voz pero sin ser creída, mostrando así como la palabra es una cualidad necesaria para la hechicera.

¹⁷ Véase apéndice tres.

femenino, puesto que se vinculaba con las artes mágicas.¹⁸ Mediante la cultura popular, Lozana lleva a cabo hechizos curativos basados en remedios naturales como puede ser «la flor de nogal para tiempos de peste» o el uso de «orégano y hierbabuena para quien pierde el apetito» (p.20).

LOZANA: Cuando vino vuestra merced, estaba diciendo el modo que tengo de tener para vivir, que quien veza a los papagayos a hablar, me vezará a mí a ganar. Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahítos, sé para lombrices, sé encantar la terciana, sé remedio para la quartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renes6, y sé medicar la natura de la mujer y la del hombre, sé sanar la sordera y sé ensolver sueños, sé conocer en la frente la fisonomía y la quiromancia en la mano, y pronosticar (p.233).

En el pasaje, Lozana explica cuáles son sus capacidades y, no solo alude a los remedios naturales que era capaz de producir «sé quitar ahítos, sé para lombrices (...) sé cortar frenillos» entre otros, sino que también hace hincapié en otras capacidades ajenas a la naturaleza como puede ser «ensolver sueños», es decir, la oniromancia; o bien la misma «quiromancia en la mano, y pronosticar». Dicho de otro modo, Lozana era capaz de seguir tanto métodos comunes como prácticas relacionadas con la magia, el oficio de hechicera.

Sin embargo, y pese a haber mencionado diferentes artes mágicas como la oniromancia o la quiromancia, Lozana en ningún momento alude a la nigromancia, es decir, el pacto con el diablo. No obstante, como se ha apuntado en apartados anteriores, la filiación diabólica no era de extrañar, porque era común tanto en brujas como en hechiceras. No hay ninguna cita que explicita en la obra que Lozana realiza un pacto con el Diablo, sin embargo, no sería descabellado afirmar que se puede establecer un vínculo entre este y nuestra protagonista. Distintos hitos nos recuerdan a la presencia del demonio en las prácticas hechiceriles de Lozana.

LOZANA: Agora me libre Dios del diablo, con este soñar que yo tengo y si supiese con qué quitármelo me lo quitaría. Quería saber cualque encantamiento para que no me vinieran estos sobresaltos, que querría haber dado cuanto tengo por no haber soñado lo que soñé esta noche. El remedio sería que no

¹⁸ Como apunta Blázquez Graf (2011): «dentro de la clase popular, las creencias mágicas tenían un gran peso, mientras que en la clase erudita, las ideas mágicas se iban perdiendo» es decir, se establece un contrapunto entre la razón y la hechicería siendo esta fruto de la irracionalidad, una mera creencia sustentada en la falta de conocimiento, una suerte de ejercicio de fe por parte de las clases de menor *estatus*.

durmiese descubierta, ni sobre el lado izquierdo, y dicen que cuando está el estómago vacío que entonces el hombre sueña, y si ansí es, lo que yo soñé no será verdad¹⁹ (p.177).

La participación del diablo en el sueño de Lozana nos indica que probablemente existía ya una relación entrambos, y, aunque no se muestre el momento del pacto, no es de extrañar que este se realizase en los inicios de Lozana en el oficio. Es una filiación que se encuentra en Celestina; y es un rasgo característico de la misma hechicería. Asimismo, lo onírico es recurrente en las obras del Siglo de Oro, independientemente del género, y en muchas ocasiones es interpretado como una premonición de lo que está por suceder. Así lo vemos en el pasaje previo, cuando durante el sueño de Lozana, esta sufre por la integridad de su amigo Rampín. Los sueños eran interpretados como premoniciones, pero también como medidas preventivas, como avisos de lo que podría ocurrir. Como suerte de recapitulación de la tradición, en la caracterización de las hechiceras celestinescas prima la función de alcahueta, aunque no es la única, puesto que sus facetas de curandera y meretriz siempre están presentes en este género.

4.3 LA HECHICERA CLÁSICA

4.3.1 CIRCE

Con la llegada del Renacimiento resurgieron de nuevo figuras mitológicas como Circe, Medea y Hécate, que nos permiten establecer un segundo paradigma dentro de nuestro estudio hechiceril de la literatura española áurea. Circe fue, como se apuntaba en apartados anteriores, una de las primeras hechiceras de la literatura occidental.²⁰ Dicho personaje, a diferencia de Celestina, se aleja del plano real. Se trata de una figura fantástica que, pese a no relacionarse con el mundo brujeril, sí es cierto que se acerca a tener elementos sobrenaturales, o al menos que se escapan de una explicación racional.

A Circe le siguen otras como Hécate y Medea, ambas vinculadas familiarmente con ella. Hécate es considerada como la hechicera primigenia, previa incluso a los dioses del Panteón y de una estirpe titánida. Es la divinidad relacionada con la noche, lo mágico y la nigromancia; considerada madre de las hechiceras – y posteriormente de las

¹⁹«Catapultado desde la Antigüedad, lo onírico se encuentra en la encrucijada entre lo sobrenatural y lo humano (...) su elogio en tanto comunicación con lo divino o su desconfianza hasta llegar a la intervención demoniaca, sin perder de vista su capacidad profética o premonitoria que hace de su práctica una forma de legitimar utopías o de contrarrestar al poder» (Jordán Arroyo, 2020, pág. 318).

²⁰ Es importante el matiz distintivo entre hechicera literaria y divinidad mitológica, puesto que esta es la mayor diferencia entre la hechicera primigenia, Hécate, y Circe. Mientras la primera pertenecía al plano real, Circe solo aparece en literatura, aunque ambas proceden de una estirpe divina.

brujas –, ha estado siempre presente aunque de forma latente, apareciendo como personaje secundario pero determinante para las otras figuras mágicas (Pedraza, 2023). Sobrina de Circe y sacerdotisa de Hécate, está Medea. También de descendencia divina, se la conoce por la tragedia de Eurípides, pero especialmente por la homónima de Séneca, donde demuestra que es incapaz de serle sumisa a la sociedad, ya que se revela contra las normas y actúa de forma impertinente según el paradigma ideal griego.

En el mundo mágico clásico, se encuentran diferentes personajes, en algunos casos hasta divinizados, que emplean la magia con intereses propios que tienden a relacionarse con el amor y la hospitalidad: Circe accede a no convertir a Ulises en cerdo como a sus compañeros a cambio de un encuentro carnal; Medea emplea sus poderes para curar a Heracles; y Hécate destaca por su bondad y su afán de ayudar.²¹ Se aleja así de la hechicera celestinesca, cuyo empleo de la magia estaba enfocado al beneficio económico. Mientras la hechicera clásica obtiene las capacidades hechiceriles de forma innata y dedica los poderes para sus deseos personales (ya sean estos ayudar a sus huéspedes o proteger sus intereses), la hechicera celestinesca busca satisfacer una razón económica, empleando la magia a través de la filiación diabólica o manteniendo una postura escéptica, practicando entonces el engaño a sus clientes. Son los puntos de oficio, actividad mercantil y escepticismo, que marcan una distancia abismal entre ambos paradigmas.

El mito de Circe²² narra la historia de una maga hija del Sol y de Perseis aunque en función del autor pueden hacerla hija de la misma Hécate. Por razones que de nuevo difieren según el autor, la hechicera de estirpe titánida vive en la isla de Eea y son múltiples los personajes que se detienen en su isla y tienen un encuentro con Circe: desde Jasón y Medea en la *Argonáutica*, de Apolonio de Rodas, hasta los héroes Ulises y Eneas en la *Odisea* y la *Eneida*, respectivamente. Las tres narraciones coinciden en que Circe es una hechicera de gran belleza, conocedora de la medicina, aunque con una capacidad extraordinaria para engañar con sus encantos. Su palacio, repleto de riquezas, se alza en medio de un frondoso bosque y se encuentra rodeado de distintos animales, que una vez fueron humanos, pero que perdieron sus cualidades antropomórficas debido a la magia de la hechicera.

²¹ Así lo apunta la *Teogonía* de Hesíodo: «[Hécate] Al que ella quiere, grandemente le asiste y ayuda; en el juicio se sienta junto a los venerables reyes, y en el ágora hace destacar entre la gente al que ella quiere.» (Hesíodo, *La Teogonía*, ed. y trad. De Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A., Madrid, Gredos, 1978, p. 89)

²² (Grimal, *Diccionario de Mitología*, ed. y trad. De Francisco Payarols, 1979, p.107)

Volviendo a la categorización hechiceril, en este caso podría realizarse una subdivisión, ya que existen dos maneras de entender el apartado: en primer lugar, hay obras que se sirven de los personajes clásicos para adaptarlos al contexto y dotarlos de artes mágicas, como es el caso de *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona de Soto; sin embargo, se halla otra rama que pretende recuperar la figura en su totalidad y dentro de su propio contexto, es decir, se trata de reescribir la obra en un ejercicio de simbiosis entre los motivos clásicos y las fórmulas modernas. La *aemulatio* latina que suponen obras como el *Crotalón* y *Las lágrimas de Angélica* se contraponen directamente a la *imitatio* que lleva a cabo Lope de Vega o Calderón de la Barca con *El mayor encanto, amor*. Tomando la tradición de la *imitatio*, en *La Circe*, de Lope de Vega se emplea como mayor referente clásico el relato homérico. El canto X de la *Odisea* es el modelo que toma el autor áureo con tal de componer su obra, puesto que en este se muestra un retrato profundo y detallado de la hechicera Circe. El héroe, durante su *nostos*, acaba por naufragar en la isla de Eea, debido a la ira de Poseidón. A pesar de que su primer contacto con la hechicera no es positivo, permanecerá en la isla de Circe alrededor de un año.

En el relato del episodio se puede establecer una estructura argumental tripartita entre el héroe y la divinidad: la llegada de la nave aquea a Eea y el primer enfrentamiento entre Ulises y la hechicera; la relación entre Circe y Ulises, que abarca un amplio espacio temporal; y finalmente, el desenlace de dicho romance que termina con un segundo enfrentamiento entre la hechicera y el héroe. Estos tres hitos argumentales son clave para entender la psicología de Circe, pero también la estructura de la obra de Lope de Vega. Entrando en más detalle sobre la obra homérica, Circe emplea el engaño desde un primer momento. Primero, con la falsa hospitalidad griega y seguida del veneno o hierbas mágicas que contienen los brebajes, moldea el destino como a ella le place.²³ Solo hay una fuerza mayor capaz de controlar o revertir los hechizos de Circe: alguien a su mismo nivel, es decir, una divinidad. De este modo, la intervención de los dioses será clave para el desarrollo del argumento, puesto que, gracias a Hermes, Ulises puede enfrentarse a la hechicera y burlar sus encantamientos.²⁴

²³ Circe emplea una falsa hospitalidad griega, valor clave en la sociedad griega, con tal de manipular a los navegantes aqueos y así convertirlos en animales. Véase apéndice 4.1.

²⁴ Hermes o Mercurio, es el mensajero de los dioses, y por ende, es el encargado de trasladarle la información a Ulises; sin la ayuda de la divinidad, el héroe aqueo hubiese caído en el engaño de la hechicera y la trama hubiese finalizado, de este modo, vemos cómo en la literatura clásica es crucial la intervención de los dioses para el desarrollo de la trama. Véase apéndice 4.2.

En un intento de describir las cualidades de la hechicera clásica, en este caso representada por Circe, destacan sus conocimientos sobre herbolaría, así como su magia innata que emplea en beneficio propio, pero no con connotaciones económicas. Los soldados convertidos están destinados a servirle, cambiando en cuanto a forma pero no en lo que a la psicología se refiere, produciendo así una animalización del ser humano. La figura mágica se mueve dentro de la polaridad positiva-negativa, mientras parece ser servicial, es a la vez manipuladora y peligrosa; le da a Ulises un año de amor, pero también le envía al inframundo. Con ella pues, alcanza a conocer los mayores placeres y virtudes del ser humano, el amor, aunque también los más oscuros, la muerte. Se alza como mujer de gran belleza, pero animaliza a otros humanos. Ambos atributos, la oscuridad y la luz, lo salvaje y la humanidad son encarnados por el personaje que puede llegar a ser tan divino como maquiavélico en su naturaleza indómita.

4.3.2 LA CIRCE, DE LOPE DE VEGA

La Circe es una de las cuatro obras de senectud que Lope de Vega escribió, entre los cuales destaca también *La Filomena*. Como apunta Montesinos (1967), estas cuatro composiciones difieren de las anteriores a 1621 debido a la falta de contenido autobiográfico, que sí encontramos en sus obras de juventud. El Fénix, y fruto de las exigencias estéticas y morales de la corte de Felipe IV, «abandona los trasuntos y el juego autobiográfico con diferentes personajes, buscando en su lugar una introspección menos dramática y más basada en la voz lírica.»²⁵

Entrando en una suerte de clasicismo grecorromano propio del siglo XVI, con el poema de cariz mitológico, Lope de Vega trata temas clásicos que el Renacimiento había ensalzado y situado en vanguardia literaria. Dichos motivos los encontramos también en obras de otros autores áureos como la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora, o *El vellocino de Oro* del mismo Fénix. Toma tanto motivos mitológicos como personajes, que se van a suceder a lo largo de los versos, mostrando así una gran erudición en cuanto a los clásicos grecorromanos, pero también haciendo alarde de un estilo al más puro gongorino, ostentoso e iniciado.²⁶

²⁵ Sánchez Jiménez, 2018:18.

²⁶ Según Llamas Martínez (2013) «Lope adapta expresiones o fórmulas que le resultan de agrado del Polifemo y las Soledades.» Más adelante aduce que «Lope no rechaza por completo los postulados de Góngora, sino que, tras un proceso de asimilación, acepta algunos de sus planteamientos estéticos y los emplea de forma deliberada en poemas como *La Filomena* y *La Circe*.»

El título no debe pasar desapercibido en el estudio, puesto que el uso del artículo «la» antepuesto al nombre de la hechicera se emplea para acercar el romance a las epopeyas clásicas. Del mismo modo que encontramos *La Odisea*, *La Ilíada* o *La Eneida*, *La Circe* pretende alzarse como una obra del mismo cariz. Ya desde el prólogo, el poema pretende alzarse como una *aemulatio* de la *Odisea*, puesto que se inicia de manera similar: «están las musas tan obligadas al favor » (p.189)²⁷, la invocación a las musas, al mismo estilo homérico, sirven como apóstrofe para la narración del autor. Ellas, dedicadas a servir al arte, son el vínculo entre el artista y el mito. Siguiendo esta misma línea y ya entrando en el canto primero, la voz poética afirma que «yo cantaré tu engaño y tu hermosura» (p.194) refiriéndose a Circe.²⁸ El autor sitúa en un mismo plano las dos cualidades que previamente indicábamos de la hechicera: sus engaños y sus encantos, estableciendo así la dualidad que tanto caracteriza a Circe y que muestra las bases de la estructura argumental. Es el engaño que atrae a Ulises al palacio de la hechicera, pero son sus encantos que le hacen permanecer durante un largo año entre sus brazos. En los versos que suceden, el autor narra las virtudes de Ulises, en contraposición a las vilezas de Circe:

Oíd de Ulises la virtud prudente,
por más que Circe venenosa aplique
la confección de su hermosura y gracia (p.195).

Apelando a la tentación, recupera la idea anterior de la hermosura envenenada de Circe como una de sus mayores cualidades y defectos a su vez. La hechicera se alza como un elemento oximórico en sí misma, pues alberga en su carácter el bien y el mal. La voz poética relata los antecedentes pérfidos de Circe para con su marido, quien se dice que asesinó con tal de quedarse con las riquezas del palacio

Había dado Circe al rey su esposo
veneno sin razón, en que descubre
el alma de su pecho cauteloso.
(...) Circe en su centro, ya de fieras nido,

²⁷ Para el comentario de *La Circe* se ha empleado la edición de GUARNER, L. (1935) (ed.). Lope de Vega. *Poemas*. Madrid: Librería Bergua.

²⁸ En versos posteriores, al describir la falaz hospitalidad de Circe, la voz poética se sirve de los mismos epítetos, así como de su doble polaridad, para definir las acciones de la hechicera, muestra tanto luces (la hermosura) como venenos (el engaño): «Circe, aumentando luces y venenos/ y juntando al engaño y la hermosura,/ sale a la Puerta, y con fingidos lazos/ le recibe en los ojos y en los brazos» (p.212).

sus palacios espléndidos repartí que por
la natural arquitectura
fundó la artificiosa compostura (p.200).

La imagen de Circe como tentadora es plausible a lo largo de la composición, múltiples son los adjetivos que se le atribuyen en su descripción prosopográfica y que remiten a la idea de tentación, aspecto que nunca abandona el personaje, y que deviene un elemento catalizador de la personalidad de la hechicera.

(...) el carmín de la boca desafía
como si fuera de diverso cielo

En versos siguientes, se resalta su vestimenta como símbolo de poder aunque sus ojos siguen siendo «dos almas de fuego tan lascivas»:

Circe, de regia púrpura vestida,
sembrada de azucenas de diamantes,
mostró la hermosa perfección unida (p.202).

Circe, caracterizada por una belleza propia de su estatus divino, vive en un palacio en cuya decoración la voz poética hace especial hincapié, como apunta Lara Alberola²⁹, el espacio, caracterizado al puro tópico del *locus amoenus*, se vuelve un elemento más en la condición mágica de la hechicera, el palacio es el espacio magnificente, ostentoso, extraordinario, que sirve de pretexto a la diosa para ejecutar sus hechizos, que, para nada, pertenecen a la realidad mortal.

La composición narra el desarrollo de la acción, siguiendo el mismo esquema y partiendo de la misma información que su modelo. Trata de engañar, mediante una falsa hospitalidad a los navegantes, enmascarándose bajo un falso sentimentalismo que pretende enternecer y convencer a través de la humanidad, cualidad de la cual carece la hechicera:

Fingiendo, en fin, el pecho enternecido,
los manda regalar; las mesas ponen,

²⁹ Lara Alberola, 2010:171.

veneno en los manjares esparcido,
que de hierbas benéficas componen;
los cuidados, las armas y el vestido
los soldados famélicos deponen (p.207).

Con la ayuda de los dioses, Ulises se convierte en el talón de Aquiles de Circe: el héroe aqueo es capaz de frenar la magia de la hechicera. Solo hay un aspecto al que Ulises no puede rehusar: los encantos y la atracción física de la hechicera, estos le harán cautivo durante meses en la isla de Ea. Su belleza será pues el mayor hechizo que pueda ejercer sobre Ulises.³⁰ El primer canto finaliza con el inicio de la relación entre el héroe y la divinidad mágica, para dar paso al segundo caracterizado por la narración del episodio de Polifemo; y el tercero donde se recupera el romance y su trágico desenlace.

En el canto tercero se rompe la relación entre el héroe y la hechicera. Sin abandonar la caracterización lasciva de Circe, relata cómo ella, paulatinamente, es vencida, ante quien había sido una vez vencedora; ha caído enamorada de Ulises, dejando plausible que el amor es ineludible incluso para los dioses.³¹ Es la falta de reciprocidad lo que saca el lado más humano de Circe:

Solos Circe y Ulises monte y prado
habitaban con gusto diferente;
ella le sigue triste, él huye airado;
ella celosa llora, él muere ausente:
ella siente el desprecio, y él, turbado (p.250).

La relación de los dos amantes se ha reducido a un afer carnal.³² Circe no consiguió profundizar en los sentimientos de Ulises, puesto que este no se dejó. La lujuria, que tanto caracterizaba la hechicera del primer canto, ha prevalecido sobre la relación, a pesar de los deseos de la maga.

³⁰ Por ello no nos debería sorprender que Calderón de la Barca titule su obra *El mayor encanto, amor*, siendo este el único hechizo efectivo contra el héroe.

³¹ Este motivo, el amor como algo inextricable incluso para los dioses, lo encontramos también en la poesía gongorina, por ejemplo, en el romance *Ciego que apuntas y atinas*

³² Como apunta Leocadio Garasa (1964:256) «[Encontramos en el poema] dos facetes de amor, tan proteico como insondable: por una parte, el amor carnal de Circe (...). Y por otra parte el otro amor, el que mueve “il sole e le altre stelle”.»

«[Circe] los desdenes de Ulises atrevida
con lascivo mirar solicitaba,
por ver si hallaba amorosa guerra
más dicha por el agua que en la tierra.» (p.250)

Se podría interpretar dicha lascivia desde el punto de vista del arte de la guerra, el amor se traduce en una pasión carnal unívoca, una *militia amoris*. Cuando es definitivo el rechazo de Ulises para con Circe, esta se embriaga de rabia y actúa de manera irracional, haciendo alarde de sus capacidades mágicas, pero desde un sentimiento humano. En cierto modo, en este canto tercero se humaniza la figura de la hechicera, hasta el punto que la vulnerabiliza ante el héroe aqueo:

«Los infernales dioses maldecía,
desesperada Circe, en lo secreto
del alma, viendo su poder burlado
de un hombre vivo en hielo retratado.» (p.251)

Circe trató de conseguir el amor de «tan casto esposo» (p.252) de forma ilícita, empleando conjuros, brebajes y plegarias a los Dioses, sin embargo, ninguno de los remedios obtuvieron un resultado afín:

No quedó hierba ni conjuro alguno
que los fieros espíritus llamase,
ni cerco sobre el campo de Neptuno,
o que la luna en é retrogradase,
que con apremio fiero e importuno
no hiciese, no buscase, no intentase;
y así decía al mar, al monte, al viento,
vencida de este loco pensamiento (p.252)

Al fin y al cabo, para Circe en este caso «ni bastan la hermosura ni la ciencia» (p.252) sus dos mayores cualidades se ven anuladas, reduciendo así la divinidad hasta un plano humanizado. La honra, o en este caso más bien la dignidad, se alza como elemento clave en el trágico desenlace de los amantes, Circe esgrime que «mejor es no quererme

que burlarme», ella no quiere ser parte de un engaño – lo que resulta paradójico, puesto que la relación se inició con el engaño de Circe –.

A modo de innovación, Lope de Vega introduce el personaje de Filemo, quien anima a Ulises a dejar definitivamente a la hechicera, recordándole el verdadero motivo de su regreso: reencontrarse con Penélope.:

Vuelve a la patria, y deja el ocio infame
de esta hechicera vil y sus conjuros (p.255)

Refiriéndose a la relación puramente carnal, ociosa, de Circe y el héroe, haciendo hincapié en la naturaleza maquiavélica de la hechicera que previamente mencionábamos. En una última muestra de su naturaleza más vil, de su polaridad negativa, la hechicera manda a Ulises al inframundo para que descubra de la mano de Tiresias, cuáles son estas.

Para saberlas, y saber qué estado
tienen tus cosas, bajarás primero
al reino de Plutón, dejando atado,
Hércules nuevo, el rígido cerbero.
Tiresias, finalmente, consultado,
dando licencia Radamanto fiero,
te dirá los sucesos que te esperan. (p.264)

Con la vuelta de Ulises del inframundo a la isla de Circe finaliza la composición lopesca en tres cantos. Mediante elementos mitológicos, retórica ornamentada, y alusiones a tramas anteriores de la materia homérica – como el episodio de Polifemo y Galatea, lo que es, además, un ejemplo de la influencia gongorina – acaba por plasmar a la perfección la *imitatio* de la *Odisea*, así como una mayor profundización en la psicología de la hechicera que se muestra a raíz de su dualidad, tanto cualidades humanas como divinas que convergen en ella hasta hacer de la hechicera un personaje único en su esencia. A diferencia de la obra homérica la innovación de Lope yace en la importancia que le otorga a Circe. Mientras que en La *Odisea* Circe es un personaje más en la trama de Ulises, en esta composición se torna el elemento central e inmarcesible del argumento, relegando al héroe a un segundo plano.

Vemos pues, una hechicera que actúa por interés propio, ya sea desde la hospitalidad o desde el mero deseo carnal. Sin embargo, su magia se anula o se debilita cuando topa con su talón de Aquiles: Ulises, que la vulnerabiliza hasta mostrar su corazón. La hechicera que convierte en animales los soldados para obtener sirvientes, acaba por sufrir una conversión en ella misma, la animalización de los aqueos se contraponen a la humanización de Circe.

4.4 LA HECHICERA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS DE ORO:

FUNCIONALIDAD.

Sobre si la magia en las obras de la tradición celestinesca es un elemento fundamental en la trama o es un mero aspecto ornamental, es un debate que, aún actualmente, se encuentra sobre la mesa de la crítica. Existen posturas que se refieren al componente mágico como algo eludible del argumento, incluido por el simple entretenimiento de este; sin embargo, a dichas opiniones se contraponen las de aquellos círculos literarios que firmemente creen que la trama gira en torno a la magia y no viceversa. Posturas como las de Sevilla Arroyo, que pueden extrapolarse a la obra de Delicado, defienden que «en las actuaciones de los personajes parece reducir la magia a un simple aditamento ornamental.» Siguiendo esta misma línea de críticas, encontramos las opiniones de J. Valdés, Menéndez Pelayo, o Toro-Garland, y un largo etcétera, entre las cuales destaca la afirmación de García Sierra (1999) refiriéndose a la obra de Rojas: «la magia es accesoria e independiente del desarrollo de la obra, siendo Melibea consciente y responsable de sus actos según su meditado plan; o simplemente la joven cae en unas redes que Celestina hace funcionar gracias a su astucia y conocimiento de las debilidades humanas.» Idea que a su vez vemos plasmada en la Lozana, puesto que se sirve de la magia para engañar, pero su mayor «hechizo» es su entendimiento.

En las opiniones contrarias a dicho escepticismo mágico, destacan las posturas de Francisco Rico, Russell o Lara Alberola, quien directamente califica a Celestina como alcahueta y hechicera a la par. Su capacidad mágica, según Lara Alberola, excede la normalidad, puesto que pretende seguir la tradición de la *philocaptio*, la cual recupera gran parte del canon celestinesco. Suscribiendo sus palabras y aun extrapolándolo a la hechicera celestinesca *per se*, mediante la magia consigue fusionar la tradición de los remedios amorosos, con la alcahuetería medieval. Botta (1994) introduce un matiz irrefutable cuando afirma que es necesario establecer la diferencia entre magia y medicina popular: la herbolaría.

Afirmar que un sector de la crítica tiene razón, invalidando así quienes opinan – y han aportado pruebas – lo contrario, es prácticamente imposible. No obstante, si se me permite mi opinión, considero que juega un papel clave en esta ambigüedad el componente de alcahueta que presenta *Celestina*, y por extensión la tradición posterior que la toma de modelo. No existen dudas acerca de la magia como elemento fundamental en el relato de Circe, por ejemplo, ni en ninguna de sus variantes poéticas como puede ser la lopesca, y eso es porque únicamente le atribuimos el adjetivo de hechicera. De este modo y como aspecto lógico, una hechicera conjura hechizos. Sin embargo, la doble caracterización del personaje entre hechicera y alcahueta resalta aspectos de cada una, humanizando la hechicera, pero divinizando la alcahueta. Es a raíz de la convergencia de ambas figuras que surge el escepticismo: ¿Qué predomina más en el personaje, su cualidad de alcahueta o de hechicera? Teniendo en cuenta dicha duda, la continuidad de la hechicera celestinesca y su evolución es más bien difusa. Debería considerarse realizar una subdivisión en este paradigma también: aquellos autores que heredan la magia como elemento más de la alcahueta, o bien aquellos que toman la alcahueta como ejemplo de la futura picaresca, siendo la magia un componente secundario de su caracterización, como vemos en la obra de Delicado.

Como se apuntaba, la funcionalidad de la magia en Circe no ha estado sometida a tanto debate. Su origen clásico y con definiciones de maga innata que le otorgan autores clásicos como Homero y Hesíodo, han sido pruebas irrefutables para afirmar que la magia en la hechicera clásica es un elemento ineludible e inextricable del personaje. La trama de la *Celestina*, al igual que la de la *Lozana*, puede mantenerse si se obvia la magia, puesto que podríamos afirmar que, en el caso de la obra rojana el enamoramiento de Melibea es por razones *naturales* – aunque el poco tiempo que hay entre el cambio de idea de la dama es, cuanto menos, poco y desconcertante –, o en el caso de *Lozana*, ella misma afirma que no existe la hechicería, pero que pretende practicarla para engañar a sus clientes. Sin embargo, la trama de Circe no puede prescindir de la magia, este es el elemento vehicular de la estructura argumental: por la magia se enfrentan por primera vez los amantes, y por la magia permanece un año al lado de la hechicera.³³

³³ Como apunta Teijeiro Fuentes (2001): «la ambigüedad de Rojas en el tratamiento del tema confunde a sus imitadores, pues mientras unos se inclinan por la alcahueta hechicera, otros apuestan por la dama enamorada, sin que, a mí al menos se me escapa por el momento, exista ningún criterio posible de clasificación.» De este modo, y siguiendo sus concepciones, la clasificación que se podría proponer es la

5. CONCLUSIONES

Una vez definidas las dos tradiciones hechiceriles que se hallan en el Siglo de Oro, y tras el análisis de dos obras, cada una representativa de su canon, podemos concluir que ambas tradiciones parten de unas raíces comunes, aunque durante el período medieval se reformuló la configuración del personaje original que derivó en un plano más realista: la alcahueta. Las hechiceras grecorromanas son el paradigma que marca las características antropológicas de la hechicera, aunque es la retórica de la Edad Media la que provoca una deformación del personaje.

Una misma tradición se traduce en el Siglo de Oro español desde dos perspectivas: a través de la ruptura como es el caso de la hechicera medieval que modifica sus aspectos iniciales para devenir la alcahueta que conocemos, basada en una suerte de mezcla entre la hechicera clásica – por la filiación diabólica y los elementos sobrenaturales – y la futura picaresca; o bien a través de la imitación, de la recuperación cruda del personaje clásico, aunque hay autores que adaptan el personaje a las necesidades de su trama practicando la *aemulatio*. De este modo, son dos los paradigmas que se alzan como principales en la literatura española áurea. Así como la tradición se bifurca en ruptura e *imitatio*, también se difiere en cuanto a la percepción de la magia en el discurso narrativo. Mientras algunos críticos se postulan a favor de la magia como elemento ineludible de la trama, otros nombres defienden que se trata de un aspecto ornamental sin más trascendencia.

Sin embargo, hemos demostrado que cada una de las tradiciones adopta la magia y la adapta a las necesidades del canon, siendo así imprescindible en el paradigma clásico, pero un método de engaño en el celestinesco. Los componentes mágicos de la trama de Circe son imprescindibles, puesto que son clave para la conformación de los hitos argumentales: por la magia se enfrentan y por la magia se queda en la isla, cuando esta se acaba, lo hace también su propia trama. Por el contrario, el argumento de Lozana no se configura alrededor de la magia, sino del engaño. De hecho es la misma protagonista quien afirma que no existe la hechicería, que es todo parte de una retórica basada en la mentira y la ilusión de la que se sirven las alcahuetas. Cabe destacar con todo, que dichas afirmaciones se tratan de generalizaciones aplicadas a partir de las obras estudiadas del canon; sin embargo, es cierto que en *La Celestina*, es un tanto

mencionada anteriormente: subdividir el canon celestinesco en aquellos que adaptan la dualidad alcahueta-hechicera, o bien aquellos que entienden la alcahueta como precedente de la picaresca.

complicado afirmar rotundamente dicha sentencia, puesto que, como se ha apuntado a lo largo del trabajo, hay distintas postulaciones sobre la veracidad de ese aspecto alzándose así como un tema aún latente en las mesas de crítica actuales.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, C. (2010). *Historia de la literatura española*. Madrid: Crítica.
- ARANDA GARCÍA, J. A. (2016). «Diosas y hechiceras: la visión de la magia y la mujer en la atigüedad greco-romana». *RAUDEM. Revista de estudios de las mujeres*, 130-154.
- BAQUERO ESCUDERO, A. L., & MARTÍNEZ PÉREZ, A. (2012). *Estudios de literatura medieval*. Murcia: Universidad de Murcia.
- BLÁZQUEZ GRAF, N. (2011). *El retorno de las brujas. Incorporación, aportaciones y críticas de las mujeres a la ciencia*. México: UNAM.
- CANET VALLÉS, J.L. (2015) «La "Celestina" y el mundo intelectual de su época». *Cinco Siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- CARREÑO, A. (2013) (ed.). Lope de Vega. *Poesía Selecta*. Madrid: Cátedra.
- CARO BAROJA, J. (1993). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- GARCÍA, P.C. (2022). *Las huellas de Celestina: alcahuetería y hechicería en la Tragicomedia y tres obras celestinescas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- CORONAS TEJADA, L. (2000). «Brujos y hechiceros: dos actitudes». *Universidad de Jaen*, 239-248.
- GALINDO ESPARZA, A. (2013). «El tema de Circe en la tradición literaria: de la épica griega a la literatura española». *Universidad de Murcia*.
- GARASA, D. L. (1964). «Circe en la literatura española del siglo de oro». *BAAL*, 227-271.
- GARCÍA SIERRA, B.-L. (1999). «El comportamiento de Melibea». *La Celestina, V centenario*, 361-368, Salamanca.
- GERNET, F. (2015). *Malos saberes*. Toulouse: Méridiennes.
- GÓMEZ-MONTERO, J. (2006). «Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la "escritura realista" del Renacimiento». *Seminario Menéndez Pidal*, 285-340.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, L. (2015). «La demonología en dos tratados en lengua castellana del siglo XV». En F. Gernet, *Los malos saberes*, 117-128. Toulouse: Presses universitaires du Midi.
- GRIMAL, P. (1979). *Diccionario de Mitología*. (Ed. F. Payarols) Barcelona: Paidós.

- GUARNER, L. (1935) (ed.). Lope de Vega. *Poemas*. Madrid: Librería Bergua.
- HEUSCH, C. (2010). «La comida, ¿Tema integral de La Celestina?». *Estudios humanísticos. Filología*, (32), 65-79.
- JORDÁN ARROYO, M. V. (2020). «Entre la vigilia y el sueño: Soñar en el Siglo de Oro». *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, 316-320.
- JOSET, J. & GERNET, F. (2006) (ed). Francisco Delicado. *La Lozana andaluza*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LARA ALBEROLA, E. (2006). «Testamento de Celestina: una burla de la hechicera». *Celestinesca*, 43-88.
- (2010a). *Hechiceras y brujas en la Literatura Española de los Siglos de Oro*. Valencia: PUV.
- (2010b). «La hechicera en la literatura española del siglo XVI. Panorámica general». *Lemir* 14, 35-52.
- (2014). «¿Los delirios de una moribunda...? La conformación definitiva de la hechicera celestinesca en el Testamento de Celestina, de Cristóbal Bravo». En Esteve, C. *El texto infinito, tradición y reescritura en la edad media y el renacimiento*, 655-668. Salamanca: SEMYR.
- LLAMAS MARTÍNEZ, J. (2013). «Lope frente a Góngora y Quevedo: algunas consideraciones sobre La Filomena, La Circe y el Burguillos». *eHumanista* 24, 132-146.
- MARCOS SANZ, A. (2016). *Tradicón celestinesca, magia y hechicería*. Burgos: Universidad de Burgos.
- MARTÍNEZ, M. J. (1996). «Las farsas profanas de Diego Sánchez de Badajoz». *Criticón*, 225-242.
- MATOS, K. (2020). «El proceso de amores de Calisto y Melibea frente a la tradición». *Celestinesca*, 44, 191-250.
- MICHELET, J. (1984). *La bruja*. Barcelona: Labor.
- MONTANER FRUTOS, A. (2016). «La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro». En Lobato, M. L., SanJosé, J. & Vega, G. *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*, 405-474. Cervantes Virtual.
- MORROS, B. (2013) (ed.). Fernando de Rojas. *La Celestina*. Barcelona: Vicens Vives.
- OBREGÓN, I. M. (1919) (ed. y trad.). Apolonio de Rodas. *Las Argonáuticas*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- PEDRAZA, P. (2023). *Brujas, sapos y aquelarres*. Madrid: Valdemar.

- PÉREZ JIMÉNEZ, A. & MARTÍNEZ DÍEZ, A. (1978) (ed. y trad.). Hesíodo. *La Teogonía*. Madrid: Gredos.
- PÉREZ VEGA, A. (1983) (ed. y trad.). Ovidio. *Las metamorfosis*. Barcelona: Bruguera.
- PERUGINI, C. (2004) (ed.). Francisco Delicado. *La Lozana andaluza*. Sevilla: Brosnac.
- REDONDO, A. (2003). «Teatralidad, trayectoria narrativa y recorrido ideológico en una novela de Lope de Vega, La prudente venganza». *Criticón*, 733-744.
- RICCÒ, I. (27 / 11 / 2019). «Historia de la medicina popular: del modelo clásico al glo-local». Consultado en *Medical Anthropology Research Center*, Universitat Rovira i Virgili: <https://orcid.org/0000-0002-3612-430X>.
- ROJAS ZORRILLA, F. (1645). *Segunda parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*. Madrid.
- RUSSELL, P. (2003). «La magia, tema integral de "La Celestina"». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 241-276.
- SÁNCHEZ DE BADAJOZ, D. (1525-1547). *La farsa de la hechicera*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A. (2018) (ed.). Lope de Vega. *Romances de Senectud*. Madrid: Cátedra.
- SEGALÁ Y ESTALELLA, L. (1910). (ed. y trad.). Homero. *La Odisea*. Barcelona: Montaner y Simón.
- SEVILLA ARROYO, F. (2009). «Amor, magia y tiempo en La Celestina». *Celestinesca* 33, 173-214.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. (2001). «Dejó la vieja Celestina fama de hechicera o el tema de la magia en las continuaciones celestinescas». *Estudios Humanísticos. Filología*, 389-408.
- TOMC, B. (2016). «Motivos clásicos en el teatro español de los Siglos de Oro». *Verba Hispánica*, 243-260.
- VÁZQUEZ ALBA, M. (2020). «El tipo iconográfico de las brujas y hechiceras de la antigua Grecia». *Revista eviterna*, 62-71.
- VIAN HERRERO, A. (1990). «El pensamiento mágico en Celestina, 'instrumento de li o contienda'». *Celestinesca*, 41-92.
- VILANOVA ANDREU, A. (1956). «Cervantes y la "Lozana andaluza"». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 5.
- ZAMORA CALVO, M. J. (2005). *Ensueños de razón. El cuento inserto en tratados de Magia (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Iberoamericana.

7. APÉNDICES

1. **EL PASO DE HECHICERA A BRUJA: LA TRANSFORMACIÓN.** El primer apéndice pretende ofrecer una distinción entre hechicera y bruja mediante referencias bibliográficas tanto literarias como antropológicas:

Con la llegada del Cristianismo surge una transformación del personaje que da pie a una segunda percepción de esta figura: la bruja. Caro Baroja apunta una ligera diferencia entre ambos personajes: aunque tanto la hechicera como la bruja emplean la magia para su beneficio, la primera la practica en la intimidad, mientras que la segunda actúa a nivel colectivo. De hecho, como denuncia Coronas Tejada (2000:239), la bruja es «definida por la sociedad que le rodea y es acusada por hacer daño a la comunidad, a una familia o una persona determinada». Es decir, entre ambos personajes existe una distinción no solo individual – por lo que a los intereses se refiere – sino también social, puesto que en el caso de las brujas estas son definidas por el mismo entorno. Un tercer aspecto que se debe tener en cuenta es la figura del diablo. Aunque está presente en ambos personajes, la relación con la bruja es más estrecha puesto que esta establece un vínculo para alcanzar sus objetivos, una filiación diabólica que no se halla en la hechicera clásica.

Lara Alberola contribuye a documentar e ilustrar esta distinción, añadiendo la llegada del Cristianismo como elemento distorsionador del concepto que, en cierto modo, ofrece una visión negativa del politeísmo helénico. Trató de *demonizar* los dioses considerados paganos, puesto que eran una amenaza para el culto monoteísta que se trataba de instaurar. En palabras de Michelet (1984): «el gran Pan ha muerto», todas las deidades que hasta el momento eran representativas e identitarias de una cultura han quedado relegadas a un imaginario colectivo legendario perteneciente al pasado. A partir de este momento y con la instauración definitiva de la religión cristiana como vehicular en el Imperio en el año 391 d. C. por parte de Teodosio, cualquier acto de magia será considerado pacto con el diablo y, por ende, una práctica herética.

De la tradición grecorromana heredamos, no solo el nacimiento de la figura, sino también gran parte de las características que la acompañan como el horror y el desaliño, la marginalización o la concepción negativa de sus conjuros y acciones. Claro está que el personaje no se ha mantenido inmarcesible con el paso de los años, los diferentes géneros y movimientos literarios han generado proyecciones del personaje que lo han

modificado y transformado hasta devenir la figura que hoy en día vemos reflejada en la ciencia ficción».

2. *LA CELESTINA*. P. 93

«CELESTINA. Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reino de Éstige y Dite, con todas sus lagunas¹²⁰ y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te embuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre. Y con ello de tal manera quede enredada que, cuanto más lo mirare, tanto más su corazón 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 demanda de mí a tu voluntad.»

3. *LA LOZANA ANDALUZA*. P.286

En la cita no debería pasar desapercibida la mención a Tesalia, lugar que ha sido identificado como nativo de Hécate, la hechicera primigenia, la madre toda de la hechicería. Tesalia es reconocida como un espacio propicio para la magia. Salvando las distancias, podríamos tratar de establecer una comparativa asociando la caracterización mágica de la región en la literatura clásica, con Toledo para la literatura española medieval y del Siglo de Oro.

«LOZANA.- ¡Ándate ahí, puta de Tesalia, con tus palabras y hechizos!, que más sé yo que no tú ni cuantas nacieron, porque he visto moras, judías, cingaras, griegas y cecilianas, que éstas son las que más se perdieron en éstas cosas y vi yo hacer muchas cosas de palabras y hechizos, y nunca vi cosa ninguna salir verdad, sino todo mentiras fingidas. Y yo he querido saber y ver y probar como Apuleyo, y en fin hallé que todo era vanidad y cogí poco fruto, y así hacen todas las que se pierden en semejantes

fantasías. Decime, ¿por qué pensáis que las palabras vuestras tienen efecto, y lleváse las el viento? Decime, ¿para qué son las plumas de las aves sino para volar? Quitadlas y ponéoslas vos, veamos si volaréis. Y así las palabras dichas de la boca de una obstinada vieja antigualla como vos. Decime, ¿no decís que os aconteció ganar en una noche ciento y dieciocho cuartos abrochados? ¿Por qué no les dijiste esas palabras, para que tornasen a vos sin ganarlos otra vez?

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

LOZANA.- A las bobas se da a entender esas cosas, por comerme yo la gallina. Mas por eso vos no habéis visto que saliese nada cierto, sino todo mentira, que si fuera verdad, más ganara que gallina».

4. **LA ODISEA.**

4.1 P.109

En los versos que suceden se destila cómo, detrás de esta máscara se esconde una intención maquiavélica secundada por su conocimiento en herbolaría. Circe consigue convencerles de que beban su adulterado brebaje, aunque es su característica varita la que permite la realización definitiva del hechizo. El primer paso en su magia es eliminar el componente más humano: la nostalgia, el amor y añoranza por la patria; de este modo conseguirá que no sientan la necesidad de alzarse contra ella. Se aprecia también una animalización del ser humano, puesto que se describe cómo mantenían su psicología humana, pero no su forma antropomórfica.

Circe se alzó en seguida, abrió la magnífica puerta, los llamó y siguiéronla todos imprudentemente; a excepción de Euríloco, que se quedó fuera por temor de algún engaño. Cuando los tuvo dentro, los hizo sentar en sillas y sillones, confeccionó un potaje de queso, harina y miel fresca con vino de Pramnio, y echó en él drogas perniciosas para que los míos olvidaran por completo la tierra patria. Dióselo, bebieron, y, seguidamente, los tocó con una varita y los encerró en pocilgas. Y tenían la cabeza, la voz, las cerdas y el cuerpo como los puercos, pero sus mientes quedaron tan enteras como antes. Así fueron encerrados y todos

lloraban; y Circe les echó para comer, fabucos, bellotas y el fruto del cornejo, que es lo que comen los puercos, que se echan en la tierra.

4.2 P. 110-111

A pesar de que la intervención de los dioses en la *Odisea* es más bien mínima, en ciertos puntos argumentales aparecen como ayuda externa para el héroe, como puede ser Atenea con Telémaco o, en este episodio, Hermes o Mercurio ayudando a Ulises para que sobreviva a los hechizos de Circe. El mensajero de los dioses le indicará como librarse de la magia de la hechicera, aunque hay un aspecto añadido clave en la descripción del personaje: los encantos como mujer que la hacen irresistible para los hombres. Propio de la sociedad misógina griega, una de las fatalidades que encaraban las mujeres eran sus encantos, generalmente falaces, que pretendían seducir a los hombres y llevarlos por el mal camino. Otro ejemplo de ello, aunque salvando las distancias, serían las sirenas: mujeres que atraen a los hombres para conducirlos a un destino fatal.

«Ve a la morada de Circe cuyos malos propósitos he de referirte íntegramente. Te preparará una mixtura y te echará drogas en el manjar; mas, con todo eso, no podrá encantarte porque lo impedirá el excelente remedio que vas á recibir [la planta moly que le dará en versos posteriores]. (...) Cuando Circe te hiriere con su larguísima vara, tira de la aguda espada que llevas cabe al muslo, y acométela como si desearas matarla. Entonces, cobrándote algún temor, te invitará á que yazgas con ella: tú no te niegues á compartir el lecho de la diosa, (...) pero hazle prestar el solemne juramento de los bienaventurados dioses de que no maquinará contra ti ningún otro funesto daño: no sea que, cuando te desnudes de las armas, te prive de tu valor y de tu fuerza.»

Grau: Grau en estudis d'Anglès i Espanyol

Curs acadèmic: 2023-24

L'estudiantJoana Escolà Simó..... amb NIF 47194725J

Lliura el seu TFG La doble tradición de la brujería y hechicería en la literatura española del Siglo de Oro: *La Circe*, de Lope de Vega y *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado.

Declaro que el Treball de Fi de Grau que presento és fruit de la meva feina personal, que no copio ni faig servir idees, formulacions, cites integrals o il·lustracions diverses, extrems de cap obra, article, memòria, etc. (en versió impresa o electrònica), sense esmentar-ne de forma clara i estricta l'origen, tant en el cos del treball com a la bibliografia.

Sóc plenament conscient que el fet de no respectar aquests termes implica sancions universitàries i/o d'un altre ordre legal.



Bellaterra, 11 de juny de 2024