



V Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2013

**V CONGRESO VIRTUAL SOBRE
HISTORIA DE LAS MUJERES.
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2013)**



Sobre cuentos e imágenes de brujas en el Siglo de Oro

Margarita Ana Vázquez Manassero

“SOBRE CUENTOS E IMÁGENES DE BRUJAS EN EL SIGLO DE ORO”



Autora: Margarita Ana Vázquez Manassero

Como ya señalara Julio Caro Baroja, en las obras en que se discuten problemas relacionados con la brujería y la magia, casi siempre se adopta un criterio de investigación psicológico, sociológico o histórico – cuando no, teológico – pero raras veces, este tema ha sido abordado desde una orientación estética¹. El autor, considera que el análisis de la cuestión de la brujería a través de las imágenes artísticas – literarias o plásticas – arrojaría mucha luz sobre aspectos que la Antropología o la Historia de las religiones – fundamentadas preferentemente en las averiguaciones sobre la moral y ciencias morales – han pasado por alto.

Sin embargo, este planteamiento enunciado por Caro Baroja hace ya varias décadas – quizá demasiadas – parece no haber calado demasiado hondo en la historiografía artística o, en el mejor de los casos, las aproximaciones que, desde el ámbito de la estética se han llevado a cabo al análisis de la imagen de la brujería han sido de carácter cuanto menos parcial, y desigual en lo tocante a la época objeto de estudio. En este sentido, contamos con una profusa bibliografía relativa a la gran cantidad de representaciones de aquelarres, brujas y hechiceras que nos dejara el genial Goya, en forma de dibujos, grabados o pinturas². De hecho, con toda probabilidad, una de las primeras imágenes que vienen a nuestra memoria al asociar los conceptos “Brujería” y “Arte” sean las pinturas negras de Goya. Con la salvedad de Goya y de algunos estudios sobre la imagen medieval de la brujería, en líneas generales, la horquilla cronológica que abarca nuestro Siglo de Oro (desde finales del siglo XVI hasta las postrimerías del siglo XVII) han permanecido como un terreno yermo en esta cuestión.

Así, con el fin de realizar una aproximación a un tema vagamente analizado por la historiografía artística, las líneas que siguen tratarán de arrojar cierta luz en torno a las imágenes que durante nuestro Siglo de Oro se realizaron de las brujas, entendiendo la acepción “imagen” en toda su polisemia: imágenes emanadas desde los escritos y la literatura coetánea así como imágenes plásticas en sus distintas variedades y soportes.

La metodología utilizada en el estudio será de corte interdisciplinar, pues a pesar de que el objeto de análisis serán fundamentalmente las imágenes literarias y plásticas, no deberá perderse jamás de vista que éstas no son sino la transposición en términos pictóricos – o literarios, según sea el caso – de un

contexto histórico y cultural determinado: el Siglo de Oro, en los territorios de la monarquía hispánica.

De este modo, el análisis de la codificación de la imagen de las brujas emanadas durante los siglos XVI y XVII se articulará en torno a dos puntos nodales fundamentales. En primer lugar, serán objeto de estudio las definiciones sobre las brujas y la brujería formuladas por la tratadística erudita – haciendo especial hincapié en las imágenes de la mujer difundidas desde la emblemática – para tratar de dilucidar los principales rasgos definitorios de estos personajes. Asimismo, la literatura no permaneció ajena a esta realidad y se referirá la presencia de brujas en las obras de las más eminentes plumas del momento como Miguel de Cervantes o Luis Vélez de Guevara. En un segundo orden de cosas, se analizarán las manifestaciones plásticas en las que se recrean sortilegios, protagonizados por brujas, entendiéndolas como eco directo y trasposición en términos pictóricos del fenómeno de la brujería y de los procesos contra hechiceras promovidos por el Santo Oficio de la Inquisición durante el Siglo de Oro. Por último, debe tenerse en cuenta en todo momento que, en los territorios de la monarquía hispánica de época moderna, en pleno contexto postridentino, la sociedad estaba plenamente imbuida de un ferviente celo católico, por lo que, en el recorrido que se va a trazar unas líneas más abajo, las fuentes referidas nos ofrecen la “versión oficial” de los hechos y no contamos, con testimonios o documentación procedente de quiénes fueron el objeto de dichas representaciones: las brujas. Sin embargo, como se verá, la realidad artística del Siglo de Oro dista mucho de perfilarse en blanco o negro, sino que la variedad de matices e interpretaciones va a ser muy amplia.

1. LA IMAGEN DE LA BRUJA EN LA LITERATURA DEL SIGLO DE ORO

1.1 A la definición de la bruja en los escritos del Siglo de Oro

“BRUXA, bruxo, cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de un libertad viciosa y libidinosa, y unas veces causando en ellos un profundísimo sueño les representa en la imaginación ir a partes ciertas y hazer cosas particulares, que después despiertos no se pueden persuadir, sino que realmente se hallaron en aquellos lugares, y hizieron lo que el demonio pudo hazer si tomarlos a ellos por instrumento. Otras veces realmente y con efeto las lleva a parte donde hacen sus juntas, y el demonio se les aparece en diversas figuras, a quien dan obediencia renegando de la Santa Fe”

Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611.

Con estas palabras, Sebastián de Covarrubias³ (Toledo, 1539 – Cuenca, 1613), definía la acepción “Bruja” en su *Tesoro de la Lengua Castellana*⁴ que vio la luz a comienzos del siglo XVII. De ella, se pueden extraer una serie de características sobre las que se construirá la imagen de la bruja en el Siglo de Oro.

No obstante, antes de definir los caracteres inherentes que en la época se atribuían a estos personajes, es preciso aclarar brevemente los conceptos de magia, brujería y hechicería, pues secularmente se han venido prestando a confusión.

Como señala Anna Armengol, la magia correspondería al conjunto de recursos destinados a conseguir poderes extraordinarios con la voluntad de dominar o controlar la naturaleza, por medio del principio de simpatía o repulsión de unos objetos respecto a otros⁵. Por otra parte, la brujería y la hechicería constituirían las manifestaciones concretas de la magia. En el caso de la brujería, esta expresión implicaría la presencia del diablo a través de un pacto como recurso de mediación, mientras que la hechicería no conllevaría el establecimiento de pacto alguno.

Hecha esta matización inicial, a continuación se tratarán de dilucidar los rasgos definitorios de las protagonistas de esta actividad. Para ello, se retomará la prolija definición formulada por el mismo Covarrubias:

“Hase de advertir que aunque hombres han dado y dan en este vicio y maldad, son más ordinarias las mujeres, por la ligereza y fragilidad, por la luxuria y por el espíritu vengativo que en ellas suele reynar; y es más ordinario tratar esta materia debaxo del nombre de bruja que de bruxo”⁶

En efecto, los datos recabados por los investigadores han constatado empíricamente cómo, aproximadamente un 75% de los individuos procesados fueron mujeres. Estas cifras no hacen sino poner de manifiesto que la brujería era un delito relacionado con el sexo, aunque a priori en su definición no se excluya a los hombres.

La raíz de esta secular identificación entre el sexo femenino y este tipo de prácticas hay que buscarlas – como recalca Covarrubias – en la consideración que de las mujeres se tenía en la época: eran moralmente más débiles, carentes de moderación en el ámbito sexual y, por ende, susceptibles de sucumbir con mayor facilidad a las tentaciones del diablo⁷.

Estas ideas sobre la mujer, tienen se ven recogidas con frecuencia en un género literario que gozó de gran popularidad en la época: la emblemática. Entre los autores que lo cultivaron en el ámbito hispánico, es preciso traer de nuevo a colación a Sebastián de Covarrubias. Dejando ahora aparte el *Tesoro*, su otra gran obra fue, precisamente los citados *Emblemas morales*⁸. Se trata de una obra escrita a imitación de los famosos *Emblemas latinos* del jurisconsulto italiano Andrea Alciato (1492-1550), que fueron comentados principalmente por Claudio Minois – castellanizado Minoe o Minos –, glosados por el Brocense, traducidos en verso español por Bernardino Daza Pinciano, en 1549, y declarados o interpretados, después de Covarrubias, por Diego López de Nájara en 1615.

Los emblemas, consisten en breves consideraciones morales basadas en tópicos o naturales, en la interpretación ética de la fábula poética o de las virtudes y propiedades de algún ser, siempre de acuerdo con los conceptos establecidos por las autoridades clásicas, griegas y latinas.

En este sentido, es significativo el Emblema 94⁹ (Centuria I) en la que aparece representada una voluptuosa figura femenina mostrando los senos y con los brazos abiertos. El texto que acompaña al grabado reza así:

“El vicio de la carne, es una dama,
Del mediocuerpo arriba mujer hermosa,
Del medio abazo, pez, de dura escama
Orrenda, abominable y espantasa:
Con halagos os llama y con su llama
Abrasa, y quema, aquesta semidiosa,
Por tal tenida entre los carnales,
Princesa de las furias infernales.”

Se advierte así al lector, como ya lo hicieran las Sagradas Escrituras, del peligro de los placeres carnales y del engaño de los sentidos personificados en la mujer. Covarrubias elige para este emblema la figura de la sirena, que con halagos, blanduras, y suave canto atrae a los hombres, para terminar haciéndoles perder el juicio.

Más adelante, en el Emblema 47¹⁰ (Centuria II) se muestra la imagen de una mujer sobre una concha en medio de la mar sujetando en la mano un vaso de fuego. La inscripción que la acompaña afirma con contundencia: *“La mar, el fuego, y la mujer, tres cosas / son, según que lo dixo el mote Griego / Por todo extremo malas y dañosas”*. Covarrubias advierte en esta ocasión, sobre la conveniencia de vivir recatados, y en la precaución al tratar con cualquier de los tres elementos citados – la mar, el fuego y la mujer – por el peligro que entrañan todos ellos.

A pesar de que existen muchos más ejemplos en el terreno de la emblemática que permitirían enriquecer sustancialmente el discurso relativo a la condición femenina en el Siglo de Oro, citaremos un último ejemplo, pues enlaza directamente con la cuestión de la brujería y con el siguiente de los caracteres que se le atribuyen a las lamias¹¹. Se trata del Emblema 63¹² (Centuria III) (fig. 1). La inscripción que acompaña a la imagen de una figura femenina alada dando fuelle a la lumbre de una hoguera en la que está ardiendo un sobredimensionado corazón explica:

“Suele la mala vieja hechicera,
A vezes con fauor del enemigo,
Clauar con ira el coraçon de zera
Del que otra querria por amigo:
Y no repara en que el amado muera,
Si no le puede reterner consigo,
Y quando consintiere en los amores,
El mesmo amor le forja mil dolores”.

Este emblema, obliga a introducir dos referencias. Por una parte, especificar que a pesar de las diferencias antes señaladas entre los conceptos de brujería y hechicería; en ambos casos, eran actividades asociadas a la mujer. En segundo lugar, debe referirse a la edad. Así, como aparece representado en este emblema, el estereotipo de la bruja sería el de una mujer de avanzada edad. Entre las razones que lo explicarían, los investigadores han formulado

varias hipótesis; como que hubieran llegado a ser procesadas tras ir acumulando sospechas con el devenir de los años o al ejercicio de tareas asociadas habitualmente a mujeres mayores, como los oficios de comadrona o curandera. Sin embargo, éste no iba a ser el único prototipo de bruja en la época, pues también están documentados numerosos procesos en los que las acusadas de delitos de brujería tienen edades que oscilan entre los veinte y treinta años. En estos casos, el motivo de su imputación solía fundamentarse en la sospecha de que ejercían la magia amorosa, pues se creía que el diablo se aparecía a las futuras brujas en forma de joven atractivo. Ambos estereotipos, aparecerán recogidos – como se verá más adelante – en la literatura y el arte coetáneo.



Fig. 1 Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Emblema 63, Centura III, fol. 163 r.

1.2 La práctica de la brujería en el Siglo de Oro

Una vez analizados los rasgos particulares de las brujas como individuo, es necesario señalar brevemente los aspectos relativos a las prácticas que llevaban a cabo, con el fin de garantizar una óptima comprensión de las representaciones tanto literarias como plásticas de que éstos van a ser objeto durante el Siglo de Oro. Retomando la definición elaborada por Covarrubias, ésta nos va a permitir extractar los aspectos fundamentales sobre los que se sustenta el denominado “concepto acumulativo de brujería”: el pacto con el diablo, el aquelarre, los vuelos y por último, las metamorfosis.

- El pacto con el diablo.

El pacto con el diablo, es la idea central del citado concepto acumulativo de brujería. Consistía en la idea de que las brujas establecían pactos con el demonio, renunciando a la Santa Fe Católica. En algunas relaciones de Autos de Fe en las que a buena parte de los encausados (pero sobre todo, de las encausadas) se les atribuían delitos de brujería, el encargado por orden del Santo Oficio, de compilar la noticia de la celebración y desarrollo del auto, así como las sentencias de los imputados, habitualmente relataba también – recreándose en dar todo lujo de detalles – los terribles e infames delitos cometidos por las brujas¹³. En este sentido, la relación del Auto de Fe celebrado los días 7 y 8 de noviembre de 1610 en la ciudad de Logroño¹⁴, constituye una fuente inestimable para el conocimiento de este tipo de ceremonial – siempre teniendo presente que su redacción corría a cargo de los “perseguidores” –, en la que se explica, entre otras muchas cosas, cómo se procedía a formalizar dicho pacto con el diablo:

“Y quando la bruxa maestra presenta el novicio le dice: Señor, este os traygo y presento: y el Demonio se le muestra agradecido, y dice que le tratará bien para que con aquel vengan muchos mas. Y luego le mandan hincar de rodillas en presencia del Demonio y que reniegue en la forma y de las cosas que la bruxa su maestra le lleva industriado, y diciéndole el Demonio las palabras con que ha de renegar, las va repitiendo, y reniega lo primero de Dios, de la Virgen santa María su madre, de todos los santos y santas, del Bautismo y Confirmacion y de ambas las Crismas, y de sus padrinos y padres, de la Fe y de todos los cristianos, y recibe por su Dios y Señor al Demonio: el qual le dice que de allí adelante no ha de tener por su Dios y Señor al de los cristianos sino á el, que es el verdadero Dios y Señor que le ha de salvar y llevar al paraíso”¹⁵

- El Aquelarre.

En lo que respecta al segundo elemento integrante del concepto acumulativo de brujería, esto es, el Aquelarre, éste se fundamentaba en la convicción de que las brujas, una vez establecido el pacto con el demonio, se reunían en juntas para rendirle culto colectivo. Las actividades y rituales que se creía que realizaban las brujas durante estas reuniones, orquestadas siempre bajo la batuta del diablo, subvertían cualquier orden establecido cayendo en la blasfemia y mostrando conductas del todo reprobables, inmorales y obscenas. De nuevo, la relación del Auto de Fe de 1610, en que fueron sentenciados los procesos de brujería acaecidos en Zugarramurdi, ofrece un perfecto y preciso retrato de estas ceremonias:

[...] Aquelarre (que con este nombre llaman á sus ayuntamientos y conventículos, y en el vascuence suena tanto como decir *Prado del Cabron*: porque el Demonio que tienen por

Dios y Señor en cada uno de los Aquelarres muy ordinario se les aparece en figura de cabron) [...] Y en una de las noches que hay Aquelarre va la persona maestra que le ha enseñado y convencido á que sea bruxo á su cama ó parte donde está durmiendo ó despierto, como dos ó tres horas antes de media noche, y habiéndole primero despertado si duerme, le unta con una agua verdinegra y hedionda las manos, sienes, pechos y partes vergonzosas y plantas de los pies, y luego le lleva consigo por el ayre, sacándolos por las puertas ó ventanas que les abre el Demonio, ó por otro qualquier agujero ó resquicio de la puerta, y con grande velocidad y presteza llegan al Aquelarre y campo diputado para sus juntas”¹⁶

Al llegar al Aquelarre, el demonio espera a las brujas sentado en un gran trono, en toda majestad. Como es de suponer, las descripciones que se ofrecen del diablo en este tipo de relaciones, le dibujan como la quintaesencia de la fealdad: “*se representa en figura de hombre negro, con una corona de cuernos pequeños, y tres de ellos son muy grandes y como si fuesen de cabron, los dos tiene en el colodrillo y el otro en la frente con que da luz y alumbra á todos los que estan en el Aquelarre*”¹⁷. Continúa la descripción diseccionando cada uno de los atributos del maligno, a cada cuál más espantoso – ojos encendidos, uñas rapantes, manos corvas como ave de rapiña y pies de ganso, entre otras cualidades – pues si Dios y Jesucristo se identificaban con la luz y la claridad en la época, todo aquello que tuviera que ver con lo demoníaco pertenecía al mundo de las tinieblas. Una vez daba comienzo el aquelarre, el desenfreno, el ruido y el descontrol, serían la tónica dominante.

- Los vuelos.

Como se ha señalado en el anterior epígrafe, el modo que tenían las brujas de llegar a esas reuniones secretas o aquelarres – que generalmente se desarrollaban en montes y parajes alejados de los núcleos urbanos – era a través del vuelo. Anna Armengol, afirma que la convicción de los vuelos contribuyó de forma indirecta, tanto a la formación de la palabra aquelarre, como a la aceptación por parte de una élite instruida del pacto demoníaco¹⁸. No obstante, es preciso matizar tal aseveración, pues como se ha apuntado previamente la realidad del Siglo de Oro dista mucho de escribirse en términos absolutos. Existen noticias documentales – recabadas durante el proceso de investigación para la elaboración de la presente comunicación – en las que parte de esa élite se muestra hartamente escéptica en relación a determinadas cualidades atribuidas a las brujas. Es el caso del humanista Pedro de Valencia quién, en una extensa carta dirigida al que fuera por aquel entonces Inquisidor General – don Bernardo de Sandoval y Rojas – motivada por la lectura,

precisamente, de la relación del citado Auto de Fe de Logroño expresa su crítica para con el mismo y alberga dudas en relación a los vuelos o raptos *in corpore*:

“Los raptos incorpore siendo posibles Como queda dho son rarissimos en las Sagradas Letras y en todas las Historias autenticas se cuentan muy pocos. San Geronimo en el Prologo in Daniel dize que a los Judios se les hazian tan dificultosos de Creer que por esso no admitían La parte de la profecía de Daniel que cuenta el rapto de Baruch al Lago de Babilonia, o caua de los leones deuemoslo admitir los Christianos pero con digna autoridad o prouança de que se le crea tal cossa y no a todas Persas ni a cada passo que se queden dormidos los niños y Mugerres y cuentan por Verdad los raptos que soñaron han hallado las aueriguaciones de los Juezes de que se aya ausentado la Bruxa en presencia de Juezes o persas Dignas de fee o a lo menos que no sean dementados como ella nunca se ha visto. Los que lo testifican lo acompañan con otras Cossas incompatibles y que repugnan a todo entendimiento, léanse las relaciones que yo las ley prestadas por poco tiempo y no me acuerdo bien dellas, por Vna parte dizen que vuelan Como aues y corren hechas liebres por tra que les alcançan los labradores y Pastores con palos.”¹⁹

Con estas elocuentes palabras y a lo largo de todo el escrito, el insigne literato, ante la criminalización – muchas veces infundada que tenía lugar en los procesos por superstición y brujería acontecidos por aquél entonces – apela a la rectitud de los jueces, aconsejándoles prudencia y que solo condenaran en caso de tener pruebas concluyentes.

- Las metamorfosis.

Por último, es preciso mencionar las metamorfosis que según los relatos contenidos en numerosas fuentes coetáneas podían sufrir las brujas. Todo apunta a que, mientras que la idea del vuelo fue aceptada en mayor o menor medida, la creencia en la posibilidad de que las brujas mudaran de aspecto físico, fue mucho menos aceptada por los intelectuales de la época. Así, en territorio hispano, Martín del Río – autor de las *Disquisiciones mágicas*²⁰ – consideraba que estas transformaciones no eran sino un producto de la ilusión demoníaca. Por su parte, el ya citado Pedro de Valencia, se muestra mucho más contundente en sus argumentos:

“[...]Lo de la Bieja conuertida en liebre que filosofo lo puede componer sin q para reducir Vn Cuerpo humano en tan pequeño bulto como el de la liebre sin molerlo ni corronperlo se aya de dar penetración de Cuerpos y si la liebre era el Diablo que tomo aquella figura para que era la vieja o que hizo allí y si tambien es el Demonio el que mata los niños en las Camas de que siruen para hazerlo el las Bruxas imaginandolo o soñandolo entretanto dizen

que matan los niños para hazer Vnguento de su Vnto y los niños q se hallan muertos estan ahogados y enteros sin que se les aya quitado Vnto ni otra parte del Cuerpo como aconteceria si sus Madres o amas por descuido o maldad los huuie esen muerto es muy perjudicial a la republica esta persuasión por que debajo della puede la madre Biuda que se quiere Casar o la madrastra ahogar al hijo, o antenado y dezir se lo mataron Bruxas si entran donde quieren y hacen lo mas dañoso y de menos prouecho para ellas que es matar los Hijos mas queridos, como no se lleuan el oro ni la plata la respuesta general es no se le permite Dios dada la entrada y que ellas estén en su Juicio y li= uertad de Aluedrio será menester prouicion por que teniendo ocassion no se abstendría este Gentecilla de lo ageno.”²¹

Este fragmento ofrece multitud de informaciones de las que es necesario realizar la pertinente interpretación. En primer lugar, el hecho de que la “Bieja” – o bruja – adoptara habitualmente forma de liebre no es para nada casual. Desde la antigüedad clásica, pasando por el medievo los animales han encarnado vicios y virtudes humanas y la prolija literatura que ha llegado a nuestros días así lo corrobora. Por lo tanto, la mutación de las brujas en este pequeño animalillo debe ser leída en su contexto. Así, la liebre, es recogida en la literatura del Siglo de Oro como una criatura temerosa, cobarde y huidiza que se refugia en los recovecos y cavidades oscuras; cualidades todas ellas, extrapolables a las brujas. En la emblemática, nos encontramos a la liebre – símbolo de cobardía – contrapuesta al león – personificación de la valentía ²² –.

En otro orden de cosas, entre las grandes maldades que se atribuían a las brujas, se encuentra la de acometer crímenes de niños, con cuyos cuerpos elaboraban sus untos y ungüentos. Al parecer de don Pedro de Valencia, estas acusaciones resultaban del todo infundadas, pues no existían pruebas concluyentes al respecto ni se hallaban trazas en los cuerpos de los pequeños fallecidos de que sus cadáveres hubieran sido manipulados para tales fines. Así, el literato apela a la razón, y apunta a que esta creencia generalizada en torno a las brujas podía ser utilizada como coartada para encubrir otros delitos de naturaleza más humana.

Con todo, los escritores y artistas del Siglo de Oro, no permanecieron ajenos a las ideas expuestas hasta el momento sobre las brujas y las circunstancias que las rodearon, retratando estas realidades sobre el papel o el lienzo.

1.3 Las brujas en la literatura del Siglo de Oro

“Dos siglos hace creía el vulgo, castigaba el tribunal de la Inquisición, toleraba el Gobierno: viviendo Mariana, los Argensolas, Góngora, el Conde de Villamediana, Quevedo y Cervantes. Qualquiera de estos y otros muchos sabios de conocido ingenio y doctrina, si no hubiesen temido la prisión, la tortura, la afrenta y la muerte, hubieran sido capaces de pintura en todo su horror, ó de escarnecer con el azote de la sátira tan iniquos procedimientos; que no siempre el silencio es señal segura de complicidad ni de aprobación”

Leandro Fernández de Moratín, *Auto de Fe celebrado en la ciudad de Logroño los días 7 y 8 de noviembre de 1610*, Madrid, 1820.

Leandro Fernández de Moratín (Madrid, 1760 – París, 1828), literato ilustrado e íntimo amigo de Francisco de Goya, en la introducción de la reedición que publicó en 1820 de la relación del Auto de Fe de 1610, se lamenta de las atrocidades cometidas por el Santo Oficio en nombre de Dios y de la fe durante el Siglo de Oro, pero apunta acertadamente que, de no haber vivido en tal convulsa época, las plumas de los que hoy consideramos clásicos de las letras hispanas jamás hubieran sido como hoy las conocemos²³.

De este modo, el realismo literario del siglo XVII no permaneció ajeno a la realidad de la brujería. Como apunta Caro Baroja²⁴, en el ámbito de la literatura, con el advenimiento del Siglo de Oro, se produce un cambio en el enfoque del tema que nos concierne. Así, al realismo piadoso con que algunos autores medievales hablan de las brujas y hechiceras, fustigando sus vicios y perversiones, sucede un realismo puramente estético, en el que la condena queda relegando a un segundo plano.

En el caso de Miguel de Cervantes, es de reseñar el retrato que dibuja de una bruja andaluza en “*El coloquio de los perros*”, la cual, afirmaba haber estado “*en un valle de los Montes Pirineos, en una gran jira*”, sin duda, alusión a los procesos que por aquel entonces estaban teniendo lugar contra las brujas que se reunían en los montes navarros. La lamia, continúa asegurando que bajo ningún concepto puede desvelar a su interlocutor lo que en aquéllas reuniones – o aquelarres – acontecía pues teme que tal revelación pueda ofender los castos oídos de quién la escucha²⁵.

Todo apunta a que Cervantes, seguramente debió conocer – si no de primera mano, al menos con cierta profundidad – el procedimiento inquisitorial desarrollado por el Santo Oficio, pues ésta no es la única referencia a los acontecimientos de esta índole que marcaron la época a caballo entre los

siglos XVI y XVII que aparece reflejada en sus novelas. Así, en el *Quijote*, al relatar el episodio del escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, no hace sino reproducir en clave satírica, los procedimientos y expurgaciones de libros promovidas por la Inquisición. En la novela cervantina, se somete a riguroso examen la colección, burlescamente procesada por herética o demoníaca, con un celo típicamente inquisitorial y que, concluye con algunas de las obras ardiendo en el fuego. De ahí, que este episodio pueda considerarse la trasposición literaria de las quemaduras de libros coetáneas; prueba fehaciente de que los literatos de la época recogían en sus escritos la realidad inmediata que les rodeaba²⁶.

Con el avance del siglo, la fama de las brujas como tema de ejercicio literario irá en aumento. En 1641, vio la luz *“El diablo cojuelo”* de don Luis Vélez de Guevara, imbuida del ese aire satírico cervantino. En uno de sus episodios, Vélez de Guevara sitúa a don Cleofás en lo alto de la torre de la madrileña iglesia de San Salvador, haciéndole espetar estas palabras:

“Buelve allí y mira con atención cómo se está untando una hipócrita a lo moderno para hallarse en una gran junta de Brujas que ay entre San Sebastián y Fuenterrabía, y a fe que nos aviamos de ver en ella si no temiera el riesgo de ser conocido del Demonio que haze el cabrón, porque le dí una bofetada a mano abierta en la antecámara de Luzifer sobre unas palabras mayores que tuvimos...”²⁷

Sin ánimo de extendernos, cabe señalar que el tratamiento satírico – siempre con un halo moralizante – con el que la literatura del Siglo de Oro abordó la cuestión de la brujería se convertiría en épocas más tardías – con el advenimiento de la ilustración – en un asunto abordado con dosis de humor altamente corrosivas. Sirva como muestra de ello las agudas e ingeniosas notas que Moratín introduce en su edición comentada de la relación del Auto de Logroño con la que se abría este epígrafe o el sobradamente conocido tratamiento que Goya dará de la cuestión en sus obras. De este modo, finalmente los artistas tomarán aquel tema no para condenar a brujas y brujos, sino para criminalizar y sacudir las conciencias de quienes habían creído en ellas y las habían perseguido.

2. LAS BRUJAS EN LAS ARTES PLÁSTICAS DEL SIGLO DE ORO

“Es de aduertir la semejança destas modernas
Juntas o aquellarres de noche o en los Campos Con aquellos
Bachanales y quam manifiestos indicios ay en todos los Cuentos
De que como el Veuer y el Comer assi todo lo demas q allí se haze
passa humana y natural mente pues Confiesan que Van en Cuerpo
y que padecen en el, no solo las torpeças Carnales, sino palos de algún
molinero, o Hombre del Campo que les alcançan, que lleuadas”

Acerca de los Cuentos de las Bruxas, discurso de Pedro de Valencia, dirigido al Ill.^{mo} s^r don Bernardo de Sandoual y Rojas Car^l Arçobispo de Toledo Inquisidor General de España

Corría el año de 1871 cuando Nietzsche concluyó “*El origen de la tragedia, helenismo y pesimismo*”²⁸. Como es bien sabido, se trata de una obra que conjuga estética y moral y, cuyo aspecto más destacado estriba en la distinción entre lo apolíneo y lo dionisiaco contenida en el primer capítulo y que ha tenido aplicaciones diversas. Nietzsche subraya el antagonismo existente dentro del mundo griego entre el arte plástico apolíneo, y el arte desprovisto de formas, esto es, la música o arte de Dionisos. Mientras el arte apolíneo se vincula a lo estático, lo ordenado, lo sometido a reglas; por el contrario, en el arte dionisiaco impera lo irregular, lo cambiante y lo dinámico.

Tanto una tendencia como otra se dan en sociedades distintas a la griega y cuando Pedro de Valencia establece la relación entre los aquellarres coetáneos con lo que los trágicos clásicos habían narrado acerca de las bacantes y celebraciones dionisiacas, se dejaba guiar por la idea de que los arrebatos de tipo dionisiaco se podían producir en sociedades y momentos históricos distintos, teniendo siempre lugar por móviles similares. Esto es, estaba haciendo una generalización psicológica de un cierto valor.

De este modo, es preciso traer a colación la descripción que el mismo Pedro de Valencia realiza de la fiesta de los Misterios de Baco, pues permite comprender la idea que en el Siglo de Oro se tenía de estos rituales colectivos orgiásticos – recibida a través de los autores clásicos como Eurípides en su “*In Bachis*” u Ovidio –:

[...] en fin toda la fiesta destes misterios de Bacho parece por toda la antigua lection de Griegos y latinos que eran Vnas Juntas por la mayor parte de Mugerres, que debajo de cubierta de que salian areuerenciar y sacrificar aquel su Dios Comian y Veuian hasta enbriaguez y furor y con traje peregrino sueltos los Cauellos por los ombros Vestidas pieles de fieras particularmte los linceos, tigres y Ciervos cenidas con Culebras, y tirsos en las manos que eran Vnos dardillos cubiertos Con yedra discurrían con ímpetu haziendo

mouimtos alocados hiriendo y tomando quanto ganado y personas toparan por delante pisando y destruyendo las sementeras y plantas señaladamente se dize que arreuatauan los niños del pecho a sus madres y los despedaçaban por estos furors llamaron a las becas ménades que quiere decir Locas foribundas y quiriendo dar a entender que aquellos ímpetus fuessen sobre naturales y milagrosos dizen los poetas que las bacas eran lleuadas sublimes por los aires, que se les daua tal fuerça que despedaçauan toros con las manos y hombre si los cogían, pero en efeto todas estas Cossas se hazian con la locura y fuerças humanas desaforadas y sin freno y por la muchedumbre de manos aunque fuessen de Mugerres, es de Ver lo que Euripedes introduce Diciendo Vn pastor al Rei de Tebas Penteo que prohibia y quería Castigar Estas bacanales hablale Con encarecimientos mostruosos para atemorir= Carlos y que se abstuuiese Como de Cossa suerior y diuina dize assi Euripid. in Bachis –”²⁹

En los ritos dionisiacos (fig.2), por lo tanto, las principales actrices de la celebración eran mujeres, que salían a reverenciar y rendir pleitesía a su dios – Dionisos –, agasajándole por medio de la música, el ruido, los bailes desenfrenados, bebiendo vino hasta llegar a una embriaguez que las empujaba a acciones tales como la destrucción de los campos, cosechas y todo aquello que encontraban en su camino, en medio de una desaforada espiral de locura. Si se contrapone esta descripción de los misterios dionisiacos, con las narraciones del Siglo de Oro en las que se relata el ceremonial del aquelarre, se hará evidente a los ojos del lector, los claros paralelismos entre uno y otro ritual. Tan solo cambiará el objeto de veneración: mientras en los misterios dionisiacos, como su propio nombre indica, la divinidad a la que se rendirá culto será el propio Dionisos; en los aquelarres será el demonio quién será reverenciado. Por lo demás, tanto el carácter de la celebración dominada por el frenesí, la música y las danzas alocadas, como el furor con el que las participantes en sendos cortejos – dionisiacos o demoniacos, bacantes o brujas, según el caso – destruirán molinos y campos, permanecerá como una constante:

“[el Demonio] les dice que aquellos son los fuegos del infierno; y que entren y salgan por ellos, y verán como no queman ni dan pena ninguna: y que asi, pues no hay mas pena que aquella en el infierno, que se huelguen y hayan placer, y que no teman de hacer quanto mal pudieren; pues los fuegos del infierno no queman ni hacen mal ninguno: con que se anima á cometer todo género de maldades, y se huelgan y entretienen baylando y danzando al son de tamborino y flauta [...] y duran las dichas danzas y bayles, haciendo fiesta al Demonio (que los está mirando), hasta que es hora de cantar el gallo, después de media noche, que se vuelven todos á sus casas acompañados de sus sapos vestidos, y se deshace la Junta [...]”³⁰

De este modo, la imagen de la bruja se codificará como la de un personaje de tipo dionisiaco en las artes plásticas del Siglo de Oro y los artistas harán especial hincapié en sus representaciones a la conexión que se establece entre ella y los ritmos, músicas y bailes violentos.



Fig. 2 Anónimo romano, *Bailando en honor de Dionisos*, 50 a.C.-30 a.C., relieve en mármol blanco, 67 cm x 67 cm x 9 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (E00090).

La mejor muestra y precedente de las representaciones de escenas de brujería en las artes plásticas del Siglo de Oro, se encuentra en las obras de Hyeronimus Bosch. Es preciso notar, en este punto que, a pesar de que el objeto de la presente comunicación es el de analizar la codificación de la imagen de las brujas en las artes del Siglo de Oro español, la inclusión de El Bosco, así como la de otros artistas flamencos de finales de los siglos XVI y XVII está plenamente justificada pues por una parte, hay que tener en cuenta que por aquél entonces Flandes estaba bajo el gobierno de la monarquía hispánica y que, por otra, este tipo de escenas de género tan características de la pintura flamenca – así como más específicamente algunas escenas de brujería – serían apreciadísimas por la élite hispana, integrándose desde fecha bien temprana en las más importantes colecciones artísticas españolas.

Éste es el caso de las pinturas de El Bosco. Como apunta Caro Baroja, El Bosco pintó para censurar ³¹. Sus obras llegaron a España durante el reinado de Felipe II (Valladolid, 1527 – San Lorenzo de El Escorial, 1598) cuando el monarca, movido por el espíritu religioso moralizador ordenó a sus agentes la adquisición de las obras. Así, desde finales del siglo XVI las obras de este artista pasarían a integrarse en las colecciones artísticas reales de los Habsburgo permaneciendo en nuestro país hasta día de hoy, dónde pueden ser contempladas en las salas del Museo del Prado o de El Escorial.

Varios de sus cuadros contienen representaciones alusivas a escenas brujeriles y las que más llaman la atención son las referentes a traslaciones extrañas, vuelos y movimientos insólitos. En una de *Las Tentaciones de San Antonio Abad* (fig.3), interrumpen la lectura del santo ermitaño una serie de visiones obscenas y monstruosas a su alrededor. En la lejanía, en el celaje que ocupa el tercio superior de la tabla, aparece representada una pareja – un brujo

y una bruja – que se trasladan por los aires al “Sabbat” o aquelarre, montados sobre un pez volador. El brujo, situado en la parte delantera de tan insólita nave, lleva al hombro una pértiga de la que pende el caldero de las cocciones mágicas y ella, detrás, aparece ataviada con una pretenciosa falda de cola larga (fig.4).



Fig. 3 El Bosco (Copia), *Las tentaciones de San Antonio Abad*, siglos XV-XVI, óleo sobre madera de roble, 90 x 37 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado (P02051). Se trata de una copia reducida con algunas variantes de una portezuela del tríptico de Lisboa. Procede del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, de donde ingresó en el Museo del Prado el 14 de abril de 1839.

Fig. 4 El Bosco (Copia), Detalle de un brujo y una bruja volando sobre un pez volador en *Las tentaciones de San Antonio Abad*, Madrid, Museo Nacional del Prado (P02051)



Asimismo, a finales del siglo XV y comienzos del XVI en los países de habla germánica se realizaron numerosos grabados e imágenes cuyo *leit motiv* eran, precisamente, las brujas o escenas de brujería. Este tipo de representaciones deben ser leídas en el contexto histórico y cultural en el que germinaron: concretamente, en 1484, tuvo lugar la publicación de la célebre bula papal *Summis desiderantes*, destinaba específicamente a Alemania, en la que se incitaba a proseguir con las cazas de brujas en esos territorios. De ahí que no resulte sorprendente la proliferación de imágenes alusivas a la brujería realizadas por artistas alemanes, llegando incluso algunos de ellos – como es el caso de Baldung Grien – a especializarse en dicho género (fig.5).

El grabado constituyó uno de los soportes predilectos de los artistas alemanes para la representación de este tipo de escenas, como así lo demuestra la obra titulada “*La Bruja*” de Alberto Durero³² (fig.6). Esta técnica – el grabado – que

permitía la reproducción seriada de imágenes constituyó una de las principales vías de circulación de modelos pictóricos en los albores de la modernidad por lo que, a pesar de que estas representaciones fueron realizadas en países nórdicos, parece probable que algunas de dichas estampas llegaran a los territorios hispanos y fueran conocidas por los eruditos y artistas del Siglo de Oro³³.



Fig. 5 Hans Baldung, *Bruja*, Primera mitad del siglo XVI, dibujo a pluma, tinta negra y albayalde sobre papel preparado azul, 28 cm x 19,7 cm, Paris, Museo del Louvre.

Fig. 6 Alberto Durero, *La bruja*, Primer cuarto del siglo XVI, grabado a buril, 11,6 x 7,1 cm, Estrasburgo, Gabinete de estampas y dibujos (núm. Inventario 77.005.0.76)

Con el advenimiento de la época moderna, se produce un cambio sustancial en la imagen de la bruja en las artes plásticas y en el trasfondo ideológico aparejado a las mismas. Mientras que en las obras de los artistas medievales que retrataron asuntos de brujería o escenas grotescas en lugares dedicados a la religión y el culto subyacía una intención extraordinariamente piadosa y moralizante; en el caso de la pintura producida desde finales del siglo XVI de idéntica temática se advertirá una tendencia a la sátira, liberada ya en buena medida de las connotaciones reprobatorias inherentes a la representación de las brujas en el medievo.

Tras el precedente de *El Bosco*, otros artistas flamencos de finales del siglo XVI y del XVII gustaron de tratar temas semejantes relacionados con la brujería y, tanto los monarcas de la casa de Austria como la Grandeza de España adquirieron de manera sistemática este tipo de obras.

Un buen ejemplo del progresivo predominio de la intención estético-humorística, en detrimento de la inicial intencionalidad moralizadora en este

tipo de escenas, es el “*Festín burlesco*” (fig.7) conservado en el Museo de Bellas Artes de Bilbao³⁴. Se trata de una pintura ejecutada por Jan Mandijn, pintor establecido antes de 1530 en Amberes, donde residió hasta su muerte, especializándose en escenas de temática burlesca o grotesca. A raíz del hallazgo de un número de inventario antiguo se ha tenido conocimiento de que uno de los primeros propietarios de esta tabla fue el Marqués de Leganés³⁵, lo que vendría a ratificar las dos premisas enunciadas con anterioridad: por una parte, las preferencias estéticas de la élite hispánica hacia este tipo de representaciones y, por otra, la constante presencia de este género de pinturas en las principales colecciones artísticas en territorio ibérico.

Más intrincada se antoja la interpretación de la escena. Según Caro Baroja³⁶, el cuadro representa un banquete sabbático. Sin embargo, tanto el título – *Festín burlesco* – con el que figura en el catálogo del Museo de Bellas Artes de Bilbao así como la explicación que lleva aparejada parece desdecir la interpretación ofrecida por Caro Baroja. En el catálogo de la pinacoteca bilbaína, a pesar de que se reconoce la dificultad en su interpretación, se considera que la obra representa una boda de campesinos en tono satírico, tema recogido en la literatura medieval de los Países Bajos, en la que la clase campesina se asociaba a la necesidad³⁷. Por razones de extensión, no va a ser posible formular una detallada lectura de la obra pues son numerosos los elementos susceptibles de interpretación en clave iconológica³⁸. No obstante, resulta evidente que en su contenido – la joven gruesa ataviada con una corona en el centro acompañada de una vieja, quizá alcahueta – existe una clara referencia a un ritual iniciático – en este caso una boda – también presente en las representaciones de rituales dionisiacos y en las escenas de brujería.



Fig. 7 Jan Mandijn (o Mandyn) (Haarlem, Holanda, 1502 – Amberes, Bélgica, 1560), *Festín burlesco*, c. 1550, óleo sobre madera de roble, 98,5 x 147 cm, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Ya entrado el siglo XVII, es de reseñar la producción artística de David Teniers el Joven (Amberes, 1610 – Bruselas, 1690) merecedor sin lugar a dudas del calificativo de “pintor de brujas” por excelencia del siglo XVII. La existencia de David Teniers el Joven transcurrió en los Países Bajos – bajo dominio hispánico por aquel entonces –, primero en Amberes y luego, a partir de 1651 cuando fue nombrado conservador de la colección de pintura del Archiduque Leopoldo Guillermo, - gobernador de los Países Bajos –, en Bruselas. En 1665, funda allí una academia de pintura con la venia de Felipe IV y del gremio de San Lucas de Bruselas³⁹.

A pesar de que Teniers jamás pisó la Península Ibérica, la llegada de sus obras a la corte madrileña y, más concretamente, el ingreso de las mismas en las colecciones reales durante el siglo XVII debió ser constante – como así lo ratifican los diferentes inventarios de la época –. En este sentido, resulta aleccionador repasar la testamentaria del rey Carlos II (1701-1703)⁴⁰ en la que se cuentan un buen número de obras del artista flamenco que durante el siglo XVII decoraron las paredes de los diferentes sitios reales. Así por ejemplo, entre las entradas del inventario del antiguo Alcázar madrileño se registran, entre otras, “*Vn Alquimista en su oficina de mano de Daudid theniers tasada en quatroçientos Doblones*”⁴¹, “*Una Pinttura de tabla Con Vnos Soldadillos y muchas Armas de mano de Daudid theniers tasada en dosçientos y Cinquenta Doblones*”⁴² o “*otra de quattro Varas de largo y mas de tres de alto la entrada del señor Don Juan de Austria en Bruselas de mano de Daudid theniers Con marco negro tasada en Vn mil Doblones*”⁴³. De estos datos se desprende por tanto, la temprana presencia en suelo hispano de la obra de Teniers y el aprecio a los asuntos abordados en la misma, como la alquimia o las tentaciones de San Antonio Abad, escenas que, dada su temática se muestran muy próximas a las escenas de brujería.

Además de las referencias a la brujería presentes en escenas de asunto religioso como es el caso de “*Las tentaciones de San Antonio Abad*”, del que realizó numerosas versiones⁴⁴, Teniers abordó la brujería como *leit motiv* en algunas de sus obras. La más temprana, realizada a mediados de la década de 1630 lleva por título, precisamente, “*La bruja*” (fig.8). La pintura muestra a una campesina, situada a la izquierda de la composición, en el momento en que es sorprendida por los resultados inesperados de su brujería. En el lado opuesto

aparece un grupo de demonios y seres fantásticos, a los que la mujer parece haber conjurado. La bruja se arrodilla en el círculo mágico, al tiempo que trata de atar a un cojín el enorme pez que aparece a sus pies como parte de sus rituales, pero la monstruosa aparición que ha tenido lugar a sus espaldas le ha interrumpido en sus quehaceres. Por lo tanto, esta pintura representaría otra de las actividades o, mejor dicho, la consecuencia de ellas, que en el siglo XVII se atribuían a las brujas: las visiones o ensoñaciones. Sobre este asunto, Pedro de Valencia, también nos dejó su parecer mostrándose, una vez más, escéptico al respecto. El literato extremeño considera que las visiones de “*ymagenes vanas*” de las brujas no vendrían motivadas por el demonio, con quién habrían establecido un pacto, sino que busca una explicación más racional a la par que mundana:

El D^{or} Laguna Medico del Summo Pontifice Julio 3. en Su Comto sobre Dioscorides Lib. 4. C. 75. tratando de Vna especie De solano o ierua Mora de Cuia raíz escriue q Veuida con Vino en Cantidad de Vna dragma representa ymages Vanas en la fantasia apacibles y que dan gusto. Cuenta que el Año de 1545 estando el Curando al Duque franco de Lorena, fueron presos dos Bruxos Marido y Muger ermitaños de Vna Ermitilla Junto a Nanci, y que se les hallo Vn bote de Vnguento Verde que el congeturo seria conpuesto de yeruas frias que Causasen sueño como de Cicuta, solano, Beleño, mandrágora del qual vio despues Vntando Vna Muger de Vn Berdugo que estaua frenética y no podía dormir, dize que durmió treinta y seis oras que apenas con Ventosas y otros remedios la despertó y ella luego se començo a quezar de que la huiesen estoruado su gusto y dijo auia estado en los mayores placeres del Mundo y holgadose deshonestamente con Vn manceuo, este Medico quiso atribuir a causa natural de las yeruas no solamente el sueño sino lo que en el se sueña sin diligencia particular del Demonio para representarlo. Mas se induze esto aquí que de otros Cuentos tales q tra el Pe del Rio por que aquellas experiencias sucedían en Bruxas qye se Vntauan debajo de pacto y mala intención pero en esta que estando sin sentido la Vnto el Medico ni procedio pacto ni Voluntad de Cumplirlo o que se Cumpliese a mi parecenme muy estraños muchos y muy conformes en todos los Cuentos de Las bruxas para que admita la opinión de q no les pasan mas que por sueños, se puede pensar que todas aquellas ymagenes vanas resulten de sola eficacia natural de las Vnciones sin que el Demonio se las componga y haga como todos los de Vna Junta concurren en soñarse Juntos y Ver Vnas mismas Visiones que sepan y puedan Contestar como Verdades.”⁴⁵

Continuando con el análisis de la obra de Teniers, la deliciosa “*Escena de brujería*” (fig.9) conservada en la New York Historical Society constituye la perfecta traducción en términos pictóricos de todos los rasgos característicos de las lamias seiscentescas que se han venido exponiendo hasta el momento.

La escena se sitúa en una habitación en la cual varias brujas están atareadas en los preparativos del aquelarre, conjurando demonios que probablemente las acompañarán a la celebración y ultimando la elaboración de los untos y ungüentos de los que se servirán para volar hasta la reunión. En el centro de la lúgubre estancia, aparecen dos brujas sentadas – una joven, quizá la *novicia*; y a su lado, otra más anciana, tal vez la *bruja maestra* – leyendo un libro de hechizos. Como señala Davidson⁴⁶ el rostro de la joven bruja parece corresponderse, sin lugar a dudas, con los rasgos de Anna Brueghel, la esposa del pintor, quién ya le había servido de modelo en otras ocasiones. Por otra parte, una de las brujas que nos muestra Teniers aparece ya transformada, adoptando la forma de un animal híbrido, mitad caballo y con cola de mapache mientras su compañera, montada en su escoba, está siendo ungida con el ungüento que le permitirá volar.



8



9

Fig. 8 David Teniers el Joven, *La bruja*, mediados década 1630, Múnich, Schleissheim Gallery.

Fig. 9 David Teniers el Joven, *Escena de brujería*, principios década 1650, Nueva York, NY Historical Society.

Esta escena presenta notables concomitancias con la “*Asamblea de Brujas*” de Frans Francken II que conserva el Kunsthistorisches Museum de Viena, aunque como apunta Davidson, no parece que hubiera en Teniers voluntad de copiar esa composición⁴⁷.

Como se ha visto, el amplio desarrollo que alcanzó la pintura y las escenas de género en los Países Bajos durante el siglo XVII propició que sus artistas fueran más proclives a tratar el tema de la brujería en sus obras. Los pintores flamencos retrataron la cara más amable y anecdótica de los sortilegios, pues en ningún momento se detuvieron a inmortalizar determinadas actividades mucho más desagradables que también se atribuían a las lamias como es el asesinato de niños o la apertura de sepulcros. En algunas de estas obras, la voluntad caricaturesca llega a grados extraordinarios y así, paulatinamente, la

intención primordial religiosa y moralizante que estuvo en la raíz de obras como las de El Bosco, darán paso a una interpretación del fenómeno de la brujería en clave estética y humorística, como sucede en las pinturas de Teniers.

A través de este pequeño recorrido por las imágenes de brujas de los siglos XVI y XVII se ha podido constatar cómo a pesar de que la tratadística constituye una fuente inestimable de conocimiento del fenómeno de la brujería en época moderna, el análisis de la imagen artística se postula no solo como un complemento, sino como un vía indispensable para obtener una visión de conjunto de la cultura de una época. Y lo cierto es que, una buena sátira – en forma de novela cervantina o de tabla flamenca – ha podido hacer más efecto en ciertas mentes de ayer y de hoy que cientos de libros escritos por metafísicos, moralistas o teólogos, demostrando que las brujas vuelan o no vuelan.

NOTAS

1. Caro Baroja, J.; *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p.267.
2. Sobre este tema véanse: Moreno de las Heras, M., "Brujos por el aire", en A. E. Pérez Sánchez y E. A. Sayre (dir.), *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid Museo del Prado, 1988, pp. 184-188, n. 27; Reuter, A., "Volo di streghe", en M. B. Mena Marqués, F. V. Garín Llombart, J. M. Matilla, *Goya*, Roma Edizioni de Luca, 2000, pp. 78, n. 20; F. Calvo Serraller (dir.), *Goya: la imagen de la mujer*, Madrid Fundación Amigos del Museo Nacional, 2001, pp. 284, 339, n. 80; Irving Heches, F., "Goya y sus seis asuntos de brujas", *Goya*, 295-6, 2003, pp. 197-214.
- Mena Marqués, M. B., "Vuelo de brujas / Flug der Hexen", en P. K. Schuster, W. Seipel y M. B. Mena Marqués (dir.), *Goya: Prophet Der Moderne*, Colonia Dumont, 2005, pp. 196, n. 69.
3. Como señala Martín de Riquer (1943), las afortunadas investigaciones de don Ángel González Palencia permiten seguir muy detalladamente la biografía de Sebastián de Covarrubias.
4. Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.
5. Armengol, A.; "Realidades de la brujería en el siglo XVII: entre la Europa de la caza de brujas y el racionalismo hispánico", en *Tiempos modernos: Revista de Historia Moderna*, vol. 3, nº 6, 2002.
6. Covarrubias, S., Op. cit, 1943, p.238.
7. Es preciso señalar en este punto que dicha consideración gozaría de un mayor arraigo entre las élites y las clases cultivadas. Sin embargo, entre las clases populares preocupaban más las atribuciones mágicas. En este sentido, las funciones habituales de las mujeres en la sociedad guardan una estrecha relación, ya que ofrecen mayores oportunidades de practicar la magia nociva – cocineras, curanderas y comadronas –.
8. Covarrubias, S., *Emblemas morales*, Facs, 1610, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.
9. Covarrubias, S., Op. cit, 1978, fols. 94r. y 94v.
10. Covarrubias, S.; Op. cit, 1978, fol. 47r.
11. Al analizar la etimología de la palabra "bruja", Covarrubias (Op.cit., 1943, p.238) explica: "Danles otros nombres, como es jorgina; algunos entienden estar corrompido de sugginas, del verbo *suggo*, *suggis*, porque dizen chupar la sangre de los niños tiernos con que los consumen y matan; y por esta razón las llamaron lamias".
12. Covarrubias, S., Op. cit, 1978, fol. 163 r.
13. Véase acerca de los expedientes de brujas: Sainz Varela, J.A. (coord.), *¡Brujas! Sorginak! Los archivos de la Inquisición y Zugarramurdi*, Vitoria-Gasteiz, Ministerio de Cultura, 2008.
14. Moratín, L.; *Auto de Fe celebrado en la Ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610, siendo Inquisidor General el Cardenal, Arzobispo de Toledo, Don Bernardo de Sandobal y Roxas, ilustrada con notas por el bachiller Gines de Posadilla, natural de Tebenes*, Madrid, Imprenta de Collado, 1820.
15. Moratín, L.; Op. cit., pp.27-28.
16. Moratín, L.; Op. cit, pp.24-25.
17. Ídem.
18. Armengol, A., Op. cit., 2002.
19. AHN, Inquisición, Libro 1231, fol. 625v.
20. Sobre este tema véase: Del Río, M., *La magia demoníaca. Libro II de las Disquisiciones mágicas*, Introduce, traduce y anota, Jesús Moya; preámbulo de Julio Caro Baroja, Madrid, Hiperión, 1991.
21. AHN, Inquisición, Libro 1231, fols. 625 v. y 626 r.
22. Covarrubias, S.; Op. cit, 1978, Emblema 23, Centuria III, fol. 223 r. y v.
23. Moratín, L.; Op. cit. 1820, pp. 3-8.
24. Caro Baroja, J., Op. cit., 1988, p. 271.
25. "(vamos) muy lejos de aquí, a un gran campo, y allí nos da de comer (el Diablo) desabridamente, y pasan otras cosas, que, en verdad, y en Dios y en mi ánimo, que no me atrevo a contarlas, según son sucias y asquerosas, y no quiero ofender tus castas orejas" en Cervantes, M.de; *El casamiento engañoso y el coloquio de los perros*, Ed. González Amezúa, pp.338-339.
26. Cervantes, Miguel de; *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes, 1998 (vols.1 y 2).
27. Nietzsche, F., *El origen de la tragedia ó Helenismo y pesimismo*, Madrid, B, Rodríguez Serra, 1900?.
29. AHN, Inquisición, Libro 1231, fol. 609 v.
30. Moratín, L.; Op. cit., pp.33 y 34. Es interesante reproducir la jocosa nota a pie de página que Moratín introduce en su edición comentada de la relación del Auto de Fe de Logroño de 1610, acerca de los instrumentos – el tamborino y el flautín – que animaban el aquelarre de Zugarramurdi: "Se ve que el Demonio se acomoda al uso de la tierra, A donde fueres, haz lo que vieres. En Valencia gustan mucho las

bruxas de atabalillos y dolzaynas, y cantan la jota, en la Mancha tocan panderos y tiples, en Andalucía sonajas y panderetas, en Galicia gaytas, en Portugal guitarras; y en Zugarramurdi se huelgan con la flauta de Goyburu y el tamborino de Juan Sansin.”

31. Caro Baroja, J.; Op. cit., 1988, p.270.

32. Véase sobre este grabado: Cat. Expo. Strasbourg, *Europe des Esprits*, 2011 (p. 48); Cat. Expo. Strasbourg, *Attrait subtils*, 2008, p. 101; Schoch (et alt.), *Dürer Drückgraphische Werk*, 2001, pp. 86-87, no 28; Makowski, C., *A.D. le songe du Docteur*, 1999, pp. 65-80.; Zika, C., *Dürer's witch*, 1998 (p.118-140); Bartsch, A., *Le Peintre graveur*, Leipzig, 1866-1876 20, in 12° (n°67); Meder, J., *Dürer-Katalog*, 1932 (n°68).

33. Sobre la utilización de estampas en los pintores españoles del siglo XVII véase: Vizcaino Villanueva, M.A., *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, Cap. II. El Obrador. La inspiración visual, pp.137-164.

34. Sobre esta pintura véase: AA.VV.; *Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, p.29.

35. Caro Baroja, J. Op. cit., 1988, p.270.

36. Sobre la colección de pinturas del Marqués de Leganés véase: López Navío, José, *La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés*, Analecta Calsanctiana, Madrid, 1962; y la tesis doctoral, Pérez Preciado, J.J.; *El Marqués de Leganés y las Artes*, Universidad Complutense de Madrid.

37. AA.VV., Op. cit., 2001, p.29.

38. En el centro la gruesa y desaliñada novia, hace un gesto con los dedos índice y corazón que puede significar necedad o falta de juicio. Aparece ataviada con una corona confeccionada con cucharas de palo, símbolo de la glotonería y la gula, y cáscaras de huevo, alusiones a la estulticia y la lujuria. Sobre ella aparece representado un elemento, en forma de corona, que remite a la obra de El Bosco, “Las Bodas de Canaán”, y un cascabel, que haría referencia a la necedad. Asimismo, cada uno de los numerosos animalejos y monstruos que se sitúan en el espacio circundante al núcleo central de la composición, sería susceptible de interpretación en clave iconológica: por ejemplo, la mujer jorobada con una lechuza, aludiría a la estupidez y la locura.

39. Ayala Mallory, N.; *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p.274.

40. Fernández Bayton, G.; Inventarios reales. *Testamentaría del Rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid, Museo Nacional del Prado – Patronato Nacional de Museos, 1975.

41. Fernández Bayton, G.; Op. cit., 1975, p.34.

42. Fernández Bayton, G.; Op. cit., 1975, p.36.

43. Fernández Bayton, G.; Op. cit., 1975, p. 37.

44. Entre las representaciones de este tema, destacan las obras conservadas en el Museo Nacional del Prado (P01822), en el Museo del Louvre y en el Koninklijk Museum van Schoone Kunsten de Amberes. Sobre estas pinturas véase: Davidson, J.P.; *David Teniers the Younger*, Londres, Thames and Hudson, 1979.

45. AHN, Inquisición, Libro 1231, fols. 612 v. y 613 r.

46. Davidson, J.P.; Op. cit., 1979, p.45.

47. Ídem.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.; *Maestros antiguos y modernos en las colecciones del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

Armengol, A.; “Realidades de la brujería en el siglo XVII: entre la Europa de la caza de brujas y el racionalismo hispánico”, en *Tiempos modernos: Revista de Historia Moderna*, vol. 3, nº 6, 2002.

Ayala Mallory, N.; *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Caro Baroja, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Cervantes, M. de, *El casamiento engañoso y coloquio de los perros*, Editado por Agustín González Amezúa, Madrid, Bailly Baillière, 1912.

Covarrubias, S., *Emblemas morales*, Facs, 1610, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

Covarrubias, S., *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, según la impresión de 1611, con las adiciones de Benito Remigio Noydens publicadas en la de 1674, Edición preparada por Martín de Riquer, Barcelona, Horta, 1943.

Del Río, M., *La magia demoníaca. Libro II de las Disquisiciones mágicas*, Introduce, traduce y anota, Jesús Moya; preámbulo de Julio Caro Baroja, Madrid, Hiperión, 1991.

Fernández Bayton, G.; *Inventarios reales. Testamentaría del Rey Carlos II: 1701-1703*, Madrid, Museo Nacional del Prado – Patronato Nacional de Museos, 1975.

Davidson, J.P.; *David Teniers the Younger*, Londres, Thames and Hudson, 1979.

Kamen, H., *La Inquisición española*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

Moratín, L.; *Auto de Fe celebrado en la Ciudad de Logroño en los días 7 y 8 de noviembre del año de 1610, siendo Inquisidor General el Cardenal, Arzobispo de Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Roxas, ilustrada con notas por el bachiller Gines de Posadilla*, natural de Tebenes, Madrid, Imprenta de Collado, 1820.

Sainz Varela, J.A. (coord.), *¡Brujas! Sorginak! Los archivos de la Inquisición y Zugarramurdi*, Vitoria-Gasteiz, Ministerio de Cultura, 2008.

Soto, H. de; *Emblemas moralizadas*, Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.

Vélez de Guevara, L.; *El diablo cojuelo*, Vigo, Edición de A. Bonilla y San Martín, 1902.

Vlieghe, H.; *David Teniers the Younger (1610-1690): a biography*, Turnhout (Bélgica), Brepols, 2011.