The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of Spanish, Italian, and Portuguese

DE-WITCHING FEMALE AMERICA: THE FIGURE OF THE SORCERESS IN THE REPRESENTATION OF AMERICA

A Dissertation in

Spanish

by

Silvia Ruiz Tresgallo

© 2011 Silvia Ruiz Tresgallo

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2011

The Pennsylvania State University

The Graduate School

Department of Spanish, Italian, and Portuguese

AMÉRICA FÉMINA HECHIZA: LA HECHICERA EN LA REPRESENTACIÓN DE AMÉRICA

A Dissertation in

Spanish

by

Silvia Ruiz Tresgallo

© 2011 Silvia Ruiz Tresgallo

Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of

Doctor of Philosophy

May 2011

The dissertation of Silvia Ruiz-Tresgallo was reviewed and approved* by the following:

Julia Cuervo-Hewitt
Associate Professor of Spanish and Portuguese
Dissertation Advisor
Chair of Committee

Laurence E. Prescott
Professor of Spanish and African American Studies

Mary E. Barnard
Associate Professor of Spanish and Comparative Literature

William R. Blue
Professor of Spanish

Djelal Kadir
Edwin Erle Sparks Professor of Comparative Literature

Henry (Chip) Gerfen
Associate Professor of Spanish
Head of the Department of Spanish, Italian, and Portuguese

*Signatures are on file in the Graduate School

ABSTRACT

From the discovery of the New World, the European metropolis revealed America as a demonic territory populated by monsters, cannibals, and pagans. Philippe Galle's engraving *America* (1500) illustrates the New World in the figure of an indigenous cannibal female, a barbaric and wicked creature. In my dissertation, I associate this perception of America and its territory, feminine and demonic, with that of the woman traditionally related to evil, the sorceress.

This dissertation is a cultural and literary study that establishes a genealogy of the figure of the sorceress and the depiction of sorcery in literature, by analyzing the representation of women and evil in the Latin American territory. Chapters follow a discursive chronology in which I examine colonial and Spanish American literary works and their antecedent European texts, particularly from medieval and early modern Spanish literature. In addition, I explore the historic and religious context of such representation, using inquisitorial records and works on the society, especially in the chapters related to colonial times. I also incorporate and analyze engravings, paintings, and sculptures. The theoretical frame of this transatlantic study deals with gender and power, and includes the literary criticism of Julia Kristeva, René Girard, Judith Butler, Barbara F. Weissberger, Michel Foucault, and Mikhail Bakhtin, among other scholars.

It is the aim of my dissertation to return to those demonic discourses with which America was conceived to serve the agenda of Spaniards, to reveal European fantasies and anxiety rather than tangible realities, concerning imperial issues of race, gender, and identity. By deconstructing those discourses, I expose the mechanisms of power and the stereotype of women that became the target of the social body from colonial to contemporary times. The accusation of witchcraft is a discourse of otherness applied to those who defy the patriarchal standards of European civilization.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS v

AGRADECIMIENTOS x

Introducción..... 1

Capítulo 1.- El diablo en el cuerpo: misoginia y abyección en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle 30

Capítulo 2.- Raza, género y sociedad: la picaresca de la hechicería en "Un negocio con Juana García" en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle 107

Capítulo 3.- *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: Monstruos femeninos, mitos masculinos 200

Capítulo 4.- La madre terrible en "Los funerales de la Mamá Grande" de Gabriel García Márquez 272

Conclusión..... 348

Obras citadas 355

LISTA DE FIGURAS

Introducción

Figura **0-1**: *America*, grabado de Philippe Galle (1500). Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953; rpt. in Stephen Orgel, "Shakespeare and the Cannibals." *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjoire Garber (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987; print; 43) 2

Figura **0-2**: *America*, grabado de Theodore de Galle (1600) según un dibujo de Jan van der Straet (1575); rpt. en Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (New York: Routledge, 1995; print; 25) 4

Figura **0-3**: *Quartering of the prisoner, boiling of intestines and head*, grabado de Theodor de Bry, *Part 3: The Tupinambá in the Sixteenth Century (1592), Great Voyages (1590-1634)* (Frankfurt; 3:23); rpt. en Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's* Great Voyages (Chicago: The University of Chicago Press, 1981; print; 174.2).. 6

Figura **0-4**: *Sorcerer's Dinner* de Francesco Maria Guazzo's Treatise, *Compendium Maleficarum* (Milán, 1608), grabado; rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 71)..... 6

Figura **0-5**: *Zemi Worship*, grabado de Theodor de Bry, *Part 4: Benzoni's Voyages to the Spanish Colonies (1594), Great Voyages (1590-1634)* (Frankfurt; 4:24); rpt. en Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's* Great Voyages (Chicago: The University of Chicago Press, 1981; print; 174.6)..... 8

Figura **0-6**: *The Cult of the Devil*, de Jacques Callot, Bibliothèque nationale de France (Paris, 1627); rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 75)..... 8

Figura **0-7**: *The Witches' Sabbath*, relieve en claroscuro sobre madera, de Hans Baldung Grien (1510), Museum of Fine Arts, Boston; rpt. en Helen Diane Russell, and Bernadine Barnes, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print* (National Gallery of Art Washington: The Feminist Press at the City University of New York, 1990; print; 166)..... 10

Figura **0-8**: *Witch riding on a goat*, grabado de Albrecht Dürer (1500-1501), Rosenwald Collection; rpt. en Helen Diane Russell, and Bernadine Barnes, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print* (National Gallery of Art Washington: The Feminist Press at the City University of New York, 1990; print; 166)..... 10

Figura **0-9**: Detalle, *Grilling of Limbs and Trunk. Old women with sagging breasts*, grabado de Theodor de Bry, *Part 3: The Tupinambá in the Sixteenth Century (1592), Great Voyages (1590-1634)* (Frankfurt; 3:25); rpt. en Bernadette Bucher, *Icon and*

Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages (Chicago: The University of Chicago Press, 1981; print; 174.5).. 12

Figura **0-10**: *The Witch*, grabado de Niklaus Manuel Deutsh (1484-1530), Berlín, Kupferstichkabinett; rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 100) 12

Figura **0-11**: Detalle, *Indians Dancing*, acuarela de John White (1590), British Museum, London; rpt. in Stephen Orgel, "Shakespeare and the Cannibals." *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjoire Garber (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987; print; 50) 14

Figura **0-12**: *Four Naked Women (The Four Witches)*, grabado de Albrecht Dürer (1947); rpt. en Helen Diane Russell, and Bernadine Barnes, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print* (National Gallery of Art Washington: The Feminist Press at the City University of New York, 1990; print; 168)..... 14

Capítulo 1.- El diablo en el cuerpo: misoginia y abyección en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle

Figura **1-1**: *America*, grabado de Philippe Galle (1500). Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953; rpt. in Stephen Orgel, "Shakespeare and the Cannibals." *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjoire Garber (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987; print; 43) 95

Capítulo 2.- Raza, género y sociedad: la picaresca de la hechicería en "Un negocio con Juana García" en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle

Figura **2-1**: Lebrillo de 28 cm de anchura; rpt. in Alan Caiger-Smith "Hispano–Moresque Pottery." *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware* (London: Faber & Faber, 1973; print; 68)..... 150

Figura **2-2**: Autor novohispano anónimo (1775-1800), *De Castizo y Española: Español, De Español y Negra: Mulato*. Museo de las Américas, Madrid, España; rpt. in Martha de Alba, Arnaud Exbalin, and Georgina Rodríguez, "El ambulantaje en imágenes: una historia de representaciones de la venta callejera en la ciudad de México (siglos XVIII-XX)." *Ambulantage et métropolisation. Cybergeo: European Journal of Geography* 373 (Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 19 Apr. 2007, rev. ed. 21 Apr. 2008; web; 01 Nov. 2010)..... 165

Figura **2-3**: Jan van Grevenbroeck II (1731-1807), carboncillo, tinta y acuarela sobre papel, *Punishment of a Sorceress*. Museo Correr, Venice, Italy; rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 108)..... 188

Capítulo 3.- *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: Monstruos femeninos, mitos masculinos

Figura **3-1**: *America*, grabado de Theodore de Galle (1600) según un dibujo de Jan van der Straet (1575); rpt. en Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (New York: Routledge, 1995; print; 25) 205

Figura **3-2**: *Circe*, de Arthur Hacker, *Royal Academy Pictures* (London, 1893); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 321)..... 215

Figura **3-3**: *Circe*, de John Collier. *John Maler Collier: The Complete Works*, 2002-2010. Web. 1 May 2010. <http://www.john-collier.org>..... 216

Figura **3-4**: *Circe*, pastel de Alice Pike Barney, *National Museum of American Art*, Smithsonian Institution; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 323).. 216

Figura **3-5**: *The Kiss of the Sphinx*, oleo sobre lienzo de Franz von Stuck, Budapest, Szepmüveszeti Museum; rpt. en Eva Mendgen, *Franz von Stuck 1863-1928: A Prince of Art* (Köln: Taschen, 1995; print; 27) 225

Figura **3-6**: *Sphinx*, escultura de Ivan Meštrovič, *Die Kunst*, 25 (1911-12); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 329) 226

Figura **3-7**: *At Supper*, oleo sobre lienzo de Léon Bakst, *Die Kunst*, 7 (1902-3); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 329)..... 226

Figura **3-8**: *Oedipus and the Sphinx*, oleo sobre lienzo de Gustave Moreau, *Die Kunst*, 29 (1913-14); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 329) 229

Figura **3-9**: *The Green Abyss* o *The Syren*, de Aristide Sartorio, *The Art Journal* 58 (April 1896), 106; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 268) 231

Figura **3-10**: *The Depths of the Sea*, de Edward Coley Burne-Jones, Monkhouse, *British Contemporary Artists*, 71; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 270). 232

Figura **3-11**: *Lilith*, de John Collier. *John Maler Collier: The Complete Works*, 2002-2010. Web. 1 May 2010. <http://www.john-collier.org> 234

Figura **3-12**: *Lilith*, de Kenyon Cox, *Scribner's Monthly*, 12 (1892); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 309)..... 236

Figura **3-13**: *Medusa*, acuarela de Carlos Schwabe, *Barry Friedman Gallery*, New York; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 310)..... 237

Figura **3-14**: Detalle. *Medusa*, acuarela de Carlos Schwabe, *Barry Friedman Gallery*, New York; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 310) 237

Figura **3-15**: *María Lionza*, escultura de Alejandro Colina.; rpt. in Gustavo Martin. *Magia y religión en la Venezuela contemporánea* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1983; print: 160-61) 269

Capítulo 4.- La madre terrible en "Los funerales de la Mamá Grande" de Gabriel García Márquez

Figura **4-1**: *Cangrejo de mar o cánvaro con dios estrella*, vasija de cerámica mochica; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 83)..... 279

Figura **4-2**: *Diosa cangrejo dando a luz*, vasija de cerámica mochica; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 84)..... 279

Figura **4-3**: *Diosa Gorgona con serpientes*, vasija de cerámica mochica; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 84)..... 279

Figura **4-4**: *Coatlicue*, estatua azteca; rpt. Museo Nacional de Antropología e Historia de México D. F 282

Figura **4-5**: *La vieja diosa Ixchel destruye el mundo al derramar agua*, detalle de un dibujo maya en un códice; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 188) 282

Figura **4-6**: *Venus de Willendorf*, estatua de bulto redondo, paleolítico; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 1)..... 288

Figura **4-7**: *Venus de Menton*, estatua de bulto redondo, paleolítico; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 1)..... 288

Figura **4-8**: *La venus de Laussel*, grabado rupestre, paleolítico; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 2) 288

Figura **4-9**: *La mujer durmiente*, estatua de bulto redondo, Calcolítico (4.000 a.p.); rpt. en Wolfgang Lederer, *The Fear of Women* (New York: Grune & Stratton, 1968; print; 15) 292

Figura **4-10**: *España como la Reina Isabel*, en Ernesto Giménez Caballero, *España nuestra: El libro de las juventudes españolas* (Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1943; print; 21); rpt. en Barbara F. Weissberger, *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004; print; 191). 309

Figura **4-11**: *The Excesses of the Monks*, grabado de Hieronymous Bosch (1562); rpt. en Klaus Theweleit, *Male Fantasies* (Minneapolis: University of Minnesota, 1987; print; 284). 335

Figura **4-12**: *In Hell's Abyss*, grabado pintado a mano atribuido a Mathias Gerung (colección privada, previo a 1536); rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 63)..... 335

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no podría haber llegado “a buen puerto” sin la ayuda y la generosidad de su directora, la profesora Julia Cuervo-Hewitt. Gracias por sus esmeradas lecturas y brillantes comentarios, además de su apoyo y diligencia en este camino incierto que es una tesis. También quiero ampliar mis agradecimientos a los miembros del comité, los profesores Mary E. Barnard, Laurence E. Prescott, William R. Blue y Djelal Kadir. Sus comentarios y sugerencias han mejorado sustancialmente este proyecto. También quiero reconocer al resto de los profesores del Departamento de español, italiano y portugués de Penn State, cuya dedicación y calidad académica son para mí un ejemplo a seguir. Quiero dedicar un especial agradecimiento al director del departamento, el profesor Henry (Chip) Gerfen, y a la directora de estudios graduados, la profesora Paola E. (Giuli) Dussias, gracias a cuya iniciativa me fue concedido el “Noakes Fellowship Award,” premio de investigación otorgado por el “College of the Liberal Arts” para financiar este estudio. Gracias por confiar en mi proyecto y en mi capacidad para llevarlo a cabo.

A título personal quiero mencionar a mis “compañeros de viaje” durante mis estudios graduados, los estudiantes, amigos y familiares sin cuyas sugerencias académicas y palabras de aliento nada sería posible. Gracias a mis colegas de Penn State y a la “troupe” doctoral de WMU, en especial a Diomedes Solano Rábago por sus comentarios eruditos y los buenos momentos. Gracias a Marta Ventura por sus sabios consejos y su gran corazón. Pero sobre todo, gracias a mis padres, José Ruiz Berodia y Raquel Tresgallo Calderón, quienes aunque nunca tuvieron la oportunidad de asistir a la universidad, me inculcaron el valor de la educación y su espíritu de trabajo. Sus llamadas puntuales todos los sábados, su cariño incondicional y su ejemplo de vida han sido el motor que ha alimentado este proyecto.

Introducción

Desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, la metrópolis europea imaginó a América como un territorio femenino y demoniaco, poblado por monstruos, caníbales y paganos. En los *Diarios de Colón*, el almirante genovés presenta la tierra americana como un espacio desconocido, habitado por seres bestiales y antropófagos. Cristóbal Colón es quien inicia el estereotipo negativo del nativo americano como caníbal, que después pasará a integrar las crónicas de Pedro Martyr, Bernal Díaz del Castillo, Américo Vespucio, Diego Álvarez Chanca, Hans Staden y Jean de Léry entre otros. Cristóbal Colón no sólo propone la narrativa del caníbal, sino también la imagen femenina del Nuevo Mundo. En su tercer viaje el almirante afirma dirigirse al pecho exuberante de una mujer:

> Agora vi tanta disformidad, como ya dije, y por esto, me puse a tener esto del mundo , y fallé que no era redondo en la forma que escriben; salvo que es de la forma de una pera que sea todavía muy redonda, salvo allí donde tiene el pezón, que allí tiene más alto, o como quien tiene una pelota muy redonda y en un lugar de ella fuese como una teta de mujer allá puesta, y que esta parte de este pezón sea la más alta e más propinca al cielo y sea debajo la línea equinoccial y en esta mar océano en fin del Oriente…Mas este otro [hemisferio] digo que es como sería la mitad de la pera bien redonda, la cual toviese el pezón alto como yo dije o como una teta de mujer e una pelota redonda…(*Los cuatro viajes del Almirante y su testamento* 17)

La descripción de Colón apunta a la alegorización de América en el cuerpo de una mujer y la descripción del seno redondo sugiere que está repleto de leche. Esta imagen femenina del Nuevo Mundo se integra junto a la antropófaga y demoniaca desde los diarios del almirante a la literatura del Siglo de Oro. Lope de Vega en la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* se adscribe a esta alegorización femenina del Nuevo Mundo indicada por el almirante genovés y añade un componente maternal, pues representa a América como una “madre tierra, madre amada” (1565). En la comedia de Lope de Vega, la madre América es el imperio del demonio en donde los indígenas son seres inferiores abocados a la animalidad y el paganismo. Tanto la historia como la literatura europea imponen una imagen demoníaca del territorio americano que

se extiende a sus habitantes, en especial a la mujer. La figura 0-1, el grabado de Philippe Galle *America* (1500), alegoriza el Nuevo Mundo en el cuerpo de una mujer indígena y caníbal, una criatura bárbara y malvada.

Figura **0-1**: *America*, grabado de Philippe Galle (1500). Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953; rpt. in Stephen Orgel, "Shakespeare and the Cannibals." *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjoire Garber (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987; print; 43).

El propósito del presente estudio es explorar la percepción europea de América y su territorio, femenino y demoniaco, con la de la mujer relacionada con el mal en Europa, la hechicera. Esta disertación es un estudio cultural y literario que establece una genealogía de la figura de la hechicera y la descripción de ésta en la literatura por medio del análisis de la representación de la mujer y su asociación con lo maligno, "lo demoniaco," en el territorio latinoamericano. Este estudio trasatlántico profundiza en la imagen de la mujer y su vinculación tradicional con lo pecaminoso y lo diabólico, para explorar la visión de la hechicera en la literatura colonial e hispanoamericana y trazar una arqueología de su representación. Mi objetivo es regresar a esos discursos demoniacos con los que América fue concebida en la agenda de los españoles, para revelar que esta construcción femenina y diabólica responde a fantasías y ansiedades relacionadas con estereotipos europeos de raza, género e identidad. El estudio

detallado de estos discursos expone los mecanismos de poder y el estereotipo de mujeres que se convirtieron en objetivo de estas acusaciones por parte de los dirigentes masculinos desde la colonia hasta época contemporánea. La acusación de hechicería conforma un discurso de otredad que se aplicaba sobre aquellas mujeres que desafiaban los estándares patriarcales de la civilización europea.

Descripción / Panorámica

Theodore de Galle inscribe en la alegoría de América a la Eva de un nuevo Edén, la madre de un linaje femenino y maligno que continúa en el Nuevo Mundo. De acuerdo a Ilona Katzew "the fascination with other cultures (other in relation to Europe, that is), has a long tradition in the West. The Old Worlds's hunger for the exotic resulted in its projection of chimerical traits onto the New" (63). En la figura 0-2, el grabado *América* (1500), Theodor de Galle representa el encuentro quimérico entre Américo Vespucio y el continente alegorizado en una figura femenina que recuerda a Eva en el jardín del Edén. En una reinterpretación del *Génesis* bíblico y de la misión de Europa, en la pintura de Galle, Américo Vespucio aparece como un Adán civilizado, completamente vestido, en una posición vertical y activa, paralelo a la embarcación europea de la que ha descendido. La imagen del explorador representa el poder masculino de la civilización, puesto que la tecnología del barco y del utensilio astronómico que porta en su mano, además del elegante y elaborado vestuario europeo del navegante, indican el lugar culturalmente avanzado del que procede. Anne McClintock considera que en este grabado "Vespucci, the godlike arrival, is destined to inseminate her with the male seeds of civilization, fructify the wilderness and quell the riotous scenes of cannibalism in the background" (26). En contraste, en esta representación alegórica de posesión, América, imaginada como Eva, aparece desnuda, tendida sobre una hamaca y en una posición horizontal, pasiva y sedente. La alegoría del Nuevo Mundo en esta representación es la de la barbarie, imagen que producía la tecnología rudimentaria y primitiva de la hamaca en la que reposa su cuerpo. La desnudez de la mujer indica

para el europeo el estado pre-civilizado en el que se encuentra tanto ella como el mundo que la rodea, un medio agreste y natural con animales exóticos y monstruosos diferentes a los de Europa. Esta representación forma parte del imaginario que el viejo mundo llega a tener del nuevo. El cuerpo de la fémina también expone una sensualidad erótica, ya que su posición sedente y el brazo invitador que extiende hacia Vespucio parece sugerir su sumisión ante un posible encuentro amoroso. Sin embargo, esta aparente obediencia esconde un peligro demoniaco, ya que al fondo de la imagen aparece una escena caníbal en la que un grupo de mujeres americanas devoran el cuerpo fragmentado de uno de los miembros de la tripulación de Vespucio. Stephen Orgel afirma:

> Amerigo Vespucci, in his famous letter to his Medici patron (1500), notes his discovery that the American natives are cannibals as a point of exotic interest … but as the century progressed, scenes of the evisceration of corpses, the dressing of human flesh, and human barbecues grew to be stock elements of the American landscape as it was represented for European audiences. (41).

En la imaginación del mundo europeo, estas indígenas caníbales que describe Vespucio pasan a integrar una genealogía femenina y maligna en el territorio americano. Siguiendo el linaje de Eva en el Génesis, las mujeres poseen en sí mismas el germen demoniaco que puede llevar al hombre y su civilización a su destrucción. Además, al practicar el canibalismo estas doncellas americanas evocan en el imaginario del viejo mundo a las hechiceras sensuales de Europa.

Figura **0-2**: *America*, grabado de Theodore de Galle (1600) según un dibujo de Jan van der Straet

(1575); rpt. en Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (New York: Routledge, 1995; print; 25).

Los hábitos alimenticios adjudicados a los indígenas, en especial a la mujer, suponen una continuación en territorio americano de los sacrificios humanos de los hechiceros europeos. En la figura 0-3, el grabado *Quartering of the prisoner, boiling of intestines and head* (1592) de Theodor de Bry, asistimos a una escena dantesca dentro de la comunidad indígena de los Tupinambá en Brasil. En ella, los nativos y nativas americanos proceden a fragmentar el cuerpo de varios prisioneros para hervir varias partes, entre las que se encuentran los intestinos y la cabeza. Además proceden a cocinarlas en calderos gigantescos alimentados por un fuego de leña. Una imagen similar es la que aparece en la figura 0-4, *Sorcerer's Dinner* de Francesco Maria Guazzo's Treatise dentro del *Compendium Maleficarum* (Milán, 1608), en la que hechiceros y hechiceras de Europa proceden a hervir en calderos y rostizar al fuego los cuerpos de unos infantes para después devorarlos. Robert Muchembled relaciona esta imagen caníbal de la imaginación europea con el culto al demonio:

> The most heinous allegation leveled at sorcerers involved delivering cadavers of stillborn infants to the Devil and sacrificing small children to him. Youthful flesh was thought to be one of the most delectable dishes served at the Devil's banquet … Against a background of apocalyptic anxiety, those who fought against witchcraft were able to express powerful destructive fantasies. The evil, the unnatural devouring mother, depicted at the upper right and lower left of the image, put humanity in peril. (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 70)

Aunque en el contexto europeo los hechiceros van completamente vestidos, a diferencia de la desnudez primitiva de los indígenas del Nuevo Mundo, el crimen resulta igual de retrógrado, pues supone la práctica del canibalismo. En la escena europea hay un número pequeño de participantes, sólo cuatro personas, dos hombres y dos mujeres, quizás para indicar que la hechicería es un delito terrible que sólo practican un número reducido de los miembros de una comunidad. En el caso de la escena americana aparecen doce personas, cantidad que sugiere la preeminencia de estas prácticas demoniacas entre la población el Nuevo Mundo. Además

Theodor de Bry sugiere que esta maldad es mayor en las figuras femeninas porque en su imagen hay ocho mujeres frente a sólo cuatro hombres. La práctica del canibalismo, en el imaginario cultural europeo, convierte a los indígenas en adoradores de Satán.

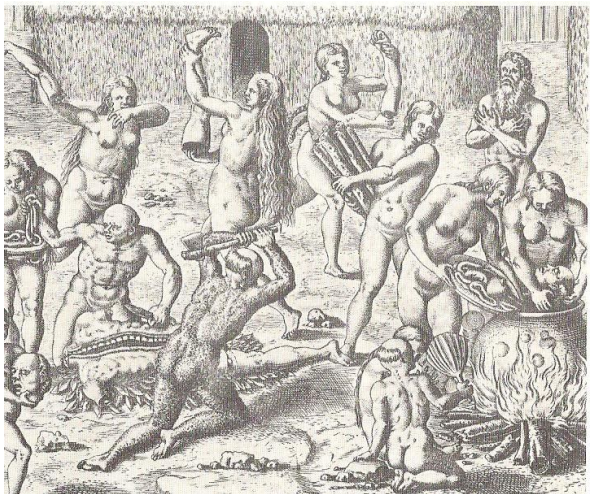


Figura **0-3**: *Quartering of the prisoner, boiling of intestines and head*, grabado de Theodor de Bry, *Part 3: The Tupinambá in the Sixteenth Century (1592), Great Voyages (1590-1634)* (Frankfurt; 3:23); rpt. en Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's* Great Voyages (Chicago: The University of Chicago Press, 1981; print; 174.2).

Figura **0-4**: *Sorcerer's Dinner* de Francesco Maria Guazzo's Treatise, *Compendium Maleficarum* (Milán, 1608), grabado; rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 71).

Theodor de Bry impone el sistema cultural cristiano en su percepción del Nuevo Mundo al dibujar los cultos indígenas americanos como adoraciones a Lucifer en la figura de un macho cabrío. La figura 0-5, el grabado de Theodor de Bry *Zemi Worship* (1594), ofrece una visión fantástica de las ceremonias religiosas de la etnia Arawak de la isla "La Española" del Caribe. Según Bernadette Bucher, de Bry crea esta imagen para demonstrar que los indígenas americanos aman al diablo y que el ídolo al que adoran es inspirado por él (70). La visión de de Bry parte de las descripciones de *Histoire Nouvelle du Nouveau Monde* (1579) de Girolamo Benzoni en las que distintas religiones indígenas pasan a integrarse, dentro de una visión europea, como cultos al

demonio (285). El traductor de Benzoni incluye los siguientes comentarios de Oviedo sobre esta adoración americana:

> Among these peoples I found no older painting or carvings nor anything more devoutly revered than the abominable figure of the devil. They paint it and carve it as hideously possible, no tied down by chains or sprawled on the ground as we paint him, at the feet of Saint Michael or Saint Bartholomew, but with pontifical dignity, sometimes seated on a tribunal, sometimes standing in other ways … You will see some with five or six heads and many tails, large teeth, enormous ears, and the eyes flaming like dragon's eyes, and in other ways, in which the most attractive must frighten those who look at it. (Benzoni 290)

El europeo interpreta los cultos indígenas en comparación con la iconografía de los santos de la religión cristiana, y por tanto ve en la ceremonia de adoración a divinidades caribeñas "Zemi" o "Cemis", un culto al diablo. En el grabado de de Bry la divinidad aparece en la parte superior de la imagen elevada sobre el resto de los indígenas para indicar su estatus superior de poder. Sus fieles portan ofrendas como muestra de respeto y sumisión. El cuerpo del Zemi, con sus cuernos y rostro de cabra, los rabos fálicos y serpentinos, y el tridente que porta en la mano izquierda recuerda a la figura del macho cabrío, la representación del demonio dentro del mundo cristiano. Esta última es la que ofrece Jacques Callot en la figura 0-6, *The Cult of the Devil* (1627), en la que un macho cabrío con cola serpentina observa en actitud hierática de superioridad a sus adoradores humanos. Muchembled afirma que el mismo Callot procedía de "Lorraine" (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 75), región donde muchas personas, en especial mujeres, habían sido condenadas a morir en la hoguera por participar en estos cultos. Muchembled considera que "the frightening power of the artist's images suggests that he had no doubt about the reality of the accusations" (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 75). Esta parece ser también la impresión de de Bry al representar este culto indígena caribeño, pues las múltiples cabezas de la divinidad recuerdan a las del monstruo del apocalipsis bíblico, aquel sobre quien cabalgará la gran meretriz, la hembra que anuncia la destrucción del mundo y la humanidad. Este

imaginario diabólico de las religiones del Nuevo Mundo supone la continuación en territorio americano de los Sabbath, ceremonias de adoración a Lucifer de las brujas europeas.

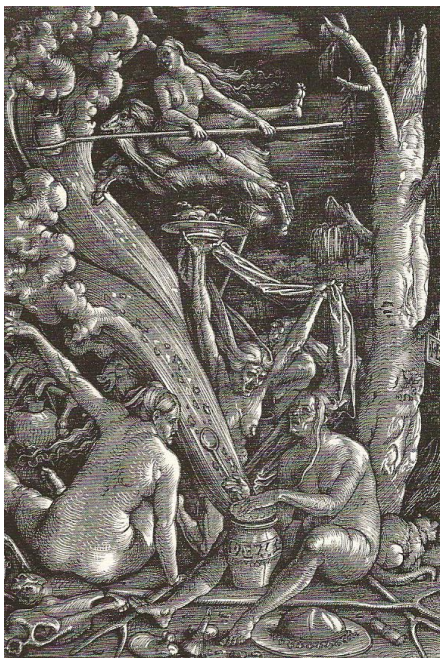
Figura **0-5**: *Zemi Worship*, grabado de Theodor de Bry, *Part 4: Benzoni's Voyages to the Spanish Colonies (1594), Great Voyages (1590-1634)* (Frankfurt; 4:24); rpt. en Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's* Great Voyages (Chicago: The University of Chicago Press, 1981; print; 174.6).

Figura **0-6**: *The Cult of the Devil*, de Jacques Callot, Bibliothèque nationale de France (Paris, 1627); rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 75).

Los monjes dominicos que escribieron el *Malleus Maleficarum* creían que las hechiceras adoraban el diablo en la figura de un macho cabrío, la misma entidad que veneraban los indígenas americanos según las crónicas europeas. Johann Sprenger y Heinrich Kraemer escribieron el *Malleus Maleficarum* (1486)[1] [El martillo de las magas], el manual de los inquisidores europeos para perseguir la hechicería. En concreto, este texto va destinado a la persecución de mujeres puesto que, en opinión de los inquisidores, ellas son más débiles de espíritu ante la influencia del

[1] Según Montague Summers la fecha de la primera edición del *Malleus* no puede ser fijada con certeza absoluta, pero 1486 es en su opinión, la fecha más lógica (vii). De 1487 a 1520 se publicaron catorce ediciones (vii-viii) de este libro.

demonio, siguiendo la línea maligna de Eva (44). Según este texto, las devotas de Lucifer participan en ceremonias de adoración al demonio que reciben el nombre de Sabbath (7). Durante estos cultos europeos que representa Hans Baldung Grien en *The Witches' Sabbath* (1510), la figura 0-7, los fieles llevaban frutos y ofrendas al demonio, de modo similar a las religiones caribeñas en América. En la imaginación de los inquisidores europeos es Satán, en la forma de un macho cabrío, quien preside esas ceremonias, una visión que continúa de Bry en su representación del culto al Zemi en el Nuevo Mundo. Tanto en el relieve de Baldung Grien como en la figura 0-8, el grabado de Albrecht Dürer *Witch riding on a goat* (1500-1501), la bruja vuela sobre un macho cabrío en posición invertida. Esta imagen voladora tiene un doble sentido de poder femenino. Por una parte, indica la falta de sumisión de la mujer al esposo, es decir el adulterio de la hembra, puesto que cabalga sobre un cabrón, el cual representa a un marido "cornudo." Esta tradición se conecta con la imagen castradora de la hechicera pues, según Helen Diane Russell y Bernadine Barnes, "witches were thought to have the power to emasculate men by making them impotent" (167). Por otra parte, al cabalgar sobre la encarnación animal del Diablo, la hechicera comete un adulterio simbólico con Satanás y se convierte en su amante y discípula fiel. En la imaginación del hombre europeo, la mujer hechicera se rebela ante el poder patriarcal y masculino, ya que adora al enemigo de Cristo y traiciona a la prolongación del Dios padre en la unidad familiar, el esposo. Esta imagen peligrosa de falta de sumisión ante el poder civilizador del hombre europeo es la que transmiten las representaciones de los indígenas americanos, en especial la mujer, en los grabados de Theodor de Bry. Helen Diane Russell y Bernadine Barnes consideran que en el grabado de Dürer "the witch riding backward on a goat is defined as an old hag, which was to become the stereotypical way to depict witches" (166). También en el Nuevo Mundo la mujer indígena de avanzada edad, y años más tarde, la negra, configuran la imagen destructora de la hechicera.



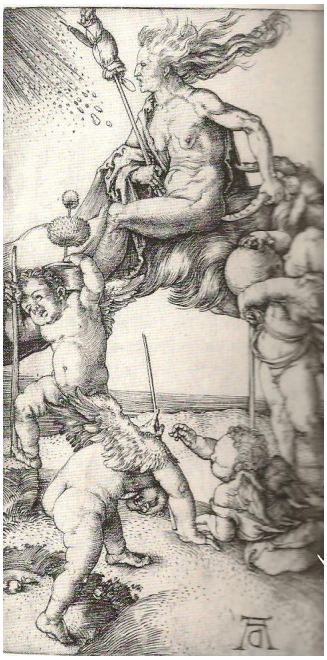


Figura **0-7**: *The Witches' Sabbath*, relieve en claroscuro sobre madera, de Hans Baldung Grien (1510), Museum of Fine Arts, Boston; rpt. en Helen Diane Russell, and Bernadine Barnes, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print* (National Gallery of Art Washington: The Feminist Press at the City University of New York, 1990; print; 166).

Figura **0-8**: *Witch riding on a goat*, grabado de Albrecht Dürer (1500-1501), Rosenwald Collection; rpt. en Helen Diane Russell, and Bernadine Barnes, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print* (National Gallery of Art Washington: The Feminist Press at the City University of New York, 1990; print; 166).

El cuerpo de las caníbales americanas, con pechos caídos y torso esquelético, es una trasposición de la imagen de la vieja bruja europea a la mujer del continente americano. En la figura 0-9, el grabado de Theodor de Bry *Grilling of Limbs and Trunk. Old women with sagging breasts (1592)*, destacan varias mujeres antropófagas, y por tanto, según los criterios europeos, brujas demoniacas, que poseen un cuerpo decrépito. La desnudez primitiva, los largos cabellos, el pecho esquelético y lo pechos colgantes de las indígenas continúan el modelo de la vieja bruja europea, tal y como la representa Niklaus Manuel Deutsh (1484-1530) en la figura 0-10, su grabado *The Witch*. Muchembled explica cómo esta imagen, modelo de la hechicera europea, emana elementos demoniacos y sexuales transgresores: "The woman's hanging breasts and

sardonic cackle are similar to those of demons in contemporary imagery. With tousled hair indicating she is morally bereft (honest women always wore coiffed hair), this figure is led and provocative despite her age—she positively radiates sin" (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 100). Otro tanto se puede decir de las mujeres indígenas de la representación de de Bry. Además, Las imágenes femeninas de de Bry y Deutsh sugieren en el cuerpo de la mujer el declive y decrepitud ocasionado por sus prácticas demoniacas. La representación de de Bry, insinúa que el canibalismo supone un retroceso en la evolución del hombre, el regreso a un estado de barbarie primitivo que lleva al individuo no al Edén ideal creado por Dios, sino al mundo infernal dominado por el demonio. En opinión de Bernadette Butcher "the Old Caribbean woman is indeed a combinatory variant of the devil in the Garden of Eden" (74). En la imaginación de la época, al alimentarse de seres humanos estas mujeres indígenas sufren en sus cuerpos la degeneración física que las transforma progresivamente en monstruos diabólicos, ellas son el demonio en cuerpo de mujer. De Bry representa en estas indígenas viejas una alegoría de América para indicar que el continente es un universo femenino y diabólico dirigido hacia su caída y destrucción. Al igual que la bruja de Niklaus Manuel Deutsh, los pechos de estas mujeres americanas ya no pueden producir leche, sus vientres marchitos no poseen la capacidad de generar nueva vida. La decrepitud las convierte en seres succionadores y vampíricos puesto que, como muestra el grabado de de Bry, ya no pueden morder sino que, para vivir, deben chupar la sangre de otros. Ellas ya no representan la fertilidad edénica de la madre americana puesto que su útero evoca un mundo muerto y apocalíptico que se dirige hacia su sepultura final.

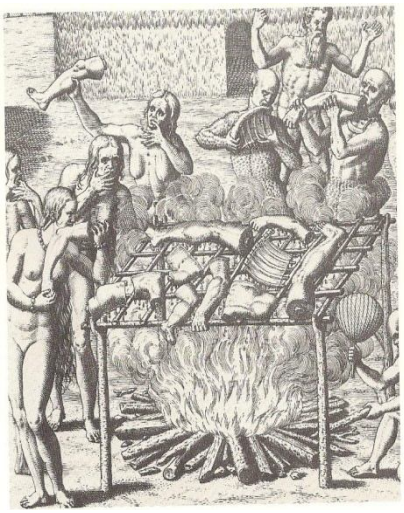
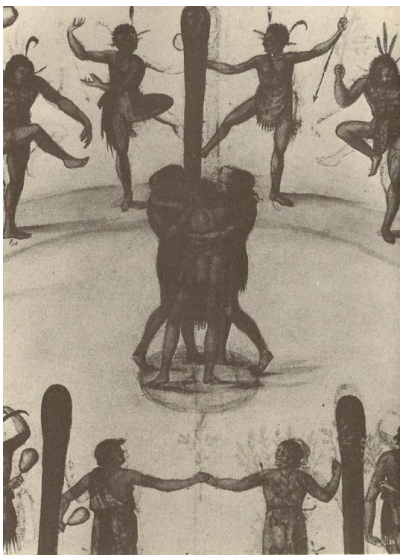


Figura **0-9**: Detalle, *Grilling of Limbs and Trunk. Old women with sagging breasts,* grabado de Theodor de Bry, *Part 3: The Tupinambá in the Sixteenth Century (1592), Great Voyages (1590-1634)* (Frankfurt; 3:25); rpt. en Bernadette Bucher, *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's* Great Voyages (Chicago: The University of Chicago Press, 1981; print; 174.5).

Figura **0-10**: *The Witch*, grabado de Niklaus Manuel Deutsh (1484-1530), Berlín, Kupferstichkabinett; rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 100).

Para poder justificar la invasión, conquista y colonización del Nuevo Mundo, el europeo necesitaba presentar como alegoría de América a la mujer indígena, la cual ocupaba el cuerpo demoniaco de las brujas europeas. Tanto los escritos de los descubridores, como las representaciones iconográficas de los artistas que leyeron sus relatos, proyectaban en el continente americano un mundo caníbal dominado por Lucifer. En la figura 0-11, la acuarela de John White *Indians Dancing* (1590), observamos un grupo de mujeres indígenas rodeadas por un corro de bailarines. La oscuridad de las figuras danzantes del corro las hace parecer siluetas de pequeños demonios, pues sus plumas están colocadas en lugares que asemejan los cuernos de Lucifer. Su cuerpo se integra con las pieles de su vestimenta creando una imagen monstruosa del indígena, una combinación de animal y humano que recuerda a los faunos. La posición de las manos de los danzantes asemeja las garras de las fieras, aspecto que de nuevo fomenta una imagen agresiva y bestial. Las mujeres del centro del corro parecen brujas porque están grabadas

en un tono muy oscuro, casi negro, el color del demonio en la imaginación europea. El vestido que portan termina en flecos que simulan el pelaje de las bestias, aspecto que junto a la oscuridad de su retrato, en el que no se distingue claramente la separación entre la piel humana y la animal, proyecta una imagen híbrida y monstruosa de la mujer. La perspectiva del grabado sitúa a las indígenas en el centro de un poste, el lugar donde se quemaban a las hechiceras en Europa. Las mujeres americanas aparecen unidas en un círculo de protección femenina, el mismo modo de representación de las brujas europeas en la figura 0-12, el grabado *Four Naked Women (The Four Witches)* de Albrecht Dürer (1947). Según Muchembled, el círculo mágico forma parte de los rituales de invocación a Satanás puesto que aquellos que se incluyen en el mismo reciben los beneficios procedentes de la brujería demoniaca (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 75). La sensación de que estas damas están realizando un conjuro es la que predomina en el grabado de Dürer no sólo por el círculo en el que se incluyen, sino por los elementos "demoniacos" que aparecen en la imagen. En el centro del círculo el espectador puede divisar parte de una calavera humana y en la esquina de la izquierda, junto al marco de la puerta, aparece un demonio envuelto en llamas. Los ojos de las doncellas están vueltos hacia el interior como si estuvieran experimentando un trance espiritual, y a ojos del espectador de la época, demoniaco. Al ser estas personas mujeres evocan la imagen de las hechiceras, las más temidas y perseguidas por los inquisidores pues como indican Helen Diane Russell y Bernadine Barnes, al final del gran periodo de persecución de la brujería en Europa, un ochenta por ciento de las personas acusadas fueron mujeres (147). Al presentar a la mujer indígena como una bruja, el hombre europeo y civilizado se coloca a sí mismo en la posición de adalid rescatador. Él es el nuevo Adán, quien en la figura de un padre y esposo amoroso debe imponer los valores cristianos de su civilización y su poder patriarcal para rescatar a América de las garras del demonio femenino. Al fin y al cabo, desde el sistema cultural europeo las mujeres americanas son brujas, el mismo estereotipo femenino que la inquisición perseguía en Europa.



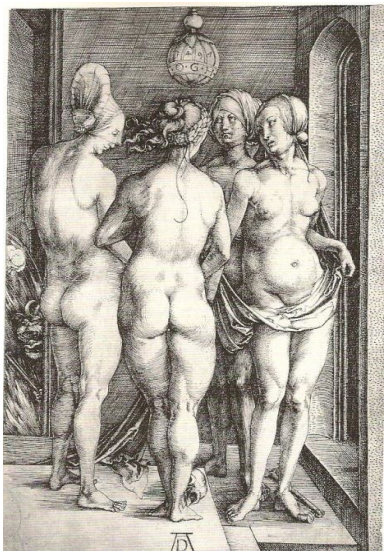


Figura **0-11**: Detalle, *Indians Dancing*, acuarela de John White (1590), British Museum, London; rpt. in Stephen Orgel, "Shakespeare and the Cannibals." *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjoire Garber (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987; print; 50).

Figura **0-12**: *Four Naked Women (The Four Witches)*, grabado de Albrecht Dürer (1947); rpt. en Helen Diane Russell, and Bernadine Barnes, *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print* (National Gallery of Art Washington: The Feminist Press at the City University of New York, 1990; print; 168)

La hechicera era la figura femenina que causaba el mayor temor en la sociedad patriarcal del Medievo, el Renacimiento y el Siglo de Oro, porque su poder constituía un eterno femenino que desafiaba al del varón. Lo diabólico según el discurso bíblico, que informa de los valores y las creencias judeo-cristianas, vincula la maldad con la mujer no sumisa, aquella que transgrede las normas y modelos patriarcales. Dentro de la filosofía cristiana, la mujer malvada desciende del linaje de Eva, la hembra del *Génesis* que desobedeció a Dios Padre y trató con el demonio. De su engaño a Adán surgió la condena de la humanidad así como toda una genealogía de mujeres poderosas y perversas que arrastraron al hombre a su destrucción. El máximo exponente de la Eva culpable, la mujer transgresora del poder del varón, en el Medievo, el Renacimiento y el Siglo de Oro es la hechicera. Al presentar a América como un nuevo Edén, el hombre europeo conecta a la mujer del territorio americano con el linaje maligno de Eva en el mundo europeo y cristiano.

En las fuentes clásicas, bíblicas y del Medievo, desde Lilith en *El Zohar* y la Eva culpable de *La Biblia*, la mujer ha sido dibujada como un ser inferior al hombre, proclive al mal, al pecado y al desorden social. María Jesús Lacarra señala el uso de narraciones misóginas dentro de la literatura sapiencial en la tradición didáctica oriental y en la occidental. Espejos de príncipes como el *Sendebar*, *Bocados de Oro*, *El Libro de buen amor* (1330 y 1343) de Juan Ruiz, *El Conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel y el *Arcipreste de Talavera* (1438) de Alonso Martínez, muestran ejemplos del uso de la maldad, el engañó y la infidelidad que proceden de la mujeres. Dentro de este discurso de la metrópoli europea, en época renacentista sobresale el personaje de Celestina en la *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, texto de Fernando de Rojas en el que la protagonista es una vieja hechicera. Celestina constituye la unión, en un mismo personaje, de los tipos femeninos más denostados desde la tradición medieval: la trotaconventos, la afeitera, la alcahueta, la meretriz y la vieja bruja entre otras. Celestina es un palimpsesto de tradiciones que desafía en su complejidad subterránea y telúrica a la sociedad patriarcal y su discurso civilizador.

La hechicera de Rojas da lugar durante el Siglo de Oro a una genealogía femenina y vil que transgrede los estándares raciales y/o religiosos de la sociedad cristiana y patriarcal. Si bien en el Medievo y en el Renacimiento el modelo de la hechicera era el de la mala mujer, en el Siglo de Oro también se incluye otro factor, la pertenencia de la hembra, por su raza y / o religión a los grupos perseguidos por los dirigentes cristianos en la sociedad de la época. *La Celestina* da lugar a numerosas secuelas dentro de la picaresca femenina del Siglo de Oro tales como *La lozana andaluza* (1530) de Francisco Delicado, *La Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *La hija de la Celestina* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y “La Gitanilla” (1613) de Miguel de Cervantes y Saavedra. También, dentro de la picaresca de protagonista masculino, aparecen como personajes secundarios mujeres descendientes del linaje maligno de la hechicera de Rojas tales como la madre judía de El buscón en *La vida del buscón llamado don Pablos*

(1626) de Francisco de Quevedo, y la mulata Rufina María de *El diablo cojuelo* (1640) de Luis Vélez de Guevara. En los textos celestinescos previamente mencionados, tanto cuando la hechicera es protagonista principal como secundaria, los escritores picarescos dibujan hembras malignas de ascendencia negra, gitana, mora, morisca y / o judía, que engloban a los grupos perseguidos por la inquisición en la Península Ibérica. Los autores de la picaresca juegan con la imagen santificadora de la élite gobernante, y señalan que son ellos los verdaderos pícaros, quienes solicitan los servicios de estas mujeres y las demonizan por motivos políticos. Tras el final de la Reconquista los Reyes Católicos desean implantar una España unida bajo una única fe, la cristiana y una única raza, la blanca. La Santa Inquisición es un arma al servicio del poder político que imputa delitos de hechicería a las mujeres de grupos étnicos o religiosos diferentes al blanco europeo, no porque hayan cometido crímenes sino porque desean expulsarlas del territorio español. Este es el mismo sistema cultural que el hombre civilizado europeo exporta al Nuevo Mundo, y que recogen sus escritores desde la literatura colonial a la contemporánea. A lo largo de esta investigación demostraré que las mujeres malvadas y hechiceras que se representan en el territorio americano proceden en general o bien de la mezcla racial o bien de una raza distinta al modelo civilizado blanco y europeo.

La crítica literaria demuestra que las supuestas brujas de estos textos del Renacimiento y del Siglo de Oro, como la propia Celestina, son construcciones literarias ambiguas, que reflejan los estereotipos negativos creados por la sociedad patriarcal ante la mujer con poder. Dentro de la influencia del discurso celestinesco en la literatura del Siglo de Oro también se incluye la bruja Cañizares en “El coloquio de los perros” de Miguel de Cervantes, la Fabia de *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, la hechicera de “La fuerza del amor” de María de Zayas y Sotomayor, o las doncellas de Lucifer en *Los sueños* de Francisco de Quevedo. Esta representación femenina tiene una doble lectura dentro de la crítica. Por una parte estas mujeres se asocian a lo diabólico y a múltiples formas del mal. Los estudios de Javier Herrero sobre *La Celestina* muestran a esta

fémina como una bruja similar a las descritas por el *Malleus Maleficarum* (344). Por otra parte, la hechicera se relaciona con un conocimiento tradicional, es la maga adivinadora y la nigromante que prepara los rituales de fecundidad en la tradición pagana y pre-cristiana. Robert Lima sugiere que Celestina es hechicera y no bruja, puesto que invoca a Plutón, la divinidad pagana del mundo subterráneo, emparentada con el mundo clásico y la conexión con el medio natural ("The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic versus Satanic Witchcraft in *Tragicomedia de Caslisto y Melibea*" 229). Anthony J. Cárdenas-Rotunno se suma a esta opinión puesto que, como ha observado, Celestina no ha hecho un pacto con el demonio y no ha renegado de Dios (51). La ambigüedad de la imagen de la hechicera se transfiere también al terreno político pues es una mujer con poder. Desde una perspectiva política la hembra poderosa puede ser vista bien como una madre santa y soberana o bien como una meretriz, loca o endemoniada. Barbara F. Weissberger, en su libro *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*, dedica un capítulo completo a la "ansiedad masculina" que provocaba una mujer con poder en época medieval, y la condena bajo endemoniamiento o locura que ésta podía sufrir como consecuencia. Este discurso celestinesco en la representación de la mujer y el mal, ligada a conceptos populares y europeos, se traslada con el conquistador al Nuevo Mundo, a la tierra y la mujer americana para concebirla, según el imaginario europeo, como bárbara, femenina, hechicera y demoniaca. La figura de la maga pasa a integrar esta estirpe europea en la literatura hispanoamericana, desde la colonia hasta el siglo XX.

La multiplicidad y variedad de la representación de la mujer y el mal en la literatura colonial es prueba de la importancia de este tropo en el discurso americano. Dentro de la literatura colonial textos como *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632) de Bernal Díaz del Castillo y *El Carnero* (1859), de Juan Rodríguez Freyle presentan mujeres asociadas al mal y a la práctica de la hechicería. En *Naufragios* una mora desde la metrópoli peninsular predice las vicisitudes por las

que tendrían que pasar los hombres que acompañaron a Cabeza de Vaca en su expedición. Bernal Díaz del Castillo nos ofrece la imagen de una mujer que pasa del castigo de hechicera a la loa de la matrona romana según los intereses del poder político, en un discurso contradictorio y ambiguo que nos lleva de regreso a la imagen de Isabel de Castilla y Juana "La Loca" en la literatura y la historia española. Juan Rodríguez Freyle en *El Carnero* continúa en la colonia la imagen celestinesca de la mujer maligna en la tradición del cuento didáctico del Medievo. Los críticos Antonio Curcio Altamar, Alessandro Martinengo, Enrique Pupo-Walker y David H. Bost relacionan la estructura de las narraciones intercaladas de Rodríguez Freyle con la de los cuentos de la literatura medieval sapiencial. En concreto, David H. Bost menciona como posibles antecedentes el *Libro de buen amor*, el *Corbacho*, y *El Conde Lucanor* (164). La construcción medieval de Rodríguez Freyle continúa en la colonia uno de los temas del Medievo, la imagen de la mujer como fuente del mal, porque crea su propio catálogo de mujeres malignas en el Nuevo Reino de Granada. Jaime Delgado, Oscar Gerardo Ramos, y José María Vergara y Vergara señalan la importancia didáctica de esta temática medieval en la obra del autor neogranadino. Las narraciones intercaladas de *El Carnero* continúan en América una herencia renacentista y siglodeorista. Enrique Pupo-Walker, Gabriel Giraldo Jaramillo, Antonio Curcio Altamar, Roberto González Echevarría y David H. Bost han señalado la influencia de la tragicomedia de Fernando de Rojas, específicamente en el relato intercalado "Un negocio con Juana García" del autor neogranadino Juan Rodríguez Freyle. Esta hechicera de raza negra, que se analizará en el capítulo dos de este estudio, es la heredera de Celestina y de sus secuelas en la tradición picaresca del Siglo de Oro, pero adaptada al ambiente de la colonia. La influencia de *El Carnero* de Rodríguez Freyle en la literatura hispanoamericana contemporánea también ha sido mencionada por Gabriel García Márquez, quien perfila en este texto el antecedente del realismo mágico del siglo XX.

En la novela de la tierra los escritores latinoamericanos re-visitan la genealogía maternal y demoniaca de América iniciada por el hombre europeo durante la conquista. Dentro de la

novela regionalista, José Eustasio Rivera en *La Vorágine* y Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara* interiorizan la visión del colonizador europeo, porque regresan a la visión demoniaca y monstruosa de América por medio de su paralelo femenino, la mujer con sangre indígena. Las protagonistas de estos textos son mujeres castradoras de la sexualidad del varón y por tanto diabólicas. En *Doña Bárbara* (1929) de Rómulo Gallegos, que se analiza en el tercer capítulo de este estudio, el escritor venezolano alegoriza a través de sus personajes protagónicos la dicotomía civilización y barbarie presente en las crónicas del descubrimiento y la conquista de América. Esta dicotomía también está recogida en *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845) de Domingo F. Sarmiento, obra en la que Rómulo Gallegos se inspiró para continuar una perspectiva europea de lo americano, en la que lo indígena (rural) es sinónimo de barbarie y lo blanco (urbano) de civilización. En la obra de Gallegos, la figura de la hechicera se convierte en un monstruo híbrido que representa la naturaleza bárbara americana frente a la civilización masculina y europeizante de Santos Luzardo, el protagonista masculino, que, como en la obra de Theodore de Galle, rescata la tierra mujer de las fuerzas demoniacas de su origen. Aunque el autor considera que Doña Bárbara aprende sus artes esotéricas de los indígenas, los estudios de Andre S. Michalski sobre esta obra de Gallegos, apuntan a la "translatio" en territorio americano de mitos europeos. Dentro de estos mitos se encuentra no sólo la imagen de la bruja en el folklore y la literatura europea, como es el caso de *La Celestina* en el Renacimiento, sino la re-escritura a finales del siglo XIX y principios del siglo XX de las mujeres monstruosas y perversas que formaban parte de los mitos del mundo clásico europeo, desde Circe a Medusa.

La imagen de la hechicera celestinesca y la bruja del pasado clásico y medieval europeo continúan en la literatura contemporánea latinoamericana. Las investigaciones de Roberto González Echevarría en *Celestina's Brood: Continuities of the Barroque in Spanish and Latin American Literature* señalan la pervivencia de la influencia celestinesca en obras de Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Severo Sarduy entre otros (9). En numerosos textos

contemporáneos latinoamericanos todavía prolifera la imagen de la hechicera europea, pues como señala Sally Ortiz Aponte "en la nueva estética del siglo XX … asistimos a un movimiento de reanimación del viejo aquelarre, de los antiguos hechizos y bebedizos de la vieja y antigua brujería y magia" (11). Gloria Durán considera que "Las brujas … parecen haberse refugiado en el dominio de los sueños y en el campo de la literatura, en los que continúan apareciéndosenos como el símbolo del mal" (19-20), y es así como surgen en la narrativa latinoamericana contemporánea. Alejo Carpentier en *Écue-Yamba-Ó* (1933) y *El reino de este mundo* (1949), entre otras obras, construye figuras femeninas de raza negra que practican rituales mágicos. En *Écue-Yamba-Ó* presenta el personaje de la haitiana Paula Macho, una viuda desfloradora de mozos y practicante de la "brujería" (40). La nigromante negra aparece con otros haitianos, junto a un altar con un cráneo, varios huesos, muelas humanas y partes del esqueleto de animales (52). Estos elementos recuerdan más a los ingredientes de los encantamientos de las hechiceras europeas de época medieval, que a los rituales mágicos de una hembra antillana. Anjouli Janzon afirma que los componentes esotéricos que constituyen esta escena ejemplifican la "contaminación" que procede de lo haitiano (33). Los estudios de Gloria Durán sobre los arquetipos femeninos de Carlos Fuentes señalan la continuidad del estereotipo negativo de la bruja del pasado arcaico y clásico europeo en Latinoamérica. Carlos Fuentes en *Aura* (1962) representa en su protagonista a la bruja europea que realiza misas negras y cultos a Satanás. Según Durán en ocasiones "el parecido de Aura con la figura de la bruja resulta subrayado, y puede verse tan sólo negativamente" (69). También en otra obra de Carlos Fuentes, *Zona Sagrada*, por medio de la re-escritura del mito de Ulises, el autor mexicano incorpora en Claudia, su personaje protagónico, a Circe. Según Durán "Para él [Carlos Fuentes], como para Lope de Vega, el personaje central pasa a ser no el héroe original, sino Circe, la bruja" (93). Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes* inicia su relato con la representación de una indígena cuya boca desdentada y en salivación evoca la imagen de la bruja europea que practica el canibalismo.

Como afirma Víctor Vich: “Si la novela comienza focalizando la boca de una mujer india, su juego argumental terminará aludiendo a una situación similar pero ciertamente más compleja: la confrontación discursiva del cabo Lituma con un supuesto ritual caníbal” (66). La imagen de la mujer indígena que nos ofrece el escritor hispano-peruano continúa y dialoga con la imagen demoniaca de América desde una perspectiva europea. Gabriel García Márquez en “Los funerales de la Mamá Grande” (1962) y “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972) presenta a madres terribles y monstruosas que llevan al lector de regreso a un mundo fantástico y medieval europeo que pervive en el continente americano.

A diferencia de Carpentier, Fuentes y Vargas Llosa, como se verá en el capítulo cuarto de este estudio, García Márquez no interioriza la imagen demoniaca y femenina del Nuevo Mundo en el cuerpo de una hechicera americana, sino que adjudica la imagen de la bruja y madre opresora a Europa. Es decir, invierte la imagen que construyen los europeos para crear en la madre monstruo una alegoría de Europa, del rostro que refleja el imaginario europeo en América. En el cuento “La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada”, que Roberto González Echevarría considera forma parte de la tradición celestinesca en Latinoamérica (*Celestina’s Brood* 9), la vieja alcahueta prostituye y explota a su nieta. La malvada adivinadora no es ya propiamente americana sino que tiene un origen europeo. Según Melvy Portocarrero:

> La abuela también puede representar a la España mercantilista de los siglos XVI, XVII y XVIII. Un detalle del personaje de la abuela que se parece a la España colonialista es los lingotes de oro que lleva puestos, este elemento de acumular la fortuna en lingotes de oro era típico de esta vieja potencia europea. (37)

En este contexto, la abuela representa el dominio europeo sobre América y la nieta a los habitantes del Nuevo Mundo, explotados y sacrificados bajo su yugo desde el pasado colonial. La pervivencia del mundo medieval que plantea García Márquez en este cuento supone la continuación desde la colonia del poder de una estirpe europea y diabólica que mantiene aplastados y oprimidos a los habitantes del Nuevo Mundo. García Márquez, con la muerte de la

abuela malvada sugiere una ruptura del cordón umbilical con Europa y parece querer liberar a América y sus habitantes de este yugo caduco. Como demostraré en esta investigación, en "Los funerales de la Mamá Grande" la madre terrible no es propiamente americana, sino europea, y con ello el texto devuelve el discurso demoniaco y femenino de lo americano a su lugar de procedencia, al viejo mundo.

Para este estudio he escogido la representación de la mujer y el mal en el territorio del Nuevo Mundo porque constituye un proceso de continuación y transformación discursiva, que lleva de Europa a un discurso americano de apropiación. Al analizar estos textos pretendo demostrar que la imagen demoniaca y femenina de América no procede de sí misma, de sus propias realidades e imaginario, sino de las fantasías del hombre europeo que conservaron las genealogías de sus descendientes en el Nuevo Mundo. Al explorar la alegoría diabólica de América, la mujer malvada y hechicera en el territorio latinoamericano, demuestro que estas construcciones literarias parten de modelos europeos que se inspiran en las hechiceras y mujeres malignas del pasado del viejo mundo. América nunca fue un imperio demoniaco tal y como era descrito en las crónicas de la conquista y en los textos del Siglo de Oro. El hombre europeo utilizó este discurso diabólico para dominar a sus habitantes e instaurar y perpetuar a lo largo de los siglos la preeminencia de la civilización europea y cristiana, y el linaje de la raza blanca europea en América.

Metodología

Esta investigación utiliza textos literarios e históricos que permiten explorar una arqueología[2] de la hechicería y de la imagen de la hechicera. Los capítulos siguen una cronología discursiva literaria hispanoamericana que pretende estudiar la imagen de la mujer y el mal, en un acercamiento a la tierra y lo femenino en América, desde la época colonial hasta el siglo XX.

---

[2] Me refiero a una arqueología tal y como la define Michel Foucault en *The Archeology of Knowledge*. Esta definición está incluida en la página 28 de la introducción.

Dentro de este estudio se analizarán textos literarios coloniales y contemporáneos hispanoamericanos, además de hacer referencia a obras europeas fundamentalmente de la época Medieval, el Renacimiento y el Siglo de Oro. También exploro el contexto histórico y religioso, lo que obliga a agregar archivos de la inquisición en España y América, estudios sobre la sociedad a ambos del Atlántico y los manuales sobre el ideal de comportamiento femenino de Juan Luis Vives y Fray Luis de León. Además, incorporo obras de arte, como grabados, esculturas y pinturas para enriquecer la discusión sobre la representación, en las diferentes épocas, de América y de lo americano.

El marco teórico de este estudio trasatlántico se relaciona con el género y el poder. El análisis del cuerpo femenino como espacio está presente a lo largo de este estudio y requiere manejar las investigaciones sobre el concepto de transgresión de Georges Bataille y la noción de abyección de Julia Kristeva. Asimismo incorporo el análisis psicológico de la percepción de la mujer y su raza, desde el punto de vista de la sociedad en general, y del varón en particular. Dentro de esta percepción psicológica se comentarán las proposiciones de Sigmund Freud, Barbara F. Weissberger, Judith Butler y la teoría de persecución de víctimas propiciatorias de René Girard. También añado el estudio de Mikhail Bakhtin en *Rabelais and His World* para demostrar la permanencia de un mundo medieval europeo en la producción literaria del continente americano contemporáneo. El objetivo final de estos acercamientos metodológicos es esclarecer una arqueología de la mujer y el mal tal y como entiende Michel Foucault la noción de arqueología, desde la colonia a la época contemporánea.

Índice de capítulos

El primer capítulo, “El diablo por dentro: misoginia y abyección en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle”, explora la representación de la mujer y el mal dentro del Nuevo Reino de Granada. Este capítulo introductorio conecta el linaje diabólico de la mujer en la colonia con la tradición didáctica del Medievo. Dentro de la literatura medieval sapiencial la mujer se representa

como un ser imperfecto que posee en su interior la semilla del demonio que puede desatarse y llevar al hombre a su destrucción. Según esta tradición el engaño de la mujer procede de su hermosura exterior, un artificio de Lucifer para que el hombre caiga en sus garras. En este capítulo propongo que la representación demoniaca de la mujer y el contexto en el que tiene lugar se convierte en una retórica instrumental que presenta el uso de términos opuestos como arma dialéctica. Es decir, Rodríguez Freyle utiliza la retórica de lo maligno y lo demoníaco asociado a la representación misógina y abyecta de la mujer para invertir el deseo del varón por repulsión. Para ello, crea su propia genealogía de la mujer hermosa y malvada en el Nuevo Reino de Granada en conexión con el linaje maléfico de Eva y de sus descendientes ya presentes en El *Libro de buen amor* (1330 y 1343), *El Conde Lucanor* (1335) y El *Arcipreste de Talavera* (1438), entre otros textos medievales. La mujer promiscua, la bella casada sin supervisión masculina, la viuda negra, la amante vengativa, y la alcahueta y hechicera ejemplifican modelos de mujer que poseen un alma sucia y demoniaca según los manuales de comportamiento femenino *La perfecta casada* de Fray Luis de León y *De Institutione Feminae Christianae* de Juan Luis Vives. Propongo que Rodríguez Freyle enlaza a estas mujeres abyectas con el caos social y político del Reino, y con el retorno a la América dominada por los indígenas adoradores de Lucifer, la madre demoniaca americana que dominaba antes de la conquista. En el plano teórico, utilizo las teorías sobre abyección de Julia Kristeva y el concepto de transgresión de Georges Bataille.

En el capítulo dos, "Raza, género y sociedad: la picaresca de la hechicería en 'Un negocio con Juana García' en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle", exploro la figura que construye Rodríguez Freyle de una negra horra y hechicera que tiene entre su clientela a la élite masculina de Santa Fe de Bogotá. Este estudio relaciona esa figura de Juana García con la representación femenina en la picaresca del Siglo de Oro. Planteo que la negra hechicera es un palimpsesto, la re-escritura y continuación de la hechicera mulata, gitana, mora, morisca y judía

de la picaresca celestinesca peninsular adaptada al ambiente de la colonia. Esta continuación no alude solo a la literatura sino que dialoga con la realidad histórica de la época en la que, según los dirigentes europeos y los inquisidores a ambos lados del Atlántico, las hechiceras eran verdaderas mujeres diabólicas las cuales causaban la corrupción, crisis y destrucción de la sociedad. Rodríguez Freyle, como los escritores de la picaresca peninsular, dibuja en Juana y sus hijas el modelo de las mujeres perseguidas por la inquisición en la época, aquéllas que por su género, raza y/o religión eran sospechosas de practicar la nigromancia y las artes asociadas a este oficio como la alcahuetería y la prostitución. Además, el retrato de Juana sugiere que el autor neogranadino recoge la situación de la colonia en la que la hechicería era un medio de supervivencia para muchas mujeres desfavorecidas. En este estudio propongo que con la expulsión de Juana el autor quiere eliminar todo lo que es demoniaco y por tanto femenino en su Reino. Sin embargo, en la pluma didáctica y picaresca de Rodriguez Freyle, la hechicera acaba siendo una herramienta que permite descubrir la corrupción de los dirigentes de la colonia. Las faltas de estos hombres con cargos de la corona española son tan grandes que requieren el destierro de la negra para que, por un lado, ésta no pueda delatar sus secretos y, por el otro, reafirmen con esta expulsión su posición de poder en el Reino. Planteo que Rodríguez Freyle, en un gesto bufo, señala que los verdaderos seres femeninos y demoniacos del Reino no son Juana y sus hijas, sino los miembros de la élite masculina colonial, aquellos que atormentan al Nuevo Reino de Granada, a la madre "patria" (53) del escritor. En el plano teórico este análisis se apoya en los estudios sobre la persecución de chivos expiatorios de René Girard, y las reflexiones de los monjes dominicos Johann Sprenger y Heinrich Kraemer en el *Malleus Maleficarum* para comparar a la maga colonial con la hechicera europea.

El capítulo tres, "*Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos: monstruos femeninos, mitos masculinos" dibuja a la bruja mestiza, monstruosa y dominadora que causa el terror masculino, como alegoría de la tierra americana y las condiciones sociales que imperan en ella a principios

del siglo XX. En este capítulo propongo que Gallegos incorpora una tradición de monstruos femeninos en *Doña Bárbara* como una proyección de los miedos psicológicos del hombre hacia la mujer, los cuales proceden en su mayor parte de influencias europeas. La protagonista es una hembra sensual y castradora que evoca los miedos de los descubridores y exploradores europeos cuando éstos penetraban el cuerpo desconocido de la madre americana, en las grutas y remolinos que evocaban la devoradora "vagina dentata" de la mujer. En este estudio planteo que Gallegos presenta a la mestiza como un monstruo híbrido desde su nacimiento, puesto que es generada por la violación del hombre blanco a la mujer indígena. Cuando ella misma es víctima de una violación sexual se transforma en la femme fatale de Doña Bárbara, la hechicera y amazona andrógina que utiliza su sexualidad y sus pócimas mágicas para lograr dominar al varón y alcanzar sus objetivos de poder. Gallegos presenta a la protagonista en el cuerpo de las brujas, depredadoras sexuales y bestias femeninas serpentinas del mundo clásico que son re-creadas en las corrientes artísticas y literarias de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Al explorar estas representaciones artísticas planteo la reescritura de la tradición europea por parte de Gallegos, que incluye también a Celestina, la hechicera de la tragicomedia de Fernando de Rojas. Curiosamente, Doña Bárbara, como estas mujeres peligrosas, aflora en un momento en que el poder patriarcal y eurocentrista se ve amenazado por el avance del feminismo, pero Gallegos la utiliza para exponer sus ideas sobre las condiciones latinoamericanas y sus ideales transformadores. Además, Doña Bárbara no es el único monstruo femenino, sino que, como propongo en mi análisis, también lo son Marisela y Santos Luzardo. A través de estos personajes, y a raíz del impacto de las ideas filosóficas positivistas en América a principios del siglo XX, Gallegos ofrece imágenes perturbadoras que sugieren que la raza y la identidad americana son monstruosas. En el plano teórico este análisis se apoya en los estudios críticos sobre el género de Judith Butler y en los aportes de Jill Raitt sobre la "vagina dentata." También asocio la

representación de monstruos de Gallegos con las imágenes depravadas de la mujer en artistas europeos y americanos que Bram Dijkstra analiza en *Idols of Perversity*.

En el capítulo cuatro, "La madre terrible en 'Los funerales de la Mamá Grande' de Gabriel García Márquez", exploro el arquetipo femenino de la madre en relación con el discurso demoniaco americano. Propongo que la Mamá Grande, no es la matriarca diabólica americana, sino la madre terrible arcaica y medieval europea que fallece, y esa muerte hace posible un nuevo comienzo. Para indicar esta asociación planteo que García Márquez coloca a la protagonista en el cuerpo de la Venus prehistórica del mundo europeo. Por medio de esta asociación cuestiona el discurso primitivo y demoniaco de la madre americana, ya que muestra que también el viejo mundo posee un pasado arcaico. Dentro de este apartado planteo que García Márquez demoniza la figura benevolente de la madre tierra en Europa. El autor colombiano quiere demostrar que la Mamá Grande no otorga vida sino muerte, no protege sino que oprime a sus súbditos, y su cuerpo no es un útero virginal e inofensivo sino una "vagina dentata" y alambrada como sus extensos dominios. El estudio de la heráldica de la protagonista demuestra que es la descendiente de un linaje noble y español, una genealogía varonil y titánica que preserva desde la colonia un mundo estático y feudal. Expongo que García Márquez representa a la Mamá Grande con los atributos arquetípicos de las vírgenes y santas cristianas y las soberanas feudales del Medievo para indicar que ella es la opresora caduca y aplastante de una tradición europea. También propongo que García Márquez, con la muerte de la protagonista, propone la liberación de Latinoamérica de la carga de la vieja Europa. El autor colombiano desea abrir la puerta al re-nacimiento del Nuevo Mundo, el regreso a un nuevo Edén para el hombre americano: un comienzo propio. En el plano teórico aludo a los estudios de Eric Neumann sobre el arquetipo de la madre. También analizo las imágenes hiperbólicas de García Márquez en relación a la serie *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais y las interpretaciones del mundo medieval de Mikhail Bakhtin.

Importancia académica / aportes al campo

La importancia académica de esta disertación consiste en establecer una arqueología, tal y como la entiende Michel Foucault en *The Archaeology of Knowledge*, que en el caso concreto de mi investigación analiza la genealogía de la hechicería y explora un diálogo trasatlántico entre la tradición literaria americana y la española. Foucault define su arqueología del conocimiento en los siguientes términos:

> Archaeology tries to define not the thoughts, representations, images, themes, preoccupations that are concealed or revealed in discourses, but those discourses themselves, those discourses as practices obeying certain rules […] It is nothing more than a rewriting: that is, in the preserved form of exteriority, a regulated transformation of what has already been written. It is not a return to the innermost secret of the origin; it is a systematic description of a discourse-object. (155-56)

El objetivo de esta arqueología "foucaultiana" es explorar el discurso en torno a la mujer, en asociación al mal y América, y en relación al imaginario demoníaco del colonizador, que se integra y transforma a lo largo de la literatura hispanoamericana. En este estudio trazo una arqueología de la fantasía literaria masculina, por este motivo no he incluido textos de escritoras hispanoamericanas ya que esa incorporación daría lugar a un nuevo proyecto que podría ser continuado en el futuro. Los críticos Enrique Pupo-Walker, Roberto González Echevarría y Gloria Durán establecen vínculos entre la literatura americana y la hechicería europea en la tradición literaria peninsular. Sin embargo, falta aún una investigación que permita establecer una genealogía literaria que profundice en la representación discursiva y literaria de la mujer y el mal en el territorio americano. Este estudio trasatlántico propone precisamente analizar ese vacío en la crítica literaria, estableciendo conexiones medievales y siglodeoristas no investigadas hasta la fecha.

La presente disertación pretende arrojar nueva luz sobre el papel de la mujer en la literatura, la historia y la identidad americana. Además de establecer una genealogía de la hechicería, en torno a la representación de lo femenino en relación a América y al discurso

literario hispanoamericano, este estudio ofrece nuevas lecturas y nuevas perspectivas críticas de textos canónicos a ambos lados del Atlántico.

Capítulo 1

El diablo por dentro: misoginia y abyección en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle

> E pasando las mugieres e las moças muy compuestas en dança, el infante demando muy afincadamente que cosa eran o commo avyan nonbre. E uno de los que estavan con el dixo asy rreyendose, commo por burla:
> -"Señor, an nombre diablos que engañan a los omnes".
> E non se le olvido al niño aquel nombre que ally puso, mas el coraçon que las codiciava mas que todas las otras cosas. E después que todas las cosas fueron pasadas, levaronlo al rrey su padre, e el rrey demandole que de todas aquellas cosas qual le parescia mejor. Rrespondió el infante:
> - "Non fue cosa que tan bien me paresçiese, nin que tanto codiciase para mi, commo los diablos que engañan los omnes, ca non fue en toda cosa tan apuesta".
> Fragmento de "Del joven que prefería a los diablos[3]" *Barlaam e Josafat*

> ¿No es la limpieza el fundamento de la hermosura, y la primera y mayor parte de ella? La hermosura allega y convida a sí, y la suciedad aparta y ahuyenta. Luego, ¿cómo podrá caber en lo hermoso lo sucio?
> Fragmento de *La perfecta casada* de Fray Luis de León

El Carnero (Bogotá, 1859) de Juan Rodríguez Freyle (1566-1642, ca), es una obra que aunque de tardía publicación fue finalizada por su autor durante el primer tercio del siglo XVII[4] en la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada. Este texto ha servido de modelo para escritores del siglo XX como Gabriel García Márquez, quien argumenta la presencia del realismo mágico en esta obra, la cual sitúa como abuela de la narrativa nacional colombiana[5]. La representación de la mujer y el mal en este libro se muestra en repetidas formas, al igual que en

---

[3] Fragmento del manuscrito P de *Barlaam e Josafat* (262-63). El título completo de este cuento es "De commo conto Theodas al rrey del infante que estudo encerrado, e le troxieron despues todas las cosas, e dixo que non avya cosa que tan bien le paresciese commo los diablos por las mugieres" (261).

[4] Terminada de escribir en 1636 con dos apéndices que continúan hasta 1638.

[5] El periodista Evaristo Larsen, en una columna titulada "*El Carnero*: abuelo de Macondo" en el número 17 de la revista *Cambio 16* en Colombia (1994), recoge las impresiones de García Márquez sobre esta obra de Rodríguez Freyle. El escritor colombiano expone: "El realismo mágico ya existía en Colombia desde el siglo XVII. No es una invención mía. *El Carnero* podría ser el abuelo de la narrativa nacional." Esta cita está tomada del artículo de Pablo García Dussán porque no tuve acceso al original de Larsen.

los textos de la tradición sapiencial de la España medieval. En ellos se concibe que desde la Eva culpable de la Biblia la mujer ha sido considerada como fuente e intermediaria potencial del mal. Sin embargo, dentro del mismo discurso cristiano que acusa a la mujer, ésta es también la amada esposa, la madre protectora o la amiga fiel. Este ambiguo discurso patriarcal de lo femenino, se problematiza en estos textos ya que, según ellos, la mujer alberga en su interior la semilla del mal, de lo diabólico que puede desarrollarse y arrastrar al hombre a la condenación eterna. Entonces, ¿cómo lograr apartar al hombre de lo que desea?, ¿qué mecanismos se pueden utilizar para convertir aquello que se ansía en algo repulsivo? La respuesta es el uso de la dialéctica de la abyección en la escritura de la imagen femenina como fuente del mal, la cual incorpora en un contexto americano *El Carnero.*

Este capítulo tiene como objetivo mostrar que la representación de lo diabólico en *El Carnero* se convierte en una retórica instrumental que presenta el uso de términos opuestos como arma dialéctica. Es decir, el uso de la retórica de lo maligno y lo demoníaco asociado a la representación misógina y abyecta de la mujer es, en la pluma de Rodríguez Freyle, un arma escrituraria que permite invertir el deseo por repulsión. Para demostrar estos preceptos analizaré la representación de la mujer que aunque es hermosa en su exterior es diabólica y repulsiva en su interior. A continuación plantearé cómo la imagen de la mujer de comportamiento perverso y desagradable se enlaza con el peligro de desorden social y político. Por último exploraré la vinculación de lo demoníaco con lo abyecto en relación a América en general, y al Reino de Nueva Granada en particular. Para realizar esta exploración estableceré conexiones con obras de la tradición medieval sapiencial que también mencionan la vinculación de la mujer y el mal entre las que se encuentran El *Libro de buen amor* (1330 y 1343), *El Conde Lucanor* (1335) y El *Arcipreste de Talavera* (1438). También haré referencia a las comedias del Siglo de Oro *El esclavo del demonio* (1612) y *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) con las que el autor establece un diálogo. En el plano teórico, utilizaré las teorías sobre abyección de

Julia Kristeva y el concepto de transgresión de Georges Bataille. Este estudio también precisa la consulta de los manuales de comportamiento femenino *De Institutione Feminae Christianae* [*La instrucción de la mujer cristiana*] de Juan Luis Vives (1538) y *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León.

La mujer y el mal

La imagen negativa de la mujer que Rodríguez Freyle nos ofrece en *El Carnero* tiene sus antecedentes en la tradición didáctica medieval. La literatura sapiencial representa a la mujer como una figura diabólica vinculada al mal, fuente de pecado y de desorden social. María Jesús Lacarra comenta el uso de los relatos misóginos dentro de la temática cortesana y sapiencial tanto en la tradición didáctica oriental como en la occidental. Textos como *Sendebar* y *Bocados de Oro* poseen ejemplos del uso de la maldad, engaño e infidelidad que procede de las mujeres. El contraste entre sabiduría y mujer, que aparecen como términos antagónicos, se muestra en aquellos héroes o sabios que fueron engañados por féminas tales como "Sansón, Salomón, David, Aristóteles" (Introducción 45) y Virgilio entre otros. La recepción en Occidente de estos preceptos misóginos, por medio de la difusión de cuentos orientales por la "Disciplina Clericalis," es enorme.

Durante el siglo XIII se tiende a degradar la imagen femenina en contraste con el ideal de amor cortés. Dentro de las compilaciones enciclopédicas populares en este período histórico se reiteran argumentos filosóficos, naturistas y eclesiásticos que argumentan "la debilidad natural de la mujer y su irrefrenable tendencia al pecado" (Introducción 45). En el terreno filosófico procedente de la filosofía aristotélica la hembra es un macho estropeado. Además, dentro de los argumentos naturistas, los humores que componen a la mujer la hacen proclive a la lujuria. En el terreno eclesiástico la diatriba a las mujeres de San Jerónimo o los comentarios del Génesis sobre la Eva culpable, presentan a una figura femenina inclinada a pecar (Introducción 44-45). Según Jacob Ornstein, los padres de la iglesia rara vez encontraban palabras amables para describir a la

mujer, porque el sexo femenino era el mayor obstáculo de un hombre en su camino hacia la santidad (221). Según estos intelectuales, la fémina es por su género un ser inclinado al lado opuesto de la santidad cristiana, al plano demoniaco. Así lo confirma Robert Muchembled quien argumenta que "in the black-and white world of scholars, the feminine nature was part of the dark side of the Creator's work, closer to the devil than men, who were better advised by God" (*A History of the Devil: From the Middle Ages to the Present* 75). El orden patriarcal justificaba de esta manera religiosa la subordinación de la mujer hacia el hombre.

En la España medieval y renacentista la representación negativa de la mujer convive con la positiva, lo que prueba la ambivalencia de la imagen femenina en el contexto castellano[6]. Marcelino Menéndez Pelayo argumenta que la recepción de la obra de Giovanni Boccaccio en la Península Ibérica dio lugar a dos corrientes literarias, una en contra de la mujer y otra a favor. Según Menéndez Pelayo, el *Corbaccio* (1355) "sátira ferocísima, o más bien libelo grosero contra las mujeres para vengarse de las esquiveces de una sola" (191) inspira la corriente femenina negativa; mientras que el tratado *De claris mulieribus* (1374) también de Boccaccio, que constituye la primera colección exclusiva de biografías femeninas de la historia de la literatura, inspira la positiva (191). El autor neogranadino es heredero de la tradición castellana puesto que su representación de la mujer incluye las dos corrientes literarias: la antifeminista y la profeminista. Dentro de la corriente profeminista peninsular destacan las obras *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, *Defensa de las virtuosas mujeres* (1441) de Mosén Diego de Valera y el *Libro de las virtuosas e claras mujeres* de Don Álvaro de Luna. Para los que escriben a favor de la mujer, la hembra asemeja al ideal del amor cortés ya que es un espíritu puro que inspira al varón a realizar actos de alta moralidad. Rodríguez Freyle lleva esta tradición

---

[6] Para más información sobre la misoginia y el profeminismo en la literatura castellana consultar el artículo de Jacob Ornstein.

castellana a tierras americanas porque en *El Carnero*[7] incluye algunos ejemplos de mujeres buenas que saben aconsejar con sabiduría divina al varón. Sin embargo, la representación positiva del género femenino es una excepción en el neogranadino puesto que no es la que impera en su libro.

Rodríguez Freyle escribe influido en mayor medida por la corriente antifeminista castellana porque en *El Carnero* predomina la imagen negativa de la mujer. El antifeminismo forma parte de la cultura cristiana y la hebrea como demuestran los malos ejemplos de mujeres presentes en los libros sagrados, los cuales son mencionados no sólo por los autores castellanos sino también por Rodríguez Freyle. Aunque la presencia de la imagen negativa de la mujer en El *Libro de buen amor* de Juan Ruiz (1330 y 1343) y *El Conde Lucanor* (1335) de Don Juan Manuel ya formaba parte de la literatura peninsular, hay una intensificación de esta corriente misógina con la difusión del *Corbaccio* de Boccaccio. Joaquín González Muela indica que la traducción catalana realizada por el mercader Narcís Franch en 1397 dio a conocer esta obra a muchos autores españoles (10). Según González Muela "Los antifeministas ven en la mujer el cuerpo físico y el pecado, son materialistas pesimistas, ven la podredumbre a la que puede llegar el hombre por culpa de la lujuriosa fémina" (16), imagen que también Rodríguez Freyle presenta en el territorio americano. Dicha práctica misógina castellana continúa durante los siglos XV y XVI puesto que el catalán Pere Torroellas o Pedro Torrellas en sus versos sobre el *Maldezir de mugeres*[8] incluidos en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511) y Hernán Mexía en su *Dictado en vituperio de las malas mujeres y alabanza de las buenas* se unen a esta corriente

---

[7] Todas las citas de *El Carnero* proceden de la edición de Jaime Delgado incluida en la bibliografía (a no ser que sea especificado de forma contraria).

[8] Robert Archer atestigua la popularidad de este poema entre 1460 y 1541 puesto que fue copiado en más de 17 manuscritos. También señala que Juan Luis Vives en *De Institutione Feminae Christianae* cita este manuscrito de Torrellas lo que indica la popularidad que mantuvo durante el siglo XVI (170).

que degrada la figura de la mujer. El *Arcipreste de Talavera* (1438) de Alonso Martínez de Toledo y *Repetición de Amores* (1496-1497) de Luis de Lucena, son ejemplos de la recolección y transformación de esta tradición didáctica sapiencial en la Península Ibérica. Rodríguez Freyle retoma, continúa y transmuta la tendencia hacia la degradación de la imagen femenina dentro de la América colonial del siglo XVII en *El Carnero*.

Uno de los mejores resúmenes que expresa la imagen misógina de la mujer a lo largo de la filosofía y la poesía, y que Rodríguez Freyle menciona en parte en su obra, es el ofrecido por Fernando de Rojas en *La Celestina* (1499). Rojas en boca del criado Sempronio expone la maldad de la mujer en el acto primero de la Tragicomedia:

> Lee los ystoriales, estudia los filósofos, mira los poetas. Llenos están los libros de sus viles y malos exemplos y de las caýdas que levaron los que en algo como tú las reputaron. Oye a Salomón, do dize que las mugeres y el vino hazen a los hombres renegar. Conséjate con Séneca y verás en qué las tiene. Escucha al Aristóteles, mira a Bernardo. Gentiles, judíos, christianos y moros, todos en esta concordia están … ¿quién te contaría sus mentiras, sus tráfagos, sus cambios, su liviandad, sus lagrimillas, sus alteraciones, sus osadías, … sus dissimulaciones, su lengua, su engaño, su olvido, su desamor, su ingratitud, su inconstancia, su testimoniar, su renegar, su rebolver, su presunción, su vanagloria, su abatimiento, su locura, su desdén, su sobervia, su subjeción, su parlería, su golosina, su luxuria y suziedad, su miedo, su atrev[i]miento, sus hechizerías … su alcahuetería? ¡Considera qué sesito está debaxo de aquellas grandes y delgadas tocas! ¡Qué pensamientos so aquellas gorgueras, so aquel Fausto, so aquellas largas y autorizantes ropas! … Por ellas es dicho, arma del diablo, cabeça de pecado, destruyción del paraýso. ¿No has rezado en la festividad de Sant Juan, do dice: "ésta es la mujer, antigua malicia que a Adam echó de los deleytes de paraíso. Ésta el linaje humano metió en el infierno …" (224-27)

Rodríguez Freyle se inspira en este fragmento para escribir su descripción del género femenino puesto que utilizando casi las mimas palabras que Rojas afirma "La mujer es arma del diablo, cabeza de pecado y destrucción del paraíso" (241). De acuerdo a lo expuesto por Sempronio, la mujer es "lujuria," "suciedad," "alcahueta," hechicera" y "arma del diablo," todos elementos que dibujan al cuerpo femenino como portador de lo abyecto y lo diabólico. También Rodríguez Freyle utiliza estos términos para describir la abyección infernal de la mujer en su historial del Nuevo Reino de Granada.

Abyección

Lo abyecto es lo sucio, lo que contamina y transgrede las normas ideológicas de una sociedad. Julia Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* explora en profundidad el concepto de la abyección. Kristeva vincula lo abyecto con lo sucio y lo impropio: las heridas con sangre y pus, la enfermedad, el sudor y los fluidos corporales (3). Lo abyecto es aquello que nos aparta de la limpieza del ser o del individuo. La piel contiene el cuerpo en su interioridad, es una barrera que lo separa e impermeabiliza del exterior. Sin embargo los orines, la sangre, los excrementos o el semen se convierten en producciones de un ser que ya no es limpio, porque se abre. Así lo expresa Kristeva cuando afirma:

> The body's inside, in that case, shows up in order to compensate for the collapse of the border between inside and outside. It is as if the skin, a fragile container, no longer guaranteed the integrity of one's "own and clean self" but, scraped or transparent, invisible or taut, gave way before the dejection of its contents. Urine, blood, sperm, excrement then show up in order to reassure a subject that is lacking its "own and clean self." (53)

Este concepto de abyección se vincula entonces al riesgo de contaminación, ya que la parte abyecta del cuerpo sale al exterior y muestra la suciedad interna contenida en el mismo. La abyección no es sólo lo que indica la falta de la salud o la existencia de una enfermedad, sino aquello que altera las posiciones, las jerarquías y los bordes (Kristeva 11). Lo abyecto es perturbador porque sobrepasa las líneas marcadas, porque transgrede las normas ideológicas por las que se rige una sociedad.

La abyección es sinónimo de tabú dentro de la religión católica, y por tanto de todas las prohibiciones establecidas en una sociedad dirigida por esta religión. Julia Kristeva afirma que el concepto de lo abyecto acompaña a todas las estructuras religiosas monoteístas:

> Abjection persists as exclusion or taboo (dietary or other) in monotheistic religions, Judaism in particular, but drifts over to within the same monotheistic transgression (of the Law). It finally encounters with Christian sin, a dialectic elaboration, as it becomes integrated in the Christian Word as a threatening otherness. (17)

De acuerdo a lo establecido por Kristeva todo lo prohibido dentro de la religión católica y de las leyes por las que se rige esa comunidad se convierte en abyecto y repulsivo. La transgresión supone sobrepasar los límites del código de comportamiento y las leyes por las que se rige una sociedad. Es necesario acudir ahora a las leyes que rigen el comportamiento de una mujer en una sociedad cristiana, para comprobar qué es lo prohibido y por tanto abyecto.

El ideal femenino

Las normas de comportamiento social por las que la mujer cristiana del siglo XVI debía conducirse, se basan en la castidad, la modestia y la obediencia absoluta al género masculino. Los manuales más importantes sobre el ideal de comportamiento femenino de este periodo son la *Instrucción de la mujer cristiana* de Juan Luis Vives (1538) y *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León. Aunque ambos textos van dirigidos a mujeres de diferente condición—el primero a la reina Catalina de Aragón y el segundo a la sobrina de Fray Luis, Doña María Varela Osorio—ofrecen en su mayoría consejos similares aunque adaptados al nivel y papel social de cada mujer. La popularidad de estos libros continúa en los siglos venideros ya que ambos textos se convierten en manuales de conducta con una importante difusión. En especial, el libro de Fray Luis de León será en un típico regalo de boda para la esposa tanto en España como en América. Es ese ideal de comportamiento femenino recogido en ambos textos el que retoma Rodríguez Freyle en *El Carnero*.

Juan Luis Vives en *Instrucción de la mujer cristiana* expone cuál debe ser el comportamiento de una mujer en los tres estados de su vida: soltera, casada y viuda. Los valores que definían a una mujer soltera eran básicamente cuatro: la virginidad, la modestia, el decoro que implica el aislamiento del género masculino y la obediencia a la figura paternal. Vives describe la virginidad y la castidad como las mayores virtudes de la mujer, sin las cuales ésta pierde su valor. Para poder preservar la virginidad, las jóvenes deben llevar un modo de vida dirigido por la sobriedad y la moderación. Además, la doncella debe ser modesta en el aspecto

exterior. Para ello debe ser limpia y vestir de forma sencilla y sin lujos. Es decir, la apariencia exterior muestra la esencia interior. También deben ser humildes, sobrias y evitar hablar en demasía o cotillear. Para evitar peligros amorosos, la joven debe guardar el decoro y estar siempre apartada del género masculino para preservar su virginidad. Esto implica el encierro femenino normalmente en la casa familiar. Las doncellas virtuosas no deben pasar mucho tiempo en los espacios públicos. Con respecto al amor, la joven debe dejar esa decisión en manos de sus padres que realizarán un matrimonio de conveniencia, la unión perfecta e ideal.

El ideal de la mujer casada es similar al de la mujer soltera puesto que debe ser casta, modesta y supeditada siempre a la obediencia del marido. El autor entra en detalles con respecto a las relaciones entre los esposos, y advierte a los maridos de que no deben perpetrar actos de lujuria en el tálamo, y recomienda a las esposas que se comporten siempre con modestia y propiedad. Por otra parte, la mujer casada debe adornarse con decoro y modestia, para no despertar los celos de su esposo ni llamar la atención de otros hombres. En cuanto a las formas de comportamiento social, Vives considera que la mujer fuera de casa debe comportarse con reserva y discreción. No es bueno que una mujer sea muy observada o que se hable de ella. El lugar de la mujer es la casa, es decir, el hogar conyugal, donde puede mostrar sus conocimientos para mantener su residencia bien gobernada y contribuir así a la felicidad matrimonial.

En el caso de la mujer viuda o la mujer que no está casada, ésta debe estar siempre bajo el control de una figura masculina. La viuda es una mujer que necesita ser controlada y que debe depender de otros para su bienestar. También la viuda debe preservar su castidad y acompañarse de una buena mujer o de un hombre mayor que salvaguarde su virtud. En todos los estados de la vida de la mujer el máximo ejemplo a seguir es la virgen María, el ideal femenino de perfección de la cristiandad.

Fray Luis de León ofrece una imagen similar al ideal femenino expuesto por Vives ya que la honestidad, la limpieza y el trabajo doméstico son los aspectos de más valor en la mujer.

Una mujer debe ser un ejemplo de fidelidad a su esposo, motivo por el cual debe mostrarse modesta en su apariencia, y apartada de las calles, dedicada en exclusiva a las labores de su casa. La mujer debe vestir de forma sencilla y decorosa, con vestidos sin bordados, peinados sencillos y sin el adorno de afeites o joyas (85). El domicilio familiar es un reflejo de la limpieza de la esposa y de su laboriosidad, mostrada en su dominio de las labores domésticas y el cuidado de su esposo e hijos. Algunos ejemplos de mujeres virtuosas presentados por Fray Luis son Penélope, la esposa del mítico Odiseo, y la reina Isabel la Católica, las cuales practicaron la hacendosa y principal costumbre de hilar y tejer (53-54). Estos hábitos mantienen a la mujer ocupada en el interior del hogar y fuera del espacio exterior, en el cual domina el hombre.

La imagen de la mujer buena que ofrece Rodríguez Freyle, al igual que la proporcionada por Vives y Fray Luis, se define por la castidad y la limpieza, de la cual el máximo ideal es la virgen María. El neogranadino afirma "La buena y casta mujer ha de encubrir y guardar el cuerpo aun de las mesmas paredes de su aposento, porque ninguna cosa se descubre más presto que castidad perdida" (296). Con esta afirmación por un lado el autor advierte la necesidad de ocultar y cubrir el cuerpo femenino no sólo en el espacio público sino en el privado. La simple exposición de la carnalidad femenina allega la lujuria y tiene como consecuencia la pérdida de la castidad. Por otro lado, de forma subrepticia establece el temor femenino de que aunque una dama mantenga estas relaciones prohibidas entre las paredes de una habitación, finalmente su pecado será descubierto. En ambos casos la castidad y la honestidad de la mujer, es decir, su virginidad en caso de que sea soltera, y su fidelidad al esposo, en caso de que esté casada, constituyen el valor más apreciado en la fémina. En este contexto castidad y limpieza se convierten en términos equivalentes que aluden a la pureza de la dama. El premio para la mujer que vive "casta y limpiamente en la tierra" es el ascenso al Reino celestial, puesto que será "digna de ser colocada con los ángeles del cielo" (296). Rodríguez Freyle metaforiza la castidad de la mujer en la blancura de la nieve y valora el mérito de ésta que a pesar de permanecer en la tierra

“en el polvo y lodo, y siendo pisada, conserve su blancura” (296). El máximo exponente de la castidad femenina es la “bendita … limpieza de la Virgen María … madre y señora nuestra” (299) el ejemplo que toda mujer deber seguir. Según lo expuesto por Rodríguez Freyle, para alcanzar el ideal femenino la dama debe poseer un cuerpo definido por la limpieza y la pureza, libre de suciedad y por tanto sin abyección.

Para Fray Luis de León la buena mujer es aquella que posee características de valor no inherentes a la hembra, sino propias del varón u otorgadas por Dios. La mujer de valor o “mujer varonil” posee “virtud de ánimo y fortaleza de corazón, industria y riquezas, y poder y aventajamiento, y, finalmente, un ser perfecto y cabal en aquellas cosas a quien esta palabra se aplica; y todo esto atesora en sí la que es buena mujer, y no lo es si no lo atesora” (26). Las características de la mujer varonil o la mujer buena están constituidas por aquellos elementos ideales descritos en el hombre tales como la fortaleza, el poder, el buen seso y la riqueza. En opinión de Fray Luis la mujer buena no abunda, sino que es una joya difícil de encontrar precisamente porque la gran mayoría son malas. La razón es que a diferencia del varón, la hembra es “cosa de tan poco ser” (28) “de su natural flaca y deleznable más que ningún otro animal” (26). Rodríguez Freyle también advierte de la inferioridad femenina con respecto al hombre puesto que la mujer es “flaqueza …tan sólo una sierva, sujeta a mil calamidades” (296). En opinión de Fray Luis, una mujer sólo puede salir de su pobre condición natural por medio de la intervención divina, por “alguna fuerza de increíble virtud que, o el cielo ha puesto en su alma, o algún don de Dios singular” (28). La mujer es un ser maligno que sólo puede transformase en bueno por medio de la intervención patriarcal del Dios cristiano. Por ese motivo para Fray Luis cuando la hembra es buena acudimos a un hecho extraordinario que raya en lo milagroso.

Rodríguez Freyle parece ser de la misma opinión que Fray Luis de León, porque las mujeres buenas que presenta en su texto son heroínas de la Biblia las cuales poseen o bien capacidades divinas o bien virtudes normalmente adjudicadas al varón. Tras una diatriba en

contra de la mujer el autor neogranadino decide “desenojarlas” y contar de su “valor” (240). Menciona a las diez Sibilas, las mujeres sabias que poseían capacidades proféticas, y que anunciaron la venida, vida, muerte y ascensión de Jesucristo (240). Miguel Ángel pintó en la bóveda de la capilla Sixtina a cinco de las sibilas junto con cinco profetas, lo que demuestra no sólo su capacidad adivinatoria sino que fueron inspiradas por la divinidad al igual que estos hombres. A continuación cita a Judith, la bella viuda que cortó la cabeza de Holofernes para librar a la ciudad de Betulia y salvar al pueblo de Israel. Por una parte, Rodríguez Freyle la describe con los atributos de la mujer ideal mencionados por Vives y Fray Luis porque es casta, decorosa y limpia (240). Por otra parte, la presenta con características apreciadas en el varón ya que con valor “más que humano” (240) y con “sabiduría” (240) se atrevió a tomar el lugar de los hombres y asesinar al general de las tropas enemigas. Otro de los ejemplos proporcionados por Rodríguez Freyle es el de María, la hermana de Moisés, la cual cantó con su pandero morisco o “adulfe” (240) la victoria de Dios sobre las tropas de Egipto y la liberación del pueblo de Israel. El autor la describe con el adjetivo “doctísima” quizás para aludir al don de la profecía que Dios le concedió. El saber es una de las características valoradas y aceptadas en estas damas bíblicas porque no procede de su género sino que es un don otorgado por la divinidad.

El conocimiento y el valor de Abigail y Ester es sólo concedido a estas mujeres porque forman parte de un plan divino para llevar a los hombres herrados al buen camino y salvar a su pueblo. Rodríguez Freyle menciona a Abigail, la cual calmó la ira de David contra su esposo Nabal Carmelo (240). Su descripción es la de una mujer que “tuvo tantas letras y discreción” (240), de nuevo una mujer sabia, que supo con sus palabras e inteligencia aplacar los deseos de venganza de David. Abigail sugiere a David que en el caso de asesinar a su esposo y los hombres de su familia sólo ganaría la ira de Dios. Abigail por medio de su papel de consejera logra imponer la razón en David y salvar a los suyos, lo que en el futuro hará que David la nombre su reina. El último ejemplo que Rodríguez Freyle propone es el de la reina Ester “docta y valerosa”

(240) porque logró que el rey Asuero perdonara al pueblo hebreo y condenase a muerte a Amán. Ester consigue ganar el favor del rey, convertirse en reina, salvar de la muerte a su padre adoptivo, causar el ahorcamiento del consejero Amán (quien había instigado la destrucción del pueblo judío), y salvar a los judíos. Por un lado, el papel activo que toman estas mujeres en la narración bíblica es sólo momentáneo e instrumental, salvan a los hombres de la destrucción que pueden provocar. Por otro lado, una vez que el orden ha sido instaurado vuelven a su papel subordinado. Normalmente, la mujer con poder, como veremos más adelante, es uno de los prototipos femeninos abyectos, puesto que invierte el orden social patriarcal en el que la hembra está sometida al varón. Sin embargo, Abigail y Ester como premio terminan siendo reinas lo que las convierte en mujeres que aunque poderosas son aceptadas y alabadas dentro del discurso cristiano y patriarcal por su misión sagrada.

Para Rodríguez Freyle la mujer buena y excepcional ejemplificada por estos modelos bíblicos cumple las normas ideales de la mujer cristiana, pero al mismo tiempo revela que en el fondo la mayoría de las féminas son seres predispuestos a la maldad. Por una parte, las mujeres que escoge son damas extraordinarias, no mujeres normales, porque sus atributos positivos no proceden de sí mismas, sino que son adjudicados por la divinidad. Por otra parte, al llevar a cabo su misión religiosa siguen cumpliendo las normas de comportamiento de la mujer cristiana porque continúan siendo castas y limpias como en el caso de Judith. Al poner estos ejemplos Rodríguez Freyle muestra que la mujer buena es un ser excepcional cuyo modelo es inalcanzable para una mujer normal. Esta imposibilidad está presente en la limpieza de la Virgen María, quien concibió a Jesús sin perder su virginidad, gracias a la intervención del Espíritu Santo. Ninguna mujer puede concebir un hijo sin perder su virginidad lo cual establece la imposibilidad para la fémina de alcanzar el ideal femenino. Este obstáculo expone la imperfección y la inferioridad de la hembra, cualidades que prueban su inclinación natural hacia la maldad. Teniendo en consideración estos argumentos de Vives, Fray Luis y Rodríguez Freyle todas las actitudes que

contravienen el ideal de perfección de la mujer cristiana se convierten en tabús y por tanto, en transgresión y abyección.

La mujer abyecta y demoniaca

La mujer abyecta y demoníaca quebranta el modelo ideal de la mujer cristiana y se convierte en un peligro ante el poder patriarcal en el orden social. Las normas ideales que rigen esta sociedad tienen su fundamento en los principios de la religión cristiana y en manuales como los previamente expuestos por Vives y Fray Luis de León, de acuerdo a los cuales se marca el comportamiento de la mujer en el espacio privado y el espacio público. Georges Bataille considera que la transgresión de la ley y las normas establecidas por la sociedad incitan la pasión sexual y conducen a la realización de actos prohibidos (191-92). Por extensión, en el caso de las mujeres conducidas por la moral cristiana, la transgresión es el pecado y el tabú: el sexo fuera del matrimonio, además de todas las prohibiciones impuestas por el orden patriarcal.

De acuerdo al ideal de la mujer cristiana expuesto por Vives, Fray Luis de León y Rodríguez Freyle, la fémina que está sucia, desaliñada o que por el contrario se adorna en exceso, contraviene el principio de limpieza. La mujer que viste con ostentación de joyas y vestidos, o que muestra partes de su cuerpo femenil en demasía, transgrede el principio de modestia. La dama que permanece mucho tiempo en los espacios públicos y que “va y viene” se expone a ser vista por más hombres, y por tanto al peligro de la pérdida de la virginidad o la castidad asociadas al pecado de la lujuria. Rodríguez Freyle une estas características abyectas y transgresoras a modelos de mujer, potencialmente peligrosos para el orden masculino como la mujer promiscua, la casada sin supervisión masculina, la viuda negra, la amante vengativa, la mujer poderosa, la alcahueta y la hechicera. La mujer promiscua enemista a los hombres que buscan sus favores por lo que supone un peligro abyecto para el orden social. La casada sin supervisión masculina traiciona al esposo con otros varones y crea una descendencia bastarda y por tanto abyecta. La viuda negra premedita la muerte del esposo a quien debe obediencia lo que la convierte en un ser

moralmente repulsivo. La amante vengativa genera revueltas amorosas y políticas que pueden conducir hasta la pérdida del Reino lo que indica desorden y por tanto abyección. La mujer con poder que manda al esposo, es abyecta puesto que no se atiende al orden patriarcal establecido. La alcahueta, que no se sujeta al dominio masculino, sino que promueve la lujuria femenina, es también un emblema de abyección. Además la alcahueta suele asociarse tradicionalmente con la figura de la hechicera o bruja, que por medio de recursos de la naturaleza y pactos diabólicos logra sus objetivos malignos.

En todos los casos, estas mujeres abyectas y transgresoras no siguen el modelo de la virgen María, no se dirigen hacia la divinidad sino hacia el polo opuesto del discurso sagrado, hacia lo demoníaco. No es de extrañar que entonces la mujer abyecta y demoníaca sea sucia, ostentosa y arrogante, andarina, promiscua, brava, alcahueta y hechicera. Estos términos se mezclan y entremezclan en el discurso misógino para revelar que la mujer es un peligro social.

La condena de la hermosura femenina: Eva

Eva inicia la serie de mujeres cuya hermosura esconde la abyección demoniaca. El autor neogranadino advierte de los grandes males que en el mundo han causado las mujeres hermosas, y para ello pone como ejemplo a la primera mujer "que sin duda fue la más linda, como amasada de la mano de Dios" (171). La iniciadora de la genealogía femenina es un ejemplo de la influencia nefasta que la hembra bella puede tener en el hombre. Según Alessandro Martinengo:

> la tendencia a atribuir todos los males de la humanidad a la debilidad y fragilidad de la primera mujer creada, se revela en otros pasajes de la crónica, convirtiéndose en uno de los tópicos, y ni siquiera de los más originales, pues es prestado a la más y constante y ordinaria temática ascético-moral. En donde, sin embargo, se manifiesta la originalidad de Rodríguez Freyle es en la insistencia con que atribuye a la belleza femenina, a menudo hipostasiada en una fatalidad trascendente, el origen de los daños y de las culpas de que es víctima la humanidad. (279)

Como veremos a lo largo de este capítulo, esta obsesión por la belleza femenina tiene como fin mostrar que lo que se esconde detrás de la hermosura de la hembra es el demonio, quien utiliza la beldad de la mujer para provocar la caída del hombre y de su territorio. Así lo afirma Rodríguez

Freyle ya que continúa "¿qué tal quedó el mundo por ella? De la confesión de Adán, su marido, se puede tomar, respondiendo a Dios: 'Señor, la mujer que me disteis, ésa me despeñó'" (171). Las palabras del autor neogranadino señalan a Eva como culpable de la expulsión de su esposo del paraíso y la futura condena de la humanidad. Al utilizar la expresión "despeñó" el autor alude a la caída del hombre de la gracia divina, la quiebra del orden y la amistad con Dios causada por el mal consejo de su esposa. Para explicar la culpabilidad de la mujer y su hermosura en estos hechos bíblicos, nos remite a la relación entre la mujer y el demonio en el Génesis.

Eva y Lucifer engañan al hombre, lo que indica la predisposición natural de la mujer a la transgresión y el mal. Según el autor neogranadino el hombre fue colocado con "cetro y monarquía" por su buena relación con Dios, aspecto por el que el diablo quería quitarle esta posición. Para arrebatar este lugar de poder el demonio no engaña directamente al hombre, sino que utiliza como intermediaria a la mujer. Según Rodríguez Freyle el primer error que comete Eva es apartarse de Adán e irse a pasear por el paraíso sin su supervisión (75). El alejamiento de su cónyuge constituye un comportamiento impropio de la mujer ideal que antecede la transgresión que Eva va a cometer. Esta falta de control masculino es la que aprovecha el diablo para aparecer en el árbol del bien y el mal, y conversar con Eva. En la mente del lector la imagen de Eva hablando con el diablo evoca una posible relación de amistad lo que demoniza a esta figura femenina.

En su versión de los hechos bíblicos, Rodríguez Freyle intensifica la transgresión y por tanto la abyección de la hembra al convertir a Eva y al diablo en figuras equivalentes. En la Biblia, la serpiente (Satanás) convence a Eva de que coma del árbol de la ciencia del bien y del mal para alcanzar la sabiduría. En el Génesis la serpiente engaña a Eva, la cual convence a Adán, pero la mentira original no procede de ella sino del demonio. Sin embargo en la versión de Rodríguez Freyle, Eva y el diablo "departieron las dos primeras mentiras del mundo" (75) lo que equipara la maldad del diablo y la de la fémina. Según explica Rodríguez Freyle, Lucifer

pregunta por qué Dios no les deja comer de todas las frutas del paraíso, a lo que Eva responde que Dios únicamente les mandó que de "aquel árbol no tocasen" (75). Según Rodríguez Freyle ambos mienten, el demonio porque sólo de uno de los árboles no podían comer, y Eva porque Dios les dijo que no comiesen, no que no tocasen (75). Del resultado de esta conversación con el demonio Eva "salió vencida y engañada y ella engañó a su marido", quien "pasó y quebrantó el precepto de Dios" (75-76). Al comer del árbol del bien y del mal Adán[9] quebranta el límite establecido por Dios, el orden y las reglas divinas, lo que denota abyección. Gracias a esta victoria del Demonio y a su amistad con la mujer, Lucifer queda hecho "príncipe y señor de este mundo" (76) arrebatándole esta posición al hombre.

La hermosura y la debilidad femenil son sólo un artificio superficial que esconde en su interior lo demoniaco y lo abyecto. Rodríguez Freyle explica que "Acometido Adán por la parte más flaca, quiero decir, rogado e importunado de una mujer hermosa, y si acaso añadió unas lágrimas a la hermosura, ¿qué tal lo pondría?" (76). Ya Fernando de Rojas en *La Celestina* advierte en boca de Sempronio sobre las "mentiras," las "lagrimillas" y las "osadías" (51-52) que proceden de la mujer. Según Rodríguez Freyle las lágrimas de Eva no emanan del sufrimiento o de la pena sincera, sino del engaño que se encuentra en el interior de la fémina y que ésta utiliza para persuadir al varón y hacer su voluntad. El cuerpo femenino se abre por medio de un líquido, las lágrimas, que Rodríguez Freyle denosta con un discurso abyecto para exponer el engaño que se esconde en el interior de la mujer. Ante la visión de las lágrimas falsas en el rostro de la amada, las cuales sugieren abyección, la mujer cambia el orden tradicional—el hombre deja de estar en una posición de poder y se convierte en un ser flaco y por tanto débil a merced de los deseos de la fémina.

---

[9] El Arcipreste de Hita relaciona a Adán y la ingestión del fruto prohibido con el pecado de la gula, motivo por el cual Dios lo echó del paraíso (39).

Rodríguez Freyle toma una actitud misógina porque no duda en culpar a Eva pero justifica y comprende los motivos por los que Adán yerra. Quizás el mismo autor había sucumbido en su vida ante los ruegos y la belleza de una mujer y por ello comprende la debilidad femenina de Adán. Rodríguez Freyle une los términos mujer-diablo en oposición a hombre-Dios para demostrar que es Lucifer quien se esconde detrás de la belleza femenina. Como consecuencia de la influencia de su esposa, Adán "quedó vencido y fuera de la amistad de Dios, y Lucifer gozoso y contento por salido con su intento" (76). La victoria de Eva sobre Adán antecede el triunfo de Lucifer sobre el hombre ya que ambos logran sus objetivos de poder. Quienes ganan son Eva, la cual convence a Adán, y Lucifer, que al vencer al hombre desafía la voluntad de Dios.

La condena de la hermosura femenina: una genealogía

Por medio de la representación de la primera mujer y del primer hombre Rodríguez Freyle inicia una genealogía que va desde el pasado bíblico hasta la leyenda histórica y que sigue la misma estructura que el relato de Adán y Eva en el Génesis. Primero, el hombre es atraído por la belleza de la hembra. Después, la mujer realiza un acto indicativo de la maldad y abyección que reside en ella. A continuación, el deseo por la mujer y/o la influencia de la hembra es la que le hace al varón perder sus buenas cualidades y cometer actos transgresores y por tanto abyectos que quiebran el orden y provocan su caída de la gracia divina. Por último, el hombre y/o su pueblo sufren las consecuencias negativas de estas acciones. El objetivo de Rodríguez Freyle es demonizar la belleza de la mujer y exponer los riesgos que se esconden tras ella, para advertir del peligro social y territorial que acarrean. La hermosura de Eva y la atracción que Adán sentía por ella fue la causa de su caída, al igual que las desgracias que otras mujeres provocaron en varones ilustres y poderosos de textos religiosos y paganos. Por medio de los ejemplos de David y Betsabé, Salomón y la hija del faraón, Sansón y Dalila, Paris y Helena, y el Rey Rodrigo y La

Cava, Rodríguez Freyle reescribe y dialoga con los ejemplos provistos en la literatura medieval sapiencial.

El primer ejemplo propuesto por Rodríguez Freyle es el de Betsabé, modelo de la lujuria que se esconde en la belleza del cuerpo femenino. El autor neogranadino cita al rey David a quien le costó caro "salirse a bañar Betsabé" (76). Al hacer esta mención, Rodríguez Freyle alude no sólo a la historia de David y Betsabé recogida en la Biblia en 2 Samuel, 11[10], sino también a las versiones de la misma reescritas por Juan Ruiz en El *Libro de buen amor* y por Martínez de Toledo en el *Arcipreste de Talavera.* Juan Ruiz utiliza este ejemplo bíblico para advertir de los peligros que acarrea la "loxuria" (lujuria) del "profeta David" (36). Según el Arcipreste de Hita "Por amor de Berssabe, la mujer de Urías, / fue David omeçida e fizo a Dios fallías" (36). La persona culpada es Betsabé puesto que primero el adulterio y después el homicidio cometido por David tienen su motor en la pasión por esta dama. La versión del *Arcipreste de Talavera* es más elaborada y larga, y culpa en gran medida a Betsabé, pues fue la hermosura de su cuerpo desnudo la que incita al pecado del monarca. Según Martínez de Toledo, Betsabé no es un ser inocente puesto que sabía que el Rey David la venía a mirar cada día "aunque ella lo dysymulava" (78). La mujer de Urías gustaba de la atención del monarca ya que "por ser del rey cobdiciada e deseada venía allý cada día a se arrear e peynar, mostrando sus cabellos e pechos" (78). El baño en un lugar abierto a las miradas masculinas y la exposición de las partes sensuales del cuerpo a un hombre que no es el esposo, indican la falta de recato y por tanto de honestidad presentes en Betsabé. Es más, según Martínez de Toledo la esposa de Urías provocó el adulterio del rey David "lo qual non cometyera sy ella quisiera, quando vido e sintió la voluntad e comienço de amor del

---

[10] Según la Biblia, tras ver la belleza de Betsabé, David comete adulterio con ella, y la deja embarazada. Salomón intenta que Urías, el esposo de Betsabé que era también un oficial de su guardia, tenga relaciones con ella para justificar el nacimiento del bebé. Cuando no lo consigue lo manda a la guerra, hacia una muerte segura, y después se casa con Betsabé. Quien pagaría por el pecado del rey David, es su primer hijo con Betsabé, quien murió como castigo de Dios.

rey, que ella se dexara de seguyr la venida e peynar e arrearse allý donde venía" (79). Aunque es el Rey David quien envía al esposo de Betsabé a una muerte segura, Martínez de Toledo culpa a esta mujer, pues fue ella "causa de la su desonra e de la muerte de su marido, e de tantas e tales personas que después murieron por el pecado que David cometió" (79).

Aunque Rodríguez Freyle no nos cita la historia con tantos detalles como Martínez de Toledo, con gran concisión nos advierte de las infracciones cometidas por la dama. La primera es "salirse" (76) lo que indica el alejarse de su casa y lugar de protección por sí misma, sin supervisión masculina. La segunda nos explica el motivo por el que Betsabé decide abandonar su hogar, y es su deseo de bañarse, lo que indica que va a exponer su cuerpo desnudo. Al realizar esta acción en un espacio que la muestra ante las posibles miradas de otros exterioriza su naturaleza deshonesta. En una época en que la exhibición de la desnudez del cuerpo indica la sensualidad y la lujuria de la dama, Rodríguez Freyle no deja lugar a dudas sobre la suciedad carnal que se esconde en el interior de la mujer bella.

Tanto Rodríguez Freyle como Martínez de Toledo indican que el saber del varón no le protege de su atracción hacia la hermosura de la mujer, porque hasta los hombres más letrados son capaces de adorar a otros dioses por el amor desordenado. Salomón, el protagonista del siguiente ejemplo ofrecido por Rodríguez Freyle es el segundo hijo de David y sabio como su progenitor. Aquejado de la misma debilidad femenina que su padre, Salomón también paga cara su fascinación por la hija del Faraón de Egipto, "pues su hermosura le hizo idolatrar" (76) a otros dioses y perder el favor divino. Este fragmento de Rodríguez Freyle dialoga con el *Arcipreste de Talavera* donde Martínez de Toledo dice "faser dioses extraños e idolatrar, bien es cabsa el amor; que Salamón non se pudo dello abstener que por su coamante non idolatrase" (62). Para Rodríguez Freyle la hermosura de la hija del Faraón encubre la maldad y el engaño ya que ésta procede de otra religión. El autor neogranadino parece sugerir que tras adorarla a ella, poco esfuerzo le costaría a esta mujer convencer a Salomón para que adorara a sus dioses y apartarlo

del Dios verdadero. Ante la persuasión causada por la hermosura femenina ni la sabiduría ni la fuerza del varón pueden nada.

El ejemplo de Dalila demuestra que la belleza de la mujer puede convertir al hombre más fuerte en un ser débil y dependiente de otros. Rodríguez Freyle cita a Sansón quien por la hermosura de Dalila pagó con su propia "libertad, la vista y la vida" (76). El ejemplo sobre Sansón y Dalila aparece también en El *Libro de buen amor* y en el *Arcipreste de Talavera*. Por un lado, Juan Ruiz relaciona lo sucedido a Sansón con el pecado de la ira y la vanagloria, puesto que Sansón después de recobrar su fuerza "a sy mesmo con yra e otros muchos mató" (40). Por otro lado, Alfonso Martínez de Toledo utiliza este personaje bíblico para advertir al hombre de la necesidad de ser cauteloso y no abrir su corazón a la mujer. Sansón confesó a Dalila que su fuerza residía en su pelo, y cuando se quedó dormido, Dalila se lo cortó. Como consecuencia "quando quiso fazer armas fallóse privado de fuerça, e asý le sacaron, los ojos e le traýan por los mercados, plaças e bodas por escarnio diciendo: ¿Qué vos paresce? El toro bravo como oveja es tornado"(148). Rodríguez Freyle condensa esta explicación de Martínez de Toledo, puesto que en menos palabras alude a los mismos elementos, la falta de "libertad" (76) y la pérdida de la visión de Sansón. Desde la traición de Dalila la fuerza de Sansón es cambiada por debilidad ya que ha perdido su potencia física y además no puede ver. Ahora ya no posee ni visión ni libertad porque depende de otros para poder sobrevivir. La hermosura de Dalila escondía la traición maligna, la semilla del mal. Al cortarle el pelo a Sansón, Dalila, sabiendo cuál sería el resultado, expone su abyección femenina y cambia el orden, el hombre más fuerte pasa a ser el más débil. Por ello en cuanto su pelo creció y volvió parte de su fuerza "Eligió morir mala muerte como desesperado viéndose en tan pobre estado" (Martínez de Toledo 148-49). En resumen como indica el autor neogranadino, pierde la vida, todo por confiar en la hermosura de una mujer.

Rodríguez Freyle intensifica el peligro que se esconde tras la belleza femenina al utilizar una leyenda histórica, en la que la mujer causa no sólo la destrucción del hombre sino también la

pérdida de su territorio. El autor neogranadino comenta cómo la hermosura de Helena "a Troya le costó bien caro … pues se abrasó en fuego por ella" (76). Este hecho es recogido en La *Ilíada* de Homero, el poema griego más antiguo de la literatura occidental. La leyenda histórica tiene sus antecedentes en el juicio de Paris, en el que el joven troyano decide otorgar la manzana de oro a la diosa Afrodita bajo la promesa de concederle el amor de la mujer más hermosa del mundo. Esta beldad femenina era Helena la esposa de Menelao, el Rey de Esparta. Cuando Paris va a esta zona de Grecia para cumplir una misión diplomática se enamora de Helena y con la ayuda de Afrodita la rapta y/ o seduce dependiendo de la versión. La lleva a su patria como su esposa, hecho que desencadena el conflicto con los gobernantes griegos y la famosa guerra de Troya. La mención de Rodríguez Freyle del fuego que abrasa alude a la pasión de Paris por Helena, la cual causa su rapto y antecede la destrucción en las llamas de Troya. Además, al utilizar la imagen del fuego destructor el autor crea en la mente del lector una imagen infernal y diabólica, que relaciona el peligro de la sensualidad carnal y corporal con la destrucción del territorio patrio y, por analogía, del alma. Juan Ruiz, a su vez, utiliza el ejemplo de Helena para advertir del peligro de la codicia pues: "Por cobdiçia feciste a Troya destroyr, / por la mançana escripta, que s' non devier' escrevir. / Quando la dio a Venus Paris por le inducir, / que troxo a Elena, que cobdiçiava servir" (33). Quizás Rodríguez Freyle, de modo similar a Juan Ruiz, ve en la codicia por la posesión corporal de una mujer prohibida el castigo que ocasiona la destrucción física del Reino. En vez de cuidar el territorio que ya le pertenecía, Paris buscó conquistar otro "territorio femenino" que le estaba vedado. Su castigo fue perder no sólo a esta mujer prohibida sino su propia tierra.

La condena de la hermosura femenina en España: la Cava Florinda

Rodríguez Freyle finaliza esta genealogía sobre la condena de la hermosura femenina con la leyenda histórica de La Cava, para ofrecer un ejemplo de mujer mala más cercano en el tiempo y referente al mundo castellano. El autor neogranadino argumenta que por la hermosura de

"Florinda perdió Rodrigo a España y la vida" (76). Con esta afirmación no deja lugar a dudas, la belleza de esta mujer causó primero la pérdida de España y por último la muerte de su infortunado amante Don Rodrigo. La figura femenina de la Cava Florinda a quien Rodríguez Freyle alude en *El Carnero*, aparece por primera vez relacionada con el rey Rodrigo en la *Chronica gotorum Pseudo Isidoriana* de un autor mozárabe de Toledo a mediados del siglo XI[11]. Sus versiones más populares están incluidas en la *Crónica de 1344* (Catalán & De Andrés eds.), en los romances históricos del *Ciclo del rey Rodrigo y la pérdida de España* (siglo XV y primer cuarto del siglo XVI) y en el primer libro de *La Crónica del Rey don Rodrigo, Postrimero Rey de los Godos (Crónica Sarracina)* (ca. 1430) de Pedro del Corral. Rodríguez Freyle con gran probabilidad conocía estos dos últimos textos en los que la historia de la conquista de España por los árabes va unida a la aventura amorosa del Rey Rodrigo.

Ramón Menéndez-Pidal en *Flor nueva de romances viejos* incluye los siete romances que narran las "Historias del último godo," también denominados como los poemas históricos del *Ciclo del rey Rodrigo y la pérdida de España*. Por una parte, el contexto histórico de estos poemas se suscita en la Península Ibérica durante principios del siglo VIII. Aprovechándose de la inestabilidad política de los visigodos, un grupo militar de bereberes y árabes incursionó en la Península Ibérica y venció al rey Don Rodrigo en la batalla de Guadalete en el año 711. Este hecho histórico señala el inicio de la invasión musulmana. Por otra parte, dentro de estos romances se narra la historia de Don Rodrigo, el último rey godo y la Cava Florinda. En esta versión, Florinda se está bañando en un jardín exótico y el rey Don Rodrigo al verla, desea tener una relación amorosa con la moza. Sin embargo, la doncella se niega y el rey decide hacerla suya por la fuerza. Tras esta violación, la Cava Florinda comunica lo ocurrido a su padre el conde Don

---

[11] Para más información sobre las distintas versiones de esta anécdota, consultar la sección "El Don Rodrigo histórico y la transmisión de la leyenda" en la "Introducción" de James Donald Fogelquist (16).

Julián, que controlaba la ciudad de Ceuta. Como venganza por la deshonra de su hija, el Conde se pone en contacto con el rey moro y le facilita la entrada a la Península Ibérica. Este será el inicio de la conquista árabe de España, que causa la pérdida del Reino tanto para el vencido monarca Don Rodrigo, como para la cristiandad, además de la muerte del rey.

Rodríguez Freyle retoma en su texto a esta figura femenina para aludir a la tradición castellana en la que la Cava es la rescritura de la figura maligna de Eva. Rodríguez Freyle en *El Carnero* al igual que Pedro del Corral en *La Crónica del Rey don Rodrigo, Postrimero Rey de los Godos (Crónica Sarracina)* exonera al rey de cualquier tipo de responsabilidad moral, la cual desplaza a la Cava. Ambos autores sugieren que la Cava es pariente de Eva, es decir es la heredera en territorio español de una genealogía maligna. Ya en la versión recogida por Menéndez Pidal el ambiente paradisiaco y sensual en que se muestra la belleza de la Cava invoca el jardín del Edén y por tanto a la figura de Eva. Al igual que para el autor neogranadino, para Pedro del Corral la hermosura femenina incita la lujuria del rey pues "no avía en todo el mundo doncella ninguna … que igualarse podiese a la fermosura" (Corral 449) de la Cava. Según del Corral es Lucifer quien se esconde detrás de la belleza femenina porque "el diablo no esperava otra cosa sino esto, e vio quel Rey era encendido en su amor, andávale todavía al oreja que una vegada compliese su voluntad con ella" (Corral 449). De forma oblicua la relación de la belleza de la Cava con el demonio que establece del Corral recuerda a la que presenta Eva con Lucifer por Rodríguez Freyle, en ambos casos el mal se encuentra detrás de la lindura femenina. Además, si Eva es culpable de la pérdida del jardín del Edén, también lo es La Cava ya que, en la versión recogida por Menéndez Pidal, la España perdida a manos de los moros era un Reino paradisiaco.

La Cava constituye el ejemplo de la mala mujer cristiana en la tradición peninsular. Tanto en la versión de Pedro del Corral como en la recogida por Menéndez Pidal, aunque la Cava es violada, no es liberada de culpa sino que sigue siendo percibida como una figura maligna. James Donald Fogelquist comenta sobre la versión del Corral que "la lujuria del Rey se debe a la natural

tendencia de las mujeres de provocar el apetito sexual al hombre" (52). Según estos autores masculinos, la Cava es culpable y por tanto mala porque la lujuria diabólica no procede del varón sino de la mujer—se esconde tras su hermosura. Es esta belleza femenina, diabólica y abyecta, la que desencadena los acontecimientos que llevan a la pérdida de España a manos de los árabes. Por estos motivos, por ser la culpable de la caída del Rey y la caída de España, esta pariente de Eva pasa a formar parte de la leyenda histórica como "la mala de la Cava." Miguel de Cervantes recoge esta misma tradición en *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* para mostrarla como el modelo de la mala mujer cristiana. En el episodio dedicado al cautivo que escapa de los baños de Argel (I, xli), éste explica la etimología del promontorio donde deposita al padre de Zoraida[12]:

> mas quiso nuestra buena suerte que llegamos a una cala que se hace al lado de un pequeño promontorio o cabo que de los moros es llamado el de *la Cava Rumía*, que en nuestra lengua quiere decir *la mala mujer cristiana*; y es tradición entre los moros que en aquel lugar está enterrada la Cava, por quien se perdió España, porque *cava* en su lengua quiere decir *mujer mala*, y *rumía*, *cristiana*; y aun tienen por mal agüero llegar allí a dar fondo cuando la necesidad les fuerza a ello, porque nunca le dan sin ella, puesto que para nosotros no fue abrigo de mala mujer, sino puerto seguro de nuestro remedio, según andaba alterada la mar. (I, XLI 495)

Rodríguez Freyle retoma esta tradición medieval y siglodeorista que representa a la Cava como la mala mujer cristiana en *El Carnero* para demostrar la abyección demoniaca que se esconde detrás de la mujer.

Rodríguez Freyle, más adelante en su texto vuelve a reiterar la culpabilidad femenina de la Cava al compararla con la de Thamar, la hermana de Absalón. Según el autor "la una fue causa de la muerte de Amón, primogénito de David, y la otra fue causa de la muerte de Rodrigo, último rey de los godos, y de la pérdida de España, donde tantas muertes hubo" (172-73). Al igual que sus antecesores peninsulares, Rodríguez Freyle muestra la culpabilidad de la hermosura femenina

---

[12] James Donald Fogelquist también menciona este ejemplo en la nota a pie de página número 41 en la página 48 de su "Introducción."

en la destrucción del hombre y su territorio. El autor neogranadino dialoga con Fray Luis de León en su definición maligna de la Cava puesto que para el peninsular la mala mujer cristiana es "principio de pecado y causa por la que todos morimos" (21). Lo que el autor neogranadino omite mencionar en ambos casos es que ambas mujeres fueron violadas, Thamar por Amón y la Cava por Don Rodrigo. El lector de la época conocía los aspectos generales sobre los acontecimientos sucedidos a estos personajes femeninos y este detalle no le habría pasado desapercibido. A pesar de la violencia que sufren estas mujeres, las señala a ellas y no a los varones como las culpables. Al igual que sus colegas peninsulares, Rodríguez Freyle parece colocar la responsabilidad moral en la mujer—la hermosura femenina oculta la lujuria demoniaca que lleva al hombre a su destrucción.

Rodríguez Freyle retoma la tradición peninsular en la que animales abyectos y demoniacos son relacionados con la mala mujer. La demonización de la mujer en Rodríguez Freyle se confirma porque justo después de hacer esta comparación entre Thamar y la Cava exclama la diatriba misógina "¡Oh mujeres, malas sabandijas, de casta de víboras!" (173). Las sabandijas y las víboras[13] son reptiles relacionados con el mundo infernal y utilizados en la tradición castellana para aludir a la maldad de la mujer. Ya Fray Luis de León decía "no hay agua encharcada y corrompida que críe tantas y tan malas sabandijas, como nacen vicios asquerosos y feos en los pechos de estas damas delicadas" (71-72). La víbora es una serpiente ponzoñosa con la que la mala mujer cristiana ha sido relacionada por Fray Luis de León y San Basilio[14]. Al aludir

---

[13] En *El burlador de Sevilla o convidado de Piedra* de Tirso de Molina el festín infernal al que es invitado Don Juan incluye "alacranes y víboras" (2805).

[14] Fray Luis de León incluye en *La perfecta casada* una cita de San Basilio en la que la mujer es representada como una víbora y el hombre como una lamprea marina. Según San Basilio si la mujer está casada con un hombre violento o malvado debe respetar ante todo los votos matrimoniales, soportar la situación y no permitir "que se divida la paz" (44). Ante esta situación, "La víbora entonces, teniendo respeto al ayuntamiento que hace, aparta de sí su ponzoña, ¿y tú no dejarás la crueza inhumana de tu natural, por honra del matrimonio?" (44).

a estos ejemplos para describir a la mala mujer, Rodríguez Freyle demoniza el cuerpo femenino, el cual genera líquidos contaminantes y repugnantes que denotan abyección. El objetivo del autor neogranadino al utilizar este lenguaje repulsivo es apartar al varón de la dama. Según el neogranadino, el linaje femenino es en realidad una genealogía de víboras que pueden destruir al Reino del que forman parte. Por eso necesita transformar la hermosura de la mujer en suciedad y demonización por medio de un discurso abyecto.

El autor ha provisto esta sucesión de antimodelos femeninos, que van desde el pasado bíblico hasta la más reciente historia medieval castellana, porque quiere mostrar la continuación de los mismos en el Nuevo Reino de Granada. La mención a la figura de la Cava no es baladí, puesto que debemos tener en cuenta que es asociada con la pérdida de España ante las tropas moras, y por extensión con la reconquista. Recordemos que Cristóbal Colón descubrió América en 1492, año en el que terminó la reconquista con la toma del Reino Nazarí de Granada. Por este motivo, los primeros cronistas utilizan términos musulmanes para describir lo americano. En concreto Rodríguez Freyle califica a los líderes espirituales indígenas del Nuevo Reino de Granada con el término "jeques" (71). Por medio de la figura femenina de la Cava, Rodríguez Freyle crea un vínculo que une el peligro que se encuentra en la hermosura de la mujer en la Península Ibérica con la belleza de la mujer en América. El fin de la conquista del Reino Nazarí de Granada en la Península Ibérica da paso a la conquista del Nuevo Reino de Granada en América, creando una imagen especular que origina un diálogo transatlántico. De hecho Rodríguez Freyle menciona los vínculos históricos que unen las ciudades de Santa Fe en Granada (España) con Santa Fe de Bogotá en el Nuevo Reino de Granada:

> Por ser el dicho Adelantado don Gonzalo Jiménez de Quesada natural de Granada en los Reinos de España, y por la buena memoria de la ciudad de Santa Fe de Granada, que fundaron los Reyes Católicos don Fernando e doña Isabel, de gloriosa memoria, cuando desde ella ganaron a Granada de los moros, puso el dicho Adelantado a esta ciudad que nuevamente fundaba, la ciudad de Santa fe de Bogotá del Nuevo Reino de Granada. Llamóla Bogotá, por lo que atrás queda dicho. (282)

El texto del autor neogranadino constituye una continuación de este diálogo transatlántico, el cual une la mujer y el territorio. Rodríguez Freyle continúa esta infame genealogía femenina en el Nuevo Reino de Granada para advertir de forma didáctica que la hermosura de la mujer pone en riesgo el orden ideal de la sociedad colonial.

La condena a la hermosura femenina en el Nuevo Reino de Granada

Rodríguez Freyle ofrece sus propios exempla en el Nuevo Reino de Granada empleando una estructura similar a la de los textos de la literatura medieval sapiencial. Antonio Curcio Altamar alude a "la utilización que hace Freyle de algunos procedimientos de la técnica medieval, como el empleo jactanciosamente erudito de catálogos de nombres históricos tomados como raseros de ejemplaridad y paradigmas de valor, empleo que recuerda el sistema de la moralística española, con el uso de apólogos al estilo de los enxemplos" (276). Alessandro Martinengo menciona la utilización por parte de Rodríguez Freyle de "excursus" pasajes eruditos y apologéticos que sirven de apoyo teórico a los ejemplos que provee (278). Según David H. Bost la tendencia de Rodríguez Freyle a crear un marco narrativo es una estrategia fundamental de la literatura didáctica desde la Edad Media, que recuerda textos como El *Libro de buen amor*, el *Corbacho*, y *El Conde Lucanor*, entre otros (164).

Como en los textos de la literatura medieval sapiencial, la finalidad del autor es didáctica porque su objetivo es proteger al varón de los males ocasionados por las mujeres. El autor afirma: "No puedo dejar de tener barajas con la hermosura, porque … ofrecí escribir casos, no para, que se aprovechen de la malicia de ellos, sino para que huyan los hombres de ellos y los tomen por doctrina y ejemplo para no caer en sus semejantes y evitar lo malo" (244). Sus "casos" (244) tienen la forma de cuentos intercalados adaptados a las vicisitudes de la colonia. Su objetivo es que los hombres del Nuevo Reino de Granada "huyan" (244) y se aparten de aquello que les embelesa, la mujer. Para ello necesita demonizar la belleza del cuerpo femenino por medio de la dialéctica de la abyección, para mostrar que es Lucifer quien se alberga en él.

El ataque a la mujer hermosa supone una denigración no sólo de la hembra bella sino de la figura femenina en general. El autor ataca a la mujer bella porque: “Peligrosa cosa es la mujer hermosa, muy enfadosa tenella fea; pero bienaventuradas las feas, que no he leído que por ellas se hayan perdido Reinos ni ciudades, ni sucedido desgracias” (201). Jaime Delgado considera que para Rodríguez Freyle la hermosura es “el origen de casi todos los males” (16). Sin embargo, la preeminencia de las mujeres demoniacas a lo largo del relato, las cuales también son bellas, sugiere una imagen negativa colectiva del género femenino. José María Vergara y Vergara considera que la postura atormentada de Rodríguez Freyle ante el amor procede de las desavenencias con su esposa y sus malas experiencias en el terreno sentimental (96). Aunque puedan existir elementos autobiográficos, éstos no parecen ser los preeminentes en el texto, sino una intención ética.

El autor escribe dirigido por el espíritu moralizante afín a la tradición cristiana, medieval y del Siglo de Oro pero adaptado a las circunstancias específicas del contexto colonial. Alessandro Martinengo interpreta “la misoginia de Freyle como fruto de una postura principalmente literaria, es decir como inspirada y favorecida por la tradición ascética de cristianismo, y por determinados autores, antiguos o contemporáneos al cronista, que se han movido en aquella estela” (289). Como ya advierte Martínez de Toledo por “las mugeres … se siguen discordias, omezillos, muertes, escándalos, guerras, e perdiciones de bienes, e aun perdición de las personas, e, mucho más peor, perdición de las tristes de las ánimas, por el abominable carnal pecado, con amor junto desordenado” (43). En conversación con esta tradición peninsular, Rodríguez Freyle nos va a ofrecer casos de mujeres que provocaron, desavenencias, asesinatos, muertes, escándalos, pérdida de haciendas y de personas, y la destrucción física y moral del hombre por el amor desordenado. Sin embargo, el autor no busca crea un diálogo meramente literario o erudito con la literatura peninsular, sino que tiene una intención moralizadora adaptada al contexto colonial del Nuevo Reino de Granada. Para el autor la codicia

por la posesión carnal del hermoso cuerpo femenino, constituye la raíz del caos social y político del Reino neogranadino.

Por el amor de una mujer promiscua: enemistad, destierro y muerte

La hermosura de la mujer causa la enemistad entre los hombres principales del Nuevo Reino de Granada (113). En el capítulo VIII Rodríguez Freyle explica el motivo por el que el capitán Olalla no tenía una buena relación con los oidores. Según el autor neogranadino "el enojo … nacía de la amistad que el dicho capitán tenía con un fraile grave … a quienes los oidores desterraron de esta ciudad" (113). El militar siente lealtad sincera hacia un amigo a quienes los oidores de la ciudad han perjudicado. La causa de este conflicto procede del enfrentamiento entre este fraile y uno de los oidores por la hermosura de una mujer. Como explica el autor "El caso fue que el fraile y el uno de los oidores, que ambos eran mozos, se encontraron en casa de una mujer hermosa, que hacía rostro a entrambos, donde tuvieron su enfado" (113). La belleza de la mujer atrae a ambos hombres lo cual desde la perspectiva de Rodríguez Freyle es natural puesto que ambos poseen el vigor natural de la juventud. Sin embargo, la forma de actuar de esta dama no es pura y limpia ya que utiliza su belleza para provocar el deseo carnal de ambos. Según Darío Achury Valenzuela la frase figurada "hacer rostro" equivale al latín "libenter admittere" y significa en el contexto de esta situación "admitir o dar señas de aceptar una cosa" (nota 15, 208). Rodríguez Freyle emplea un lenguaje que sugiere no sólo el interés romántico de la dama por ambos hombres, sino una posible relación íntima ya que "hace rostro" o "acepta" a los dos. La hermosura exterior de su cuerpo encubre la suciedad lujuriosa, ya que esta dama no sólo no preserva su honestidad sino que invita a dos varones a mancillarla. Además, si tenemos en cuenta que uno de estos hombres es un fraile, el cual por voto sagrado debe guardar castidad, la mujer se convierte en un ser diabólico que intenta tentar al santo varón y llevarlo hacia su destrucción.

Ya Martínez de Toledo advertía sobre la transgresión del orden social y cristiano de la mujer hermosa que mantiene una relación impropia con un religioso. Así se expresa en la diatriba a una mujer "fermosa" (139). Dicha dama es bella en su exterior pero no en su interior:

> Yo la vi el otro día, aquella que tenéys por fermosa e que tanto alabáys, fablar con un abad, reyr e aun jugar dentro de su palacio con él, pecilgándole e con un alfiler punchándole con gran carcajadas de risa. Pues do esto en ora mala se fazía non quiero dezir más, que la color quel abad tenía non la avía tomado rezando maytines nin ella filando al torno. (139)

Según el autor peninsular estas damas son "diablos" (139). Su belleza es un embrujo para seducir al varón y perderle. Está claro que ninguno de los dos, ni la mujer, ni el abad, están cumpliendo las funciones requeridas a sus puestos sociales. La dama no está hilando, y el abad no está rezando. Para Michael Solomon "the attraction of women was a disease that not only destroyed the body and mind of the individual, but infected the very core of civic order as well" (8). La mujer es un agente contaminante que incita al hombre a pecar y a transgredir su lugar en la sociedad. Además, en opinión de Gwendolyn Barnes-Karol and Nicholas Spadaccini, durante la Edad Media se percibía el apetito sexual de la mujer como un peligro para el cuerpo social (233). Rodríguez Freyle dialoga en la época colonial con la tradición medieval para mostrar el peligro diabólico y social que se encuentra detrás de la hembra bella.

Rodríguez Freyle proporciona el ejemplo de esta mala mujer de una forma didáctica para demostrar que las consecuencias negativas para los hombres del Nuevo Reino de Granada no son fantasías sino eventos reales. Tras exponer el origen femenino de la hostilidad entre el oidor y el fraile exclama "¡Oh hermosura, causadora de tantos males! ¡Oh mujeres!" (113). El autor no deja ninguna duda sobre la persona culpabilizada, la hembra que en su interior esconde la lujuria diabólica. Debido a esta enemistad por el deseo de una mujer hermosa, el fraile acaba desterrado y los oidores muertos. Como afirma Rodríguez Freyle "De este encuentro nació salir el fraile desterrado: sacáronle por las calles públicas de esta ciudad" (113). Aunque el autor no explica de forma clara, si el religioso consumó o no una relación amorosa con esta dama, parece intuirse que

el oidor le acusó con éstos y/u otros cargos para expulsarle del Nuevo Reino de Granada. De este modo, al no haber "moros en la costa" tendría el camino libre con esta mujer. Para lograr este objetivo, por un lado el oidor se confabula con su otro compañero de oficio, y por otro lado actúa con saña vengativa ya que la expulsión no fue hecha de forma privada sino pública, para lograr la humillación y el escarnio general del religioso. El fraile sufre una "muerte social," motivo por el cual una vez llegado a Castilla "apresuró la visita contra los dos oidores" (113). Finalmente, la autoridad competente "prosiguió contra los dos oidores con rigor, y los envió presos a España, y murieron en la mar ahogados, porque se perdió la nao Capitana" (113). Con este ejemplo, Rodríguez Freyle parece sugerir que la hermosura de la mujer sólo puede provocar la destrucción social y física de los hombres.

La bella casada sin supervisión masculina: adulterio y bastardía

La mujer bella y casada cuyo esposo permanece fuera del hogar por largos periodos de tiempo es una adúltera en potencia. Rodríguez Freyle nos proporciona el ejemplo de un bogotano, el cual viajaba en las flotas que comunicaban el Nuevo Reino de Granada con Castilla. Éste "era hombre casado, tenía la mujer moza y hermosa; y con la ausencia del marido no quiso malograr su hermosura, sino gozar de ella. Descuidóse y hizo una barriga" (119). Con este ejemplo el autor neogranadino advierte de que una mujer hermosa busca siempre quien admire su belleza, y si su esposo no está ahí para hacerlo buscará a otros hombres que lleven a cabo esta labor. Rodríguez Freyle transforma hermosura y lujuria en términos sinónimos, puesto que la mujer bella constituye para el autor un ser atávico que no puede refrenar sus instintos carnales. Ante la falta de supervisión del marido la mujer no tiene cerca a nadie que pueda controlar las malas inclinaciones de su ser natural, lo que la incita a cometer adulterio y queda embarazada de otro hombre. Esta es una de las mayores transgresiones que puede cometer una dama, ya que de acuerdo a la filosofía cristiana el útero de la esposa deber ser un lugar puro dónde únicamente se engendra la semilla del esposo. Rodríguez Freyle expone aquí uno de los miedos ancestrales del

varón sobre la castidad de su mujer, la posibilidad de que ésta lo traicione y tenga descendencia con otro hombre.

La abyección en el comportamiento de la dama demuestra el desorden familiar y social del Nuevo Reino de Granada. La mujer aunque intenta abortar la criatura por miedo de la llegada de su esposo en la flota de Cartagena de Indias, finalmente descubre que su cónyuge tardará mucho más tiempo en llegar con lo que da a luz el fruto de sus amores ilícitos. Cuando el esposo regresa "la criatura estaba grande y se criaba en casa con nombre de huérfano" (122). Aunque este niño nunca podría pasar por su hijo por incompatibilidad temporal, vivirá en su casa alimentándose de los bienes y el trabajo del esposo. La familia es una reproducción a escala pequeña de la sociedad colonial. Si tenemos en cuenta los valores cristianos de esta sociedad, esta familia nuclear integrada por un esposo cornudo, una esposa adúltera, y el hijo del pecado de la esposa constituyen el opuesto de la familia "ideal" cristiana. Por una parte, este ejemplo muestra la abyección y el desorden, así como la relajación de normas, que forman parte de esta sociedad colonial y que, según Rodríguez Freyle, es necesario erradicar. Por otra parte y de forma oblicua, este ejemplo alude a la ansiedad del varón hacia la legitimidad paterna de su descendencia. Una mujer sí tiene la seguridad de que el hijo es suyo, sin embargo no existe ninguna garantía similar para el varón. La única forma en la que un hombre casado de la época colonial pudiera asegurar en cierta medida la legitimidad de su progenie era por medio del control del cuerpo de su esposa, algo que no puede hacer si está ausente. El autor neogranadino advierte al varón de la necesidad de su presencia en el hogar para preservar el orden familiar en particular, y el orden del Reino en general.

La dama atractiva que se adorna en exceso: rebeldía y lujuria

La mujer hermosa que no tiene medida en los vestidos y joyas que demanda de su cónyuge demuestra su insubordinación ante el esposo. Continuando con el relato anterior, tras el regreso del cónyuge "Recibiéronse muy bien marido y mujer, y porque algunos días anduvieron

muy contentos, y conformes, hasta que ella comenzó a pedir una gala, y otra gala" (122). El diccionario de la lengua de la Real Academia española define gala como un "vestido sobresaliente y lucido." El discurso que utiliza la dama para pedir cada vez más atuendos ostentosos es importunar al esposo con "pellizcos de celos" (122) ya que "le picaba con los amores" (122) que éste tuvo con otra mujer. Las acciones de pellizcar y picar dibujan una imagen molesta y abyecta de la hembra, semejante a la de las sabandijas que Rodríguez Freyle utiliza en ocasiones para definir el género femenino. La esposa no mantiene una posición pasiva y de obediencia en el hogar, como promueven los manuales de comportamiento femenino, sino que asume una posición activa y desafiante ante el varón. Por este motivo "el marido andaba enfadado y tenían malas comidas y peores cenas" (122). La mujer a pesar de saber que su esposo no se siente feliz en la casa familiar no cambia su actitud agresiva y cada vez demanda más regalos, lo que demuestra no sólo que su amor hacia su cónyuge no es sincero, sino que no le guarda obediencia y respeto. Por tanto, esta dama promueve el desorden en el hogar porque no se comporta de acuerdo al ideal femenil pasivo y sumiso.

Rodríguez Freyle sugiere, en diálogo con la tradición peninsular, que cuanto más hermosa y galana es la apariencia exterior de la mujer, más demoniaca y abyecta es en su interior. Juan Luis Vives[15] dedica el capítulo VII de su libro al ornamento de la mujer casada para advertir sobre "the hydra of feminine adornment" (217). Una de las fuentes de Vives son los escritos de San Juan Crisóstomo de quien resume el siguiente argumento:

> If a woman often importunes her husband concerning her adornment, she will become contemptible in his eyes and will inspire the suspicion that she does not love him because he is her legitimate spouse joined to her by God, but because he is diligent in procuring her riches and abetting her vanity and pride. The husband will know that he is truly loved when his wife makes little of material advantages and obeys him as her superior and as God's representative. When she demands very little and for things of little value, then he

[15] Las citas del manual de Juan Luis Vives están en inglés porque no tuve acceso al texto en español.

> will know that she does not love him out of necessity but out of affection, as ordained by God. (238)

A la luz de las ideas expuestas por Vives, este relato de Rodríguez Freyle propone que por una parte la esposa hermosa demuestra con sus demandas que no ama a su esposo, sino a las riquezas que éste le puede proporcionar. Por otra parte, la falta de sumisión de la mujer hacia la autoridad de su cónyuge, representante de Dios en el entorno familiar, indica que el comportamiento de esta mujer está más ligado al diablo que a Dios, lo que dibuja una imagen abyecta de la mujer. En el relato de Rodríguez Freyle el esposo "le regaló mucho, dióle el faldellín que le pidió y otra galitas, con que la traía muy contenta" (122). Según el diccionario de la Real Academia de la lengua española la palabra "gala" en plural significa "trajes, joyas y demás artículos de lujo que se poseen y ostentan." Fray Luis condena lo excesos profanos del ornamento femenino porque Dios "no dice los bordados que se usan agora, ni los recamados, ni el oro tirado en hilos delgados; dice vestido, mas no dice diamantes y rubíes; pone lo que se puede tejer y labrar en casa, pero no las perlas que se esconden en el fondo del mar" (85). Como advierte Vives a la mujer casada "If your head gleams with gold and precious stones, you set yourself against your husband. If you are covered in silk and brocade, you are not subject to your husband's authority" (242). La razón detrás de estas prohibiciones es que el interés por llevar atuendos fastuosos—tanto en la sociedad peninsular del Siglo de Oro como en la colonial—indica la tendencia a la promiscuidad de la mujer.

Rodriguez Freyle dialoga con un discurso ambiguo y contradictorio porque lo sucio y lo abyecto puede también caber en lo hermoso. No hay duda de que una mujer al usar estas galas incrementaría su hermosura, lo que a primera vista debería congregar la admiración y atención de los demás. Sin embargo, al usar el discurso de la abyección, esta hermosura exterior no allega (como diría Fray Luis de León en el epígrafe inicial) sino que aparta, porque encubre la suciedad moral de la mujer. Rodríguez Freyle, al dialogar con esta tradición peninsular, se suma a un juego

dialéctico contradictorio, en el que lo sucio no sólo no es opuesto sino que tiene cabida dentro de lo hermoso. Las palabras de Fray Luis en las que "el hermosearse a las mujeres hace rameras" y la exclamación "¡Oh belleza adúltera!" (105) indican que la abyección de la promiscuidad femenina está unida a la belleza de la mujer. Como indica Kristeva lo abyecto es "The in-between, the ambiguous, the composite. The traitor, the liar, the criminal with a good conscience, the shameless rapist, the killer who claims he is a savior" (4). Para condenar esta belleza femenina Fray Luis propone que no es una hermosura natural y dada por Dios, sino que procede de añadidos abyectos—los vestidos y joyas hermosas que provienen del demonio. Según Fray Luis, "Lo con que se nace, obra de Dios es; luego lo que se finge y artiza, obra será del demonio. Pues ¡qué maldad a la obra de Dios es sobreponer lo que ingenia el demonio!" (107). Siguiendo esta tradición, Rodríguez Freyle incluye dentro de esta hermosura artificial de la mujer, la dialéctica de lo abyecto y lo demoniaco en el comportamiento femenino. Pero incluso, dentro de esta belleza postiza y demoniaca existen contradicciones, ya que hay mujeres que siguen siendo castas, puras y limpias a pesar de adornarse con lujo profano.

Rodríguez Freyle y Fray Luis de León salvan de esta condena a la hermosura femenina a una mujer, Ester, ya que se aderezó para su esposo y no para otros con la misión divina de salvar a su pueblo. Según Fray Luis, "Sola es Ester la que hallamos haberse aderezado sin culpa, porque se hermoseó con misterio y para el rey su marido; demás de que aquella su hermosura fue rescate de toda una gente condenada a muerte" (105). También Rodríguez Freyle menciona a Ester como uno de los ejemplos de la buena mujer cristiana, lo que sugiere que el adorno de esta fémina también estaría justificado ya que no implica la traición al esposo y forma parte del plan de Dios. Como afirma Kristeva "The abject is edged with the sublime. It is not the same moment on the journey, but the same subject and speech bring them into being" (11). Ester no es una mujer abyecta y demoniaca sino una mujer buena y sublime, porque su adorno es justificado por medio de un discurso cristiano y patriarcal. Sus artificiosas galas ya no forman parte de lo abyecto sino

de un plan divino que la enaltece. La manipulación de Rodríguez Freyle del discurso de lo bueno y lo malo, lo hermoso y lo feo, lo limpio y lo sucio, lo sublime y lo abyecto, lo sagrado y lo demoniaco, demuestra que estas categorías aparentemente opuestas no lo son, porque se entremezclan. En realidad, estos términos son sólo herramientas que el autor utiliza para convencernos de su discurso. En éste, Rodríguez Freyle muestra el adorno exterior de la mujer con joyas y vestidos lujosos como un indicativo de la lascivia que se alberga en su interior porque con estas prendas busca la atención no de su marido, sino de otros hombres. Lo sucio cabe en lo hermoso.

Rodríguez Freyle sugiere que la codicia y la avaricia por la posesión de galas exterioriza la tendencia lujuriosa de la mujer. Martínez de Toledo, siguiendo la tradición de Boccaccio en el *Corbaccio*, relaciona el uso de joyas y vestidos lujosos con la lujuria y la falta de honestidad de la mujer porque "para aver destos arreos non ha furto, dolo, nin ruindad que la perversa qualidad non comentan, algunas dellas contra sus maridos o amigos, [o] cualesquier otros" (135). En otro segmento de su libro explica si "joyas presciosas e otros arreos yntervenga[n], o dados les sean, es dubda que a la más fuerte non derruequen, e toda maldad espera que cometrá la avariciosa mujer con defrenado apetito de aver, asý grande como de estado pequeño" (121). En diálogo con esta representación femenina peninsular del siglo XVI, la dama hermosa que exhibe Rodríguez Freyle en el Nuevo Reino de Granada en el siglo XVII no se da cuenta de que con sus incesantes solicitudes de atuendos y joyas muestra que dentro de ella existe un apetito desmedido no sólo hacia los ropajes sino hacia otros hombres. En el inicio del relato Rodríguez Freyle nos advirtió del adulterio que esta dama había cometido, lo que corrobora los peligros que se esconden tras la hermosura exterior de la mujer. La bella casada no sólo promueve el desorden en su hogar en particular con su falta de respeto y fidelidad al esposo, sino en la sociedad colonial en general al atraer a otros hombres, quizás los esposos de otras mujeres.

El autor neogranadino también presenta en su texto a otras "damas" de dudosa moralidad que dan gran importancia a su atuendo. Estas son las hijas de una hechicera y alcahueta, las cuales son sospechosas de practicar la prostitución. Rodríguez Freyle explica que Juana García "Tenía dos hijas, que en esta ciudad arrastraron seda y oro, y aun trajeron arrastrados algunos hombres de ella" (119). Las vestimentas de seda y las joyas de oro que llevan estas mujeres sirven como un anzuelo que permite atrapar y "arrastrar" a los hombres, y dar rienda suelta al apetito carnal de la fémina. De nuevo, la hermosura exterior, en este caso en la riqueza del vestuario, indica la maldad que se esconde en el interior de la mujer. Vives, resumiendo las palabras de San Juan Crisóstomo, ejemplifica la importancia del recato en la apariencia femenina por medio de un diálogo ficticio en el que una mujer considera que no es culpa suya si los demás la acusan de ser mala:

> What fault is it of mine if someone else has evil suspicions about me? You give the rise to this suspicion and fuel their passion in your style of dress, your walk, your appearance, every movement of your body. If the Apostle condemns so vehemently all signs of wealth, gold, pearls and sumptuous attire, how much will he proscribe articles that are sought after so eagerly and with such wiles? … wearing the pallium and the tunic in a suggestive way, sporting an elaborately fashioned cincture, sandals that make noise and other incitements to lascivity. These things are totally opposed to chastity and are regarded as essence of shame and indecency. (238-39)

Rodríguez Freyle advierte "Oh hermosura … cuan enemiga eres de castidad, que siempre andas con ella a brazo partido" (296). La mujer no sólo debe ser casta sino parecerlo, y por eso debe vestirse de forma sencilla y actuar con recato y discreción. De lo contrario, al igual que estas mujeres ostentosas presentadas por Rodríguez Freyle, muestra su naturaleza deshonesta y lasciva, lo que la acerca al plano demoniaco.

La viuda negra doña Inés de Hinojosa: celos, adulterio y asesinato

La mujer hermosa que siente celos y no acepta las faltas del marido se aleja del ideal de la mujer cristiana. Rodríguez Freyle ofrece el caso de doña Inés de Hinojosa, "mujer hermosa por

extremo y rica" (130) pero maltratada por su esposo. Don Pedro de Ávila[16], que es el nombre del marido, "tenía dos faltas muy conocidas" (130) era mujeriego y gustaba del juego, con lo que esta mujer "con los celos y el juego" era "peor tratada" (130). Aunque para el lector y la lectora contemporáneos esta dama tendría motivos para estar molesta y querer actuar en contra de su esposo, no es así para el lector peninsular del siglo XVI y el colonial del siglo XVII. Los manuales de comportamiento femenino de Fray Luis de León y Juan Luis Vives indican que aunque una mujer sufra las infidelidades o faltas de su esposo debe aceptar esta condición con resignación y no cometer actos impropios. Fray Luis de León advierte que "por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea, es necesario que la mujer lo soporte, y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz" (44). Fray Luis representa a la mujer casada como una víbora la cual "teniendo respeto al ayuntamiento que hace, aparta de si su ponzoña" (44). Las palabras de Fray Luis indican que el matrimonio es una unidad inseparable y la mujer además de mantener una actitud sumisa ante el varón—aunque la trate muy mal—debe encargarse de salvaguardar la armonía del hogar.

La dama casada no debe recriminar o atacar al esposo porque esta actitud subversiva la acerca a lo abyecto y lo demoniaco. Sobre los celos de la mujer Juan Luis Vives dice:

> Now I must say a word about female jealousy. Above all, a woman should bear in mind that her husband is master of the household, and not all things permitted to him are permitted to her; human laws do not require the same chastity of the man as they do of the woman. In all aspects of life, the man is freer than the woman. Men have to look after many things; women are responsible only for their chastity. They must close their ears to those who wish to convey some adverse comments about their husbands, making it clear to them that their gossip inspires our ill favor … I shall not mention popular gossip, to which a virtuous lady should not expose herself or her husband no matter what wrongs and indignities she may have suffered from him. (233)

El hombre tiene una posición de poder dentro y fuera del hogar, y puede cometer actos de lujuria con otras damas ya que no será perseguido por las leyes humanas. La mujer aunque sepa de estas

---

[16] El relato empieza en la ciudad de Carora en la gobernación de Venezuela pero termina con la muerte de doña Inés en el Nuevo Reino de Granada.

infidelidades, como es el caso de Doña Inés, debe hacer caso omiso de los comentarios de las gentes al respecto y guardar silencio. Sin embargo, Rodríguez Freyle señala que esta bella mujer se siente "discontenta," "maltratada," y celosa (130) lo que ya nos predispone a pensar que no acepta con la debida resignación los devaneos del esposo. Además, el autor neogranadino utiliza el apellido "Hinojosa" que recuerda al adjetivo "enojosa" quizás para indicar de forma subrepticia el resentimiento que esta mujer guardaba hacia su marido y que demostrará con el maltrato de su castidad y sus enredos para matarlo.

Según Rodríguez Freyle, Doña Inés es un ser abyecto y demoniaco porque utiliza su hermosura para traicionar y conspirar en el asesinato de su esposo. Reminiscente de Pietro Crespi, el personaje de García Márquez en *Cien años de soledad* siglos más tarde, llegó a la ciudad "Jorge Voto, maestro de danza y músico" (*El Carnero* 130) que puso una escuela en la que bailaban los mozos y mozas del lugar. Doña Inés, tenía una sobrina cuyo nombre era doña Juana y rogó a su marido para que Jorge Voto la enseñara a danzar[17]. Como indica el autor "Hízolo así don Pedro, y con esto tuvo la ocasión de revolverse con la doña Inés en torpes amores, en cuyo seguimiento trataron los dos la muerte al don Pedro de Ávila, su marido[18]" (130). Rodríguez Freyle sugiere que las clases de danza fueron una excusa para esta mujer hermosa y abyecta ya que aprovechó la primera oportunidad que se le presentó para romper el orden, atacar y destruir a su esposo. Primero, lo traiciona al cometer delito de adulterio con otro hombre, porque como

---

[17] Doña Inés afirma que las clases son para su sobrina y así evita las sospechas de su esposo. Las clases de danza se impartían con más frecuencia a doncellas muy jóvenes que todavía no estaban casadas, para que pudieran participar en los bailes de los eventos sociales. Por este motivo Juan Luis Vives dedica el capítulo XII de su manual a los peligros lascivos que conlleva la danza dentro de sus consejos a la mujer soltera.

[18] En la edición de *El Carnero* de Darío Achury Valenzuela, este fragmento del texto de Rodríguez Freyle es diferente ya que indica que la entrada en la casa del esposo es el primer paso para acceder al cuerpo de doña Inés. En esta versión "Hízolo así; con esto tuvo Jorge Voto entrada en la casa, que no debiera, porque de ella nació la ocasión de revolverse con la doña Inés en torpes amores, en cuyo seguimiento trataron los dos la muerte del Don Pedro de Ávila, su marido" (221).

indica el manual de Vives la castidad hacia el esposo es el don más preciado que una mujer debe salvaguardar. Después conspira con el amante para asesinarlo, lo que indica que no salvaguarda el vínculo matrimonial, parafraseando a Fray Luis de León la víbora no ha apartado de sí su ponzoña. La extirpación del esposo de la unidad matrimonial por medio del crimen premeditado indica la abyección demoniaca que se esconde tras la belleza de esta mujer. Según Kristeva: "Any crime, because it draws attention to the fragility of the law, is abject, but premeditated crime, cunning murder, hypocritical revenge are even more so because they heighten the display of such fragility" (4). Según Silvia Benso "el equilibrio entre la pareja de doña Inés y don Pedro de Ávila se quiebra con la aparición de Jorge Voto y el asesinato de don Pedro de Ávila" (118). La esposa va contra las leyes divinas y se acerca al plano demoniaco, ya que fractura el matrimonio, aquello que sólo Dios puede dividir.

Don Pedro comete el error de aceptar la petición de su esposa y permitir que su sobrina y ella tengan relación con un profesor de baile, ya que los manuales de la época avisan de los riesgos lascivos que acompañan las danzas. Juan Luis Vives advierte de los peligros de los bailes ya que ninguna matrona romana famosa por su castidad danzó nunca (139). Vives demoniza las escuelas de danza al relacionarlas con los burdeles porque percibe en los movimientos del baile la incitación promiscua de la lujuria. Según el intelectual español "we have dance schools in Christian cities, side by side with public brothels, to such a degree do pagans surpass us in the austerity of their morals. And they were no familiar with this new type of dancing that we have—uncontrolled, audacious, arousing the passions, full of unchaste touches and kisses" (140). Este tipo de entretenimiento en España, Italia y otras regiones puede dar ocasión a un mal comportamiento (Vives 143). El Nuevo Reino de Granada, al igual que España e Italia, es un Reino católico lo que hace suponer que los efectos perniciosos provocados por estos bailes serán similares. Rodríguez Freyle parece dialogar con las advertencias de Vives, ya que la relación de

doña Inés con el profesor de danza causa la lujuria, la quiebra de la castidad, y posteriormente el crimen pasional.

De acuerdo a los valores del siglo XVI y XVII el segundo casamiento de doña Inés está concertado en el infierno ya que ambos contrayentes transgreden los ideales cristianos. Doña Inés al año de verse viuda y sin sospecha vendió los bienes del esposo y se mudó junto con su sobrina a Pamplona en el Nuevo Reino de Granada. Este traslado formaba parte del plan premeditado de los amantes, ya que Jorge Voto había abierto una escuela de danza en esta ciudad, donde se casó con la criolla. Después todos se fueron a vivir definitivamente a Tunja donde de nuevo la maldad de doña Inés volvió a resurgir (130-31). Como indica el manual de Vives, la mujer viuda debe dejar pasar un tiempo prudencial de luto antes de casarse con otro hombre, porque si no daría a entender que no amaba sinceramente a su marido (325). Por este motivo doña Inés, para evitar las sospechas y murmuraciones de quienes ya la conocían, no sólo deja pasar un tiempo prudencial antes de efectuar sus segundas nupcias, sino que se muda a otra ciudad donde nadie la conoce. Vives también recoge las advertencias de Cornelius Tacitus, Valerius Maximus, San Jerónimo y Timoteo entre otros, los cuales condenan de forma feroz a las viudas que se casan por segunda vez. En concreto, Timoteo razona que la viuda que contrae nuevo matrimonio traiciona su voto de castidad al primer esposo. Además, tras su segundo enlace la mujer se dedica al ocio, la murmuración y se convierte en seguidora de Satán (Vives 324). Vives, siguiendo los consejos de los padres de la Iglesia, sugiere a la mujer viuda no casarse de nuevo y vivir en “sagrada viudez” (324). Doña Inés se opone a este ideal cristiano, ya que ha faltado a la castidad debida a su esposo; es una mujer deshonesta con instintos diabólicos que no aceptó la vida casta de la casada con lo que tampoco aceptará la vida casta de la viuda. Vives también aconseja que si la mujer decide casarse sólo debe hacerlo con un hombre de edad media, serio, severo, respetado y juicioso (326). El profesor de baile del relato de Rodríguez Freyle, con una profesión “artística” relacionada con las transgresiones lujuriosas, y ya un asesino, difícilmente reúne estas

características de santo varón. El enlace de doña Inés y Jorge Voto constituye una unión abyecta, ya que no procede del amor puro y ordenado sino que se asienta en la lujuria y el crimen pasional.

El matrimonio de doña Inés y Jorge Voto crea una imagen contradictoria, porque el aparente equilibro exterior de la unión de cara a sus nuevos vecinos contrasta con el desequilibrio moral de los contrayentes. En otras palabras, están casados a los ojos de Dios lo que legaliza su unión de cara al sistema legal y religioso de la sociedad colonial, y sin embargo su matrimonio nace del adulterio y del homicidio. Silvia Benso califica este enlace como un "nuevo equilibrio" (118) dentro de la narración, para poder continuar la trama después de la muerte del primer esposo. Benso considera que Rodríguez Freyle no ahonda en el carácter psicológico de los personajes sino que realiza "juegos de equilibrio" (118) que le permiten desarrollar la "historiela" (118). Estos "juegos" narrativos forman parte del didactismo de la obra, puesto que por medio no sólo de términos ambiguos, sino de situaciones contradictorias, el autor propone un juego intelectual con el lector. De modo similar a los textos de la tradición medieval sapiencial, Rodríguez Freyle escoge personajes y situaciones instrumentales para crear una trama que conviene a sus intereses moralizantes. Sin embargo, las características abyectas del matrimonio de doña Inés y Jorge Voto en el marco de la sociedad colonial apuntan a pensar que no está bendecido por la santidad sino condenado por el demonio, es decir no es una unión equilibrada sino desequilibrada. Para corroborar esta inestabilidad la mujer que traicionó y conspiró para asesinar a su primer esposo, realizará la misma acción con su segundo marido.

La hermosura de doña Inés es adúltera ya que atrae a otro hombre, con quien engañará a su nuevo esposo. Aprovechando la ausencia de Jorge Voto, quien daba lecciones de baile en varias ciudades, su esposa busca un nuevo amante. Rodríguez Freyle comenta: "La hermosura de doña Inés llamó a sí a don Pedro de Rivera (con razón llamaron a la hermosura <<callado engaño>>, porque muchos hablando engañan, y ella, aunque calle, ciega, ceba y engaña)" (131). Rodríguez Freyle une su relato con una frase moral en paréntesis en el estilo de los proverbios de

la literatura sapiencial. Al igual que en la tradición didáctica medieval, el autor neogranadino culpabiliza la hermosura de esta dama la cual funciona como un hechizo demoniaco que engaña a una nueva víctima masculina. Por una parte, la palabra "engaño" significa también "adulterio," lo que aplicado a esta oración indica que la belleza de la mujer, el "callado engaño" (131), es una silenciosa traición al esposo—un acto prohibido y por tanto abyecto. Por otra parte, la beldad de la mujer es también sinónimo de pasión amorosa ya que hace a este hombre ciego ante la maldad de la dama, adicto al alimento del amor carnal y engañado porque la hermosura del exterior de esta hembra no corresponde con su alma. Esta enfermedad pasional funciona como una "philocaptio" el hechizo que las brujas creaban para provocar en la víctima una violenta pasión amorosa y que ya recoge el *Malleus Maleficarum*. El autor crea un discurso contradictorio ya que aunque la belleza es percibida con los ojos causa la ceguera del varón—esta hermosura rompe el orden natural lo que indica abyección. La hermosura de doña Inés es desordenada y abyecta porque no le permite al hombre ver su progresiva caída hacia la destrucción moral y corporal.

Don Pedro Bravo de Rivera rompe el noveno mandamiento cristiano, puesto que no respeta a la mujer de su vecino. Martínez de Toledo recoge este mandamiento el cual ordena "guardarás la mujer de tu vezino como la tuya mesma" (99). En el relato de Rodríguez Freyle, Don Pedro Bravo de Rivera es vecino de Jorge Voto y doña Inés porque el texto especifica que la casa a la que se muda doña Inés está localizada en la calle "frontero de la casa del escribano Vaca, yerno de don Pedro Bravo de Rivera" (130-31). Según detalla más adelante Don Pedro Bravo de Rivera "vivía en la propia calle" (131) tras lo cual buscó amores con doña Inés. Don Pedro Bravo de Rivera al mantener relaciones sexuales con la esposa de su vecino ha quebrantado un mandamiento de la ley de Dios. En la sociedad colonial, regida por los preceptos cristianos, esta infracción del amante implica transgresión y por tanto abyección. Martínez de Toledo, cual si advirtiese al esposo de doña Inés indica:

> Guárdese el vezino que non tenga fermosa mujer; sy non, el que más amigo se mostrare, aquél le andará por burlar. El cuitado a las veses, movido de buen amor e amistad fraternal, conbida e lieva su amigo a su casa e muéstrale buena cara e buen senblante, e el otro traydor mira de mal ojo a la mujer cómo ge la sonsacará. (99)

De acuerdo a lo expresado por Martínez de Toledo, si el vecino tiene una mujer hermosa debe tener cuidado con los amigos, pues entrarán en su casa con un semblante amable que oculta sus malvadas intenciones. Este caso es una muestra clara de abyección, porque uno de los ejemplos que señala Julia Kristeva es el del amigo que te apuñala (4). Rodríguez Freyle en conexión con esta representación peninsular ejemplifica esta diatriba del *Arcipreste de Talavera* en el comportamiento de don Pedro Bravo de Rivera. Por un lado, este hombre afrenta a su vecino, el marido de una mujer hermosa. Por otro, los compromisos de afecto con los que gana la estima de su vecino dibujan un rostro cordial que esconde la maldad y la traición, un contraste que vincula su representación con lo abyecto.

Las transgresiones espaciales de Pedro Bravo de Rivera se intensifican a lo largo del relato para mostrar su adicción irrefrenable a la lujuria carnal. Este varón "solicitó a doña Inés y alcanzó de ella todo lo que quiso" (131) sin embargo esto no es suficiente para satisfacer su deseo. Para poder visitarla con más frecuencia mintió, pues afirmó estar interesado en casarse con la sobrina de ésta—doña Juana. Así, con la aprobación de Jorge Voto, quien "lo estimó en mucho, ofreciéndole su persona y casa" (131), puede entrar en la vivienda familiar sin levantar sospechas. Pedro de Rivera penetra en dos espacios; el espacio físico de la casa y el cuerpo de doña Inés, porque "entraba y salía de ella a todas horas" (131). De nuevo, estas condiciones no son suficientes para los amantes ya que su apetito carnal se intensifica por medio de transgresiones cada vez mayores. Según Rodríguez Freyle "don Pedro tomó casa que lindase con la de doña Inés y procuró que su recámara lindase con la suya de ella. Arrimaron las camas a la pared, la cual rompieron, yendo por dentro las colgaduras, pasadizo en que se juntaban a todas horas" (131). El lenguaje del acceso al espacio de la casa implica también el de la entrada en el cuerpo femenino

por parte del varón; las recámaras asemejan los cuerpos de los amantes, la pared rota recuerda al himen abierto de la hembra—quebrado tras el primer encuentro sexual[19]—, las camas equivalen a los órganos sexuales de los enamorados, las colgaduras recuerdan a los labios vaginales de la mujer, y el pasadizo asemeja la unión de los órganos sexuales del varón y la hembra durante el encuentro amoroso. El acceso de Rivera a la vivienda es ahora una transgresión, ya que no sólo no tiene permiso del dueño sino que daña la pared que es parte de la propiedad de otro hombre. Además esta violación es aún de más gravedad porque accede al espacio más íntimo del hogar, la habitación del esposo y la esposa donde se encuentra el tálamo conyugal. La abyección continúa porque por medio de esta rotura penetra a otro espacio prohibido, el cuerpo de doña Ana, el cual pertenece a otro hombre. El amante rompe el orden, porque transgrede y daña espacios que pertenecen a otro, lo que indica abyección.

El descenso moral del hombre por la belleza de la mujer continúa con el acto más abyecto, el asesinato del esposo. Aunque los dos amantes pueden dar rienda suelta a su pasión adúltera no se conforman y la caída de ambos continúa "Pues aun esto no bastó, que pasó más adelante el daño" (131). Doña Inés siente temor porque se descubran los actos abyectos que ha realizado contras sus dos esposos; por un lado su nuevo marido puede descubrir en cualquier momento el hueco entre las dos camas, y por otro imagina "que la sangre del muerto don Pedro, su marido, pedía sobresalto" (131). Kristeva relaciona la sangre con la abyección, porque es un líquido que abre el cuerpo y expone la suciedad que se alberga en el mismo (3). En este relato de Rodríguez Freyle, este líquido corporal expone la abyección del crimen cometido contra el primer esposo, del cual esta mujer es instigadora. Ante la angustia de doña Inés, don Pedro Bravo de Rivera "pareciéndole que ya estaba desposeído de la hermosura que gozaba" (131) quiere hacerla sentirse más segura, para poder deleitarse de ella como hasta entonces lo había hecho. Doña Inés

---

[19] También la pared rota asemeja la piel de los enamorados—una barrera que protege el cuerpo pero que se abre segregando líquidos durante el encuentro sexual.

manifiesta que sólo se sentirá tranquila "con la muerte de Jorge Voto" (131), lo que muestra la maldad de esta bella mujer que por segunda vez actúa como una viuda negra. Bajo el embrujo lascivo de esta dama, Pedro Bravo de Rivera, al igual que Jorge Voto en el pasado, se comprometerá al asesinato del esposo (131). El hombre aquí ya no es un hombre porque no posee poder, es decir, Rodríguez Freyle sugiere que éste se ha transformado en un ser débil y abyecto consumido por su apetito carnal.

Por causa de la belleza de la mujer el varón se feminiza y por lo tanto se demoniza—su condena ahora será su propia destrucción. Con la decisión de ordenar el asesinato del esposo "acabó esta mujer de echar el sello a su perversidad; y Dios nos libre, señores, cuando una mujer se determina y pierde la vergüenza y el temor a Dios, porque no habrá maldad que no cometa ni crueldad que no ejecute; porque, a trueque de gozar sus gustos, perderá el cielo y gustará de penar en el infierno para siempre" (132). En diálogo con esta cita, el amante ha perdido la vergüenza y el temor de Dios ya que "por su gusto no habría riesgo a que no se pusiese" (131), y del mismo modo ya no irá al cielo sino que penará en el infierno. Contaminado por la influencia de esta mujer demoniaca don Pedro Bravo de Rivera, se ha transformado en ella y compartirá su destino. No sólo Jorge Voto morirá asesinado, sino que el crimen descubierto por las autoridades causará las condenas a muerte para Pedro Bravo de Rivera y doña Inés. No hay duda de que la hermosura de esta dama era abyecta y demoniaca, puesto que todos los hombres arrastrados por ella acaban condenados a las llamas del infierno. Esta dama recuerda una versión femenina de Don Juan en *El burlador de Sevilla o convidado de piedra* de Tirso de Molina, ya que al igual que este personaje su hermosura esconde múltiples transgresiones que la llevan a su destrucción.

La amante vengativa del licenciado Orozco: causa de amor y de guerra

La bella amante del hombre poderoso es, para Rodríguez Freyle, una bestia demoniaca que causa el desorden social y político. El licenciado Orozco era el fiscal de la Real Audiencia, un hombre "mozo, de espíritu levantado y orgulloso" (171) el cual estaba habituado a hacer su

voluntad. Este hombre por su posición de poder acostumbraba a llevar a cabo sus deseos no sólo en asuntos políticos sino en los amorosos ya que, según Rodríguez Freyle, "seguía el fiscal los amores de una dama hermosa que había en esta ciudad, mujer de prendas casada, y rica" (171). Cuando la esposa del licenciado se entera de la infidelidad de su esposo habla con el visitador Monzón para que disuada a la amante de seguir su relación con el fiscal. Ante las palabras del visitador, la adúltera "se convirtió en un áspid ponzoñoso" (172), es decir se transforma de forma literal en un ser demoniaco y abyecto. Hay que recordar que el áspid al ser un tipo de serpiente se ha relacionado tradicionalmente con los animales infernales; además, segrega un líquido venenoso (y por tanto abyecto), la ponzoña. El discurso tóxico de la amante airada requiere ahora del fiscal "la cabeza de Monzón, o que no le había de atravesar los umbrales de su casa; con lo cual le pareció al Orozco que ya quedaba privado de sus gustos" (172). Los deseos de esta mujer demoniaca indican abyección, porque de forma literal requiere un fragmento del hombre, la cabeza, lo que implica desorden corporal, ya que el cuerpo del hombre debe estar unido y dirigido por el intelecto. Precisamente la cabeza, en la que se encuentra el raciocinio del hombre, es lo que pierde Orozco al querer cumplir los deseos de su amante puesto que el fiscal andaba "fuera del seso en cómo daría la cabeza de Monzón, que le había pedido y él la había prometido" (172). El fiscal Orozco forma parte de la cabeza del Reino porque es un miembro de la élite dirigente[20]. Su pérdida de seso por la pasión ilícita hacia una mujer hermosa y malvada antecede el mal gobierno que sufrirán ahora el territorio y sus habitantes. Según Rodríguez Freyle "La justicia es la raíz de la vida, porque a la manera de un cuerpo sin entendimiento y razón, es una ciudad sin ley ni gobierno" (227). Martínez de Toledo en el capítulo III de la primera parte advierte de los homicidios y las guerras que comete el hombre a causa de su pasión por una mujer. Como indica

---

[20] El fiscal crea rumores de un alzamiento bélico para poder acusar de participar en el mismo a Monzón y también poder matar al marido de su amante (174). Juan Roldán confesó que todo empezó "por los amores del fiscal Orozco y diciendo cómo ellos eran causa del fingido alzamiento" (180).

el autor del *Arcipreste de Talavera*: “malaventurado sea el hombre que por … delectación de la carne e por un desordenado amor de mujer … quiere desonrar su amigo y dél faser enemigo para siempre … Deste tal … deven todas personas donde juicio ay fuyr e se apartar como de bestia venenosa … que mordiendo poçoña todos lo que muerde e comunican con él” (51). El fiscal Orozco por darse gusto a sí mismo y hacer la voluntad de esta mujer creará enemigos y transmitirá su abyección al Reino y sus habitantes.

La pasión por la mujer hermosa y vengativa es la causa de las revueltas y el desorden que van desde la unidad familiar hasta el conjunto del Reino. La hembra que origina el caos político en el territorio es una mujer vengativa e injusta. Según Rodríguez Freyle “Demanda rigurosa fue la de esta mujer y dama, que, siendo hermosa, da en cruel eslo de veras; y más si aspira a la venganza” (172). Rodríguez Freyle indica que el amor tenía cegados a los dos amantes de tal forma que “el fiscal quería que el marido de su dama muriese también y ella quería que la mujer de su galán también muriese … La casa a donde sola la voluntad es señora, no está segura la razón” (173). Este desorden en la casa, en el espacio que alberga la indivisible unidad matrimonial a la que pertenecen este hombre y esta mujer, indica no sólo su pérdida de raciocinio sino su nivel de caos moral y por tanto de abyección. Sólo Dios puede dividir un matrimonio, lo que revela que el deseo por asesinar a los cónyuges, de sus respectivas parejas, procede del diablo. El desorden diabólico en la casa del matrimonio, en la unidad familiar base de la sociedad colonial, se extiende a la casa de sus habitantes, primero de la ciudad y después al Reino. Rodríguez Freyle afirma que la hermosura de esta mujer “fue el origen y principio de la prisión del licenciado Monzón, y de los muchos alborotos que tuvo esta ciudad, y pérdida de muchas haciendas, y daños, como adelante veremos” (172). La abyección y contaminación pasa después de la ciudad al Reino puesto que más tarde expresa: “Este fue el origen y principio de los disgustos de este Reino y pérdidas de haciendas, y el venir de visitadores y jueces, polilla de esta tierra y menoscabo de ella” (173). Rodríguez Freyle le quiere advertir al lector de que al igual que

su antecesora la Cava, la hermosura y deseos de venganza de esta dama neogranadina causan pérdidas y daños en el territorio.

La abyección es al mismo tiempo el veneno y el antídoto, puesto que el marido ayuda a morir a su mujer, la amante del fiscal, con lo que limpia su propio honor y restaura el orden cristiano y patriarcal del Reino. Rodríguez Freyle regresa a la historia de la amante de Orozco para hablarnos de su muerte ya que en "1584 murió aquella hermosura causadora de las revueltas pasadas y prisión del licenciado de Monzón" (199). El marido ya sabía de las infidelidades de su esposa pues ella en una carta le comunicó a Orozco que "pasaba muchos disgustos con el marido, pues le había dado en aquellos campos al oído lo que en la ciudad se platicaba, que donde hay celos y agravios no hay cosa secreta" (192). El esposo aprovecha la ocasión que se le presenta para convertirse en "el médico de su honra," porque como el protagonista de la obra teatral de Calderón de la Barca, asesina a su mujer, la cual "fue ayudada" (Rodríguez Freyle 199) a morir por él. Sin embargo, este acto criminal es realizado de forma subrepticia para que nadie lo pueda culpar. La dama tuvo que ser sangrada por una dolencia y "saliendo la sangre de las venas estaba el marido presente, allegó a taparle la herida, diciendo <<No le saquen más sangre>>. En el dedo pulgar con que le detuvo la sangre se dijo que llevaba pegado el veneno con que la mató" (199). La sangre mancha, y su derramamiento despierta en la psique del esposo el recuerdo no sólo de la infidelidad cometida hacia él, un acto adúltero y abyecto, sino también las muertes que otros sufrieron en las revueltas causadas por la relación de su esposa con el fiscal. Al ordenar detener la sangre de su esposa el esposo toma una posición de poder, la que no pudo tomar en el pasado por miedo a las represalias de Orozco. Por un lado, este acto para los presentes indicaría el amor que tiene hacia ella, ya que no quiere que se desangre en exceso porque busca proteger su vida. Por otra parte, el esposo oculta veneno en el pulgar que al colocar sobre el lugar del que mana la sangre crea en el lector una imagen abyecta y perturbadora. Las apariencias engañan porque en realidad el marido no busca la salvación sino la muerte de su esposa; al detener la sangre ha

detenido la fuente de su deshonra. Como afirma Kristeva "Abjection … is immoral, sinister, scheming, and shady; a terror that dissembles, a hatred that smiles, a passion that uses the body for barter instead of inflaming it, a debtor who sells you up" (4). De forma contradictoria y ambigua, la sangre que mancha y ensucia también limpia y purifica porque con la muerte de su esposa este hombre ha lavado su honra y ha restablecido el orden patriarcal. El veneno que emanó del "áspid ponzoñoso" (172) que fue esta mujer, es en manos del esposo la medicina que pone fin a la vida de la fémina. El fin de este cuento intercalado continúa con los nuevos destinos de Orozco y Monzón, y el "buen gobierno del licenciado Alonso Pérez de Salazar" (200) lo que indica un restablecimiento momentáneo del orden del Reino. El caso de esta mujer abyecta y su esposo tiene puntos en común con el cuento XXVII de *El Conde Lucanor*, ya que en ambos casos la dama desafía el orden patriarcal, motivo por el que el marido debe eliminarla.

La mujer abyecta se asocia a la mujer brava y desobediente que no se subordina al hombre y perturba el orden social. En el cuento XXVII de *El Conde Lucanor* titulado "De lo que contesçió a un emperador y don Alvar Háñez Minaya con sus mugeres" se presenta la imagen de una mujer brava que no puede ser controlada por un hombre en una posición de poder. El emperador Fadrique se casó con una doncella "de muy alta sangre" (164) pero no sabía cuáles eran las maneras de la dama antes de las nupcias. Una vez casado se dio cuenta de que la emperatriz empezó a ser "la más brava et la más fuerte et la más rebessada cosa del mundo" (164). Nos encontramos así ante la mujer brava que se opone a la voluntad del mismo emperador, lo cual indica la falta de poder de la figura masculina. Se crea así un lenguaje de términos contrarios símbolo de desorden, puesto que "si el emperador quería comer, ella dizía que quería ayunar, et si el emperador quería dormir, queriese ella levantar" (164). Barbara Weissberger considera que "the rule of a woman inevitably created anxiety, confusion and resistance in a patriarchal society grounded in the theological subordination of women to men." ("Deceitful Sects: The Debate about Women in the Age of Isabel the Catholic" 208). La mujer provoca el

caos en la casa que comparte con su esposo, pero también, de forma simbólica, en el territorio gobernado por el monarca. El emperador que rige extensos dominios no puede mandar en su propia morada, lo cual crea un discurso contradictorio y perturbador. La transgresión de las normas de la sociedad es evidente, puesto que la mujer no se subordina a las órdenes del esposo. Dicho desorden es sintomático de abyección, ya que la protagonista cuestiona con su comportamiento el rol pasivo de la figura femenil en la sociedad cristiana.

La abyección es la enfermedad pero también la cura, puesto que la mujer brava se extirpa del matrimonio y de la sociedad con su propio envenenamiento que restaura el orden patriarcal. El emperador no puede "endereçar" (165) a su esposa, ni divorciarse puesto que eso contradice el discurso de la religión cristiana, en la que el matrimonio es un vínculo sagrado e indisoluble. Este texto parece representar el concepto de lo "unhomely" de Homi K. Bhabha, el cual deriva de la psicología freudiana. Para Bhabha, "the unhomely moment relates the traumatic ambivalences of a personal, psychic history to the wide disjunctions of political existence" (11). El emperador no se siente en casa, puesto que no puede asumir en ella el lugar de poder que le corresponde. Su hogar no es su castillo en este momento, sino el de su esposa. La única solución es la extirpación de su cónyuge por medio del envenenamiento,"el crimen perfecto" para recuperar su poder masculino y el orden establecido. Para ello, el emperador avisa a su esposa en público de que no se ponga una yerva "en sarna, nin en postiella, nin en lugar dónde saliesse sangre" (165). Dicha yerva es un veneno que se coloca en saetas para la caza del ciervo (165). La mención al contacto de un veneno con la enfermedad de la "sarna" o con las "postiellas" de las heridas y la "sangre" implica el contacto con la parte abyecta del cuerpo. El emperador sabe que su señora, por llevar la contraria a sus órdenes, se pondrá dicha "medicina" sobre la sarna y las llagas que padece. La mujer se configura como abyecta a nivel moral y físico puesto que por una parte no respeta el poder de su esposo, y por otro padece una enfermedad abyecta en su cuerpo, la sarna. Dicha enfermedad es infecciosa, lo que implica que la esposa es una figura contagiosa que debe ser

extirpada para no hacer más daño. La emperatriz por supuesto, se coloca dicho ungüento venenoso pensando que su marido no quiere que se ponga esta yerba porque es buena (166). Finalmente, la esposa muere "porfiosa et a su daño" (166). El emperador restablece el orden social patriarcal a nivel moral y corporal cuando elimina a su esposa—el cuerpo abyecto que le corrompía a él y al imperio. El monarca asume ahora la posición de poder del varón, y no su mujer. El soberano es en este momento un "hombre de verdad" porque gobierna de acuerdo a la ley su propio territorio.

La mujer con poder: abyección y desorden

Rodríguez Freyle culpa a los varones por permitir que la mujer sea quien gobierne el mundo. El autor indica que "quien comúnmente manda en el mundo son mujeres"[21] (238) porque son ellas, como ejemplifica en sus anécdotas, quienes dominan a los hombres. Para demostrar su argumento pone como ejemplo a las mujeres "hierosolimitanas" (238), quienes según el profeta Jeremías mandaban a sus maridos, y sus maridos mandaban Jerusalén, por lo que las hembras eran quienes en realidad gobernaban la ciudad (238). En esta "herencia" (238) de dominación femenina Rodríguez Freyle coloca también a Eva, ya que ella fue quien ordenó a Adán comer la fruta prohibida pues, como indica en *El Carnero*, "su mujer, va y tráele la fruta, y mándale que coma de ella, y obedece Adán a su mujer" (238). Rodríguez Freyle culpa a Adán por su mal juicio, ya que en vez de acatar la ley de Dios, se sometió a su mujer cuando "come la fruta vedada, pasa el mandato de Dios y sujétanos a todos a la muerte" (238). Adán transgrede los

---

[21] Rodríguez Freyle reitera este argumento de poder femenino en numerosas ocasiones pues afirma:

> ¿Cómo se le puede quitar a la mujer que no mande, siendo suya la jurisdicción, porque es primera en tiempo, por la cual razón es mejor en derecho? … Hasta este punto no hallo yo en la Escritura lugar alguno que me diga que Adán hubiese mandado cosa alguna; luego de la mujer es la jurisdicción en el mandar. (238)

Más tarde vuelve a corroborar este pensamiento al comentar: "Las he dado la jurisdicción del mundo. Ellas lo mandan todo" (239).

límites divinos y condena la humanidad a morir. De forma alegórica éstas son también las transgresiones que algunos hombres del Nuevo Reino de Granada han cometido, como indica Rodríguez Freyle en sus cuentos intercalados; se han dejado fascinar por la belleza de una mujer que no les pertenecía, han sido tentados por la fruta prohibida, y como resultado por disfrutar de esta "golosina" (238) quiebran los sacramentos cristianos ordenados por Dios causando grandes males. Las mujeres han sido quienes han mandado sobre estos hombres, y por tanto han provocado grandes desgracias. El orden patriarcal y cristiano ordena que sea el hombre quien mande sobre la mujer lo que indica el desorden y por tanto la abyección de este poder femenino. El autor culpa a Adán por no controlar a la mujer, como es su obligación, pues permitió que ésta se fuera a "pasear" (238) de lo cual vino el mal.

Rodríguez Freyle dialoga con la tradición peninsular en la que el hombre debe dominar a la mujer por medio del control espacial; la hembra tiene que estar encerrada en la casa y bajo supervisión masculina. El autor neogranadino enuncia "la mujer y la hija, la pierna quebrada y en casa" (238) frase que alude a la recogida por Cervantes en el *Quijote*[22] puesto que en boca de Teresa Panza expresa "la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa" (II, 64). Rodríguez Freyle continúa en su recriminación al varón "y si le dieres licencia para que se vayan a pasear, o ellas se la tomaren y sucediere un mal recaudo, no le echéis a Dios la culpa, ni tampoco os abroqueléis con la disculpa de Adán: quejaos de vuestro descuido" (238). También Martínez de Toledo advierte del peligro lascivo que se esconde tras los paseos de la mujer ya que la mala hembra desea ser "mirada, deseada e sospirada, loada e del pueblo fablada" (159). Por este motivo sale de su casa y va a lugares donde los demás la puedan ver puesto que "quando la mujer paresciente está donde non es mirada, muere e rebyenta" (159). Para salir del hogar la hembra utiliza todo tipo de artimañas pues:

---

[22] Dentro del capítulo V en la segunda parte. El refrán completo es "la mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; y la doncella honesta, el hacer algo es su fiesta" (64).

> Dize … la muger al marido, e hermana a su hermano, la prima a su primo, la amiga a su amigo: "Ay, cómo estó enojada! Duéleme la cabeça, syéntome de todo el cuerpo; el estómago tengo destemprado estando entre estas paredes. Quiero yr a los perdones; quiero yr a Sant Francisco; quiero a misa a Santo Domingo; representación fazen de la Pasyón del Carmen; vamos a ver el monesterio de Sant Agustín … Vamos a Santa María de la Merced; oyremos el sermón". Todos estos caminos e otros semejantes, segund sus tierras, mueven a fin de ser vistas e miradas. (Martínez de Toledo 159-60)

La mujer que pasea mostrando su belleza expone su falta de castidad y honestidad ya que llama la atención de otros hombres. Rodríguez Freyle relaciona el caminar en exceso por los espacios públicos con el diablo pues utiliza el refrán "el demonio, cuando quiere romper sus zapatos, lo sabe muy bien hacer" (154). El peligro que se esconde tras el callejear de la mujer consiste en que el varón bajo la atracción de la dama puede cometer adulterio, traicionar al amigo, o perpetrar todo tipo de transgresiones sociales.

Rodríguez Freyle en diálogo con los escritos de Fray Luis de León apunta a que el pasear de la dama atrae la lujuria del varón, fomenta pleitos y malos gobiernos. Fray Luis de León advierte que el afán de la mujer por salir de la casa apunta hacia la lascivia y la ociosidad. Por una parte, incluye el capítulo V de los *Proverbios* para amonestar sobre la lujuria de la hembra "vagabunda … que no sabe tener los pies en su casa; ya en la puerta, ya en la ventana, ya en la plaza … tiende por dondequiera lazos" (72). Cuando ve a un mancebo le dice "ven, y bebamos la embriaguez del amor, y gocémonos en dulces abrazos hasta que apunte la aurora" (72). Por otro lado, condena la mujer que ni trabaja, ni cuida de su casa pues se dedica a ser "ventanera, visitadora, callejera, … enemiga del rincón, de su casa olvidada … parlera … de pleitos revolvedora" (73). Rodríguez Freyle dialoga con los comentarios de Fray Luis pues por una parte, también representa la hermosura de la mujer como un "lazo disimulado" (132) para cazar "voluntades indiscretas y mal consideradas" (132), es decir, para atraer el deseo carnal del hombre. Por otra parte, el autor neogranadino nos recuerda los peligros del pasear y el hablar, pues la caminata de Eva le dio la oportunidad de conversar con la serpiente, motivo por el que engañó y mandó perversamente a Adán. Ya en el Nuevo Reino de Granada los casos de mujeres

como doña Inés de Hinojosa y la amante del fiscal Orozco señalan los pleitos revolvedores y el mal mandar de la hembra sobre el varón. El autor siente ansiedad ante el poder de la mujer sobre el hombre, por eso busca una masculinización del poder.

Rodríguez Freyle describe el gobierno de la mujer como el mal mandar porque crea abyección y desorden—es un mundo al revés. Para ello nos ofrece algunos ejemplos bíblicos de féminas que continúan la infame estirpe de la dominadora y hermosa Eva. La mujer bella guía mal al varón pues por su culpa Nabot pierde su viña, Sansón pierde su fortaleza y la vista, David comete adulterio y homicidio, Salomón idolatra, y San Juan Bautista pierde la cabeza (238-39). El autor se pregunta:

> ¿Qué diferencia hay entre mandar las mujeres la república, o mandar a los varones que mandan las repúblicas? Las mujeres comúnmente son las que mandan el mundo; las que se sientan en los tribunales y sentencian y condenan al justo, y sueltan al culpado; las que ponen y quitan las leyes y ejercitan con rigor las sentencias; las que reciben dones y presentes y hacen procesos falsos. (239)

El mandar de la mujer es el mandar desordenado pues si tiene la función de juez en vez de condenar al culpable lo suelta, y en vez de soltar al justo lo condena. Además acepta sobornos para llevar a cabo pleitos falsos, con lo que muestra que la ley no está al servicio de la justicia, sino adulterada por la codicia de quien la dicta y de quien tiene los medios para poder comprarla. La mención al rigor de las sentencias es ambigua ya que puede entenderse de forma positiva o negativa. Sin embargo, al ofrecernos en el resto del comentario un contexto de corrupción judicial y legislativa, nos inclinamos a pensar que las leyes se ponen y se quitan dependiendo del interés de quien las escribe y de los sobornos de quien paga. En este contexto, el rigor de la ley expone no la rectitud de la misma sino la crueldad[23], la dureza implacable e injusta. Según Rodríguez

---

[23] El rigor de las leyes equivale a la crueldad de las mismas, porque Rodríguez Freyle relaciona estos términos con el gobierno de un hombre. Dentro del mismo capítulo Rodríguez Freyle incluye un cuento intercalado protagonizado por el presidente don Francisco de Sandi. Primero, indica que el presidente realiza un "riguroso gobierno" (248). Después nos informa: "siempre se conoció del doctor Francisco de Sandi la condición cruel que tenía; y tenía pensado quitar tres

Freyle la república que está dirigida por la mujer es desordenada y abyecta, porque en vez de guiarse por las leyes de Dios, se guía por la injusticia del demonio.

De acuerdo a las palabras de Rodríguez Freyle el gobierno de la mujer y el gobierno del hombre al que la hembra manda son equivalentes, es decir desordenados y abyectos. El autor propone el ejemplo de un emperador griego según el cual su hijo "Diofruto" (239), de sólo "siete años" (239) mandaba toda Grecia. En opinión del emperador, el infante mandaba a su madre, la madre al emperador, y el emperador en Grecia (239). Rodríguez Freyle recrimina las palabras del dirigente para denunciar que en realidad quien gobierna es la mujer pues "Decid, emperador, que vuestra mujer, con aquel garabatillo que vos sabéis, que esto corre por todos los demás, os manda a vos; y vos a la Grecia; y no echéis la culpa al niño, que no sabe más que pedir papitas" (239). La palabra garabato según Jaime Delgado es el diminutivo de "gancho para colgar algunas cosas, o para agarrarlas" (239) y en este contexto alude al atractivo de la mujer[24]. Es la belleza de la hembra la que le permite mandar sobre el varón y romper el orden patriarcal y cristiano ideal en el que es el varón quien gobierna a la mujer. Para advertir al hombre de este peligro subversivo Rodríguez Freyle muestra que esta hermosura femenina esconde lo abyecto y lo diabólico puesto que a continuación afirma "son muy lindas las sabandijas y … muy queridas, que de aquí nace el daño" (239). El autor por medio de la palabra "sabandija" demoniza y contamina el cuerpo de la mujer. Estos seres infernales y abyectos son hermosos y amados por el hombre, todo un engaño demoniaco que causa el "daño" (239) es decir, el mal gobierno. Las palabras de Rodríguez Freyle sugieren que las mujeres del Nuevo Reino de Granada continúan con la herencia dominadora de Eva. Las neogranadinas mandan sobre los hombres, y los hombres en el Reino lo que ejemplifica que el gobierno del Nuevo Reino de Granada es femenino; es decir, malo, desordenado y abyecto.

---

cabezas de esta ciudad … ese mal intento no tuvo efecto" (251). En este caso el rigor no apunta a la justicia sino al crimen y la maldad.

[24] Comentario incluido en la nota 127 de la página 239 de su edición de *El Carnero*.

El demonio en cuerpo de mujer: improductividad y destrucción

Entre las diferentes relaciones que se establecen en *El Carnero* entre la mujer y el espacio patrio de la Nueva Granada, Rodríguez Freyle también une las riquezas del Reino con el valor del cuerpo femenino. En uno de sus cuentos intercalados comenta la historia de un vecino y criollo de la ciudad de Victoria, "muy rico" (284) gracias a la explotación de las minas de oro de esta localidad. Rodríguez Freyle relaciona la riqueza de las ciudades mineras con la abundancia de mujeres hermosas pues al hablar de Pamplona afirma: "Ha sido esta ciudad de las mejores de este Nuevo Reino, por las minas de oro que en su distrito se descubrieron, y por el clima que tiene en criar mujeres hermosas, para dar gracias a Dios Nuestro Señor por todo" (283). Por un lado, la mujer es un bien valioso puesto que el autor la percibe como una mercancía o propiedad a la que equipara en su valor con el oro. Por otro, la dama del Reino representa de forma alegórica a la tierra, pues las minas como la mujer producen y generan bienes. Además, Bustamante, durante este periodo de riqueza, se casó en unas fastuosas bodas con la hija de un fiscal de la Real Audiencia, lo que asocia en esta anécdota la posesión del oro generado por la tierra con la "adquisición" del cuerpo de la mujer.

La pérdida de la fortuna del territorio alude a la pérdida del cuerpo femenino y la infecundidad de la carnalidad lasciva. En la presentación de esta "historiela" Rodríguez Freyle asocia la esterilidad de la tierra con la lujuria carnal, para advertir al lector del destino fatal de los hombres que promueven la improductividad. Según el autor "tanta como era la riqueza y grosedad de aquella tierra, que de ello no ha quedado más que el sitio y el nombre; y para que sirva de ejemplo a los hombres carnales y viciosos, quiero decir lo que le sucedió a este Bustamante" (285). Bustamante había perdido su riqueza puesto que la ciudad de Victoria quedó despoblada y abandonada después del suicidio masivo de los indígenas que trabajaban en las minas de oro. El autor conecta la pérdida del valor de la tierra con la pérdida de la mujer pues "viudo de la doña Beatriz y de aquella grosedad de dineros que solía tener" (285) abandona

Victoria. Como si de una mujer burlada se tratara, la ciudad de Victoria queda sola ya que el hombre ha tomado la riqueza de sus entrañas y después la ha abandonado por otro "territorio femenino". Bustamante se fue a vivir a Mompós, en Cartagena, donde siguió "los amores de una dama a quien servía" (285). Por una parte, la pasión carnal y viciosa por esta fémina va contra las leyes de Dios porque no está casado con ella en santo matrimonio. Por otra parte, la amante sólo es capaz de generar una lujuria improductiva ya que no tiene descendencia. Como la tierra minera esta dama es ahora un ser yermo, motivo por el que Lucifer castigará al hombre.

El demonio convertido en un súcubo femenino, encarna a la amante, para llevar al hombre a su destrucción. Según cuenta Rodríguez Freyle, un día Bustamante se fue a holgar con su amante y otras mujeres en un paseo por el monte, durante el cual se adelanta a las damas en el camino. Cuando vuelve a la población no consigue hallar a su amante y decide regresar a la montaña a buscarla. Con uno de sus criados "vídola que estaba en la ceja de la montaña, la cual le dio de mano para que se fuera allá … metiéronse por el monte, de manera que el criado no los veía" (285). El hombre y la dama se adentran solos en la espesura lo que sugiere que con gran probabilidad van a disfrutar en este "locus amoenus" la intimidad de sus amores licenciosos. Cuando llega la noche el criado busca a su amo y no lo encuentra ni en su casa ni en el domicilio de la amante, la cual tampoco sabe donde está. Ante la desaparición de Bustamante al "día siguiente se echó gente a la montaña a buscarlo, y nunca más pareció; de donde se entendió que el demonio, tomando la figura de la mujer, hizo lance en él; Y por donde se vio muy claro que <<el que ama el peligro perece en él>>" (286). Lucifer se ha transformado en un súcubo, la copia falsa de la mujer amada y codiciada, para atacar y castigar al hombre. El peligro del hombre es su amor por la mujer lasciva, por el encanto de la sexualidad femenina ya que dejarse llevar por ella es dejarse llevar por el demonio. El deseo desordenado lleva a la muerte.

El cuento de Bustamante de Rodríguez Freyle dialoga con la tradición didáctica medieval en la que la hermosura del cuerpo de la mujer es el medio que el demonio utiliza para tentar y

destruir al hombre. La colección de exempla *Barlaam e Josafat,* el *Libro de los exenplos por a.b.c,* y *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV,* incluyen ejemplos de demonios que toman la forma del cuerpo femenino. En *Barlaam e Josafat* un joven príncipe que ha permanecido encerrado en una cueva hasta los diez años de edad sale al mundo para aprender del ejemplo de la realidad. Es en esta circunstancia cuando ve a unas hermosas mujeres que uno de los acompañantes denomina "diablos que engañan a los omnes" (263). Al ver a su padre, el rey, le dice de modo cándido que aquello que más le gustó de todo lo que vio fueron estos diablos. Graciela Cándano Fierro señala la similitud entre este relato y el ofrecido en el *Libro de los exenplos por a.b.c* compuesto por Clemente Sánchez de Vercial entre 1400 y 1421 ("*El diablo toma la forma de mugier por que a los buenos pueda enpesçer*: una faceta de la mujer en la literatura ejemplar" 4). Sánchez de Vercial en el cuento 300 "La cara de la mugier fermosa viento es; quemador quiere paresçer[25]" describe a dos hermanos que miran desde la ventana lo que acontece en la calle. Los hombres "vieron passar una mugier delante ellos bien vestida e bien afeytada. E el uno dellos, que nunca viera mugier, demando al otro que cosa hera, e dijo que hera cabra. Otros dizen que dixo que hera ojo del diablo" (234). En ambos ejemplos medievales la inocencia de los observadores revela por un lado su atracción por la mujer y por otro el desconocimiento de los peligros que ésta encierra. Sin embargo, para el lector de la época no pasa desapercibido que el donaire y la galanura exterior de estas doncellas esconde en su interior la maldad abyecta del demonio, tome la forma de una cabra o la de una bella dama. La demonización femenina de estos dos textos es un juego nominal porque se sustituye el nombre de la mujer por el de los habitantes del infierno.

En el cuento de Bustamante de Rodríguez Freyle y en *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV,* la mujer es en realidad el demonio, lo que indica el

---

[25] El título del cuento en latín es "Mulieris Facies Ventus Urens" (234).

máximo exponente de abyección. En este relato del autor neogranadino el demonio toma la forma del cuerpo de la mujer, no de una forma meramente nominal, sino de un modo real. Este recrudecimiento acrecienta la abyección del cuerpo femenino que no es ya sólo un medio, sino el cuerpo del mismo diablo. De modo similar, *Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV* elaborado de 1292 a 1293 recoge el caso de un ermitaño, seguidor de la regla de San Antonio, que tras treinta años de vida en la abstinencia carnal y la parquedad alimentaria cae en las tentaciones del diablo. El demonio, molesto por la vida simple y pura de este santo varón, decide presentarse a la puerta de su casa tomando la forma de una "muger muy fermosa" (177) y desamparada. Según Graciela Cándano Fierro "esta es la concepción más negativa posible que se puede tener de la mujer … en el Medievo" porque, en esta época, "el diablo y la mujer son perfectamente intercambiables" (*La harpía y el cornudo* 285). La equivalencia de la hembra y el demonio intensifica la abyección del cuerpo femenino ya que el acto atrayente y placentero de besar a la mujer es en realidad el acto repulsivo y abyecto de besar al diablo. Ante los lloros de la moza el ermitaño se acerca a ella para confortarla lo que crea una situación de intimidad en la que la besa y desea "su voluntad conplir a más" (178). Los deseos carnales del hombre desencadenan que el demonio descubra su otra identidad no ya la de mujer sino la de diablo. Por eso la

> muger çerca si desfizose entre manos. E el diablo dio salto ençima de vna viga en semejança de cabron e començo a reyrse a grandes risadas e fazie escarrnio del hermitanno…E el diablo le dezie: "Mesquino, para mientes como te sope yo engañar e commo te fiz perder en vn ora los treynta annos que has pasados. E tu cuydauas que ninguno non te podrie engannar, mas yo so aquel que engañe a ti e a otros mas sabidores que tu …" (178)

El discurso demoniaco convierte la boca hermosa de la dama en la boca infernal de Lucifer, la cual expone un discurso abyecto en el que se burla de la flaqueza del hombre por la posesión carnal de la hembra. El ansia por el cuerpo femenino es en realidad la codicia por los bienes del demonio.

La tradición del Siglo de Oro ejemplifica que la hermosura carnal y la codicia del varón por los tesoros del mundo son engaños del demonio que llevan al hombre a la muerte. La comedia *El esclavo del demonio* (1612) de Antonio Mira de Amescua, al igual que el relato del cronista neogranadino, incluye la representación de un súcubo. Esta obra de teatro está inspirada por la hagiografía del santo dominico San Gil de Portugal, la leyenda de Fausto y el cuento de Gonzalo de Berceo "El milagro de Teófilo". En este relato de Mira de Amescua, el súcubo es la copia falsa de una mujer hermosa y codiciada, que Lucifer utiliza para atraer la carnalidad del hombre y hacerlo firmar un pacto con el demonio. Mira de Amescua revela que el súcubo, la bella mujer, bajo la luz es sólo un esqueleto para ejemplificar que la hermosura y las riquezas del mundo son sólo bienes pasajeros y por tanto artificios del demonio. El hombre ante esta confrontación aprende que la verdadera doctrina es la de Dios y que debe abandonar los falsos engaños del demonio, ya que como el esqueleto sólo encubren la muerte y la destrucción del alma.

En conversación con esta tradición medieval y del Siglo de Oro, Rodríguez Freyle utiliza la imagen del súcubo para mostrar que la hermosura de la mujer ejemplifica la codicia por la carnalidad de la hembra y las riquezas del mundo, los cuales son bienes abyectos y demoniacos que llevan a la destrucción del hombre. La atracción por el súcubo representa el apetito del hombre por la hermosura de la mujer, la cual apunta no sólo a las ansias por la carne sino también el deseo por los bienes de la tierra. Estas posesiones del demonio son abyectas porque no conducen a la vida eterna sino a la destrucción del alma del hombre. El demonio es un cazador de almas humanas que por medio de la carne y el mundo tiende redes al varón. Según Rodríguez Freyle el demonio se coloca entre "mundo y carne, para dañar el alma, porque el demonio es cazador, y en medio de estos dos enemigos arma sus lazos y tiende sus redes … Cuéntale a los hombres los pasos, y conforme le conoce los intentos, le pone ocasiones tan espesas, que va tropezando de unas en otras, hasta que cae en el lazo o red" (298). Este es precisamente el caso que se da en el cuento de Rodríguez Freyle, porque el demonio conocedor de los malos pasos de

Bustamante ha tendido la trampa. El cuerpo que el demonio utiliza para cazar al hombre es el de la mujer. Por eso las féminas son las "armas del diablo" (244) que utilizan el "lazo" (298) de la hermosura para hacer caer al hombre y llevarlo a su destrucción infernal. En diálogo con este fragmento el autor equipara las cualidades cazadoras del diablo con las de la hermosura para no dejar lugar a dudas de su procedencia infernal. Rodríguez Freyle afirma: "¡Oh hermosura! Los gentiles la llamaron dádiva breve de la naturaleza, y dádiva quebradiza, por lo presto que se pasa y las muchas cosas que quiebra o pierde. También la llamaron lazo disimulado, porque se cazaban con ella las voluntades indiscretas y mal consideradas" (132). Rodríguez Freyle ofrece este ejemplo con un componente didáctico, para que el hombre vea la hermosura femenina no como algo atrayente sino como algo abyecto y demoniaco. El varón debe apartarse de estos peligros infernales y seguir los mandamientos de la ley de Dios. El súcubo del relato de Rodríguez Freyle alude también a otro ser demoniaco y femenino, Lilith.

El demonio femenino que representa Lilith ejemplifica los deseos de venganza de la mujer yerma sobre el hombre. Según Jack M. Sasson dentro de las leyendas judías Lilith es la primera esposa de Adán, de la cual se divorció antes de concebir hijos motivo por el que ésta se venga en los hijos de Eva (50). El demonio Ardat Lilî en Babilonia, el cual corresponde al demonio Lilith en la tradición aramea y judía, es un peligroso súcubo que busca la unión sexual con una víctima humana para compensar su muerte sin esposo y sin descendencia (Sasson 49). Lilith representa a la mujer yerma que no puede generar una progenie humana[26]. Este demonio en cuerpo de mujer, se venga del hombre por su esterilidad, porque atrae con su belleza la carnalidad del varón. Según Ann y Barry Ulanov "Lilith takes the form of a beautiful woman … who like Odysseus's sirens, lures men off their proper course to destruction" (29). El arma que utiliza

[26] Algunas versiones la llaman "madre de los demonios" porque abandona a Adán para fornicar con los diablos lascivos con los que da a luz a "lilim" o niños demoniacos. Produce más de cien de estos engendros al día.

Lilith es su sexualidad la cual pone a sus víctimas bajo un hechizo. Lo que guía al hombre hacia Lilith es la lujuria carnal, la cual es un engaño puesto que su útero no puede generar vida humana, sino muerte y destrucción. En el "Alfabeto de Ben Sirah" Lilith fue hecha de tierra[27], lo que la relaciona con la imagen femenina del territorio. Rodríguez Freyle incorpora elementos del mito de Lilith en su relato para mostrar la venganza de la tierra americana, representada en el demonio con cuerpo de mujer.

La tierra del Nuevo Reino de Granada, alegorizada en la figura femenina, es el demonio que castiga a los hombres viciosos y codiciosos por la riqueza y la mujer. Bustamante después de tomar el oro de las minas de la ciudad de Victoria, de sacar la riqueza de las entrañas de la tierra, la abandona y se va a buscar otro territorio femenino. Como si de una mujer deshonrada se tratara, la tierra del Nuevo Reino ha sido despojada de su fruto y de su valor, abandonada y sustituida por otra mujer, lo que crea un sentimiento de rencor hacia el varón. La nueva mujer amada no es la esposa, quien ha fallecido, sino una dama con la que mantiene una relación carnal e improductiva. No se ha casado con su nuevo objeto de deseo, sólo mantiene una relación viciosa y estéril lo que implica que no quiere generar una progenie legítima que enriquezca la tierra. Para llevar a cabo su venganza esta tierra americana asume la forma corporal de la nueva mujer amada y codiciada, como ella lo fue en el pasado. Se transforma en un súcubo, una mujer yerma y demoniaca que como Lilith ya no puede producir y generar bienes. Al igual que Lilith utiliza la sexualidad para atraer al varón, el objeto de su agravio. Bajo su hechizo diabólico el hombre la sigue hacia el interior de la espesura de la montaña, camino hacia la bárbara madre naturaleza, su Reino demoniaco donde lo destruirá por sus infracciones. Para el autor la codicia

---

[27] Lilith está hecha de tierra o polvo como Adán, motivo por el que se considera igual al hombre y se niega a mantener una posición yacente durante la relación sexual. Su rechazo a colocarse debajo del varón señala que no es una mujer sumisa y obediente. Es más, Lilith también es sabia porque conoce el nombre secreto de Dios el cual menciona para salir del Paraíso.

por la hermosura de la mujer y la riqueza de la tierra esconden los peligros del demonio, quien según Lope de Vega, habita en las tierras del Nuevo Mundo.

América: La madre demoniaca

Rodríguez Freyle en el relato sobre Bustamante dialoga con la tradición del Siglo de Oro en la que la tierra americana es imaginada en la figura de una mujer demoniaca. Lope de Vega en la comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614) presenta a América como un territorio femenino en el que impera el demonio. Por una parte, Lope de Vega demoniza el continente americano al afirmar por boca de la Idolatría "en las Indias de Occidente / vivo engañando a la gente … / el demonio en ellas vive; / la posesión le entregué" (729-37). Por otra parte, en esta comedia novomundista, la imagen que los descubridores ofrecen del continente americano es femenina pues los españoles la describen con términos que invocan el deseo amoroso por el cuerpo de la mujer. Lope de Vega expone en boca de los exploradores:

> COLÓN. ¡Tierra, y tierra deseada!
> BARTOLOMÉ. ¡Ya te beso, amada tierra!
> COLÓN. ¡Mil besos la quiero dar!
> Por el largo desear, después de tan larga guerra,
> Se llame la Deseada ... (1557-62)

Más adelante el personaje de Colón alude a América no sólo con un lenguaje que invoca el ansia amorosa por la hembra, sino también con una imagen maternal. Colón afirma "¿Es posible que te veo / madre tierra, madre amada?" (1564-65). La tierra americana es una figura ambigua y contradictoria porque es la madre amada pero también un ser que alberga lo demoniaco. Como las mujeres malvadas incorporadas por Rodríguez Freyle a su relato, la mujer americana atrae pero también repugna.

Esta imagen del territorio americano, femenino y demoniaco, es representada de forma alegórica en la figura 1-1, el grabado de Philippe Galle *America* (1500). Galle imagina el Nuevo Mundo en la figura de una mujer guerrera lo que la muestra como uno de los estereotipos femeninos demonizados por Rodríguez Freyle, la mujer con poder. Además, porta la cabeza

cortada de un hombre civilizado en una de sus manos lo que sugiere la destrucción física del hombre blanco y su posible ingestión. La fragmentación del cuerpo masculino del conquistador evoca una imagen abyecta y demoniaca que rememora los rituales caníbales y los cultos a Satanás que Rodríguez Freyle atribuye a la población indígena del Nuevo Reino de Granada. La mujer lleva en su espalda, desde su cuello hasta el principio de sus piernas, lo que más que su cabello rebelde asemeja el manto de la piel de una bestia. Jeffrey Burton Russell comenta que el diablo durante la época medieval tendía a ser un compuesto monstruoso de humano y animal (*Lucifer, the Devil in the Middle Ages* 209). La unión híbrida de lo humano y lo bestial en esta alegorización femenina del Nuevo Mundo evoca lo demoniaco. Además, esta guerrera americana está ataviada con un tocado de plumas y va prácticamente desnuda lo que alude a la representación lujuriosa de la mujer indígena.

Figura **1-1**: *America*, grabado de Philippe Galle (1500). Metropolitan Museum of Art, New York, Harris Brisbane Dick Fund, 1953; rpt. in Stephen Orgel, "Shakespeare and the Cannibals." *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance*. Ed. Marjoire Garber (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987; print; 43)

Rodríguez Freyle incorpora en el Nuevo Reino de Granada la imagen femenina y demoniaca del continente americano que atribuye a la mujer indígena. Rodríguez Freyle plantea

que antes de la conquista del territorio del Nuevo Reino de Granada el demonio era quien ejercía el poder, hábito que continúa hasta la fecha en la que escribe su relato. El autor comenta: “antes que en este Reino entrase la palabra de Dios, es muy cierto que el demonio usaría de su monarquía, porque no quedó tan destituido de ella que no le haya quedado algún rastro, particularmente entre infieles y gentiles, que carecen del conocimiento verdadero de Dios” (76). Esta imagen demoniaca es también indígena, porque asocia a la mujer “india” con la destrucción física y corporal del hombre civilizado. Ante la visita a un campamento indígena Rodríguez Freyle apunta: “los palos de la redonda del cercado estaban todos llenos de calaveras de muertos. Dijeron las indias viejas que eran de españoles de los que mataban en los caminos, y de las guerras pasadas” (255). La imagen de la calavera alude de forma oblicua a la concepción caníbal del continente presente en la alegorización de la tierra americana de Philippe Galle. La exposición de la calavera crea un efecto doble de abyección. Por un lado, alude a la separación de la cabeza con respecto al cuerpo del hombre, crea una imagen de desorden abyecto: el fragmento ya no forma parte del conjunto al que pertenece. Por otro lado, la calavera muestra el interior del cuerpo del hombre europeo, lo abre y exhibe su fragilidad en el Nuevo Reino de Granada. La exposición de estos cráneos representa la debilidad del orden español en el pasado y en el presente, ya que como afirman las mujeres indígenas pertenecen a aquellos peninsulares que murieron en guerras pasadas y que ahora asaltan por los caminos (255). La tierra madre representada en la mujer indígena y demoniaca puede devorar al hombre europeo, y al orden cristiano y civilizado que éste y sus descendientes han impuesto en el Nuevo Reino de Granada.

Dentro de la ideología cristiana y patriarcal de la colonia la tierra madre no puede ser una mujer indígena, demoniaca y destructora de la civilización blanca y europea. Esta figura evoca el diablo en cuerpo de mujer, un ser vengativo cuya intención final es destruir no sólo al hombre blanco sino al Reino cristiano que éste ha creado en su territorio. Además, esta figura femenina y demoniaca rememora la imagen de la hechicera, el arquetipo femenino más denostado y

perseguido en el mundo católico y europeo. La mujer indígena y la mujer negra conviven por su procedencia racial con una imagen diabólica. Quizás por ese motivo es que Rodríguez Freyle presenta en *El Carnero* a una nigromante de raza negra. El escritor al representar a una maga en el Nuevo Reino de Granada establece un diálogo con los textos de la literatura medieval sapiencial castellana.

La alcahueta y la hechicera

Rodríguez Freyle en el cuento interpolado "Un negocio con Juana García" incluido en *El Carnero* narra la historia de una hechicera y alcahueta de raza negra dentro de la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada. Este relato picaresco es un cuadro de costumbres que desvela, con una mezcla de humor y elementos sobrenaturales, los tipos humanos generados por la Colonia. Una moza casada, cuyo esposo partió con la flota de Cartagena de Indias, no quiere desaprovechar su hermosura esperando el retorno de su marido y decide mantener relaciones extramaritales durante su ausencia. Se queda embarazada, y acude a la negra hechicera Juana García para que le realice un aborto, ya que teme del inminente regreso de su conyugue. La nigromante organiza una cena con sus hijas y la moza clienta, en la que por medio del reflejo del agua en un lebrillo verde, como si fuera una bola de cristal, logra ver el lugar donde está el marido. Juana desvela que el esposo se encuentra en la isla Española de Santo Domingo, con una mujer a la que un sastre está confeccionando un vestido color grana. La hechicera coge un trozo de la manga del traje que le entrega a su clienta como prueba, además de decirle que tendrá tiempo de dar luz al fruto de sus amores ilícitos antes de que su marido regrese. Cuando el esposo de la señora vuelve, ésta le reprocha su infidelidad en La Española, y al cabo de un tiempo acaba mostrándole la manga del traje que la encantadora le entregó. El esposo denuncia a Juana García ante el juez inquisidor, pero las declaraciones de la negra voladora implican a personas principales, que ante el miedo de ser castigadas, interceden para que la sanción sea leve. Juana es

penitenciada, y junto con sus hijas es desterrada. Desde entonces el cerro en el que la hechicera voló se denomina como cerro de Juana García.

Según Rodríguez Freyle, Juana García es de raza negra, razón por la cual, junto con su oficio de alcahueta y hechicera, la convierte en una madre diabólica y destructora, la inversión del ideal femenino. Juana es "negra" (119) lo que dentro del contexto colonial y peninsular la hace más cercana a lo demoniaco. Jeffrey Burton Russell afirma que desde la antigüedad, "Blackness and darkness are almost always associated with evil, in opposition to the association of whiteness and light to good" (*The Devil: Perceptions of Evil in Antiquity to Primitive Christianity* 64-65). Martínez de Toledo vincula la fealdad exterior de la mujer con la bajeza moral del diablo ya que por boca de una hembra afirma: "Fallan las gentes que Fulana es fermosa. ¡O Señor, y qué cosa es favor! Non la han visto desnuda como yo el otro día en el baño: Más negra es que un diablo" (136). Rodríguez Freyle también asevera que Juana es "voladora" (118) y realiza hechizos para relacionarla con la práctica de la brujería. Si a eso sumamos que sus "hijas" (119) ejercen la prostitución y la ayudan con sus artes esotéricas, el autor nos plantea la imagen de una madre diabólica y alcahueta transgresora de los modelos cristianos.

La hechicera representa a la anti-virgen, el opuesto de la pureza y bondad de la madre de Jesucristo. Juana es una "comadre" (119) término que significa partera o matrona y que alude no sólo con al acto de traer niños al mundo sino a los abortos, uno de los servicios requeridos inicialmente por una de sus clientas. Así lo afirma Rodríguez Freyle pues esta joven "hizo sus diligencias para abortar la criatura, y ninguna le aprovechó. Procuró tratar su negocio con Juana García" (119). Es una madre destructora de los hijos de la colonia, por eso el autor interpreta el conocimiento de artes espirituales de Juana como un saber demoniaco pues "el demonio fue el inventor de esa maraña, y que es sapientísimo sobre todos los hijos de los hombres" (121). Rodríguez Freyle considera que el saber de Juana no procede de Dios, como es el caso de los ejemplos de mujeres sabias de la Biblia, sino que procede de sí misma, de la mujer, lo que según

la tradición que llega al Nuevo Mundo desde España se interpreta como algo demoniaco y abyecto. Esta mujer negra constituye por tanto un arma del demonio que busca destruir los principios religiosos de la sociedad colonial.

El Carnero continúa un discurso medieval en el que la hechicera se representa como una mujer con poder, un foco de contaminación social que debe ser eliminado para mantener el orden cristiano y patriarcal de la sociedad colonial. La nigromante fomenta el adulterio y la promiscuidad de la mujer, es decir, transgrede la sagrada unión matrimonial y por tanto la familia, la base social de la colonia. Es como la manzana podrida que expande su abyección demoniaca al resto de la sociedad colonial pues cuando fue capturada "depuso de otras muchas mujeres … eran muchos los que habían caído en la red, y tocaba a personas principales" (123). Los lazos demoniacos de la hermosura son ahora las redes diabólicas de la hechicera que con su influencia perniciosa ha provocado el desorden social que afecta no sólo a otras malvadas mujeres sino a los dirigentes del Reino. Para restaurar el orden su castigo es la muerte social: la penitencia pública y el destierro por medio de los cuales la sociedad colonial se libera de sus demonios. La representación demoniaca y femenina de la hechicera Juana en la colonia dialoga con la de otras nigromantes castellanas en El *Arcipreste de Talavera* y *El Conde Lucanor*.

En el *Arcipreste de Talavera* la mujer alcahueta, hechicera y adivinadora es la inversión de la virgen María, un ser demoníaco y destructor de la felicidad social. Jeffrey Burton Russell comenta que las raíces de la brujería se encuentran en la Edad Media y se basaban en la creación de un pacto con un sujeto maligno (*The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History* 165). La mujer alcahueta es percibida como un ente diabólico puesto que antes de este oficio fueron "viejas matronas" (172) que cometieron graves pecados, lo que indica seguramente abortos o asesinatos de criaturas. El autor explica "a sý mesmas en los tiempos pasados destruyeron e disfamaron, e perpetualmente se condepnaron a las penas ynfernales por los ynormes pecados que cometieron en este aucto" (172). Por ese motivo son "malditas de Dios e de

sus santos, enemigas de la virgen Santa María" (172). La alcahueta se convierte en una subversión de la Virgen María, en la madre destructora y diabólica.

Según Martínez de Toledo, los términos alcahueta, hechicera y adivinadora son sinónimos que presentan el mismo modelo de mujer, la anti-virgen. Cuando ya ningún hombre las desea, estas matronas se transforman en "alcayuetas, fechizeras e adevinadoras" (172). Estas hechiceras crean un embrujo que invierte el orden social cristiano, puesto que "fazen a los casados dexar sus mugeres e yr a las estrañas; eso mesmo la muger, dexado su marido, yrse con otro" (172). Las alcahuetas separan la unión matrimonial indisoluble. También hacen que las hijas buenas se hagan malas y enloquecen a todas las mujeres—la soltera, la casada y la viuda (146). Estas figuras femeninas diabólicas y abyectas envenenan e invierten el amor por odio, el bien por el mal. Además suelen ser mujeres viejas, "de unos setenta años" (172) lo que también es una oposición a la figura joven y bella de la virgen. La alcahueta no cura sino que envenena puesto que se ofrece el ejemplo de uno "que mató con ponçoñas en los sobacos" (172). La asociación de la contaminación con una zona del cuerpo vinculada el sudor corporal crea un doble efecto de abyección. La hechicera alcahueta muere en la hoguera, el castigo social que purifica la comunidad y envía a la bruja al infierno como madre destructora.

La figura de Juana dialoga de forma oblicua con la veguina que aparece en uno de los cuentos de *El Conde Lucanor* porque la hechicera no sólo posee la abyección en su cuerpo sino que contamina a todo el ente social. El ejemplo XLII de *El Conde Lucanor* titulado "De lo que contesçió a una falsa veguina" (217) presenta a una mujer que como Juana García se asocia con el diablo, la alcahuetería y la hechicería, que llevan al caos social y la muerte. El cuento narra la imposibilidad del diablo de separar a un matrimonio, con lo que solicita la ayuda de una falsa veguina, confabulado con la cual sí logra este objetivo (219). Marta Ana Diz considera que es Satán quien actúa como motor inicial de las acciones de esta mujer malintencionada (92). A continuación la veguina malmete a los esposos al contar falsas infidelidades. Esta acción la acerca

al prototipo de la alcahueta que promueve relaciones ilícitas. La veguina se asocia a la hechicería puesto que le dice a la esposa que debe cortar unos pelos de la barba de su marido para dáserlos a "un omne muy sabidor" (220) que "faría con ellos una maestría que perdiesse el marido toda la saña que avía de ella, et que vivrían en buena vida como solían" (220). Queda claro que los cabellos de la barba del marido serían utilizados para hacer una poción mágica. Sin embargo, todo es un engaño que el diablo y la veguina maquinan para crear el caos y el desorden en la comunidad. El marido piensa que su mujer le va a degollar y la mata, entonces los hermanos y el padre de la moza lo matan a él. Así, en una rueda de destrucción los familiares del marido matan a los de la esposa y finalmente "en tal guisa se resolvió el pleito, que se mataron en aquel día la mayor parte de quantos eran en aquella villa" (222). La veguina es como la serpiente o el veneno que infecta desde lo particular a lo general, puesto que primero logra la destrucción del matrimonio para después lograr el caos de la comunidad. Aunque la veguina de Don Juan Manuel es finalmente ajusticiada, el mal hecho por esta mujer no es recuperable, puesto que ha muerto una parte importante de una comunidad.

Juana García, en la colonia, siguiendo la tradición de las hechiceras del *Arcipreste de Talavera* y la falsa veguina de *El Conde Lucanor*, proyecta una imagen contaminante—es como la ponzoña de las víboras que ataca a individuos concretos para después extenderse al resto de la sociedad. Heinrich Kramer y James Sprenger plantean en el *Malleus Maleficarum*[28] (1487), el peligro a la contaminación por parte de la mujer bruja. Dentro del proceso inquisitorial a una hechicera:

> A second precaution is to be observed, not only at this point but during the whole process, by the Judge and all his assessors; namely, that they must not allow themselves

[28] A finales del siglo XV se produce un incremento del temor social ante la brujería en toda Europa. El papa Inocencio VIII ordenó iniciar la persecución de los adoradores de Satanás el cinco de diciembre de 1484. Dos monjes dominicos, Kramer y Sprenger compilaron y escribieron el *Malleus Maleficarum* (1487) que trata sobre el modo de proceder en los juicios contra brujas. Este libro gozó de una gran popularidad en la época, y su venta sólo fue superada por la Biblia.

> to be touched physically by the witch, especially in any contact of their bare arms or hands; but they must always carry about them some salt consecrated on Palm Sunday and some Blessed Herbs. (228)

Curiosamente, los remedios herbales son utilizados con fines similares por el discurso religioso y por el de la brujería. Como afirma Catherine Brown: "for dialectic, as for exegesis, contradiction is provocation to thought and discourse" (35). La bruja es abyecta y es un peligro patógeno para el individuo en el terreno particular, porque transmite la infección a la sociedad en general y al conjunto del Reino. Al fin y al cabo, pone en peligro el poder y la autoridad de la Corona y de la Iglesia.

La mujer y el Reino

La imagen femenina sumisa y pura de la madre se asocia a la nación, por eso el didactismo de *El Carnero*, así como el de las obras de la literatura didáctica peninsular, se dirige a lograr un ideal social basado en la ideología cristiana y el poder patriarcal. Susana Rotker considera que "para que funcione el tropo de la mujer/nación, la imagen femenina debe ser casta, obediente, buena hija, esposa y madre, bella, doméstica, apolítica y dependiente de la actividad de los hombres" (226). Precisamente éste es el modelo femenino cristiano expresado por Juan Luis Vives y Fray Luis de León. También es el ideal de la mujer en esta sociedad patriarcal. Benedict Anderson expresa que la nación se presenta con un discurso afectivo y familiar. La nación es la patria, la tierra madre en la que nacemos y a la que pertenecemos por un lazo natural (141-43). También para Rodríguez Freyle el Nuevo Reino de Granada, su suelo natal, evoca la imagen femenina y amada de la patria. En el prólogo al lector afirma "he querido hacer este breve discurso por no ser desagradecido a mi patria, y dar noticia de este Nuevo Reino de Granada, de donde soy natural" (53). Rodríguez Freyle utiliza la palabra "patria" (53), del género femenino, para hablar del Nuevo Reino de Granada y por tanto feminiza la tierra que lo ha engendrado. Además, escribe por agradecimiento y amor a su tierra natal, es decir, a su tierra madre de la que

es natural. Por eso, para mantener el orden social patriarcal, es necesario que el ideal de esta madre sea la Virgen María, y no la hechicera y alcahueta diabólica y abyecta.

La misoginia del hombre se dirige hacia la mujer que no encaja en el modelo ideal cristiano de sumisión. Esta mujer peligrosa es abyecta y diabólica, porque pone en peligro la armonía de la familia en la casa, y de la sociedad en la nación o casa nacional. Sigmund Freud define el término psicológico lo "uncanny" como "undoubtedly related to what is frightening-to what arouses dread and horror" ("The Uncanny" 219). El hombre presenta ansiedad e inseguridad ante una figura femenina monstruosa, porque puede tener poder, algo que en la sociedad patriarcal está sólo circunscrito al hombre. La mujer abyecta puede entregarse al enemigo, traicionar al hombre, desertar de su familia y destruir la sociedad en general. El término freudiano "uncanny" es definido como "that class of frightening which leads back to something long known to us, once very familiar" ("The Uncanny" 220). La posibilidad de una mujer con poder produce una sensación de temor y extrañeza en el género masculino que percibe un doble deformado, una hembra que ya no es sumisa. Es la Eva culpable, una vez la amada esposa pero después la semilla diabólica en la que crece el mal. Además en el contexto colonial, esta imagen diabólica de la mujer se asocia a la percepción demoniaca de la tierra americana durante la conquista. Los europeos sienten atracción por la hermosura y las riquezas de un territorio que también podía devorarlos.

No debemos olvidar que la honra y el honor del hombre y de la sociedad, se miden por la castidad, la modestia, la bondad y la sumisión de la figura femenina. Como afirma Julia Kristeva:

> Through frustrations and prohibitions, this authority shapes the body into a *territory* having areas, orifices, points and lines, surfaces and hollows, where the archaic power of mastery and neglect, of the differentiation of proper-clean and improper-dirty, possible and impossible, is impressed and exerted. It is a "binary logic," a primal mapping of the body that I call semiotic to say that, while being the precondition of language, it is dependent upon meaning, but in a way that is not that of linguistic signs nor of the symbolic order they found. Maternal authority is the trustee of that mapping of the self's clean and proper body; it is distinguished from paternal laws within which, with the phallic phase and acquisition of language, the destiny of man will take shape. (72)

El destino del hombre y de la nación en la que se inscribe éste, depende de la mujer. Por eso es necesario que tanto el territorio femenino, como el territorio de la nación sean controlados por el género masculino y el discurso patriarcal. El cuerpo de la mujer con sus orificios, depresiones y elevaciones es como el cuerpo de la tierra natal—el cuerpo de la "patria" (*El Carnero* 53) según la descripción de Rodríguez Freyle—cuyo mapa es conocido a la perfección por los dirigentes de la misma. La entidad femenina representa el cuerpo social y el cuerpo de la nación, cuyo ideal de pureza el hombre debe defender. El varón coloca sobre estos territorios femeninos sus leyes que los protegen y salvaguardan, pero que también los limitan y reprimen. Por eso es necesario utilizar el didactismo por medio de la dialéctica de la abyección, para evitar el desorden de género y de comportamiento. Siguiendo el consejo de Seneca, recogido por Rodríguez Freyle, el hombre debe vencerse a sí mismo y huir de los "vicios y torpezas carnales" (298). El varón debe aprender a sentir repulsión por lo que desea, por la mujer abyecta y demoníaca, para restaurar la limpieza, el orden y las jerarquías sociales.

Finalmente, este capítulo explora la imagen de la mujer y el mal en el Nuevo Reino de Granada. El autor neogranadino dibuja la representación de la mujer diabólica y abyecta en el Nuevo Reino de Granada como una dialéctica instrumental. La retórica de lo abyecto y lo diabólico permite que el hombre sienta repulsión ante aquello que desea. Entonces, el discurso misógino con el que el autor neogranadino presenta a la mujer tiene como finalidad didáctica preservar el orden patriarcal y social. Para Rodríguez Freyle la hermosura de la hembra sólo es una belleza verdadera cuando pertenece a una mujer que contiene las virtudes cristianas. En caso contrario, es un artificio del demonio que utiliza el cuerpo de la mujer para llevar al Reino al caos y al hombre a su destrucción. Para demostrar esta visión perniciosa de la mujer el autor escribe una infame genealogía femenina que va desde el pasado bíblico hasta el presente colonial del Nuevo Reino de Granada. Para ello utiliza la estructura didáctica de los cuentos de la tradición

medieval sapiencial y crea su propia genealogía de la mujer y el mal en el Nuevo Reino de Granada.

Para Rodríguez Freyle, la figura femenina que se abre y genera líquidos corporales, contamina y/o sobrepasa los límites establecidos, debe ser repudiada. La mujer es antropófaga y puede devorar al hombre y al sistema social que lo contiene. Sin embargo, al mismo tiempo, el mal y el bien, el diablo y Dios, la mujer promiscua y la dama casta, la alcahueta y la virgen, son imágenes opuestas de un mismo discurso que une lo abyecto con lo sagrado. Estos términos opuestos son en realidad ambiguos, porque la mujer hermosa puede resultar atrayente o repugnante, el beso que implica el contacto con el cuerpo puede ser agradable o repulsivo y la sangre que mancha también puede limpiar. Lo abyecto y lo sublime se entremezclan para mostrar su manipulación en el discurso social, político y religioso novomundista.

En este contexto, Juan Rodríguez Freyle realiza un exorcismo al lector, puesto que expulsa los demonios femeninos que aterrorizan a la sociedad patriarcal para intentar liberarse. Estos diablos no habitan sólo en el cuerpo de la mujer blanca, sino en el de la mujer indígena y la negra. El Reino no puede estar representado por una madre infernal y rebelde, como evocaba la alegorización demoniaca de América, sino una madre santa y sumisa que asemeja el modelo europeo de la Virgen María. Los ciudadanos del Reino son sus hijos los cuales deben vencer sus instintos demoniacos y primitivos para implantar las leyes cristianas y el orden patriarcal basado en la civilización europea. Tienen que masculinizarse para proteger y cuidar a su madre colonizada y cristianizada: al Nuevo Reino de Granada. El lector sabe que estos terrores femeninos y demoniacos forman parte del proceso de la conquista y colonización del territorio, y de un diálogo transatlántico que el autor establece con la tradición literaria castellana. Dentro de esta tradición literaria el máximo ejemplo de la mala mujer es la hechicera, aquella que con sus encantamientos busca destruir el orden cristiano de la sociedad y llevar las almas de sus miembros a su destrucción y condena eterna. Rodríguez Freyle continúa y transforma la tradición

demoniaca de las brujas de textos españoles como el *Arcipreste de Talavera* y *La Celestina* con su representación de una nigromante negra en la colonia.

Capítulo 2

Raza, género y sociedad: la picaresca de la hechicería en "Un negocio con Juana García" en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle

> Las brujas eran otra rareza de esas … Volaban aquí todas las noches; de Canarias a la Habana en pocos segundos.
> *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet (52)

En el capítulo IX de *El Carnero* (Bogotá, 1859) la protagonista que presenta Juan Rodríguez Freyle en "Un negocio con Juana García" es una negra horra hechicera que, como la pícara Celestina de Fernando de Rojas, practica las artes ocultas. Los estudios críticos de Gabriel Giraldo Jaramillo, Antonio Curcio Altamar, Roberto González Echevarría y David H. Bost señalan la influencia de la tragicomedia de Rojas en el escritor neogranadino[29], especialmente en esta anécdota de la colonia. Enrique Pupo-Walker se suma a estos comentarios y añade que "tanto el personaje como el relato del cronista pertenecen al subgénero celestinesco que produjo a lo largo de los siglos imitaciones numerosas, tanto en la narrativa de ficción como en la escena teatral" (141-42). Dentro de la narrativa de ficción, la *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, también denominada *La Celestina*, es un texto precursor de la picaresca bajo cuyo modelo varios autores construyeron sus personajes femeninos. Rodríguez Freyle continúa en el Nuevo Reino de Granada esa tradición peninsular. En este capítulo exploro cómo el escritor neogranadino utiliza el modelo de la representación picaresca femenina del Siglo de Oro en España (género literario que incluye *La Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *La*

---

[29] Para más información consultar "Don Juan Rodríguez Freyle y la *Celestina*" de Gabriel Giraldo Jaramillo, *Evolución de la novela en Colombia* (35) de Antonio Curcio Altamar, *The Oxford Book of Latin American Short Stories* (50) de Roberto González Echevarría, e "Historians of the Colonial Period: 1620-1700" (168-70) de David H. Bost.

hija de la Celestina (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, "La Gitanilla" (1613)[30] de Miguel de Cervantes y Saavedra, *La vida del buscón llamado don Pablos* (1626) de Francisco de Quevedo, y *El diablo cojuelo* (1640) de Luis Vélez de Guevara) para construir a su protagonista. Hay que tener en cuenta, como se explica en este capítulo, que Rodríguez Freyle vivió en España donde se familiarizó con el género picaresco. Es posible que el escritor neogranadino no hubiera leído alguna de las obras previamente mencionadas, sin embargo pudo haber tenido acceso, directa o indirectamente, a muchas de ellas. En cualquier caso, su escritura sugiere que estaba familiarizado con los temas y las técnicas de este género, y con el modelo de la pícara que construían los escritores peninsulares.

Este capítulo propone demostrar que la figura de Juana García—la negra neogranadina que representa Rodríguez Freyle—por su condición racial, de género y su posición social, es un palimpsesto; es decir, una re-escritura en la colonia de la imagen literaria de la hechicera—mulata, mora, morisca, gitana y judía—de la picaresca del Siglo de Oro. Me refiero al significado al que se adscribe el *Diccionario de la Real Academia Española de la lengua* según el cual un "palimpsesto" es un "manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente."[31] De acuerdo a esta definición planteo que Juana continúa en la América colonial el modelo de la hechicera que representa la tradición picaresca del Siglo de Oro. Con este fin se exploran las características que presenta la nigromante de *El Carnero*, que la emparentan con la tradición literaria y con los estereotipos culturales que enfrentan las hechiceras españolas. Entre estos estereotipos se incluyen los oficios picarescos de nigromante y alcahueta, algunos elementos que las magas utilizaban en sus encantamientos y la capacidad de volar que se les

---

[30] Juan Alcina Franch considera que "La gitanilla" se publicó en 1613 junto con el resto de las *Novelas ejemplares* de Cervantes ("Estudio preliminar" 11). Sin embargo, esta novela ejemplar ya estaba escrita en 1610 en Madrid ("Presentación: La gitanilla" 45).

[31] De acuerdo a las normas de estilo del MLA (Modern Language Association) los diccionarios no requieren la introducción del número de página.

concedía a las brujas. Arguyo a través de esta exploración que Rodríguez Freyle, como los escritores de este género en la Península, no sólo se inspira en la tradición picaresca sino en la realidad social de la época. Es decir, el personaje de Juana no procede sólo de la fantasía literaria sino de la realidad social colonial, en la que el estereotipo de la bruja, según los archivos de la inquisición, era el de la mujer de raza negra y en el que la dama desfavorecida, en ocasiones, se veía obligada a utilizar este estereotipo negativo para sobrevivir. Por último, propongo que Juana García representa un "chivo expiatorio" y que con su expulsión, como castigo, el escritor desvela que son los miembros de la élite patriarcal colonial, y no la pícara hechicera, los verdaderos seres demoniacos que desea expulsar del Reino. En este apartado, propongo que la hechicera de Rodríguez Freyle, como las de otros autores del género picaresco, constituye un tropo literario por medio del cual el escritor denuncia la corrupción y los abusos de los dirigentes de la sociedad cristiana—aquellos que debieran cuidar y proteger a la tierra del Nuevo Reino de Granada de los influjos del demonio.

La mayor parte de la crítica coloca este cuento en la categoría de lo fantástico por sus elementos mágicos. No obstante, nuevos datos culturales y literarios ponen en tela de juicio tales categorías, especialmente cuando se toma en cuenta la situación histórica de la inquisición y de la hechicería en España y en la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada. En el plano teórico me apoyo en los estudios sobre la persecución de víctimas propiciatorias de René Girard en *The Scapegoat*, y las reflexiones de los monjes dominicos Johann Sprenger y Heinrich Kraemer en el *Malleus Maleficarum* para relacionar la figura de la hechicera colonial novomundista con sus modelos europeos.

La raza negra en la España renacentista y del Siglo de Oro: ansiedad racial y social

La raza negra, como la de la protagonista neogranadina en *El Carnero*, se percibía ya en la España renacentista y del Siglo de Oro como una desproporción física que implicaba a su vez desviación moral. Las ideas de la época sobre individuos negros, surgieron en gran medida de los

estudios de fisonomía de época clásica y medieval, en los que las características corporales de una persona se relacionaban con su capacidad intelectual y ética. Un ejemplo de esta literatura la encontramos en *De proprietatibus rerum* de Bartholomaeus Anglicus (1472)[32], enciclopedia en que los habitantes de África eran exotizados como seres primitivos y deformes, opuestos a las características físicas de los habitantes blancos europeos (649). Según el libro decimoquinto de este texto, la fealdad física implicaba una monstruosidad intelectual y moral, ya que el habla de los negros africanos se interpretaba como gruñidos de animales y, además, andaban desnudos, no se casaban, compartían las mujeres como bestias sin ley y nunca trabajaban (650). Es precisamente el carácter degenerado e inferior que se le atribuía a la raza negra, desde una perspectiva occidental, el factor que justificaba para el europeo la esclavitud de los africanos.

La percepción del negro como bárbaro y bestial aumentaba en la Península Ibérica a medida que crecía la población africana[33]. Durante el siglo XV y XVI España llegó a poseer la mayor población negra de Europa, unas 100.000 personas distribuidas preferentemente en el sur de la Península y en ciudades como Valencia, Barcelona y Sevilla[34]. La capital hispalense, siempre fue un centro neurálgico del comercio de esclavos. Alfonso Franco Silva señala que antes de la época de monopolio portugués, varias expediciones marítimas españolas acudieron a Guinea

---

[32] La "Digital Gallery of Keio University Library" ofrece información específica sobre la fecha de publicación y las ediciones e impresiones del texto. Según esta biblioteca *De propietatibus rerum* es una enciclopedia del siglo XIII que circula por toda Europa, traducida del latín al castellano, italiano, danés y provenzal. En el siglo XIV fue traducida al inglés y al francés. La primera edición impresa aparece en Colonia en 1472 y después de esta fecha la enciclopedia fue impresa al menos catorce veces más antes de 1500. La última edición tiene lugar en 1601 y es reimpresa en 1609. Esta enciclopedia estaba constituida por traducciones de varios textos de pensadores griegos, árabes y judíos. Es un compendio de 19 volúmenes sobre distintas ciencias: filosofía, biología, medicina, geografía, zoología, botánica y mineralogía.

[33] Para más información consultar el artículo de Frida Weber de Kurlat.

[34] Información basada en estudios sobre esclavitud del historiador Antonio Domínguez Ortiz.

donde apresaban negros que después eran transportados a Sevilla para su venta final como esclavos. Según Franco Silva:

> A fines del siglo XV el tráfico de esclavos se incrementó como consecuencia de la exploración y penetración de los portugueses en la fachada atlántica africana, y sobre todo por el descubrimiento del Nuevo Mundo y sus posibilidades de explotación. La convergencia de ambas circunstancias, unidas a intereses económicos y sociales del capitalismo mercantil joven y emprendedor, hicieron de Sevilla, en los albores de la Edad Moderna, uno de los mercados de esclavos más importantes de la Europa Occidental. (15)

Jack D. Forbes informa que en 1475 la comunidad negra y mulata (tanto libre como esclava) de Sevilla, tenía su propio juez, un africano español de ascendencia noble de nombre Juan de Valladolid (28). El nombramiento de un juez específico para la población negra es un hecho indicativo de la abundante presencia de personas africanas y afro-españolas en la ciudad. Antonio Domínguez Ortiz informa que a partir de 1479, Portugal condujo el monopolio del comercio de esclavos que se vendían en dos mercados: Lisboa, Portugal y Sevilla, España. En 1565, dentro del arzobispado de Sevilla —el cual incluía las provincias de Sevilla, el norte de Cádiz, Huelva y una porción del territorio malagueño— la proporción era de un habitante esclavo negro por cada treinta habitantes (376)[35]. La presencia de la población negra dio lugar a una abundante mezcla racial, en Sevilla en particular y en Andalucía en general. Esa marcada presencia generalizó el temor social hacia el africano negro por los estereotipos negativos que la población blanca les adjudicaba. Como afirma Jeremy Lawrance: "Golden Age representation of them [negros] were subject to a familiar battery of exaggerations, fears, and subliminal desires, like the absurd claim that Seville has become a *chequer-board* where black threatened to match white in numbers" (71). La imagen negativa de los negros africanos unida a su significativa presencia originó en la

---

[35] En esta misma fecha otros investigadores estiman en un 7.4 por ciento la población de esclavos negros de Sevilla. Aunque estas cantidades pueden ser discutibles los relatos de viajeros que visitaron la zona durante esta época confirman la abundante presencia de población negra y la mezcla racial con los peninsulares. Para más información consular el artículo de Jeremy Lawrance.

población blanca de la España renacentista una ansiedad racial que los escritores de la ficción transmitieron a sus creaciones literarias.

En general, las personas de raza negra eran identificadas con la condición de esclavo, el uso de un lenguaje específico o "lengua de negro," la aparición literaria en contextos cómico-burlescos y la relación con lo demoniaco. Aunque existían antecedentes de negros en textos de época medieval, como *El Conde Lucanor*[36] de Don Juan Manuel y en las *Cantigas de Santa María*[37] de Alfonso X, es a partir del renacimiento y especialmente en el Siglo de Oro cuando su presencia parece más frecuente y compleja. *Comienzan una coplas a los negros e negras* de

---

[36] Ejemplo XXXII "De lo que contenzió a un rey con los burladores que fizieron el paño." Según la burla de los sastres, sólo aquellos cuyo padre oficial es el progenitor verdadero pueden ver el atuendo del monarca. Dentro de este cuento la primera persona que le dice al rey la verdad, es decir, que va desnudo, es "un negro, que guardava el cavallo del rey et que non avía que pudiese perder" (190). El ser de raza negra y su trabajo de esclavo le convierte en el único que puede decir la verdad, ya que no puede caer más bajo en la escala social. Como afirma el propio autor, el negro no tiene nada que perder.

[37] Dentro de las *Cantigas de Santa María* se percibe a los negros como seres demoniacos. El color negro es relacionado con los "moros", la fealdad física y la bajeza moral de Satanás. Las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el sabio recogen todo un imaginario medieval en el que el color negro es el color del diablo. En la Cantiga 85, los diablos del infierno son mucho más negros que el carbón. La descripción "outros dïabos negros mui máis que caruões" (137), no deja lugar a dudas sobre las implicaciones demoniacas e infernales de este color. Este aspecto se confirma en la Cantiga 68, en que "Demo foi, chus negro ca pez" (108). El color negro es adjudicado no sólo al demonio sino a los moros, los diablos negros de la España medieval, tanto en el aspecto exterior de su epidermis, como en el infiel interior ético y moral. Dentro de la Cantiga 185 asistimos al episodio en que Santa María protegió un castillo de los moros que lo querían robar. La descripción de los musulmanes que quieren apoderarse del castillo, "tres mouros que entraran, / chus negros que Satanás" (261), describe el color negro de la piel de los moros, los cuáles no sólo son oscuros en la apariencia exterior de su epidermis, sino en el interior moral, ya que su negrura es similar a la de Lucifer. Los mauritanos confirman sus cualidades demoniacas en su comportamiento, ya que en esta cantiga son descritos como traidores y falsos a la fe cristiana y a los españoles, puesto que es precisamente uno de ellos, "un mouro de Belmez" (259) el que habla con el Rey de Granada para entregarle este castillo. Los negros llevados al Nuevo Reino de Granada hubiesen sido musulmanes o no, habrían acarreado a sus espaldas no sólo las cadenas de la esclavitud, sino esta tradición demoniaca que ya existía en España.

Rodrigo Reinosa[38] (1500-10) y *Coplas de cómo una dama ruega a un negro que cante*[39] (1520) de un autor anónimo, forman el estereotipo abyecto y degradante del negro en las letras hispanas[40]. En Portugal, Enrique de Mota, Fernão da Silveira y Gil Vicente fueron los primeros en utilizar la "lengua de negro"[41] en la representación de este grupo racial en la literatura.

---

[38] Los negros de Reinosa son un mandingo y una guineana que utilizan un lenguaje agresivo y se achacan mutuamente costumbres alimenticias inmundas, heredadas de la tierra africana que los vio nacer. La ingestión de comidas consideradas repugnantes por el europeo junto con la expulsión de un vocabulario soez, crea un efecto contaminador. La boca de los esclavos traga y expulsa elementos mugrientos lo que devalúa la imagen de sus emisores. Además, el negro de *Comienzan una coplas a los negros e negras* de Rodrigo Reinosa (1500-10) es mandingo, posiblemente musulmán y su figura se asocia con el demonio, lo que causaría inicialmente el temor del lector. Ante los avances sexuales de Jorge, la esclava reacciona indignada con un "Jesú, Jesú, garaos de o demo!" (33), expresión portugueso-africana que significa "guardaos del demonio" En la América colonial, de acuerdo al *Diccionario de la Real Academia española*, la palabra "mandinga" significa demonio, lo que nos hace pensar que el estereotipo negativo del negro en el Nuevo Mundo pasa a España.

[39] Las *Coplas de cómo una dama ruega a un negro que cante* convierten al cautivo negro en un "esclavo por amor," ya que es el objeto de deseo de una dama blanca. La relación sentimental de un hombre de raza negra con una mujer blanca supone uno de los tabús de la época. Sin embargo, al ser incluidos en contextos satíricos y grotescos, los esclavos pierden su peligrosidad y se convierte en objeto de risa. En ambas coplas, la de este autor anónimo y las de Reinosa, asistimos a situaciones cómico-satíricas de alto contenido erótico en las que los autores ponen en boca de sus personajes un lenguaje soez y bajo. La intención final de estas obras es crear la carcajada en el lector para ahuyentar el temor que provocaban las personas de raza negra.

[40] Paul Teyssier considera que "por breue de huma mourisca rratorta que namdou fazer a senhora prinçeza quando esposou" (1455) de Fernão de Silveira es la primera composición con presencia negra en las letras hispánicas. Frida Weber de Kurlat estima que las composiciones de Rodrigo de Reynosa tienen su antecedente en el *Cancionero General* de García de Rasende, recopilado en 1516 pero que incluye obras de mayor antigüedad. Dentro de ellas se encuentra la obra ya citada de Silveira y el Diálogo de Anrique de Mota "Danrique da mota a hum creligo sobre huña pypa de vino que se-lhe foy polo, cham.lemẽntauoo desta maneyra…" en el que se establece un diálogo entre un clérigo y una esclava negra. En opinión de Kurlat estas composiciones de Silveira y de Mota son los antecedentes de representación de personas de raza negra que influyen en Reynosa, y no el teatro de Gil Vicente como comenta una parte importante de la crítica.

[41] En las primeras obras con presencia de negros éstos hablan "guineo" o la denominada "lengua de negro," un dialecto negro del castellano. Algunos investigadores consideran que este lenguaje también posee influencias del portugués, puesto que los lusitanos manejaban gran parte del comercio de esclavos. Los españoles compraban en numerosas ocasiones esclavos negros procedentes de comerciantes portugueses, que los traían bien de factorías en territorio africano o de Lisboa.

También el poema "Boda de negros" de Francisco de Quevedo[42], y *El celoso extremeño*[43] (1612-13) de Miguel de Cervantes y Saavedra incluyen una visión negativa de los personajes de raza negra. Baltasar Fra Molinero considera que "la imagen de los negros en la literatura española fue el resultado artístico de su condición de esclavos en la sociedad peninsular precisamente porque dicha imagen fue creada por escritores blancos" (19). Molinero estudia la figura del negro en el teatro español del Siglo de Oro y propone que la transformación en su representación teatral se debe "a la cada vez más abundante presencia de los hombres y mujeres, esclavos y libres, de raza negra en la sociedad española" (19). Los autores europeos del Siglo de Oro asociaron el color negro con los demonios del infierno. Ya en el contexto español, la ansiedad racial y social aumentaba inclusive más porque el negro aludía a los temidos enemigos de la cristiandad, los moros, considerados los demonios de la España medieval.

Dentro del género picaresco, *El Lazarillo de Tormes* (1554), obra inaugural del género, incluye la representación de un negro, el padrastro Zayde, el cual evoca la imagen considerada

---

[42] Francisco de Quevedo en el poema "Boda de negros" —dentro de la colección de *Poemas satíricos*— ofrece una imagen grotesca y discriminatoria de los oscuros contrayentes y del cortejo nupcial. En este romance de Quevedo los protagonistas son esclavos, viven en la pobreza y sus características físicas recuerdan a las bestias. El poeta alude al carbón o la tinta para sugerir la suciedad y contaminación que emana de la piel negra, pero también el tono oscuro de la epidermis se relaciona con el discurso diabólico, puesto que, según el autor, la ceremonia ha sido concertada "en el infierno" (6).

[43] La relación e incluso atracción de las personas de raza negra por la cultura mora es percibida de forma demoníaca en "El celoso extremeño," una de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes. Por las páginas de estas novelas deambulan personajes y entornos de la vida apicarada, lo que quizás convierte al género picaresco en el medio ideal para dibujar personajes de raza negra. En dicha novela el autor de *El Quijote* incluye dos personajes negros y esclavos, el eunuco Luis y la portuguesa Guiomar, los cuales hablan "lengua de negro" y participan en la seducción de la esposa del amo por parte del pícaro sevillano Loaysa. El recurso utilizado por Loaysa para entrar en la casa y poder acceder a la esposa de Carrizales es dar clases de guitarra y enseñar coplas moras a Luis, "las del moro Abindarráez, con las de su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del gran sofí Tomumbeyo" (379). Cervantes plantea en el texto la atracción diabólica del negro por las melodías de tradición mora "y que tanta era (encomendado él sea a Satanás) la afición que tenía a la música" (400). El negro no sólo causa la quiebra del honor del amo que un buen esclavo debe proteger, sino que relaciona a los negros y los moros, los grupos más denostados y segregados dentro de la sociedad de la época.

peligrosa de un musulmán. Zayde realiza dos actos de trasgresión social: roba para mantener a la familia de Lázaro y mantiene relaciones sexuales con una mujer de raza blanca. El desasosiego ante tal desorden aumenta por su nombre de procedencia árabe, "Zayde," que de forma indirecta alude a la práctica del islamismo[44]. La ansiedad social creada por este hombre de piel oscura y que posiblemente practica o ha practicado la religión musulmana es fruto de la percepción racial y religiosa de la época, en la que el ideal es el hombre blanco cristiano[45].

Por boca de Lázaro el autor ofrece dos visiones de lo negro: el estereotipo negativo que la sociedad propone y una imagen positiva fruto de la confrontación de este estereotipo con la convivencia real. Dentro del texto escrito en estilo autobiográfico Lázaro comenta cómo también él inicialmente tiene una percepción negativa del amante de su madre por el color de su piel. El protagonista afirma que "al principio de su entrada, pesávame con él y avíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía" (113). Lázaro no es ajeno al estereotipo negativo de los negros en la época, también él siente temor ante la presencia en su casa de un hombre con este color de piel. Sin embargo esta temprana percepción negativa cambia cuando Zayde lleva comida y leña a la

---

[44] Los hurtos de Zayde y su nombre de procedencia árabe recuerdan de forma subliminal la pasada conquista del territorio peninsular por parte de los musulmanes. Según la óptica cristiana los moros "roban" ya que se apoderan de un territorio que no les pertenece. Además el color oscuro de la piel y la religión que practican les convierte en individuos diferentes, proceden de África no de Europa, son "infieles" que amenazan las propiedades del hombre peninsular, blanco y cristiano. La patria es percibida como un ser femenino, una madre o esposa a la que hay que defender de los deseos de posesión de otros. La relación sentimental que el negro Zayde mantiene con una mujer blanca española, proyecta psicológicamente en la mente del lector la pasada toma de la tierra peninsular por los moros, la ocupación de un territorio que como la mujer española es blanco y cristiano. El final de la Reconquista, con la toma del Reino Nazarí de Granada en 1492 por parte de los Reyes Católicos, pone fin a 781 años de dominación musulmana en la Península. Este hecho histórico es próximo a la época de escritura y publicación de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades* lo que hace pensar que todavía estaba candente la percepción peligrosa de aquellos, que con su mera existencia en España, amenazaban los valores del recién instaurado orden.

[45] Ser blanco y peninsular implica la limpieza de sangre y la práctica de la religión católica. Por extensión, la persona de piel oscura, bien sea negro o moro, es asociada con el continente africano y la religión musulmana.

casa. Es entonces cuando el protagonista empieza a quererle bien porque mejora considerablemente las condiciones de vida de su familia, cuando éste llega a ocupar el lugar de la figura proveedora del padre. El "moreno" es el cabeza de familia, puesto que además de llevar el peso económico del hogar, tiene un hijo con la madre de Lázaro. En palabras del pícaro su "hermanico" (114) es un "negrito muy bonito" (113). El protagonista ha cambiado su percepción de lo negro[46]: ahora lo negro es bello. Se puede argüir que la representación de lo negro en el Lazarillo de Tormes propone ya un antecedente de lo que será en el siglo XX uno de los lemas del llamado renacimiento de Harlem en Estados Unidos: "black is beautiful."

La picaresca: el arte de la supervivencia

La visión de Lázaro sobre el negro Zayde, permite al lector comprender la necesidad de delinquir para poder sobrevivir. El padrastro negro robaba todo lo que podía de las caballerizas del amo y se lo entregaba a la madre de Lázaro que después lo vendía "para criar a mi hermanico" (114). Por una parte, el hurto era un delito penado que transgredía las leyes y causaba un perjuicio económico a su dueño. Pero, por otra parte, el esclavo robaba para mantener a su familia y no para causar un daño a su amo. La buena causa que se esconde detrás del delito cometido por Zayde es el amor y su responsabilidad, aspectos que justifican su actuación ante los ojos del lector. Sin embargo, la justicia no se compadece ante la situación familiar del esclavo.

---

[46] Cuando Lázaro ve por primera vez a Zayde habla del miedo que siente ante su color y "mal gesto" (113), el color negro y su portador son percibidos como seres malvados. De acuerdo al *Diccionario de Autoridades* "gesto" es "el rostro o semblante de cualquier persona." La alusión al mal gesto o al mal rostro del negro podría aludir no sólo a la posible malicia, sino a la fealdad de su portador. Al describir a su hermanastro como "un negrito muy bonito" (113), Lázaro parece haber dado un giro de 180 grados en su percepción inicial de la raza negra. Ahora lo negro — o al menos lo mulato— es hermoso, lo que arrebata a este color la connotación maligna que el protagonista tuvo cuando vio a Zayde por primera vez. Además los diminutivos "hermanico" y "negrito" que Lázaro utiliza para referirse a su hermano, indican el cariño que siente hacia él.

Una vez descubierto es azotado, pringado[47] y se le prohíbe volver a la casa de Lázaro; es expulsado de la unidad familiar, precisamente del grupo humano para cuya protección cometió el delito.

Lázaro cuestiona el castigo de Zayde por medio de una crítica a los hombres con una posición privilegiada dentro de la sociedad blanca que lo sanciona, cuya moralidad según el texto es inferior a la del esclavo. La reflexión que el pícaro hace ante el correctivo recibido por el negro es una crítica social:

> No nos maravillemos de un clérigo ni de un frayle, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, quando a un pobre esclavo el amor le animava a esto. (114)

El protagonista justifica los robos realizados por Zayde no sólo por la noble razón del amor, sino porque otras personas de mayor status en la sociedad —como clérigos y frailes— cometen hurtos con pretextos menos edificadores. Mientras que el clérigo hurta de los que menos tienen y más necesitan, Zayde roba a su amo, el comendador de la Magdalena que supuestamente es un hombre rico y no sufrirá daños graves por estas pérdidas. Los religiosos traicionan su voto de castidad, y roban para pagar sus relaciones con mancebas y "para ayuda de otro tanto," expresión

---

[47] De acuerdo al *Diccionario de Autoridades*, "pringar" es "castigar ò maltratar à uno, echándole lardo ò pringue hirviendo. Es castigo que regularmente se solía hacer con los esclavos". En el mismo diccionario se señala el significado de la palabra "pringue," "La grassa, substancia ò xugo, que se sale del tocino ù otra cosa crassa, aplicada al fuego". Esta obra de consulta parece sugerir que en primer lugar el esclavo es azotado y a continuación se derrama el tocino hirviendo sobre las laceraciones, para aumentar el sufrimiento físico del penitenciado. También se toma la palabra pringue de la causa que produce el acto de pringar "quando el esclavo ha huido, no osa parecer delante de su señor, con el miedo de los azotes y pringue." De acuerdo al *Diccionario de Autoridades*, es un castigo adjudicado por un delito muy grave. La definición incluye además una cita del libro *Luz de Verdades Cathólicas (Luz de verdades catholicas y explicación de la doctrina christiana, que siguiendo la costumbre de la casa professa de la Compañia de Jesus de México, todos los jueves del año, ha explicado en su iglesia)* del Padre Juan Martínez de la Parra (Part 2. Plat. 36). El religioso critica la falta de conciencia de los amos que debieran ser castigados por realizar estas prácticas inhumanas a los esclavos: "Qué conciencia tienen, que alma, amos que tal permiten? Tanta ocasion, tan manifiesto peligro, y luego Quien pensára? Y luego los azótes y los pringues? Tu, amo, y tu, ama, eres quien los merece, y quien los llevara: O! y no sea en el infierno."

imprecisa que sugiere el mantenimiento económico de hijos ilegítimos. Sin embargo, el negro hurta por necesidad, para poder mantener a su hijo y a su nueva familia. Como Jeremy Lawrance expresa: "If the lovesick Zayd sets the standard by which to forgive other delinquencies, Lázaro must take it for granted that priests usually behave less morally than black slaves, — a supposition amply borne out in the remainder of his story" (80). La conclusión a la que puede llevar el texto es que la conducta moral del esclavo negro, que quiebra la ley por amor y por necesidad, es más cristiana que la de los religiosos blancos, los cuales violan sin justificación los principios de la fe que juran defender. El esclavo negro en España, como Juana en el Nuevo Reino de Granada, es un tropo literario por medio del cual el escritor picaresco denuncia la corrupción que promueven los dirigentes de la sociedad. Cuando los abusos y las injusticias que quiebran las leyes de Dios y del Reino constituyen la norma entre aquellos que gozan de una posición privilegiada, los de abajo no tienen más remedio que adaptarse a este sistema.

Juana García en el Nuevo Reino de Granada, como Zayde en España, mantiene una posición subalterna y marginal en la sociedad también por pertenecer a la raza negra, y como Zayde se ve obligada a sobrevivir con picardía. Las barreras al progreso del pícaro están en su bajo origen del que el personaje no puede ser culpado ya que es impuesto al nacer, y del que no puede escapar. El protagonista del género picaresco no es un antihéroe, sino una persona desfavorecida que, al igual que Juana o Zayde, debe sobrevivir ante situaciones complicadas de la vida para, como diría el Lazarillo, "llegar a buen puerto." Recordemos que "el buen puerto" de Lázaro adulto se limita a ser pregonero de vinos y tener una esposa infiel amancebada del Arcipreste. La posición que ha alcanzado el protagonista parece bastante modesta y más relacionada con la supervivencia que con el prestigio social o económico. Hay que recordar que el motor de los personajes del género picaresco es la supervivencia la cual les obliga a practicar profesiones y artes que implican la transgresión de las normas de la sociedad. Este también es el objetivo de Juana ya que ella busca su propia supervivencia y la de sus hijas dentro de la sociedad

colonial del Nuevo Reino de Granada, a la que la mueve principios similares a los de la sociedad española donde habita Zayde. Sin embargo, las clases privilegiadas, los sacerdotes en el caso de Zayde y, como veremos más adelante, los hombres dirigentes de la clase colonial en el caso de Juana, son más pecadores e infractores que los pícaros. Es decir, aquellos que deberían ser un ejemplo de virtud por su alta posición social actúan de un modo más transgresor que el pícaro o la pícara, y lo que aun es más grave, sin ninguna justificación moral ni miedo a futuras represalias por parte de la ley. En esta sociedad injusta y mal gobernada, los integrantes de las clases sociales más bajas se ven obligados a sobrevivir ejerciendo profesiones picarescas, que si bien en el caso del varón, como Zayde, implican el robo, en el caso de la mujer pícara, como Juana, se ajustan al modelo celestinesco.

La pícara: el linaje celestinesco

Juana García y sus hijas corresponden a la figura de la "pícara" que procede de los personajes femeninos de *La Celestina*. Según Roberto González Echevarría *La Celestina* es una obra precursora de la picaresca que influye no sólo en *El Lazarillo de Tormes*, sino en toda la producción de este género[48] (*Introduction* xxvii). Florencio Sevilla Arroyo en su clasificación sobre la picaresca[49] escribe:

---

[48] Para más información sobre la relación entre la genealogía celestinesca y picaresca dentro del mundo social español consultar Américo Castro (76) y José Antonio Maravall (22).

[49] El *Lazarillo de Tormes* es la primera obra del género picaresco y como tal sienta las bases de una abundante producción literaria en la historia cultural hispánica. El *Lazarillo*, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y *La vida del buscón llamado don Pablos* de Francisco de Quevedo son los modelos de la novela picaresca de protagonista masculino. Esta producción literaria se caracteriza por ser un relato escrito de forma autobiográfica, episódica y lineal. El protagonista es un pícaro, una persona que ha nacido en la pobreza de los bajos fondos y procede de padres con oficios de dudosa reputación. El objetivo del pícaro es mejorar su situación económica y social, para lo cual debe aprender de sus amos distintos oficios. Al mismo tiempo que emprende este viaje social, que en ocasiones implica también un desplazamiento geográfico, ofrece un retrato de la sociedad en la que vive y de los males que la aquejan. El humor y la sátira aderezan las aventuras y desventuras del protagonista para compensar la dureza de las situaciones planteadas. La inclusión de una obra dentro de la picaresca no obliga el cumplimiento de todas las

> habremos de considerar miembro legítimo del grupo o integrante del género, a todo título que siga las huellas ya del *Lazarillo*, ya del *Guzmán* o bien del uno y otro. Pero bastará con que vaya tras sus pasos, aunque sea a gran distancia y con cuantas desviaciones del sendero salgan del camino. En absoluto podrá exigirse el más mínimo sometimiento a un corpus de rasgos definitorios que hayan de ser acatados al pie de la letra. […] El margen para la metamorfosis del patrón elegido contará con amplios límites, soportando cualquier modalidad de distorsión respecto al modelo original: adenda, supresión, ampliación, reducción, inversión, caricaturización, etc. Será suficiente —repetimos— con que se respeten los ambientes propios de los trotamundos como telón de fondo, asumiendo remotamente la configuración esencial de sus relatos. (IX)

De acuerdo al linaje celestinesco de la picaresca y a la clasificación de Sevilla Arroyo, el relato colonial "Un negocio con Juana García" se incluye dentro de este género. Juana y sus hijas ejercen profesiones similares a las de las prostitutas Elicia y Areusa y la alcahueta Celestina de la tragicomedia de Rojas; y, como ellas, residen en los bajos fondos, factor que las aproxima a los personajes femeninos del género. Eugenia Sáinz González en su estudio sobre la picaresca femenina del Siglo de Oro, reconoce un "tercer estado que aglutinaba a doncellas y dueñas no tan honestas ni de tan claro origen: la prostitución"[50] (36), e identifica como antecedentes de la pícara femenina del Siglo de Oro a Celestina y sus "hijas" Areusa y Elicia (36). Justina, protagonista de *La pícara Justina*; y Elena, protagonista de *La hija de la Celestina*, también se consideran descendientes de Celestina[51] y continuadoras de su "vil" linaje. A ellas se suman las hijas de Juana García las cuales practican la prostitución y su madre, la cual ejerce la alcahuetería. Además de estos aspectos, la ascendencia genealógica de Juana y sus hijas es la del negro africano, dato que de acuerdo a los valores de la sociedad de la época marca su origen poco claro y crea una mancha en su linaje.

---

características, sino que éstas pueden variar: seleccionarse unas y modificarse otras, aunque siempre manteniendo como referencia los modelos originales del género.

[50] Para Sáinz González los dos primeros estados son las dos únicas salidas profesionales para la mujer virtuosa, el matrimonio y el convento (36).

[51] "hijas de Celestina"

La hechicera de Rojas no sólo es alcahueta sino que también practica muchas otras ocupaciones. Según indica Pármeno "Ella tenía seys oficios; conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de fazer afeytes y de fazer virgos, alcahueta y un poquito de hechizera. Era el primer oficio cobertura de los otros" (241-42). Esta clasificación propone que el modelo de la pícara femenina del Siglo de Oro es el de la mujer procedente del mundo bohemio de los más desfavorecidos, la cual ejerce alguno de estos oficios celestinescos. Rodríguez Freyle se atiene a este modelo ya que, según el autor, Juana García practica la alcahuetería y la hechicería, y continúa el mismo modelo picaresco femenino en la colonia de Nueva Granada.

Para Rodríguez Freyle, las pícaras, como Juana García y sus hijas, se fundan en un anti-modelo social y religioso, es decir, constituyen el opuesto de la mujer ideal cristiana. Los modelos ideales femeninos propuestos por Fray Luis de León y Luis Vives en España, y Rodríguez Freyle en el Nuevo Reino de Granada, como comentamos en el primer capítulo, son los de la mujer casta, limpia, sencilla, devota, buena madre y esposa, obediente y siempre bajo el control masculino. Los moralistas también ofrecen en las mismas obras el modelo contrario—correspondiente a la pícara—la mujer promiscua, ostentosa en su vestuario y arreglo personal, hechicera, ramera, que desafía al control masculino o se mueve fuera de la supervisión de un varón. La "receta" para la creación de una pícara por lo tanto incluye el uso de estas características perniciosas en distintas dosis y con la supresión, el incremento o la transformación de los ingredientes más adecuados al gusto del escritor. Hay que recordar que la pícara forma parte del imaginario, es decir, de los miedos irracionales del patriarcado social y político.

Existe un elemento que separa a la pícara del pícaro: la magia que practica Celestina en la Península y su heredera Juana en el Nuevo Reino de Granada. Si bien los protagonistas masculinos de la novela picaresca tienen su modelo en el *Lazarillo*, *Guzmán* y el *Buscón*, en la construcción del modelo femenino, como ya hemos comentado, el antecedente principal es la hechicera Celestina de la *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas. Al

igual que el pícaro, su homónima femenina debe enfrentarse a la realidad social de la época en la que vive, y su motor es la supervivencia. Sin embargo, en el caso de la pícara, hay un elemento diferente que forma parte de su representación: este elemento es la magia que encontramos en este género literario en España y en un contexto colonial en *El Carnero*. La representación de una pícara nigromante que sabe de magia crea un contrasentido: ¿cómo es posible que la pícara esté basada al mismo tiempo en la realidad social de la época y en la fantasía? La posible respuesta a esta pregunta es que los autores, como Rodríguez Freyle, que crearon a estas féminas en la literatura fueron inspirados por las mujeres que causaban el mayor temor en la sociedad blanca y europea de la época: las hechiceras, sobre todo si éstas no eran blancas.

La hechicería según los inquisidores: una acusación a la mujer

A finales del siglo XV el papa Inocencio VIII ordenó iniciar la persecución de la hechicería en Europa. La bula papal "Summis desiderantes affectibus" administrada el 9 de diciembre de 1484 le permitió a los dos inquisidores principales, los monjes dominicos Johann Sprenger y Heinrich Kraemer, iniciar el correctivo, encarcelamiento y castigo de los seguidores de Satanás (xliii). El documento sugiere la existencia de adoradores del diablo que causaban múltiples daños en la comunidad, desde la destrucción de cosechas hasta la infertilidad de animales y personas. En la mente del hombre medieval y del Siglo de Oro, similar a la del hombre de la colonia, el bienestar social y económico de una comunidad estaba unido al espiritual. La productividad y abundancia indicaban el favor divino mientras que, por el contrario, la escasez y esterilidad señalaban los influjos del demonio. Si las personas se comportaban de acuerdo a los mandamientos divinos habría prosperidad, en caso contrario, si los miembros del cuerpo social pecaban y se acercaban al lado demoniaco, todo tipo de desgracias podían asolar al grupo. Por lo tanto, era necesario eliminar a las personas que promovían actividades "espirituales" fuera del control de la Iglesia. Al analizar este sistema de persecución hoy en día, se deduce que la persona acusada de hechicería funcionaba como chivo expiatorio, es decir, el

individuo al que se culpaba injustamente de alguna desgracia o de una situación de crisis que ocurría en una comunidad.

Según los inquisidores, las hechiceras, como Juana García con su uso de las artes mágicas, eran las culpables de la pérdida del favor divino de la sociedad, expandían el mal y, para acabar con su influencia negativa, como la mala hierba, debían ser extirpadas. La creencia de la época en el poder de la magia de las hechiceras no dejaba lugar a dudas en la bula, no sólo por las severas acusaciones erigidas en ella sino por la gravedad de las penas adjudicadas a las autoridades que obstaculizaran la sagrada cruzada de Kraemer y Sprenger. Aquellos que pusieran impedimentos a la labor de los inquisidores corrían peligro de excomunión[52] (xliv). Según Gregory Zilboorg, para obtener el apoyo de las autoridades, no sólo eclesiásticas sino también civiles, estos mismos religiosos crearon un manual, el *Malleus Maleficarum* (1486) [El martillo de las magas], libro de instrucciones para la persecución de hechiceras[53] (6-7).

Me he referido a "hechiceras," en femenino, porque las persecuciones iban dirigidas preferentemente hacia las mujeres como Juana García ya que —de acuerdo al *Malleus* la debilidad física, intelectual y espiritual de su género las hacía más proclives a ser atraídas por el demonio. En la primera parte del libro, Kraemer y Sprenger confirmaban la flaqueza femenil ante los encantamientos de la hechicería: "this perfidy is more often found in women than in men, as

---

[52] Este es el fragmento de la bula que concierne a los castigos de aquellos que impidan la acción de los inquisidores:

> The Bishop of Strasburg […] shall threaten all who endeavour to hinder or harass the Inquisitors, all who oppose them, all rebels, of whatsoever rank, estate, position, preeminence, dignity, or any condition they may be, or whatsoever privilege or exemption they may claim, with excommunication, suspension, interdict, and yet more terrible penalties, censures, and punishment, as may seem good to him, and that without any right of appeal. (xlv)

[53] Según Gregory Zilboorg en 1487 las autoridades académicas de la Facultad de Teología de la Universidad de Colonia aprueban el *Malleus*. El rey de Roma o "Rex Romanorum" Maximiliano I también concedió el apoyo de las autoridades civiles. Estos son los pasos que llevan a la publicación del *Malleus y* su puesta en práctica (6-7).

we learn by actual experience … since they are feebler both in mind and body, it is not surprising that they should come more under the spell of witchcraft" (44). La atracción de la mujer por las prácticas nigrománticas era un hecho aceptado en la época. Sebastián de Covarrubias[54] en la definición del término "hechizar" nos aclara que "Este vicio de hacer hechizos, aunque es común a hombres y mujeres, más de ordinario se haya entre las mujeres, porque el demonio las haya más fáciles, o porque ellas de su naturaleza son insidiosamente vengativas y también envidiosas unas de otras." El intelecto y la espiritualidad de la mujer eran inferiores a los del hombre según los inquisidores, quienes apoyaban sus afirmaciones con ejemplos de las Sagradas Escrituras. Kraemer y Sprenger citan a Publio Terencio el Africano, quien en su obra teatral *Hecyra*[55] (166 a.C.) asevera que las mujeres tienen la capacidad intelectual de un niño[56]. La mujer estudiosa de la filosofía o con un comportamiento discreto era la excepción dentro de la norma (44). Según los inquisidores las hembras poseían en general un intelecto infantil que no les permitía acceder al conocimiento e interpretación de las grandes ciencias. A la imperfección mental le correspondía

---

[54] Las referencias al texto de Sebastián de Covarrubias no tienen página porque según el manual del MLA los diccionarios no tienen que proveer esta información.

[55] La traducción de *Hecyra* al castellano es "La suegra". El fragmento al que Kraemer y Sprenger aluden está situado en el acto tercero, escena primera de la comedia de Terencio. Es el siguiente:

Pueri inter sese quam pro leuibus noxiis tras gerunt!

Qua propter? Quia enim, qui eos gubernat animus, infirmum gerunt.

Itidem illæ mulieres sunt ferme, ut pueri, leui sententia.

Este fragmento está incluido como cita al pie en la página 44 del *Malleus*. El mismo fragmento aparece en la página 290 del artículo de José Goñi Gaztambide. Del mismo artículo he extraído información adicional como la fecha de representación de la comedia y la traducción del título al castellano.

[56] La difusión de las comedias romanas de Terencio en Europa en general y en la Península Ibérica en particular fue importante durante la Edad Media, el Renacimiento y el Siglo de Oro. José Goñi Gaztambide cita la influencia de Terencio en varios escritores españoles entre los que incluye al marqués de Santillana, Lope de Vega y Fernando de Rojas, el autor de *La Celestina* (286).

la moral — las mujeres también eran inferiores a los hombres debido a que eran más carnales, poseían un apetito sexual mayor que el varón (44). La irrefrenable lujuria femenina, la cual provocaba transgresiones sociales relacionadas con la promiscuidad, solía ser un denominador común en las acusaciones de hechicería. Por lo tanto, el hecho de que las hijas de Juana practicaran la prostitución relaciona, en el cuento de Rodríguez Freyle, su actividad profesional con el estereotipo carnal de la hechicera según se concebía en esa época. En una sociedad regida por la moral cristiana las actividades sexuales fuera del matrimonio constituían un tabú, una monstruosidad espiritual que produciría la desintegración de la comunidad.

Los inquisidores pensaban que la excesiva carnalidad que atraía a la fémina hacia la práctica de la nigromancia, procedía de la génesis creadora de la hembra—concebían a la mujer como una copia falsa y defectuosa del varón. Siguiendo los preceptos aristotélicos y los de Santo Tomás, para los inquisidores las hembras eran criaturas deformes e imperfectas en comparación con el hombre, tanto en su constitución corporal como en la etimología de su nombre. Kraemer y Sprenger exponían: "There was a defect in the formation of the first woman, since she was formed from a bent rib … which is bent as it were in a contrary direction to a man. And since through this defect she is an imperfect animal, she always deceives" (44). La iglesia apuntaba sin titubear que la hembra había sido creada a partir del varón lo que la convertía no en un ser original elaborado directamente por Dios, sino en una mera copia. Según estos preceptos, la hembra ni siquiera era un duplicado fiel al modelo masculino, sino un calco errado y falso porque, del hombre perfecto, creado por la divinidad, surgió la mujer, un animal defectuoso e imperfecto por naturaleza ya que fue formado a partir de un fragmento deforme, una costilla torcida. La imperfección física que generaba la mujer también correspondía a su anormalidad moral, que se comprobaba en el hecho de que la hembra tenía un comportamiento torcido y traicionero. Los inquisidores aludieron a la etimología de la palabra "Fémina" para reforzar el

argumento sobre la debilidad espiritual de la mujer. La palabra "Fémina" se deriva del latín "Fe" y "Minus" y connota que es más débil a la hora de mantener y preservar la fe (44).

Aunque hoy en día estas afirmaciones misóginas nos parecen falsas y ridículas, las creencias sobre la inferioridad intelectual y moral de la mujer, las cuales prefiguraban su atracción hacia las artes nigrománticas, se consideraban ciertas en la época y eran compartidas por el imaginario colectivo. De hecho, la percepción negativa de la mujer hechicera ya existía mucho antes como demuestran las citas de las Sagradas Escrituras y de los filósofos y padres de la iglesia que utilizaron Kraemer y Sprenger para reforzar sus argumentos. El *Malleus* recogió estas tradiciones y se convirtió en el texto principal de la inquisición no sólo a finales del siglo XV sino en los siglos venideros. Importa observar que en el *Malleus*, por un lado, las características de la hechicera son prácticamente las mismas que demonizan a los miembros de la raza negra en *De proprietatibus rerum:* la inmoralidad carnal, la inferioridad intelectual y la deformación física[57], y por otro, estos rasgos negativos de la encantadora, que señalan los inquisidores, constituyen los atributos de la pícara para los escritores del género picaresco.

La picaresca de la hechicería: de España al Nuevo Reino de Granada

Los escritores de la literatura picaresca del Siglo de Oro, que incluyeron hechiceras en sus obras literarias, plasmaron la realidad social de una época, en la que los inquisidores y la élite política en el poder presentaban la magia como un peligro real. La presencia de personajes femeninos que practicaban las artes de la nigromancia —bien como protagonistas, bien como personajes secundarios—permite comprender hoy en día los miedos de la sociedad patriarcal ante un modelo muy concreto de mujer: féminas que la élite social, blanca y cristiana perseguía por su condición de género, raza y religión. Sin embargo, estos personajes presentaban también el realismo de la difícil situación de la mujer desfavorecida, que para subsistir debía practicar

[57] Para más información consultar la página 105 de esta disertación.

oficios de dudosa reputación, como la hechicería, pero también, en ocasiones, las prácticas poco distinguidas asociadas a esta labor, como la prostitución y la alcahuetería. El escritor picaresco planteaba una dualidad puesto que, al representar a una pícara, inventaba un mundo ficticio que a la misma vez utilizaba los estereotipos sobre las hechiceras impuestos desde los estratos masculinos de poder en la realidad social e histórica de la época.

Este es el caso de Rodríguez Freyle, quien, conocedor de la tradición picaresca peninsular y de la sociedad española, adapta y crea su propio relato de este género en el contexto de la colonia del Nuevo Reino de Granada. Como las mujeres que practicaban la hechicería y estaban incluidas dentro de la tradición picaresca española del Siglo de Oro[58], la maga Juana pasa a formar parte de este linaje femenino vil que continúa en la literatura colonial del Nuevo Reino de Granada. Es posible que Rodríguez Freyle no hubiera leído todos estos textos. Sin embargo, sabemos que esta tradición celestinesca y picaresca no le era desconocida ya que residió en España seis años y durante ese periodo pudo haber tenido acceso, directa o indirectamente, a muchas de estas obras. Héctor H. Orjuela incluye entre las influencias literarias de Rodríguez Freyle "La Celestina, las novelas picarescas … y un buen acopio de escritores satíricos a la cabeza de los cuales podría estar Quevedo" (23), hecho que demuestra su afición y conocimiento del género. La división clasista, genérica y racial de la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada era en gran medida una prolongación de la que Rodríguez Freyle pudo observar personalmente en España. Por este motivo el perfil de la hechicera en la colonia va a estar supeditado a factores sociales muy similares a los de sus colegas peninsulares, aunque adaptados al ambiente caribeño.

Juana García y el Adelantado don Alonso Luis de Lugo: el mal cruza el océano

---

[58] Algunos ejemplos son: la madre descendiente de judíos de *El buscón* de Quevedo, la progenitora mora o morisca de *La hija de la Celestina*, la vieja morisca para quien trabaja *La pícara Justina*, la raptora gitana de "La Gitanilla" y la mulata Rufina María en *El diablo cojuelo.*

Desde el principio de su relato, Rodríguez Freyle predispone al lector en contra de Juana, pues relaciona la llegada de la hechicera con la de un conquistador español de comportamiento transgresor y demoniaco. Según Rodríguez Freyle la nigromante Juana García "era una negra horra que había subido a este Reino con el Adelantado don Alonso Luis de Lugo" (119). La zahorí del cuento de Rodríguez Freyle es una mujer negra, que ahora era "horra" es decir, una esclava que se había comprado a sí misma con sus ahorros, como era costumbre. Su reciente libertad junto con su procedencia de un lugar exterior al Nuevo Reino de Granada, sugiere que llegó al Nuevo Mundo desde la Península Ibérica, ya que fue un Adelantado[59] español el que la llevó a tierras americanas. Don Luis de Lugo, de acuerdo a Jesús María Renao y Gerardo Arrubla, era un hombre codicioso, ladrón y capaz de traicionar a su propio padre para hacer su voluntad (103-04). El comportamiento del Adelantado no era el del cristiano ideal que deseaba expandir la fe en las nuevas tierras, sino más bien el del opresor sin escrúpulos dominado por los bajos instintos de la avaricia, la explotación y el pillaje. La llegada al Nuevo Reino de Granada de una mujer de raza negra—y, por los estereotipos de la época, sujeta a una moral inferior—acompañando a un personaje histórico tan denostado tenía que haber creado una imagen negativa y perturbadora en el lector de la colonia. Nada bueno habría aprendido Juana de este hombre poderoso y, por tanto, nada bueno podría esperarse de ella.

De acuerdo a los detalles del viaje de Lugo, la ciudad de la Península en la cual Juana, como negra, habría tenido más posibilidades de vivir, es Sevilla, entonces centro del comercio de

---

[59] Don Alonso Luís de Lugo es un personaje histórico real, que perteneció a la familia Lugo, una estirpe de conquistadores ambiciosos y opresores de origen gallego que iniciaron su andadura en las Islas Canarias y continuaron en lo que será el Nuevo Reino de Granada. Alonso Luis había llegado al Nuevo Reino de Granada acompañando a su padre, el Gobernador don Pedro Fernández de Lugo. El gobernador Fernández de Lugo era Adelantado de Canarias, Tenerife y Las Palmas, y había destacado por su valor militar. Según los historiadores Jesús María Renao y Gerardo Arrubla, en 1535 en Madrid es nombrado "Adelantado, Gobernador y Capitán general de la provincia de Santa Marta" (Renao 77) bajo la promesa de conquistar este territorio y poblarlo con la ayuda de su hijo, Alonso Luis de Lugo, nombrado entonces futuro sucesor en el cargo. La toma y pacificación de Santa Marta darán lugar a lo que será el Nuevo Reino de Granada.

esclavos y la zona de España con mayor concentración de población negra. Según José Ignacio Avellaneda, de 1536 a 1541 Lugo residió en España. En mayo de 1541 el Adelantado fue desde Sevilla a Tenerife para empezar los preparativos de la expedición a Santa Marta ya con el cargo de Adelantado (*The Conquerors of the New Kingdom of Granada* 46). El estudio del historiador Alfonso Franco Silva señala que en esta localidad andaluza "la nobleza tuvo siempre un contingente numeroso de esclavos y con toda seguridad fue el estamento social con mayor representación esclava en la ciudad" (277). Todo parece indicar que el Adelantado don Alonso Luis de Lugo, como los nobles de otras zonas de España, acude a Sevilla para comprar esclavos negros. Se intuye pues que entre los negros de Sevilla contrata a Juana, no sabemos si todavía en calidad de esclava o quizás ya como negra horra. En cualquier caso, Lugo requiere a Juana porque la integración de negros africanos en la servidumbre incrementa el brillo y esplendor de su linaje aristocrático dentro de la sociedad. Como indica Franco Silva:

> nobles y caballeros castellanos acuden a la ciudad [Sevilla] o envían a personas de confianza para que les compren esclavos. Toda la aristocracia castellana experimenta un gran interés por la esclavitud y con absoluta seguridad ningún noble de la época dejó de tener varios esclavos en su palacio para su servicio y porque además su posesión le confería un cierto prestigio social. (280-81)

Además, según la representa Rodríguez Freyle, Juana no habla guineo o "lengua de negro"[60] sino castellano perfecto, habilidad que justifica que no hubiese llegado al Nuevo Mundo directamente de África, sino que hubiese vivido desde su niñez en España o que hubiese nacido en territorio peninsular.

Las normativas legales de principios del siglo XVI estipulaban que sólo los esclavos de raza negra y criados en España, como parece ser el caso de Juana, además de los castellanos

---

[60] En las primeras obras hispánicas del Renacimiento y el Siglo de Oro con personajes negros, éstos hablan "guineo" o la denominada "lengua de negro," un dialecto negro del castellano. Los estudios del lingüista John Lipski señalan las similitudes entre la "lengua de negro" de las obras literarias de Lope de Vega y Góngora en el Siglo de Oro, y los dialectos del castellano en el Caribe hispánico.

viejos y blancos, como el Adelantado, podían viajar al Nuevo Mundo. Según Alfonso Franco Silva "las instrucciones dadas por la Corona en 1501 prohibían que se llevase a las Indias moros, judíos, herejes y conversos, pero no se excluía la prohibición de llevar esclavos negros" (95). Los estudios del historiador señalan que "el requisito indispensable para pasar esclavos a Indias consistía en que éstos fueran cristianos y criados en Castilla" (Franco Silva 98). Aunque a lo largo del siglo XVI las restricciones en cuanto a la población que podía viajar a América fluctúan, siempre permanece la intención de las autoridades de enviar a personas supuestamente integradas en la sociedad cristiana. Al crear estos vínculos geográficos y raciales en su relato, Rodríguez Freyle apunta que Juana llegó al nuevo Reino como criada del Adelantado Lugo, y que ésta vivió durante largo tiempo en España donde aprendió sus encantamientos.

Con la asociación de la negra hechicera y el Adelantado blanco, Rodríguez Freyle podría estar utilizando a la nigromante como un tropo por medio del cual critica la conducta del conquistador. El personaje de Juana practica la hechicería, aspecto que sugiere en la mentalidad de la época que no es una auténtica cristiana ya que realiza rituales demoniacos. Esta es una situación similar a la que propone el Adelantado don Alonso Luis de Lugo, un supuesto cristiano que llega del viejo mundo al nuevo, pero que no se atiene a los principios de esta religión, como ya hemos comentado, sino que los transgrede, aspecto que le acerca al plano demoniaco. En este sentido, Juana se convierte en un tropo por medio del cual el autor critica al Adelantado: el verdadero discípulo de Lucifer que el autor neogranadino desea denunciar. Rodríguez Freyle no puede acusar directamente a este hombre poderoso por miedo a las represalias, motivo por el que utiliza el tropo de la nigromante, en este caso el de la negra Juana, para demonizarlo. Como veremos a lo largo de este capítulo, ésta es una técnica propia de los escritores de la picaresca peninsular y que el autor neogranadino adapta a las circunstancias de su relato. Por medio del estereotipo de la hechicera que establecían los gobernantes, las mujeres de grupos raciales y / o religiosos perseguidos, estos autores criticaban a sus propios dirigentes. Rodríguez Freyle

continúa esta tradición en la colonia porque, al igual que Juana García, el prototipo de la hechicera en la literatura picaresca del Siglo de Oro tiene sus antecedentes genealógicos en África y ha vivido o vive en el sur de España.

Juana García y la hechicera mulata

Rodríguez Freyle en el Nuevo Reino de Granada, como Vélez de Guevara en España, asocia a la mujer de sangre negra con la práctica de la hechicería. Luís Vélez de Guevara en *El diablo cojuelo* (1640) describe al personaje de Rufina María, una moza mulata de Triana (barrio de Sevilla), que como Juana García es alcahueta y tiene conocimientos de artes nigrománticas. El color de la sevillana es "entre nogal y granadillo, por no llamarla mulata" (188), lo que alude al tono oscuro de su epidermis indicativa de sus antepasados negros[61]. Cuando el autor describe la vestimenta de la trianera, de nuevo menciona al color de su piel "iba en jubón de holanda blanca acuchillado, con unas enaguas blancas de cotonía, zapato de ponleví, con escarpín sin media, como es usanza en esta tierra entre la gente tapetada" (189). El adjetivo "tapetada[62]" es una forma

---

[61] De acuerdo al *Diccionario de autoridades* el nogal es de tonalidad "pardo obscuro" y el granadillo "de color amusco u obscuro." La mención al tono de la madera de estos dos árboles, que oscila en la gama de los marrones, es utilizada para describir el tono de piel de la dama como una forma metafórica de aludir a su mezcla racial, es decir, a la unión de lo blanco y lo negro en una misma persona.

[62] La palabra "tapetada" es utilizada de forma despectiva para aludir a las personas de raza negra en la España del Siglo de Oro, lo que implica la representación negativa de esta figura femenina por parte del autor. El poema burlesco de Francisco de Quevedo, "Boda de negros" incluye esta palabra asociada a elementos negros que no parecen precisamente enaltecedores de la belleza exótica negra:

Iba afeitada la novia

todo el tapetado gesto

con hollín y con carbón

y con tinta de sombreros. (25-28)

despectiva de aludir al color oscuro o negro, en este caso unido al tono de piel de la moza andaluza, lo que junto con la vestimenta, usual para personas con sangre negra, confirma la mulatez en su apariencia exterior. El énfasis de Rodríguez Freyle, como Vélez de Guevara, en la mención a la oscuridad en el color de la epidermis, es decir, en la fisonomía exterior, implica la correspondencia con la negrura del interior ético y moral de las hembras con sangre negra, demostrada por los oficios poco respetables a los que se dedican. Según Rodríguez Freyle, Juana pertenece a la raza negra; pero en la versión de "Un negocio con Juana García" recogida en las genealogías de Juan Flórez de Ocáriz tanto ella como sus hijas son mulatas, al igual que Rufina María.

Juan Flórez de Ocáriz menciona que Juana y sus hijas son mulatas para adscribirse al sistema de poder colonial según el cual la mujer de sangre negra del Nuevo Reino de Granada tenía una predisposición natural a la práctica de la hechicería. Juan Flórez de Ocáriz recoge el mismo suceso escrito por Rodríguez Freyle en "Un negocio con Juana García" en el *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada* (1674). Acudamos a la versión del genealogista:

> Sucedió a la Guiomar de Sotomayor, que habiéndose ausentado el marido, y detenídose en Puerto Rico, entró en deseo (o curiosidad mujeril) de saber su ocupación, y lo comunicó a unas Mulatas, que le aseguraron manifestarlo, y en una batea de agua hicieron sus invenciones, con que le representaron estar actualmente haciendo cortar gala de grana para una amiga, y proponiéndoles celosa, cómo tendría para convencer el marido, le dijeron, que entrase la mano en el agua, y sacase lo que encontrara, como lo ejecutó, sacando una manga, que guardó, y venido el Hernando de Alcozer, le reconvino, y confesó haber sucedido el cortar la gala, y desaparecídose una manga, que el diablo se la debió llevar, con que le mostró la que tenía guardada, refiriéndole todo el suceso, y

---

La novia negra y por lo tanto "tapetada" recibe el color de su epidermis del hollín, el carbón y la tinta. No acudimos aquí a un representación enaltecedora de la belleza negra exótica en la que se compara la piel con el ébano, el azabache o la noche. Más bien, Quevedo se burla de la mujer tapetada cuya piel negra mancha, al igual que el hollín, el carbón o la tinta mencionados en el poema. Vélez de Guevara recoge esta concepción negativa de la población con sangre negra al utilizar este adjetivo para definir la apariencia externa de Rufina María.

> resultó denunciarse ante el Arzobispo Don Fray Luis Zapata de Cárdenas, que aplicó suave pena" (382-83)[63]

Flórez de Ocáriz no ofrece el nombre de ninguna de las hechiceras, a diferencia de Rodríguez Freyle que sí nos proporciona el nombre de Juana García. La referencia del genealogista es indefinida e impersonal—"unas Mulatas" (382)—justo lo contrario que sucede con los otros protagonistas de la historia, los cuales él menciona con nombres y apellidos. Esta diferencia sugiere que el objetivo del texto de Flórez de Ocáriz es poner en evidencia a los esposos, en especial a la "curiosa" esposa, en un interés chismográfico propio de la crónica social colonial. Para Ocáriz, las mulatas hechiceras no necesitan nombre, ya que no son su foco de interés, puesto que constituyen un estereotipo más del submundo neogranadino impuesto desde el poder. Al representar a las mulatas como nigromantes, Ocáriz se adscribe al sistema de valores impuesto desde las clases dirigentes, factor que le permite mencionar los deslices de algunos de sus miembros sin miedo a fuertes represalias.

A diferencia de Ocáriz, Rodríguez Freyle proporciona el nombre de la hechicera Juana García además del de los líderes de la colonia, las autoridades que en su versión, intervienen para suavizar la pena. Rodríguez Freyle indica que el "Adelantado Don Gonzalo Jiménez de Quesada, el capitán Zorro" (123) y "el capitán Céspedes" (123), entre otras "personas principales" (123), hablan con el obispo para que modere su sentencia inicial. Estos datos indican que son estos varones ilustres, los cuales apoyan la liberación de los inculpados y la expulsión de la hechicera, el objetivo de su relato. No asistimos aquí a un mero interés chismográfico, sino que Rodríguez Freyle nos enfrenta a una auténtica crítica social: la intervención de los miembros de las clases privilegiadas de la colonia sugiere, como veremos más adelante, que son clientes de la hechicera, y por tanto, los auténticos seres demoniacos que hay que expulsar del Reino. En la versión de Flórez de Ocáriz las hechiceras son "unas Mulatas" (382) criollas y no ya horras sevillanas, a

---

[63] Mi propia traducción de castellano antiguo a castellano moderno.

diferencia de la interpretación del autor de *El Carnero*. Esta divergencia, junto con la mención a la ciudad de Sevilla dentro del relato de Rodríguez Freyle, propone un diálogo transatlántico que conecta no sólo la tradición literaria de la picaresca, sino la continuación en la colonia del sistema de poder corrupto que ya existía en la Península. Los varones principales del Nuevo Reino de Granada, como sus colegas españoles, buscaban chivos expiatorios a quienes culpaban de la crisis social y política que ellos mismos provocaban con su comportamiento transgresor. Estas víctimas propiciatorias fueron, entre otras, aquellas mujeres que pertenecían a grupos raciales y / o religiosos perseguidos en la Península y en la colonia. Son estos hombres poderosos quienes impusieron un perfil racial indicativo de que cualquier mujer, sólo por el hecho de ser descendiente de personas de raza negra, era sospechosa de practicar la nigromancia. Ocáriz, con sus mulatas, y Rodríguez Freyle, con la negra Juana y sus hijas, se adscriben aparentemente al sistema de poder colonial, porque en sus respectivos textos estas damas descendientes de negros llevan a cabo rituales esotéricos. Sin embargo, Rodríguez Freyle utiliza este estereotipo negativo como un tropo picaresco, una técnica literaria que le permite denunciar la corrupción de los dirigentes del Reino. En este sentido, cuanto más negativo es su retrato de la hechicera, más critica y demoniza a los líderes corruptos de la sociedad colonial. Por medio de este subterfugio se protege de ser perseguido por las autoridades, quienes al leer su texto piensan que al describir a una mujer negra como hechicera acepta el sistema de poder.

También Vélez de Guevara en España, al representar a la mulata Rufina María, muestra su aparente adscripción a los valores impuestos por los dirigentes peninsulares, pues indica la atracción de las personas descendientes de negros africanos por la nigromancia. El diablo cojuelo invita a la sevillana a presenciar un sortilegio porque sabe que la moza “tiene inclinación a estas cosas” (189). El ente demoniaco percibe que la presencia de sangre negra en la joven la hace más proclive hacia el mal porque como afirma Rufina María, “si son de nigromancia, me pierdo por ellas, que nací en Triana y sé echar las habas y andar el cedazo” (189). La afirmación de la moza

es una muestra de orgullo de su lugar de nacimiento, Triana, barrio sevillano con abundante presencia de población de color. Para Vélez de Guevara la "buena" trianera es en realidad la mala ya que sabe las costumbres y uso típicos de esta zona de Sevilla, entre las que incluye las artes esotéricas de cómo echar las habas y andar el cedazo[64]—dos habilidades propias de las hechiceras españolas[65]. María Helena Sánchez Ortega, tras revisar los archivos de varios tribunales de la inquisición en la Península Ibérica, detecta el uso de las habas y del cedazo[66] en procedimientos o sortilegios femeninos que buscan descubrir las intenciones amorosas del varón (60). Según los

---

[64] La primera técnica consistía en echar las habas, las cuales simbolizaban las personas de las que se quería adivinar. También se colocaban otros elementos como pan, monedas o trozos de tejido que representaban posibilidades futuras, como la riqueza o los celos. Según la posición en la que las habas caían con respecto a estos objetos, la nigromante describía el destino de la persona. La segunda técnica consistía en clavar el cedazo en unas tijeras, el cual quedaba pendiente de ellas. La hechicera entonces hacía un conjuro y realizaba preguntas, cuya respuesta dependendía del movimiento del cedazo. Esta información está documentada en las notas de Ángel Raimundo Fernández González e Ignacio Arellano en la edición de *El diablo cojuelo* ofrecida en la bibliografía.

[65] Estás técnicas son utilizadas para la adivinación en especial, en rituales de magia amorosa. Según Sánchez Ortega:

> the rituals practiced by the Catalan, Valencian, Andalucian, and Castilian sorceresses, as well as those tried by the tribunals of Las Palmas in the Canary Islands, belonged to a common store. Transmitted orally, and slowly elaborated over an undetermined period of time, they probably originated in the early Middle Ages. Little by little the sorceresses incorporated themes and rites into a common repertory, which immediately traveled over all of Spain as a result of the women's great mobility. (59)

[66] Las mujeres de Sevilla y en especial aquellas que tenían un tono oscuro de piel eran las personas asociadas por la inquisición con la elaboración de hechizos. El autor indica que la mulata había aprendido a "echar las habas" en el barrio de Triana, hecho que apunta de forma subliminal a que con más probabilidad conocía esta habilidad por alguna encantadora gitana. En el proceso de la inquisición a doña Antonia Mexía en el Madrid de 1633, la acusada afirma haber aprendido estas técnicas de unas gitanas (Archivo Histórico Nacional, Inquisición de Toledo, legajo 91 de causas, número 176). Doña Isabel Bautista, natural de Sevilla, es procesada ante el santo tribunal por la misma práctica esotérica en 1638 (Inquisición de Toledo, legajo 82, número 26). Por un lado el sortilegio de "echar las habas" es adjudicado a mujeres gitanas, una de las poblaciones más abundantes de Sevilla, en especial en el barrio de Triana en el que vive Rufina María. Por otro lado, Isabel Bautista, una de las acusadas ante el Tribunal de la Inquisición, es de Sevilla, y como comenta Francisco Rodríguez Marín en la nota 486 "quizá trianera como la mulata huéspeda del Cojuelo y de don Cleofás."

inquisidores del tribunal de Cartagena de Indias también las hechiceras del Caribe usaban las técnicas de las habas y el cedazo[67], conocimiento que señalaba que en la mente de las autoridades blancas se daba una transferencia trasatlántica de los hábitos demoniacos femeninos desde España hasta la zona de América donde, de acuerdo a Rodríguez Freyle, habitaba Juana García.

Rodríguez Freyle en el Nuevo Reino de Granada, como Vélez de Guevara en España, relaciona a las mujeres de sangre negra con los oficios picarescos de la prostitución y la alcahuetería, unidos a la hechicería. En la trama creada por Rodríguez Freyle, la negra horra "tenía dos hijas, que en esta ciudad arrastraron hasta seda y oro, y aun trajeron arrastrados algunos hombres de ella" (119). La pícara descripción de las descendientes de Juana apunta a que éstas practican la prostitución, al igual que las doncelliponientes de Rufina María en *El diablo cojuelo*. Según Luis Vélez de Guevara, Rufina María es "el gran piloto de los rumbos de Sevilla y alfaneque de volar una bolsa de bretón desde su faldriquera a las garras de tanta doncelliponiente como venían a valerse della" (188-89). Luis Vélez de Guevara animaliza a la sevillana al representarla como un alfaneque[68], ave de rapiña similar al halcón, para aludir a la habilidad de tomar al vuelo las bolsas de dinero de los clientes. La alcahueta "despluma" a los hombres que acuden a los servicios de las doncelliponientes, —las principiantes en el oficio de la prostitución— a su cargo. Las descendientes de la negra Juana, como las doncelliponientes de

---

[67] En el Auto de fe celebrado en la Catedral del Cartagena de Indias el 25 de junio de 1628 aparece en la lista de inculpadas Beatriz de Oviedo. Esta hechicera nacida en Cuba y vecina de La Habana, utiliza las habas y la suerte del cedazo (*Libro 1020* 273). Incluido en *Cincuenta años de Inquisición del Tribunal de Cartagena de Indias* Vol. 2.

[68] De acuerdo al *Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española* el alfaneque es un "ave de África, variedad de halcón, de color blanquecino con pintas pardas y tarsos amarillentos, que, domesticada, se empleaba en la cetrería." La población procedente de África y con un tono oscuro de piel es relacionada con la apariencia y los comportamientos semejantes a los de las bestias, como ocurre en el caso de la descripción de Rufina María. El autor intensifica la imagen negativa de la moza al relacionar el oficio de alcahueta con un ave de procedencia africana, como los antepasados de la protagonista. El alfaneque es un ave rapaz que caza a sus víctimas, por lo tanto un animal agresivo lo que incrementa la sensación de peligro que la moza provoca.

Rufina María, tenían entre su corro de feligreses a los hombres de clase alta de Santa Fe. La "seda y oro" (119) que arrastraban hace referencia no sólo a la posible vestimenta de las jóvenes y de los hombres ricos y poderosos que solicitan sus servicios, sino al dinero que les proporcionaban. El retrato que el autor neogranadino nos ofrece de Juana se adapta a la perfección a este modelo, ya que es aludida con el término "comadre" (119) entre cuyos significados está el de alcahueta[69]. Las actividades que ejercen sus hijas y el control que mantiene sobre ellas nos hace sospechar que administra sus relaciones amorosas con los varones de Santa Fe y recibe algún beneficio de ellas. Este es también el oficio principal de la mulata Rufina María quien como alcahueta recibe los ingresos de las prostitutas a su cargo.

Las similitudes entre el retrato racial, genérico y profesional de Juana y Rufina María aluden no sólo a la transmisión trasatlántica de estereotipos de la ficción literaria, sino a la percepción negativa que la sociedad blanca tenía de la población de piel oscura a ambos lados del Atlántico. La presencia de una negra neogranadina que, como la mulata Rufina María, practicaba las artes taimadas de la alcahuetería y la hechicería no resultaba sorprendente. En el Nuevo Reino de Granada, como en España, el orden blanco dominante proponía una imagen depravada de la población negra. La carta emitida por el peninsular Juan de Mañozca el 17 de marzo de 1622, desde el Nuevo Reino de Granada, consideraba a los negros procedentes de Guinea como seres con un comportamiento más animal que humano, con prácticas supersticiosas propias de su escaso intelecto y falta de fe cristiana[70], y capaces de causar graves daños tanto en personas como

---

[69] *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición.

[70] Los negros que provenían de España, como los que vivían en centro urbanos como Santafé de Bogotá, no sólo habían sido bautizados sino que recibían instrucción católica por medio de catequesis. Sin embargo, ese no es el caso de los negros bozales, los cuales las autoridades bautizaban antes de llegar al Nuevo Mundo, como una mera formalidad, pero que una vez allí no eran ni catequizados ni cristianizados de forma adecuada. Según José Enríquez Sánchez Bohórquez, estos esclavos que vivían en su mayoría concentrados en grandes plantaciones o minas, y alejados de centros urbanos, no habían sido correctamente adoctrinados en la fe

en propiedades[71], —descripción que no se aleja demasiado de la que ya existía en España y que recuerda a la exotización de los africanos en los escritos de Bartholomaeus Anglicus. Según Henry Charles Lea, las autoridades del Nuevo Reino de Granada consideraban que los esclavos negros procedentes de Guinea habían llevado al Reino "dark practices of sorcery" (462). Esta es la misma imagen negativa con la que convivía la población negra de España en general y de Sevilla en particular. No está demás recordar que la capital hispalense era el mercado de esclavos más importante de España, muchos de los cuales también procedían de Guinea.

En el Nuevo Reino de Granada había un importante número de población negra, que, como en España, causaba la ansiedad y el temor de la población blanca. Según Henry Charles Lea, durante el primer tercio del siglo XVII "Cartagena numbered a population of only five hundred Spaniards; the rest were negro slaves, Indians and the half-castes so numerous in the Spanish colonies" (462). Las investigaciones de Nicolás del Castillo Mathieu también aportan cifras elevadas en la población de negros esclavos. En la provincia de Cartagena había en 1621 unos 20.000 negros[72] y también vivía un importante número en Bogotá en el primer tercio del siglo XVII (90). Además, en Nueva Granada existían comunidades cimarronas o palenques, constituidas por aquellos esclavos rebeldes que lograron huir de su amos y se escondieron en la selva. Los cimarrones fundaron sus refugios en lugares estratégicos, donde podían sobrevivir gracias a los cultivos y estaban protegidos por empalizadas y fosas. La intención de esta población negra era protegerse del hombre blanco y defender su libertad. Como consecuencia, la

---

cristiana. Los propios amos no querían que recibieran esta instrucción religiosa porque podrían aprender español, y después serían más difíciles de controlar. La cristianización implicaba un mayor conocimiento de la lengua, y por tanto de sus derechos como esclavos y como personas lo que provocaría a la larga conflictos con los amos (220-21).

[71] Henry Charles Lea cita en la página 462 de *The Inquisition in the Spanish Dependencies: Sicily, Naples, Sardinia, Milan, The Canaries, Mexico, Peru, New Granada* esta carta, la cual se encuentra en el Archivo de Simancas, Inquisición, *Libro 30*, fol. 180.

[72] Según el Gobernador García Girón.

población blanca colonial vivía con la preocupación de que los cimarrones pudieran vengarse de los amos y atacaran a las comunidades blancas. Rodríguez Freyle con el retrato de Juana García proyecta en la ficción literaria esos miedos y ansiedades de una comunidad colonial ante la población negra, esclava o libre. La élite en el poder es quien promueve este temor en toda la sociedad para justificar las medidas represivas que toma contra la población negra.

Los negros de Cartagena de Indias y los gitanos de Sevilla: el ambiente picaresco de los bajos fondos

Rodríguez Freyle escribe "Un negocio con Juana García" condicionado por la atmósfera picaresca del Nuevo Reino de Granada, en la cual el orden establecido imponía una imagen criminal de las personas de raza negra. Para Avellaneda Navas este suceso, recogido por Rodríguez Freyle en "Un negocio con Juana García" y también en las *Genealogías* de Flórez de Ocáriz, fue uno de los escándalos sucedidos en los primeros 15 años de vida de la ciudad de Santa Fe de Bogotá (*La expedición de Alonso Luis de Lugo al Nuevo Reino de Granada* 128). Rodríguez Freyle nació en 1566, varios años después de este embrollo y por lo tanto escribió de oídas, por medio de comentarios de segunda mano tergiversados a lo largo del tiempo. La escritura del cronista neogranadino está con más probabilidad influida por el ambiente picaresco que vivía el Nuevo Reino de Granada y que presenció también en Sevilla, España. En la época en la que escribió *El Carnero* las autoridades culpaban en especial a la población negra por la transgresión de las leyes. Según María Cristina Navarrete "a mediados del siglo XVI, había tantos negros en Cartagena que el cabildo les prohibió salir después del toque de queda para impedir los hurtos y robos" (39). Por medio de estas restricciones podemos saber cuáles eran los comportamientos peligrosos que la élite blanca dominante adjudicaba a la personas de raza negra. Sánchez Bohórquez añade a las prohibiciones del cabildo el uso de prendas como la capa, el porte de armas, el consumo de bebidas y la visitas a casas de juego (221). De acuerdo a estas medidas, sobre la población negra caía la sospecha de cometer crímenes por medio de armas, emborrachase

con frecuencia y hacer trampas en los juegos de mesa[73]. Aunque en Santa Fe las medidas contra la población negra no fueran tan restrictivas como en Cartagena, persistirían estereotipos muy similares sobre este grupo.

El submundo negro cartagenero recuerda al de la ciudad de Sevilla en España, donde la élite blanca adjudicaba los hurtos y las actividades delictivas a la población gitana. En la capital hispalense proliferaban los robos, las trampas y el ambiente de la delincuencia. Quizás el mejor reflejo de esta realidad sevillana en la literatura está en la novela ejemplar "Rinconete y Cortadillo" de Miguel de Cervantes, en la que el hampón Monipodio dirige una cofradía de ladrones. El grupo racial acusado de estas prácticas delictivas en la Península, en especial de robos y crímenes de arma blanca, es la población gitana[74]. Los gitanos se organizaban alrededor de un líder que llamaban "Conde" y que era el más astuto y valiente para dirigirlos, al igual que sucede con el hampón del ambiente picaresco que controla a un grupo de ladrones. Las acusaciones hacia los gitanos por hurtos, cuatrería y bandolerismo eran comunes durante el siglo XVI y el siglo XVII.

En la novela ejemplar "La Gitanilla," Miguel de Cervantes y Saavedra nos ofrece un retrato de estos estereotipos negativos hacia la población gitana, los cuales asemejan a la percepción de los negros en el Nuevo Reino de Granada. Según Cervantes:

> Parece que los gitanos y gitanas solamente nacieron en el mundo para ser ladrones: nacen de padres ladrones, críanse con ladrones, estudian para ladrones, y finalmente, salen con ser ladrones corrientes y molientes a todo ruedo, y la gana de hurtar y el hurtar son ellos como accidentes inseparables, que no se quitan sino con la muerte. (49)

---

[73] Las actividades truhanescas del submundo neogranadino son utilizadas por las autoridades para justificar las medidas represivas tomadas contra la población de raza negra. Los negros "no podían celebrar contratos ni ser propietarios de casas; tampoco, vender vino sin autorización de sus amos" (Navarrete 39).

[74] Para más información consultar Juan de Quiñones en el *Discurso contra los gitanos* de 1631 y Julio Caro Baroja en el tomo 1 de *Vidas mágicas e Inquisición* (64-66).

Según el relato picaresco de Cervantes, los gitanos conforman una genealogía de ladrones, una imagen negativa y similar a la de los negros en el Nuevo Reino de Granada. La sociedad blanca enlaza con la población gitana en la Península Ibérica, como con la población negra en el Nuevo Reino de Granada, una serie de miedos y exageraciones dentro de las cuales incluyen la práctica de las artes de la hechicería, desde la quiromancia hasta la antropofagia[75].

Rodríguez Freyle fue testigo de excepción del ambiente picaresco no sólo en Cartagena de Indias y Santa Fe de Bogotá sino en Sevilla, dato que hace pensar al lector que su escritura en "Un negocio con Juana García" es fruto de ambas experiencias. Según Héctor H. Orjuela, Rodríguez Freyle viajó a España en 1585 con el cargo de ayudante del oidor Alonso Pérez de Salazar. Rodríguez Freyle estuvo en la capital hispalense en 1587, momento en el que se sumó a los voluntarios que acudieron a la defensa de la ciudad de Cádiz, amenazada por el pirata Francis Drake[76] (11). Dentro del relato "Un negocio con Juana García" Rodríguez Freyle menciona las

---

[75] Para más información consultar Julio Caro Baroja en el tomo 1 de *Vidas mágicas e Inquisición* (61-72). Caro Baroja recoge uno de los sucesos caníbales planteados en el texto de Quiñones, el caso del Alcalde de la villa de Montijo en 1629: "En el puerto de Ohanes, en Sierra-neuada, mataron también unos Gitanos a un muchacho y se lo comieron. No hazían más —termina—los Caribes en las Indias, que comían carne humana" (Quiñones fols. 72, vto.-73r.; Caro Baroja 67). Otra de las costumbres aplicadas a los gitanos era el rapto de niños. La unión de las dos atribuciones a los gitanos, la antropofagia y el robo de infantes, se relaciona con el mito del "sacamantecas" especialmente popular en la zona de Andalucía. Según el folklore de la zona, los "mantequeros" raptaban niños para usar su sangre y vísceras en la cura de enfermedades. Aunque este mito posee una gran antigüedad, el caso más famoso tiene lugar en Gádor (Almería) en el primer tercio del siglo XX, lo que nos hace ver cómo estas creencias habían permanecido arraigadas en la cultura popular.

[76] De nuevo, las conexiones de un lado al otro del Atlántico continúan. Henry Charles Lea menciona al pirata Drake, quien había devastado Cartagena de Indias en 1585 (457). Hector H. Orjuela señala que el ataque y toma de Cartagena tuvo lugar en 1586 (9). Sea cual sea la fecha final, el ataque previo a su tierra neogranadina con toda seguridad alentó a Rodríguez Freyle a participar en la lucha armada contra el corsario inglés en Cádiz dos años más tarde. Gabriel García Márquez también menciona al pirata Francis Drake en *Cien años de soledad*.

ciudades de Cartagena de Indias[77] y Sevilla, las cuales son los puntos de partida y llegada de la flota en la que viaja el marido engañado de su relato. Este viaje trasatlántico sugiere el tráfico y la transferencia de los estereotipos negativos adjudicados a la población de piel oscura; en Santa Fe de Bogotá y Cartagena de Indias la población negra y mulata, y en Sevilla no sólo la población negra y mulata sino también la población gitana. En el Nuevo Reino de Granada y en España las personas con un tono oscuro de piel recibían con más frecuencia las denuncias criminales, pero en el caso de las mujeres de estos grupos raciales, las acusaciones implicaban además del hurto la práctica de la nigromancia.

Juana García y las hechiceras gitanas: la literatura picaresca y los archivos de la inquisición

En el relato de Rodríguez Freyle, Juana García, junto con sus hijas acude a la casa de la clienta con el fin de realizar una actividad esotérica, al igual que le ocurre a "La gitanilla" de Cervantes. La reunión tiene lugar por la noche, en la ausencia del esposo de la clienta, y con la participación de varias mujeres de sangre negra. Todas estas circunstancias — la nocturnidad, el traslado de una casa a otra, la carencia de supervisión masculina y la participación de hembras de sangre negra— inducen a pensar al ciudadano blanco de Santa Fe que estas mujeres se disponían a realizar un ritual de nigromancia[78]. En España, aún hoy en día, las gitanas tienen fama de adivinadoras y hechiceras como la negra Juana en el Nuevo Reino de Granada. Uno de los oficios que aún practican las gitanas es la lectura de la buenaventura, que supone el uso de la quiromancia, un arte mágico. Ya en 1631, el intelectual Juan de Quiñones desaprobaba a "las

---

[77] Históricamente, Cartagena de Indias, junto con Portobelo, Veracruz y en ocasiones La Habana, era uno de los puntos de enlace caribeño de la flota de Indias que partía de Sevilla.

[78] Dentro de las medidas restrictivas está la limitación de la capacidad de reunión lo que indica que las autoridades cartageneras percibían las concentraciones de personas de raza negra como actividades potencialmente peligrosas y delictivas. De hecho, "Hacia 1573, se les impidió reunirse a cantar y bailar en la calle los domingos y días de fiesta" (Navarrete 39). Además se implementaron medidas que limitaban la capacidad de reunión y la asistencia a bautizos, bodas y velorios (Sánchez Bohórquez 221).

Gitanas, que andan de caſa en caſa, diziendo la buena ventura mirandoles manos, y las rayas que tienen en ellas, por donde dizen, el bien, ò daño que les ha venido, o ha de ſuceder, lo qual es vano, falſo, lleno de mentiras y embelecos, y como tal prohibido y reprouado" (686). Miguel de Cervantes también incluye este estereotipo social en su texto, pues la gitanilla gracias a las enseñanzas de su abuela, dice la "buenaventura … de tres o cuatro maneras" ("La gitanilla" 63). Cervantes juega con la imagen de la gitana como ladrona y quiromante al comunicar en voz de la pícara protagonista que cuanto más dinero le pagan, mejor es el destino que lee. Como afirma la joven:

> las cruces … de plata o de oro son mejores; y el señalar la cruz en la palma de la mano con moneda de cobre sepan vuesas mercedes que menoscaba la buenaventura, a lo menos la mía; y así, tengo afición a hacer la cruz primera con algún escudo de oro, o con algún real de a ocho, o por lo menos de a cuatro; que soy como los sacristanes; que cuando hay buena ofrenda se regocijan. ("La gitanilla" 63)

Cervantes utiliza a la gitanilla como tropo, para criticar por medio de su avaricia la de los sacristanes. Para no ser perseguido por la iglesia el autor español en vez de acusar directamente a estas dignidades eclesiásticas, pone su discurso en boca de un estereotipo de mujer desacreditada en toda la sociedad española. Por medio de esta estratagema, Cervantes muestra una aparente adscripción al sistema de valores de la élite porque recoge la imagen negativa que ésta imponía sobre las gitanas[79]. De hecho, la joven de la novela ejemplar entra en una casa con un grupo de

---

[79] La crítica social de Cervantes alude no sólo a los sacristanes sino también a los dirigentes políticos de la sociedad. El autor, por medio del personaje de la vieja gitana, descubre al final del texto que "la gitanilla" no era una mujer descendiente de gitanos sino que fue raptada en su infancia. La joven es en realidad "doña Costanza de Azevedo y de Meneses" (116) hija del corregidor "don Fernando de Azevedo, caballero del hábito de Calatrava" (116) y de la corregidora "doña Guiomar de Meneses" (116). Al mostrar la facilidad de la joven de alto origen en aprender las costumbres perniciosas de los gitanos, Cervantes sugiere una crítica social. Es decir, al igual que la gitanilla, los miembros de las élites blancas como su padre, que poseen un cargo político, tienen el mismo amor desmesurado al dinero que los gitanos. Propongo que esta utilización de la pícara como tropo para criticar a las clases dirigentes es la misma técnica que emplea Rodríguez Freyle en su anécdota sobre la negra Juana.

gitanas para decir la buenaventura ("La gitanilla" 58-59); éste es el mismo estereotipo que condenaba Quiñones en la realidad social del siglo XVII.

Siguiendo los pasos de Cervantes en su representación negativa de las mujeres gitanas, también Rodríguez Freyle recoge en su texto el mismo estereotipo andariego y nigromántico pero, en su anécdota colonial, aplicado a mujeres con sangre negra, Juana y sus hijas. Esta similitud corresponde no sólo a la influencia de la tradición picaresca en Rodríguez Freyle sino también a la realidad social colonial. Podría decirse que hay una trasposición del estereotipo negativo de la gitana en la Península Ibérica a la mujer negra en la colonia, porque las autoridades eclesiásticas del Nuevo Reino de Granada consideraban que las mujeres con sangre negra que visitaban una casa ajena también iban a realizar un ritual mágico. Es más, esta similitud corrobora la intención de Rodríguez Freyle de recoger en su texto los estereotipos de las clases dirigentes: la asociación de rituales esotéricos con mujeres de piel oscura a ambos lados del Atlántico.

Juana García emplea la técnica adivinatoria del lebrillo con agua, práctica que la inquisición española registró en el caso de gitanas. Para averiguar dónde está el esposo de la clienta, la negra neogranadina realiza un ritual mágico por medio de un "lebrillo con el agua" (120): una "vasija de barro vidriado, de plata u otro metal, más ancha por el borde que por el fondo" (*Diccionario de la Real Academia Española de la lengua*). Un utensilio similar es el que utiliza María Hernández, una gitana acusada ante la Inquisición en 1635. Doña Jacinta del Castillo, clienta de esta zahorí, fue quien la había denunciado ante el Santo Tribunal. Según recoge la descripción del caso, María le había leído la buenaventura a Jacinta y había descubierto que ésta tenía un problema con su esposo. Para solucionar la situación, Jacinta explica que la gitana "llamó al diablo coxuelo y me hiço descalçar en pie e hincar de rodillas, tomó el papel y le metió en vna baçía de agua y le tubo allí un poco de tiempo y le sacó del agua y me lo enseñó"

(*Vidas mágicas e inquisición* 71) [80]. La baçía a la que se refiere la denuncia es una "pieza cóncava y pequeña, de barro u otra materia y de forma común u ordinaria, que sirve para contener especialmente líquidos" (*Diccionario de la Real Academia Española de la lengua*). Tanto en el caso del lebrillo de la negra Juana como en el de la bacía de la gitana María, ambas hechiceras utilizan un recipiente cóncavo cubierto de agua como método de adivinación.[81]

El hechizo de la negra Juana, así como el de la gitana María, revelan los peligros demoniacos que amenazan con destruir la sagrada unión matrimonial y que ponen en peligro el orden cristiano de la sociedad. El objetivo del hechizo de Juana García es mostrar el motivo que mantiene al marido alejado de su esposa: "una mujer" (120) a quien le compra ropa, dato por el cual el lector deduce que es su amante. Dicha sospecha se confirma más adelante cuando la mujer reprocha al esposo por "los amores que había tenido en la Isla Española" (122) con una dama a quien "había vestido de grana" (122). Ante la distancia física con su mujer, el esposo cae en las garras del diablo pues sucumbe a la tentación de la lujuria. Pone en peligro la buena relación sentimental con su esposa al traicionarla con otra dama, a la cual se concibe, según la creencia de la época, como un demonio en cuerpo de mujer. Asimismo el objetivo del encantamiento de la gitana María, es también averiguar las personas que malmeten a Jacinta con su marido, es decir, descubrir quién separa física y sentimentalmente a los miembros de la unidad matrimonial. Los esposos de ambas mujeres parecen dejarse llevar por distracciones externas y se alejan de sus

---

[80] Archivo Histórico Nacional. Inquisición de Toledo, leg. 88 (núm. 123), 8, Catálogo, p. 80. Este caso es recogido por Julio Caro Baroja en el tomo 1 de *Vidas mágicas e Inquisición* (71).

[81] También existen otras coincidencias entre la estructura de la narración de Rodríguez Freyle y la declaración de Jacinta ante la Inquisición. En primer lugar, tanto en el caso de Juana como en el de María son los problemas sentimentales femeninos los que buscan una solución por parte de las nigromantes. En segundo lugar, las desavenencias de las damas que acuden a sus servicios, la mujer embarazada en el Nuevo Reino de Granada y Jacinta en España, implican de una forma u otra un conflicto con el esposo. Al final de las dos narraciones son las clientas las que delatan a la nigromante que las ayudó, las acusadas son la negra Juana García y la gitana María Hernández respectivamente.

esposas, en contra de los juramentos de sus votos matrimoniales. En el texto de Rodríguez Freyle se sugiere que estos hombres, con su comportamiento transgresor, promueven el desorden espiritual de la unidad matrimonial y de la sociedad cristiana. Al desatender a sus mujeres, las empujan indirectamente hacia los consultorios amorosos de hechiceras y nigromantes, es decir, son estos varones quienes llevan a sus esposas hacia las garras del demonio.

Juana practica uno de los hechizos que Caro Baroja incluye dentro de la categoría de magia amorosa, es decir, aquellos encantamientos que poseen una finalidad sentimental (*Las brujas y su mundo* 54). Recordemos que Juana usa el lebrillo con un "propósito" amoroso: descubrir la infidelidad del esposo de su clienta. Entre los encantamientos para saber las intenciones sentimentales de un varón que se registran en los archivos de la Inquisición en la Península Ibérica, aparecen como habituales también el uso de sartenes, botellas y contenedores similares (Sánchez Ortega 60). El hecho de que, según Rodríguez Freyle, Juana use un lebrillo, recoge los estereotipos creados por las autoridades, para quienes existía una transmisión de las técnicas de las hechiceras peninsulares a las de la colonia. Para las autoridades eclesiásticas quien estaba detrás de los instrumentos mágicos era el mismo demonio, aspecto que recogen Rodríguez Freyle y Luis Vélez de Guevara en la ficción literaria de la picaresca.

El cuenco como espejo: un arma del diablo

El cuenco utilizado por Juana García para el encantamiento es también un espejo que permite ver aquello que se desea, factor que recuerda de forma oblicua los instrumentos utilizados por el diablo cojuelo en sus hechizos. Frank Hamer examina los efectos logrados por el uso de lustres metálicos en el interior de los lebrillos. Según Hamer "the colour seen on the metallic lustres of silver and cooper is reflected light when the thickness of the metallic film is sufficient to act as a mirror" (223). El interior del lebrillo, cubierto por una capa de plata y cobre, refleja la luz como si fuera un espejo. Por este motivo, cuando la clienta de Juana acerca una "vela" (120) para mirar en el agua, en realidad contempla una superficie especular. La mujer anhela saber lo

que está haciendo su esposo en esos momentos y ésta es la visión que observa en el lebrillo: "aquí veo una tierra que no conozco, y aquí está *fulano*, mi marido, sentado en una silla, y una mujer está junto a una mesa…" (120). Una técnica mágica similar utiliza el diablo cojuelo de Luis Vélez de Guevara, pues por medio de un espejo la mulata Rufina María puede acceder a aquello que ansía observar. El diablo cojuelo toma "el espejo en la mano" (190) para enseñarle a la mulata sevillana "lo que a estas horas pasa en la Calle Mayor de Madrid, que esto sólo un demonio lo puede hacer, y yo" (190). El lugar que el ente infernal va a mostrar a Rufina María coincide con los deseos de la mulata, puesto que ella aspira a ver de nuevo esta calle que visitó en su infancia "aunque sea en este espejo" (191). Así sucede en el relato, puesto que como por arte de magia, en cuanto la trianera terminó de decir estas palabras "comenzaron a pasar coches, carrozas, y literas y sillas, y caballeros a caballo, y tanta diversidad de hermosuras y de galas que parecía que se habían soltado abril y mayo y desatado las estrellas" (191). En este fragmento, Vélez de Guevara relaciona de forma oblicua la hermosura y la riqueza en la apariencia exterior de la élite social madrileña con los encantamientos del demonio, ya que es el diablo cojuelo quien muestra la visión. Este espejismo de esplendor, ambientado en el Madrid de los Austrias, es un artificio del maligno, puesto que esta misma clase dominante con su comportamiento transgresor ha promovido el abandono de los valores cristianos que llevan a España hacia su decadencia. El autor sugiere con esta imagen, que la hermosura y la riqueza exterior esconden la corrupción interior de aquellos que se dejan arrastrar por estas fantasías del demonio, una idea que también Rodríguez Freyle utiliza en *El Carnero*. Asimismo para Vélez de Guevara la hechicera es un tropo ya que, por medio de los deseos demoniacos de Rufina María, expone la corrupción de la nobleza española entre cuyas filas se encuentran los dirigentes de la sociedad. No sólo la negra Juana y la mulata Rufina María relacionan la magia con el uso de elementos reflectantes, también lo hacen las nigromantes gitanas y las moras según los documentos y la literatura de esa época.

Se intuye que la gitana María Hernández pudo aprender su encantamiento de una mujer mora porque ambas utilizaron un recipiente reflectante y un ritual mágico similar. María usa una bacía durante su hechizo. Estas bacías solían hacerse de un metal brillante, como el interior de los lebrillos. Los gitanos tenían fama por el tratamiento de los metales y la práctica de la nigromancia, habilidades que los vinculaban con otro grupo de origen extranjero que vivía en la Península Ibérica, los moros. Estas similitudes sugieren la transferencia de los rituales mágicos entre las mujeres gitanas y las moras, una transmisión de conocimiento que proponía el imaginario de la sociedad blanca imperante. Los blancos cristianos habían creado una serie de mitos que probaban las buenas relaciones entre ambas etnias extranjeras. Una de estas leyendas cuenta que tras la expulsión —primero de los moros y después de los moriscos— del territorio español, las comunidades gitanas albergaron entre sus filas a muchos de los desterrados (Caro Baroja 61)[82]. La oscuridad de la piel de los moros y los gitanos hacía que su apariencia resultara similar, característica que implementaba la confusión racial y el temor que provocaban. Entre los mitos que surgieron en la época se encuentra el que los moros apreciaban y trataban bien a los gitanos. Quiñones expresa un hecho sucedido en 1627 en una campaña de ayuda a la Mamora, territorio cercado por tropas moras. Tras el apresamiento por parte de los moros de dos galeras españolas, los sarracenos cautivaron a los cristianos, liberaron a los moros y no esclavizaron a los gitanos "como a gente amiga y de su ſu devocion" (686). La magnanimidad de los musulmanes hacia los gitanos contrasta con la dureza dispensada con los cristianos, y confirma la afinidad de ambas etnias a ojos del erudito. En "Un negocio con Juana García," Rodríguez Freyle dialoga con

[82] Después de la conquista de Granada los moros son invitados a convertirse al cristianismo, sin embargo muchos de ellos seguían practicando los usos y costumbres de la religión de Mahoma. Por este motivo la iglesia aviva las medidas de persecución y el 14 de febrero de 1502 por orden de los Reyes Católicos los musulmanes son obligados a convertirse al cristianismo o abandonar el país. Tras la conversión al catolicismo, pasan a ser denominados moriscos y permanecen en territorio peninsular hasta su expulsión definitiva el 9 de abril de 1609 por decreto de Felipe III. Para más información consultar *Lustre Pottery: Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World* de Alan Caiger-Smith.

este imaginario de la población blanca pues sugiere la transmisión de rituales mágicos entre las mujeres gitanas y las moras.

Juana García y el lebrillo moro

Juana utiliza un lebrillo verde: un tipo de cerámica hispano-musulmana que relaciona el hechizo de la nigromante con las tradiciones de la población mora en España. Los artesanos musulmanes eran famosos por el domino de las artes de la alfarería y la cerámica, que trajeron de África y que practicaron durante su estancia en territorio español. Esta cerámica hispano-musulmana, también llamada hispano-morisca, se caracterizaba por el uso de una vajilla con piezas de formas específicas y técnicas de decoración que incluían el efecto vidriado y la aplicación de reflejos metálicos. El recipiente que Juana García utiliza en el Nuevo Reino de Granada es un lebrillo que pertenecía a una de las formas cerámicas de esta tradición mora que se había popularizado en el territorio español. Alan Caiger-Smith define ese lebrillo de ala, incluido en la figura 2-1, como "a deep steep-sided bowl with brim or flat broad rim" (*Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware* 68) y lo incluye dentro de las formas específicas de la cerámica hispano-musulmana. En concreto, Juana utiliza para su sortilegio un "lebrillo verde" (119) de cerámica mora: uno de los colores más habituales en la producción de Paterna. Esta ciudad de Valencia fue uno de los centros de elaboración de cerámica hispano-musulmana más importantes de España, famosa en especial por las piezas de loza vidriada con reflejos metálicos pintadas en verde. Así lo afirma Caiger-Smith:

> Paterna was known particularly for its tin-glaze pottery painted in green and brown … there survived … a tradition of Islamic imagery and a feeling of rhythm and movement in brushwork ... Most of the pots were quickly and simply made … The designs were painted in strong manganese brown, filled in with broader strokes of dilute copper which gave an acid grassy green. (*Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware* 65-66)

No se puede saber si el lebrillo de Juana fue específicamente hecho en Paterna, sólo que su color verde sugiere que pertenece a la producción de la cerámica hispano-musulmana. Resulta

significativo que Rodríguez Freyle le asignase a Juana un tipo de lebrillo asociado con la tradición musulmana peninsular.

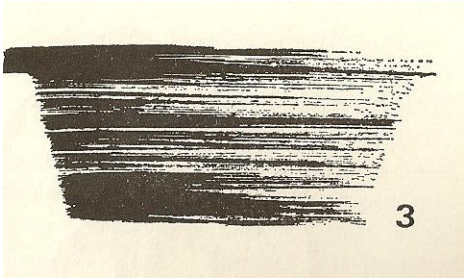


Figura **2-1**: Lebrillo de 28 cm de anchura; rpt. in Alan Caiger-Smith "Hispano–Moresque Pottery." *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware* (London: Faber & Faber, 1973; print; 68).

Además, el escritor neogranadino implica en su retrato de Juana García que la hechicera no sólo se asemejaba a la población musulmana por su color de piel, sino que ella misma era descendiente de negros moros y practicaba la religión de Mahoma. Es posible que Rodríguez Freyle, el cual tuvo la oportunidad de ver la cerámica hispano-musulmana en España, quisiera relacionar las prácticas de la hechicera neogranadina con los usos de otras nigromantes de piel oscura: las moras. Sabemos que el escritor pasó parte de su estancia en Andalucía, lugar en el que con toda seguridad pudo contemplar piezas de esta tradición artesanal musulmana. El periodo de florecimiento de este tipo de loza tiene lugar del siglo XIII al siglo XV, ya que después de la Reconquista la producción y la calidad decayeron por la progresiva ausencia de los artesanos moros[83].

---

[83] En un principio los ceramistas permanecen en el sur, en especial en la zona de Andalucía dominada por los musulmanes, pero con el paso del tiempo, el aumento de la demanda creciente de los reinos cristianos permite que abran talleres hacia el norte. Un ejemplo es el de los miembros de la familia Buyl a finales del siglo XIV. Don Pedro Buyl tras observar la belleza de este tipo de cerámica en la corte Nasrid de Granada, anima a los maestros moros a instalarse en sus tierras de Manises (*Lustre Pottery: Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World* 101). La expulsión de moros y moriscos, y por tanto la desaparición de los artesanos originales, marca la progresiva decadencia de la cerámica hispano-musulmana que aunque continúa en los siglos XVII y XVIII ha perdido "la hermosa iridiscencia de la herencia islámica[83]" (*Lustre Pottery: Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World* 125).

En el texto neogranadino, el lebrillo que la negra usa en el encantamiento además de ser un símbolo del esplendor de la cultura islámica en España es un recipiente mágico, hecho que, unido al color oscuro de su piel, evoca la imagen de la mujer negra-mora pero ahora en América. Rodríguez Freyle es consciente de que muchas personas de raza negra procedían de zonas islámicas de África, lo que acrecienta la posibilidad de que para el autor neogranadino Juana practique el islamismo, como sucedió con la población mora que decidió permanecer en territorio español después de la conquista de Granada en 1492. La conversión al cristianismo de los musulmanes residentes en la Península Ibérica fue obligatoria a partir de 1502. No obstante los antiguos moros o los descendientes de los mismos, vivían bajo la sospecha de practicar en secreto la religión de Mahoma. En el caso de la mujer, los escritores de la literatura picaresca del siglo XVI y XVII representaron este temor religioso, que imponía la élite en el poder, por medio de la figura de la falsa conversa morisca, que también es hechicera. Rodríguez Freyle se suma a estos escritores picarescos españoles para indicar que Juana probablemente desciende de alguna tribu negra africana musulmana, aspecto que relaciona a la neogranadina con el tipo de la hechicera morisca de la literatura peninsular.

Juana García y la hechicera morisca: la casta mora / la casta diabólica

Juana García por su supuesta ascendencia africana y antigua condición de esclava continúa el modelo de la morisca peninsular en la colonia. En *La hija de la Celestina* (1612), Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo describe a la madre de la protagonista, “Celestina, segunda de este nombre” (75), una mujer descendiente de moros o moriscos que practica la hechicería y el aderezo de virgos entre otras dudosas artes. También los antepasados de Juana, como los de Zara, proceden de África. En concreto, la segunda Celestina desciende de moros, y por el lebrillo hispanomusulmán que Juana utiliza durante el hechizo se sugiere que la neogranadina también posee la misma ascendencia africana e islámica de Zara. Además, Juana García fue esclava, como la segunda Celestina. El sello de la esclavitud de Juana reside en el color de su piel, mientras que

el de Zara, en quien no se menciona el tono de la epidermis, es un rostro herrado con marcas grabadas a fuego[84].

La neogranadina no corresponde con el modelo de una buena mujer cristiana sino más bien de una hereje: una falsa conversa como Zara. Ésta última, rechaza a los cristianos, acude a las misas sólo para aparentar y sigue los preceptos del Profeta Mahoma. Por lo tanto, se convierte en una enemiga de la fe católica. Rodríguez Freyle con su retrato poco cristiano de la neogranadina da a entender que, como Zara, Juana es una falsa conversa morisca que continúa en secreto los ritos de la religión musulmana y las costumbres de sus antepasados en la colonia. En la sociedad del Nuevo Reino de Granada y de España, moros y judíos tenían que convertirse al cristianismo y durante este sacramento se les otorgaban nombres cristianos. En el caso de la morisca Zara "llamábanla sus amos María y, aunque respondía a este nombre, el que sus padres la pusieron, y ella escuchaba mejor, fue Zara" (69). La morisca de Salas Barbadillo, prefiere que la llamen Zara, su nombre de ascendencia mora, y no María, su nombre cristiano, decisión del personaje femenino de continuar su herencia religiosa no católica. Según Salas Barbadillo dentro de esta herencia está no sólo la práctica encubierta del islamismo, sino también de la hechicería. Juana practica la nigromancia, decisión voluntaria que en la imaginación de Rodríguez Freyle indica una elección similar a la de Zara: seguir siendo fiel a su estirpe cultural africana y también a la religión de Mahoma.

Rodríguez Freyle dibuja a las descendientes de Juana como aprendices de maga y, al igual que Salas Barbadillo, presenta en el linaje de la casta mora una herencia femenina diabólica. El control de Juana sobre sus hijas es visible en el momento en que dispone los preparativos para hacer el trabajo mágico. La nigromante simplemente enuncia como ya había hecho la Celestina:

---

[84] En el caso de algunos de los esclavos traídos por navíos portugueses a Sevilla, llevaban marcada una –s y un clavo en la mejilla para indicar la condición de esclavo (s + clavo). También era común que tuvieran grabadas las siglas del nombre y apellidos de su amo. Para más información consultar el libro de Juan Manuel Cires Ordoñez y Pedro E. García Ballesteros.

"vendré a la noche y traeré a mis hijas, y nos holgaremos, y también prevendremos algún remedio para lo que me decís que queréis hacer" (120). La negra es la maestra que decide sobre las actividades que sus hijas efectuarán. Asimismo, el uso de la palabra "prevendremos" (120) en la primera persona del plural "nosotras" indica que no sólo Juana realizará el sortilegio sino que sus hijas "prevendrán" es decir, éstas son las aprendices que ayudarán en los preparativos del encantamiento. Rodríguez Freyle sugiere que la negra Juana enseña a sus hijas el dominio de las artes nigrománticas para transferir a su descendencia una herencia africana, femenina y diabólica. También Zara aprende por vía materna la labor de nigromante. Su hija Elena explica la toma del oficio de hechicera por parte de su progenitora con las siguientes palabras:

> volviéndosele a representar en la memoria ciertas liciones que la dio su madre —que fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo, a cuya menor voz rodaba todo el infierno, donde llegó a tanta estimación que no se tenía por buen diablo el que no alcanzara su privanza—, empezó por aquella senda; y como le venía de casta hallóse en pocos días tan aprovechada que no trocara su ocupación por dozientas de mil juro … (72-73)

Por una parte, la casta mora, es decir, procedente de África y musulmana, es la que de acuerdo a Salas Barbadillo, incluye en sus tradiciones la práctica de la hechicería. Por otra parte, la madre de Zara es una mujer que enseñó el arte de la nigromancia a su hija, porque el escritor recoge el estereotipo impuesto desde el poder, según el cual el oficio de hechicera era una herencia femenina. Por tanto, decir que una mujer era musulmana o falsa conversa, era en la concepción del momento, sinónimo de hechicería. Según el retrato de Juana creado por Rodríguez Freyle—como en el de Zara por Salas Barbadillo—la mujer heredaba por su raza, género y religión la condición de hechicera. El arte de la nigromancia es demoniaco ya que implica convocar a los diablos del infierno, consecuentemente transforma a las encantadoras moriscas en enemigas de Cristo y por lo tanto enemigas de la sociedad católica. Sin embargo, tanto en el texto de Rodríguez Freyle como en el de Salas Barbadillo, los dirigentes de la sociedad son quienes financian y apoyan el uso de la hechicería.

La demanda, por parte de la élite política y económica blanca, de los servicios de Juana García es el factor que denuncia en el texto la corrupción interna de la élite masculina de la sociedad colonial. El juez inquisidor somete a Juana a un interrogatorio sobre sus actividades hechiceras en el que solicita que la acusada exponga no sólo sus artes sino los nombres de sus clientes. Según Rodríguez Freyle "corrió la voz de que eran muchos los que habían caído en la red, y tocaba a personas principales. En fin, el Adelantado don Gonzalo Jiménez de Quesada, el capitán Zorro, el capitán Céspedes, Juan Tafur, Juan Ruiz de Orejuela y otras personas principales acudieron al señor obispo" (123). Rodríguez Freyle utiliza la expresión "personas principales" en ambas frases para sugerir que el Adelantado don Gonzalo Jiménez de Quesada, el capitán Zorro, el capitán Céspedes, Juan Tafur y Juan Ruiz de Orejuela forman parte de la clientela de la negra neogranadina. La participación de "personas principales" en los servicios de una hechicera negra revela el nivel de desorden y corrupción de la sociedad colonial. Es decir, Rodríguez Freyle da a entender que los miembros de la élite se allegan al demonio y, como resultado, son ellos los que llevan al Reino a la destrucción y el caos.

Salas Barbadillo indica que Zara tiene entre su clientela a la élite blanca y cristiana, al igual que Juana, y que como ésta, la mujer morisca es un peligro de corrupción social en España. El autor comenta por boca de Elena la clase social de los clientes de su madre:

> creció con tanta prisa este buen nombre, que antes que yo pudiese roer una corteza de pan y me hubiesen en la boca nacido para ello los instrumentos necesarios, tenía en su estudios más visitas de Príncipes y personas de grave calidad que el abogado de más opinión de toda la corte. (73)

Los solicitantes de los servicios nigrománticos de Zara son "Príncipes y personas de grave calidad" (73) descripción que implica que no sólo pertenecen a la raza blanca sino a la clase dirigente. El peligro está en que los consejos no proceden de las enseñanzas divinas, como debería ser en el orden cristiano, sino de una hechicera morisca la cual denuncia el grado de desorden de la sociedad española. De acuerdo a Salas Barbadillo, quienes tienen el poder

deberían percibir a la mujer morisca como un peligro demoniaco que amenaza con destruir las bases religiosas y culturales españolas. Acudimos de nuevo a un tropo picaresco, en que la imagen de la hechicera permite criticar la depravación de la clase dirigente. Este vínculo entre hechicería y poder sugiere que cuanto más abyecta y demoniaca es la representación de la nigromante más lo son las élites masculinas en el gobierno. Rodríguez Freyle continúa el discurso de este peligro destructor en el Nuevo Reino de Granada al colocar a Juana García fuera del discurso cristiano, en un plano diabólico.

Juana García: brujería y poder

De acuerdo al autor de *El Carnero*, el poder sobrenatural que se encuentra detrás de las artes esotéricas de Juana es Lucifer, al igual que en las brujas de la tradición europea. Después de explicar la visión sobrenatural de la negra neogranadina por medio del lebrillo de agua, Rodríguez Freyle reflexiona sobre lo ocurrido. El autor afirma que "el demonio fue el inventor de esta maraña, y que es sapientísimo sobre todos los hijos de los hombres" (121). De acuerdo a la interpretación del cronista, el poder esotérico de Juana es diabólico, puesto que fue Lucifer quien mostró a las mujeres lo que estaba en el lebrillo de agua y les permitió acceder a un conocimiento mágico (121)[85]. Rodríguez Freyle piensa que Lucifer:

> No reparo en lo que mostró en el agua a estas mujeres porque a esto respondo que quien tuvo atrevimiento de tomar a Cristo, Señor maestro, y llevarlo a un monte alto, y de él mostrarle todos los reinos del mundo, y la gloria de él, de lo cual no tenía Dios necesidad, porque todo lo tiene presente, que esta demostración fue sin duda fantástica; y lo propio será lo que mostró a las mujeres en el lebrillo de agua. (121)

El autor neogranadino sugiere que lo que mostró el demonio a las mujeres fueron las riquezas de los reinos del mundo, las posesiones materiales que, como comenté en el capítulo primero, en

---

[85] El autor neogranadino compara lo mostrado por el demonio en el lebrillo de agua a las mujeres con la tentación de Belcebú a Cristo quien enseña desde un monte todos los reinos del mundo. Las mujeres, a diferencia de Cristo, sucumben a la prueba del demonio, lo que muestra su debilidad espiritual (121). Con este cometario Rodríguez Freyle sugiere que Cristo es más poderoso que Lucifer, ya que su sabiduría es superior y no se deja llevar por fantasías y embelesos.

opinión del escritor, sólo sirven para alimentar la codicia del hombre y llevarlo hacia su destrucción. La visión fantástica que enseña el diablo a las mujeres en el lebrillo es uno más de estos ensueños y fantasías que se creía que utilizaba el maligno para arrastrar al hombre hacia el infierno y para apartarlo del verdadero maestro, Dios. Es decir, para Rodríguez Freyle, Juana es una discípula del diablo que con sus lazos nigrománticos desea apartar a la patria neogranadina y a sus habitantes del Salvador para conducirlos a su destrucción infernal. Por eso, los hombres importantes que solicitan sus servicios son como Juana, pues viven, dirigidos por los ensueños del diablo, los bienes del mundo y los placeres de la carne, y por tanto, llevarán al Nuevo Reino de Granada al desastre.

Rodríguez Freyle utiliza el estereotipo corruptor de la hechicera para denunciar los abusos de quienes están en el poder y desvelar el sistema de persecución de estas élites contra aquellos que no se avienen a sus mandatos. Por un lado, por medio de la imagen depravada de la bruja muestra los peligros demoniacos a los que los dirigentes someten a la colonia. Por este motivo, el autor neogranadino sugiere en su texto la existencia previa de un pacto diabólico entre el demonio y la hechicera Juana, como aquellos descritos en Europa dentro del *Compendium Maleficarum* (1608). Por otro lado, muestra la continuación del sistema de persecución de las élites europeas en el Nuevo Mundo, en que aquellos que no se avienen a las normas de quienes están en el poder corren el peligro de ser demonizados y ajusticiados, como las hechiceras paganas del pasado europeo.

Desde 1398 en el continente europeo se pensaba que la nigromancia implicaba una alianza con Satanás[86]. Las autoridades eclesiásticas consideraban a las mujeres que efectuaban cultos para promover la fecundidad—las hechiceras—como adoradoras del diablo. Según las investigaciones de Robert Lima "long before the end of the fourteenth century, the association of

---

[86] Opinión tomada por los doctores de "la Sorbona," la Universidad de París. Para más información consular el libro *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama* de Robert Lima.

the Christian Devil with the Horned God of the witches had been forced upon the populace to accentuate the Church's view that fertility worship was sinful" (*Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama* 34). Los faunos son personajes mitológicos con cuernos y mitad de cuerpo de cabra y de humano que formaban parte de ritos para la fertilidad en la Europa mediterránea. Estos seres fabulosos pasan de invocar la fecundidad en ritos paganos, a representar la figura del demonio como un macho cabrío en la religión cristiana. La razón para esta asociación demoniaca está en la exclusividad de la religión católica, la cual quería erradicar otras prácticas espirituales paganas que compitieran con la doctrina del estado. La forma más sencilla de eliminar estos cultos era demonizar a quienes los practicaban, en este caso a las mujeres, quienes por su capacidad reproductiva y generadora de vida estaban ya vinculadas a la fertilidad y a los supuestos ritos ancestrales. Estas ceremonias implicaban también una capacidad de clarividencia, y por lo tanto de conocimiento, porque permitían a la hechicera ver aquello que permanecía oculto a los ojos del resto de los hombres. Fertilidad y clarividencia son las razones que se esconden detrás del ritual mágico que desempeña Juana García, pues por medio de la visión del lugar donde se haya el esposo, la joven clienta puede continuar su embarazo, un ciclo de fertilidad, y prolongar su línea genealógica. También las hechiceras paganas, como parece ser el caso de Juana, realizaban rituales mágicos de fecundidad por lo que pasaron a ser consideradas como discípulas del diablo.

Rodríguez Freyle recoge en su texto la psicología del poder colonial en la que se entiende que el hecho de que Juana practique ceremonias mágicas paganas es una muestra de rebeldía contra la religión y el orden cristiano que ellos promueven. En opinión de Lima, la tergiversación negativa de las divinidades paganas dio lugar a un resentimiento hacia el poder de la iglesia que condujo a muchos a practicar secretamente la antigua religión o a parodiar el cristianismo por medio del culto a Satán (*Stages of Evil* 85). Esta imagen desintegradora es la que propone Juana en el texto, una mujer que con sus ritos demoniacos desea destruir el orden cristiano y cívico del

Reino. Sin embargo, las autoridades coloniales con su comportamiento no fomentan las leyes de Dios sino las transgresiones del demonio, motivo por el que Rodríguez Freyle utiliza esta acusación contra Juana de un modo burlesco. Por medio del tropo de la hechicera, el escritor denuncia la hipocresía de aquellos que están en el poder, e indica que son las prácticas demoniacas y transgresoras de estos hombres supuestamente cristianos las que amenazan con destruir el orden divino del Reino. Es decir, los actos prohibidos que realiza Juana son en realidad los mismos que practican las autoridades masculinas o "personas principales" (123) de la colonia.

Juana realiza un rito de fecundidad que fomenta la descendencia bastarda de la mujer blanca y cristiana, imagen que sugiere la infección de la madre tierra neogranadina con el caos y los influjos del demonio. El protocolo mágico que ejecuta la negra está relacionado de forma oblicua con las ceremonias de fecundidad mediterráneas. Después de consultar en el agua del lebrillo, Juana le dice a su clienta "pues podéis despedir esa barriga, y aún hacer otra" (121). Con esta expresión la hechicera asegura a la joven, preocupada porque se descubra su embarazo ilícito, que su marido tardará mucho tiempo en regresar. La capacidad de procreación es uno de los elementos claves dentro de los cultos de la fertilidad y la nigromante granadina se incorpora a esta tradición, que ahora, el orden cristiano, considera pecaminosa. Si a esta re-interpretación demoniaca de los ritos de fecundidad le sumamos que las barrigas que la negra menciona son embarazos fuera del matrimonio cristiano, el factor de transgresión se incrementa de modo exponencial. La hechicera neogranadina le dice a la clienta que después de dar a luz al hijo de sus amores ilícitos, puede continuar manteniendo relaciones extramaritales y hasta tener otro vástago. El comentario de la nigromante fomenta la promiscuidad y la creación de una descendencia bastarda, que hace a la mujer blanca, de clase más alta, su igual. Rodríguez Freyle propone con esta conducta que la hechicera es como la ponzoña que contamina los cuerpos y las mentes de las mujeres de la colonia. Sin embargo, quien transgrede sexualmente estos cuerpos prohibidos no es la hechicera sino los hombres del Nuevo Reino de Granada.

Juana es una metáfora por medio de la cual el autor denuncia la promiscuidad de los varones de la colonia, los cuales son los que realmente fomentan una descendencia bastarda. Según Rodríguez Freyle, los servicios de Juana buscan propagar la bastardía y, por tanto, la corrupción del sagrado útero materno y europeo, el cual dentro de la filosofía cristiana y patriarcal, debe albergar la semilla sagrada del esposo. Esta acusación en realidad no va dirigida a Juana sino al varón que embarazó a su clienta, una mujer casada y por tanto prohibida. Como varios poderosos que el autor menciona en otros casos de *El Carnero*, este hombre es probablemente una de las autoridades de la colonia, que actúa dirigido por sus deseos carnales y no por la doctrina divina. Según el retrato que Rodríguez Freyle ofrece al lector, Juana quiere perpetuar la contaminación del útero materno para crear una descendencia vil y así socavar el orden de la colonia. Esta imagen perturbadora de la hechicera alude en realidad a estos hombres poderosos quienes no dudan en mantener relaciones sexuales con la mujer, soltera o casada, y con ello promueven una descendencia bastarda que crea caos en la sociedad. De este modo, la hechicera, quien iguala su propia descendencia con la de las élites coloniales para que ambas sean impuras y por tanto demoniacas, alude a estas autoridades. Son los miembros de la élite patriarcal colonial quienes con su comportamiento anticristiano crean una descendencia impura; son ellos quienes por medio del cuerpo de la mujer prohibida contaminan el seno de la patria, de la madre tierra neogranadina y americana, con la semilla de la transgresión: el diablo. Es lógico comprender que el autor neogranadino no realiza esta acusación a los dirigentes coloniales de una forma directa ya que esta actitud le expondría al ataque y la persecución por parte de estos hombres poderosos, como aquella que ya sufrieron las hechiceras paganas en el pasado europeo. Rodríguez Freyle al demonizar abiertamente a la mujer negra y hechicera, y no a las autoridades peninsulares o criollas, se protege a sí mismo pues muestra su aparente adhesión al sistema de valores que la élite colonial toma de España y adapta al Nuevo Reino de Granada.

El autor neogranadino recoge el estereotipo de las élites religiosas y políticas: Juana es una adivinadora y por tanto, una bruja hereje y adoradora de Satán. Robert Lima indica que si bien en la antigüedad la diferencia entre magia y brujería era muy clara, esta separación se transforma en confusión con el predominio del cristianismo en la Edad Media. Según Lima:

> The distinction between magic and witchcraft had been a clear one through antiquity. However, the long-established separation of the two became that blurred in the European Middle Ages with Christianity's evolving view that all nonconforming systems of belief and ritual practices that it found to be noxious were under the aegis of Satan. Christianity saw fit to interpret both traditions as evil. Witchcraft came to be the term used what is, in fact, the heretical practice of Satanism, which seeks to elevate (some say restore) the Lord of Darkness to the highest position in the pantheon, no doubt under the influence of Zoroastrian dualism. The accepted idea became that the witch served the Christian personification of evil, the Devil, through a *professio tacitas* or a *professio expressa*. The medieval witch was believed to be in thrall to her deity, the Satan who rebelled against God; consequently, he or she had chosen to follow the path of heterodoxy and had to be punished as a heretic by the Holy Office of the Inquisition. (*Stages of Evil* 85)

Este sistema de creencias medievales es el mismo que practican las instituciones cristianas en la colonia del Nuevo Reino de Granada. Anna María Splendiani indica que la Santa Inquisición dentro del santo tribunal en Cartagena de Indias, incluye como delito de herejía, dentro del quinto capítulo del edicto de fe, "hacer brujerías y participar en cultos diabólicos y ser adivino y/o astrólogo" ("El tribunal de la inquisición en Cartagena de Indias" 113). Rodríguez Freyle recoge el estereotipo de la bruja que implantan los religiosos porque adivinación, astrología, brujería y satanismo para ellos son la misma cosa. La hechicería pagana y la brujería demoniaca forman parte de una misma amalgama no cristiana y por tanto diabólica. Además, Juana al pertenecer a la raza negra, el género femenino y utilizar un lebrillo moro, cumple todas las características subalternas del estereotipo de la bruja en las mentes de los inquisidores, aquel que recoge la imaginación de los escritores picarescos del Siglo de Oro. Rodríguez Freyle, influido por ese imaginario masculino castellano, continúa con la figura de Juana García en la colonia la imagen demoniaca de la vieja nigromante morisca.

Juana García y la vieja hechicera morisca: un imaginario de desintegración social

Juana García, como la vieja morisca de *La Pícara Justina*, recuerda al modelo de la andaluza maestra en hechicerías. Dentro de *La Pícara Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, la protagonista describe a una vieja hechicera morisca que quiere enseñar su profesión a la joven. Esta "bisabuela de la Celestina" era una "morisca inconquistada," blasfema, que conocía *El Corán* mejor que el Padrenuestro y hereje (405). El retrato que pinta López de Úbeda alude al grupo étnico, el género y la condición religiosa de la nigromante. La anciana desciende de moros, es mujer y una falsa conversa[87], todas las características que el lector de la época asocia al estereotipo de la hechicera. Como Rufina María en *El Diablo Cojuelo* y Zara en *La hija de la Celestina*, la zahorí procede de Andalucía, en concreto de Andújar, localidad situada en Jaén. Aunque había hechiceras por todo el país, el estereotipo literario picaresco es que en su mayoría vivían o habían vivido en la comunidad andaluza, al igual que la imagen que evoca Juana García en el texto de Rodríguez Freyle. La razón para este estereotipo es que Andalucía es la región de España en la que los musulmanes permanecieron por más tiempo, y alude al nombre "Al-Andalus," denominación que el territorio de la Península Ibérica tuvo bajo el dominio musulmán. Para los autores picarescos del Siglo de Oro es lógico suponer que las mujeres descendientes de los moros prefiriesen quedarse a vivir en esta zona de España porque evocaba el dominio religioso y cultural de sus antepasados. Estas mujeres tenían una posición marginal ya que la sociedad cristiana no las integraba dentro de su unidad básica, la familia. Juana García por su raza, género y profesión, como sus colegas peninsulares, es discriminada en la sociedad porque los integrantes de la élite blanca colonial no le permiten integrarse.

---

[87] El autor, en voz de Justina, menciona que los moriscos son en general falsos conversos porque no desean formar parte de la sociedad blanca y cristiana. Presenta como ejemplo el caso de unos moriscos que piden disculpas a Mahoma por bautizar a su hijo en Cristo. Dicen los falsos conversos "perdonar, Mahoma, que no poder más so pena de caraña" (406). En este caso, los moriscos deben bautizar a su hijo en la religión cristiana o de lo contrario serán castigados por las autoridades —actúan no por devoción, sino por obligación. Para el autor la falsa conversión a la religión cristiana en los moriscos, implica la práctica secreta del islamismo y por tanto el delito de herejía.

Rodríguez Freyle no menciona si Juana García estaba casada o mantenía una relación sentimental con algún hombre para sugerir que, como las hechiceras moriscas de López de Úbeda y Salas Barbadillo, no quiere estar bajo el control de ninguna figura masculina cristiana. El autor neogranadino nos presenta en Juana la imagen de una mujer libre e independiente, y por lo tanto peligrosa para la sociedad, puesto que no hay ningún varón que la controle. Rodríguez Freyle insinúa que Juana García, como las moriscas peninsulares de la picaresca, no quería casarse con un hombre cristiano porque éste impondría sobre ella su religión. También López de Úbeda por boca de Justina afirma que la morisca no se casó nunca por no tener por marido a quien "la hiciese ser christiana" (406) ya que como decía la vieja hechicera "no haber marido bueno si no ser morisco" (406). Un comentario similar incluye Salas Barbadillo sobre Zara, la cual "estaba mal con los cristianos, se excusó de no juntarse con ellos, y así hizo desto firme voto a su Profeta, que observó rigurosamente, exceptuando los gallegos, por parecedle que entre ellos y los moriscos la diferencia no es considerable" (70). La decisión de la morisca de no casarse con un cristiano tradicional, sino con un gallego, implica la búsqueda del matrimonio con un igual, alguien que conoce y respeta las tradiciones esotéricas porque forman parte de la cultura de la que él mismo procede[88]. La imaginación de Rodríguez Freyle, y la de estos autores picarescos, recoge los estereotipos de las élites políticas y religiosas, porque en sus textos la mujer no desea estar

---

[88] Dentro de la cultura folklórica y mitológica gallega, las meigas o bruxas, que es así como se denomina a las hechiceras, son figuras femeninas centrales cuya presencia no es eliminada por el catolicismo. Los archivos de la inquisición demuestran la actividad de las meigas gallegas durante los siglos XVI y XVII. Jesús Callejo menciona la actuación de los inquisidores en acusaciones de 1551, y en 1621 en el caso de María Soliña de Cangas de Morrazo (Pontevedra). Es más, las meigas gallegas tienen su propia patrona, Santa Comba, una antigua hechicera que después se arrepintió de su pasado brujeril para convertirse al cristianismo. La santa durante su etapa nigromántica, chupaba las sangre a los niños (como las xuxonas), echaba el mal de ojo y participaba en aquelarres demoniacos en el arenal de Coiro y en "a playa das areas gordas" (Callejo 115). Julio Caro Baroja incluye dentro de los lugares de la Península Ibérica considerados como puntos de reunión y asambleas de brujas el arenal de Coiro en Galicia (*Vidas mágicas e Inquisición* 156).

bajo el control de un hombre que las haría renunciar a su religión y por extensión a la práctica de la hechicería.

Rodríguez Freyle, como López de Úbeda y Salas Barbadillo, desplaza sobre la mujer descendiente de africanos, los criterios de exclusión matrimonial que genera la sociedad blanca a ambos lados del Atlántico. La apreciación de que las mujeres moriscas no desean contraer matrimonio con cristianos viejos es una fantasía del poder que recogen los autores picarescos, pues culpan a la fémina por una exclusión que en realidad procede de la sociedad blanca patriarcal. López de Úbeda expone en boca de Justina el estereotipo general del morisco de muchos blancos cristianos: "no niego que pueda haber y haya muchos moriscos, buenos christianos, mas cosa notable es que los más no quieran casarse con christianos viejos" (406). El deseo de los moriscos de no casarse con cristianos viejos es un estereotipo de las autoridades que recoge la fantasía de los autores picarescos. En una sociedad dirigida por la limpieza de sangre el matrimonio de un cristiano con una mujer descendiente de moros supone añadir una mancha en el linaje. Al culpabilizar a la mujer, los hombres de la sociedad blanca se liberan de su responsabilidad, ya que no son ellos los que perpetúan la marginalización al no desear la integración a la sociedad de las moriscas, sino ellas mismas. Rodríguez Freyle retoma esta situación en el Nuevo Reino de Granada, cuando sugiere que Juana, una mujer de raza negra y recientemente liberada de la esclavitud, difícilmente podría ser candidata para esposa de un cristiano viejo, es decir, blanco y español. Esta afirmación se ejemplifica en la pintura de Castas de la época colonial, en la que la unión entre un hombre blanco español y una mujer negra ofrece una imagen perturbadora.

El matrimonio con una mujer negra supone, en este periodo, un descenso económico, social y moral que un hombre español trataría de evitar a toda costa. En la figura 2-2, la representación anónima *De Español y Negra: Mulato* (1775-1800), la mujer negra aparece: vestida de forma pobre, para indicar sus escasos recursos económicos; situada en la cocina, para

señalar su bajo estrato educativo y de clase; y en actitud agresiva, ya que maltrata físicamente al hombre blanco. Esta imagen contrasta con la superior *De Castizo y Española: Español* (1775-1800) en que la mujer blanca lleva un atuendo lujoso y presenta una actitud de admiración y respeto hacia su elegante esposo. El rico varón toca el violín para indicar el alto estado educativo y de clase al que le ha llevado esta unión matrimonial. El contraste entre ambas imágenes denota el caos económico, social y de género que, en opinión de las autoridades blancas, supondría la relación inter-racial entre un hombre blanco y una mujer negra, tanto en la unidad familiar como en la sociedad colonial. Aunque ambas representaciones raciales proceden de la sociedad mexicana del siglo XVIII, un siglo más tarde que la escritura del texto de Rodríguez Freyle en el Nuevo Reino de Granada, estereotipos raciales similares perduran desde el inicio de la época colonial en los distintos Reinos hispanoamericanos. Según Martha de Alba, Arnaud Exbalin y Georgina Rodríguez: “la pintura de Castas constituyó un vehículo importante en la creación de las representaciones sociales … del mestizaje latinoamericano” (Alba). En cualquier caso, para justificar la exclusión social de las mujeres moriscas en España y las negras en el Nuevo Reino de Granada es necesario hacerlas discípulas de Lucifer.

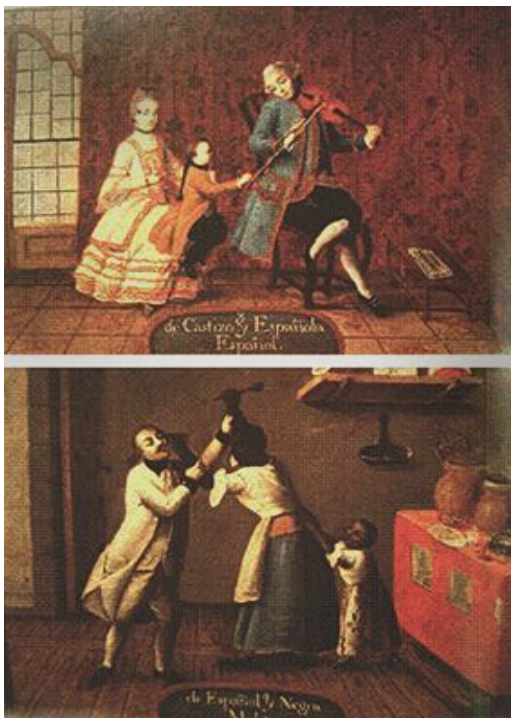


Figura **2-2**: Autor novohispano anónimo (1775-1800), *De Castizo y Española: Español, De Español y Negra: Mulato*. Museo de las Américas, Madrid, España; rpt. in Martha de Alba, Arnaud Exbalin, and Georgina Rodríguez, "El ambulantaje en imágenes: una historia de representaciones de la venta callejera en la ciudad de México (siglos XVIII-XX)." *Ambulantage et métropolisation. Cybergeo: European Journal of Geography* 373 (Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 19 Apr. 2007, rev. ed. 21 Apr. 2008; web; 01 Nov. 2010).

Rodríguez Freyle, al igual que López de Úbeda, demoniza a Juana y la transforma en una bruja con atributos musulmanes. Según Rodríguez Freyle "el demonio fue el inventor de esta maraña, y que es sapientísimo sobre todos los hijos de los hombres" (121). Este comentario alude de forma oblicua al que realiza Francisco López de Úbeda por boca de Justina, la cual afirma sobre la vieja morisca "¡Qué demonio! Dábala osadía el diablo, que es el maeso destas obras" (407). Se entiende que el inventor y maestro de las artes esotéricas de Juana, como de la vieja morisca, es Lucifer, para demonizar los conocimientos de ambas mujeres. Juana utiliza en su hechizo un recipiente con agua, elemento que no sólo alude a la práctica de la nigromancia sino también a los lavados que los musulmanes deben realizar para prepararse en la oración. La vieja morisca utiliza vasijas que contienen agua porque según Justina "era cosa particular el agua que gastaba en lavatorios y cocimientos. Malditas sean personas que tan sin gusto, ni honra, ni

provecho se dejan engañar del diablo. Siempre yo entendí della que era bruja, y no me engañaba, porque ella hacía unos ungüentos y unos ensalmos, que no era posible ser otra cosa" (407). López de Úbeda por boca de Justina, muestra la ansiedad que siente la sociedad gobernante ante una mujer que utiliza el agua en demasía para indicar que sus lavados tienen que ver con la práctica de la religión musulmana. Además estos lavados están conectados con ceremonias de brujería, aspecto que asocia los rituales del islamismo con la nigromancia diabólica.

Otro de los estereotipos de la hechicera de la literatura peninsular es la figura de la vieja matrona que Juana García también continúa en el continente americano. La negra tiene dos hijas de las que sólo se sabe que están en "edad de merecer," referencia temporal que nos hace sospechar en la edad avanzada de su progenitora. Al igual que la morisca de la novela de López de Úbeda, la vejez es una de las características atribuidas a las nigromantes en la literatura castellana. Pero Juana, además de tener una edad avanzada, se describe con la palabra "comadre" (119) uno de cuyos significados es partera o matrona. Según Justina, la anciana morisca llamaba "matronas" a las brujas (408). Por lo tanto, en la novela picaresca de López de Úbeda el oficio de partera equivale al de hechicera (408). La unión de la matrona anciana con la práctica de la nigromancia procede de la tradición de época medieval y se recoge en el *Arcipreste de Talavera* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo. Como ya mencionamos en el primer capítulo, para este escritor las "viejas matronas, malditas de Dios e de de sus santos, enemigas de la virgen Santa María" son "alcayuetas, fechizeras, e adevinadoras" (Martínez de Toledo 172). Vemos pues que el género femenino, la avanzada edad y la profesión de matrona son los factores comunes que se unen en la imagen de la hechicera en estos textos de la tradición medieval, del Siglo de Oro y de la época colonial. No obstante hay una diferencia significativa entre estos modelos. Si bien en el *Arcipreste de Talavera* no hay una alusión a la raza o religión de la hechicera, tanto en el relato de Rodríguez Freyle como en la novela picaresca de López de Úbeda, estos factores sí se mencionan. En la literatura del siglo XVII, a diferencia del Medievo o el Renacimiento, la

pertenencia a una raza o etnia no blanca o cristiana es una parte fundamental en la representación de esta figura.

En la época medieval y la renacentista la imagen de la hechicera es en general la de la mujer blanca peninsular, pero en el Siglo de Oro y en la época colonial hay una tendencia a representar como nigromantes a las mujeres procedentes de grupos raciales y religiosos extranjeros. La falsa beguina del ejemplo XLII de *El Conde Lucanor*, la vieja matrona fechizera de Barcelona del *Arcipreste de Talavera* (172-73) y Celestina en la tragicomedia de Fernando de Rojas son algunos ejemplos de nigromantes en los que no hay menciones a un origen distinto del europeo. El contexto de la representación de estas hechiceras es el de la raza blanca y la religión cristiana, hayan renunciado o no a ella[89]. Sin embargo, en la literatura del Siglo de Oro y de la época colonial hispanoamericana hay un considerable aumento en la representación de hechiceras procedentes de etnias y religiones extranjeras. Digo grupos étnicos y religiosos porque ambas características están combinadas, una no puede existir sin implicar la otra. Por esas razones estereotípicas, la representación de las mujeres descendientes de grupos étnicos y religiosos perseguidos en España y en la colonia del Nuevo Reino de Granada lleva automáticamente el estigma de la hechicería en la literatura del siglo XVII. Dentro de estos colectivos están los conversos, ya descendientes de moros o ya de judíos.

La persecución y demonización de judíos y conversos: una amenaza para el orden cristiano

Los judíos, como los moros, constituían una etnia perseguida por su origen semita y por su religión. El pueblo judío se consideraba una etnia extranjera, puesto que descendían de los antiguos israelitas del Próximo Oriente, lugar exterior a Europa y a la Península Ibérica. Durante el siglo XVII, la población judía era considerada una casta diferente a la población europea

---

[89] En el caso de Celestina, la alcahueta deambula por el submundo del ambiente castellano por lo cual el lector deduce que es blanca. Incluso el texto indica que es una hechicera cristiana y no una bruja, ya que solicita confesión antes de fallecer.

cristiana, con una fisonomía propia. Como en el caso de la población mora y / o negra, el aspecto exterior delataba a los judíos. En la literatura del Siglo de Oro los hebreos se representaban con el cabello pelirrojo, los rasgos agudos en el rostro y la nariz grande, para diferenciarlos de los castellanos cristianos. Ambos, musulmanes y judíos eran considerados como paganos por las autoridades españolas, y por lo tanto, también peligrosos para el orden cristiano.

El proyecto unificador de Isabel y Fernando requería la conversión al cristianismo de los judíos para eliminar su influencia peligrosa entre los cristianos. Como observa Henry Kamen, la Península Ibérica fue el territorio con más población judía durante la Edad Media (8)[90]. Sin embargo, la toma de Granada en 1492 estimuló el sueño de una España consolidada bajo una única fe, el catolicismo. Por eso, señala Henry Kamen, los Reyes Católicos aceptaron la toma de Granada como un signo del favor divino. Con el fin de unificar el Reino bajo la bandera del catolicismo, el 31 de marzo de 1492 en Granada, los Reyes Católicos elaboraron el edicto de expulsión para los judíos de Castilla y Aragón. Los hebreos tenían hasta el 31 de julio del mismo año para aceptar el bautismo o abandonar el país (20). Según el decreto real la razón para la expulsión era estrictamente religiosa, motivada por el daño y detrimento causado por los judíos a la santa fe católica. El documento alegaba que los judíos seducían a los cristianos, y los atraían hacia sus costumbres y religión para apartarlos del catolicismo.

Las acusaciones y las medidas legales en contra de los judíos habían empezado mucho antes, a partir del siglo XIII y en especial desde finales del siglo XIV, en Europa y también en España. La sociedad blanca y cristiana española discriminaba a los judíos, ya que en general vivían en sus propios barrios, separados de los cristianos, y no podían acceder a puestos de autoridad política o militar. Ante este clima de acoso religioso, a finales del siglo XIV hubo un incremento importante de las cifras de conversos de procedencia judía y por tanto de “cristianos

---

[90] Hay pruebas de la presencia del pueblo judío en Sefarad (nombre que identifica a la antigua Hispania en hebreo) desde el siglo III.

nuevos" en la Península. Antes del edicto real de expulsión, los judíos conversos vivían con la sospecha social de que su bautismo en Cristo no fuera sincero, sino un ardid para evadir la presión social. Tras el edicto de expulsión, muchos cristianos españoles creyeron que la conversión de los hebreos era falsa, simplemente un modo de poder quedarse en España. La sociedad blanca y cristiana peninsular demonizaba a los judíos, al igual que a los moros, y también a los conversos de ambas religiones para justificar sus ataques contra estos grupos.

El judío brujo en Europa y el negro brujo en el Caribe: los sacrificios de infantes

Las predicaciones antisemitas y los juicios de la inquisición reforzaban la teoría de una conspiración judía. La élite blanca creía que los conversos y los judíos confabulaban juntos para destruir a los cristianos por medio de rituales demoniacos. La sociedad blanca y cristiana comenzó a culpar a los judíos y conversos por los asesinatos rituales a niños cristianos en ceremonias mágicas. Las predicaciones de religiosos antisemitas y los juicios de la inquisición fomentaron imágenes demoniacas del judío. En 1468, por ejemplo, las autoridades eclesiásticas castigaron a dieciséis judíos por el sacrifico de un niño cristiano en Sepúlveda, Segovia (Kamen 21). El caso más famoso fue el del santo niño de La Guardia, que tuvo lugar en 1491 en la provincia de Toledo. El infante fue crucificado y desangrado al igual que en el caso de "Simonino di Trento" que tuvo lugar en Italia en 1475, poco después de la predicaciones antijudías del franciscano Bernardo da Feltre. También en este caso, las autoridades imputaron el crimen a la comunidad hebrea de la localidad. En el caso del infante toledano, se dijo que el corazón del niño se había utilizado para realizar un ritual mágico cuyo objetivo, según la sociedad católica, era destruir a los cristianos. El tormento aplicado sobre el cuerpo del niño era una imitación de la crucifixión de Cristo, factor por el que las autoridades consideraron que este ritual era un ataque directo contra la comunidad católica. Según Stephen Haliczer, la inquisición, por medio de confesiones bajo tortura, incriminó a seis judíos y cinco conversos. Éstos fueron juzgados y finalmente quemados en la hoguera en noviembre de 1491 (150). En *Fortalitium fide* (1460) el

franciscano Alonso de Espina afirmaba que conversos y judíos eran iguales, la única diferencia era que los primeros practicaban el hebraísmo de forma secreta y los segundos de forma pública. El juicio por el asesinato del santo niño de la Guardia y la ejecución pública subsiguiente reforzó el estereotipo negativo que ya existía sobre los conversos. Según la sociedad cristiana, aunque se hubiesen bautizado en Cristo los descendientes de judíos, como los moriscos, practicaban de forma secreta el judaísmo y también la brujería.

En el Nuevo Reino de Granada en particular y en el Caribe en general los archivos de la inquisición señalaban la imputación de sacrificios de infantes a personas de raza negra, dato que prueba la transferencia del estereotipo del nigromante judío en España al negro brujo en América. La negra Juana García, al pertenecer a la misma raza que los imputados por la muerte de niños en el Caribe, evoca, para la sociedad blanca y cristiana, el perfil demoniaco de la bruja. La imagen de los conversos como brujos continúa en la literatura del siglo XVII porque en la picaresca del Siglo de Oro, la mujer descendiente de judíos conversos, como la morisca, será quien los escritores representen como practicante de la nigromancia.

Juana García y la hechicera judía: el arte de volar

Francisco de Quevedo, consciente de la imputación de brujería que perseguía a los judíos conversos, adjudica esta profesión a una mujer que, como Juana García en la colonia, continua la tradición celestinesca. En *El buscón* (1626) de Francisco de Quevedo, una de las obras más importantes de la picaresca, la madre del protagonista es una hechicera descendiente de judíos conversos. La progenitora del pícaro es "Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal" (96). La mención a esta retahíla de apellidos con tanta sucesión de santos es una forma de indicar su linaje converso[91]. Según José Antonio Benito Lobo, para alejar

[91] Curiosamente, la sucesión del sonido "san" por tres veces en la cadena heráldica alude no a la procedencia cristiana, sino al encubrimiento del linaje considerado vil de los judíos. José Antonio Benito Lobo señala la frecuencia de los apellidos "Santángel, Santa Cruz o Santa Clara" (127)

las sospechas de la inquisición y de la sociedad en general solían elegir "apellidos antiguos o estrechamente relacionados con la iglesia católica" (127). Al igual que Celestina, la madre del Buscón practica la alcahuetería, remienda virgos, elabora afeites o tintes para cubrir las canas y practica la hechicería[92] (98-100). Además, esta descendiente de la nigromante de Rojas posee la capacidad de volar.

Juana continúa en América la tradición voladora de la hechicera judía en la literatura picaresca española. Rodríguez Freyle nos informa que esta negra "era un poco voladora" (119), otro modo más de decirnos que era bruja. Según el cronista neogranadino el diablo es la entidad sobrenatural que se encuentra detrás del encantamiento que practica Juana, dato que sugiere que gracias a su relación con Lucifer la negra puede volar. Por este motivo, Rodríguez Freyle debía pensar en un pacto entre la hechicera y el demonio en la figura de un macho cabrío, imagen que recuerda a la judía conversa del texto de Quevedo. Aldonza logra volar gracias a su relación con el demonio. Don Pablos recoge los comentarios que sobre su madre hizo una vieja que lo crío: "hechizaba a cuantos la trataban … sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con que lo hiciese en público" (98-99). La nigromante del texto de Quevedo había tenido contactos con el "cabrón", encarnación física de Satanás, con quien volaba como las brujas de la imaginación medieval. Sebastián de Covarrubias define el término "cabrón" como "símbolo del demonio, y en su figura cuentan aparecerse a las brujas y ser reverenciados de ellas." Estas prácticas prohibidas la pusieron en riesgo de ser emplumada y sometida al escarmiento público por bruja. Según Gonzalo Correas, "emplumar alcagüetas, y

---

entre los judíos conversos. Marcel Bataillon también es de esta opinión puesto que en la nota 24 afirma "enseguida pensamos en Pablo de Santamaría y los numerosos Santángel, Santa Cruz y Santa Clara, que aparecen el *Libro verde de Aragón*" (234).

[92] "Hubo fama que reedificaba doncellas, resucitaba cabellos encubriendo canas. Unos la llamaban zurzidora de gustos; otros, algebrista de voluntades desconcertadas, y por mal nombre alcagüeta … Tenía su aposento … todo rodeado de calaveras … Su cama estaba armada sobre sogas de ahorcado" (*El buscón* 99-100).

ponerlas coroza y subirlas en una escalera arrimada a la pared. Es usado castigo." El correctivo que supone enmelar y emplumar a la penitenciada en público es practicado contra hechiceras y alcahuetas, oficios hermanos en la tradición femenina de la picaresca.

El castigo de los vuelos de las brujas y alcahuetas, como Juana García, suponía la transformación del cuerpo femenino en un monstruo, mitad ave mitad mujer, para ejemplificar la maldad del alma femenina. Rodríguez Freyle tras explicar el negocio de Juana con la clienta y la consumación del hechizo afirma "con esto vengamos al marido de esta señora, que fue quien descubrió toda esta volatería" (121). El autor por boca del esposo se refiere, con la palabra "volatería" (121), no sólo a los vuelos de Juana, sino al encantamiento que ésta acaba de realizar. El oficio de hechicera de Juana incluye de forma subliminal la profesión de alcahueta, puesto que los delitos erótico-amorosos forman parte de los cometidos por las nigromantes. Por este motivo, tanto Cristóbal Pérez de Herrera como Covarrubias asignan el castigo de emplumamiento a alcahuetas. El médico Cristóbal Pérez de Herrera relaciona el emplumar con el pecado de la sensualidad ya que "así como las plumas por ser livianas se pegan a la miel, de la misma suerte se llegan los hombres livianos y sensuales a las alcahuetas" (119-20). La definición del término "emplumar" ofrece la siguiente reflexión en Covarrubias "A las alcahuetas, acostumbran desnudarlas del medio cuerpo arriba y, untadas con miel, las siembran de plumas menudas, que parecen monstruos, medio aves medio mujeres." La hembra es transformada literalmente en un ser bestial, mitad humano mitad pájaro, para mostrar la corrupción interior de la mujer y provocar el terror de la clientela masculina. Recordemos que Vélez de Guevara también presenta a la alcahueta y hechicera Rufina María de *El diablo Cojuelo* como un alfaneque: un ave. Tanto la práctica de la nigromancia como el castigo correspondiente convierten a la pícara en un ser volador.

La capacidad de volar de Juana sólo puede ser justificada por medio de la alianza con el demonio. No hay duda de que según la sociedad blanca y cristiana la facultad de volar es un don

mágico otorgado por Lucifer a sus discípulas. Según el *Malleus Maleficarum* "these women … in truth are riding with the devil, who calls himself by some such heathen name and throws a glamour before their eyes" (7). Algunos inquisidores e intelectuales pensaban que las brujas no volaban en la realidad sino que sus planeos eran imaginarios. Es decir, por medio de sustancias psicotrópicas o hierbas las nigromantes entraban en un estado alterado de conciencia que les hacía soñar que volaban. Sin embargo, en opinión de los inquisidores, tanto si las elevaciones se producían en la realidad como en la imaginación, era Satanás quien estaba detrás de las actividades aéreas de las encantadoras. Así lo demuestra Gregory Zilboorg quien considera que los autores del *Malleus Maleficarum*

> are firm believers in transvection, that is, in the capacity of a witch to transport herself or to be transported bodily through the air, they admit that at times this transvection is but a figure of the imagination; yet this does not shake their belief that the pathogenic agent remains the same … the devil. (30)

Rodríguez Freyle, retoma las ideas del *Malleus Maleficarum*, texto según el cual los vuelos de Juana "desde el cerro que está a las espaldas de Nuestra Señora de las Nieves" (*El Carnero* 124) constituían uno de los beneficios mágicos logrados por su pacto con Lucifer. La continuación de la tradición europea y peninsular en la literatura colonial se ejemplifica en *El Carnero*, cuyo escritor convierte a Juana en una discípula voladora de Belcebú, al igual que sus colegas del viejo mundo. Rodríguez Freyle también pudo observar cómo los inquisidores del Nuevo Reino de Granada incriminaban a mujeres negras por practicar hechicería europea.

Juana García y las hechiceras del Nuevo Reino de Granada en los archivos de la Santa Inquisición

Los archivos de la inquisición del Tribunal de Cartagena de Indias reportan acusaciones de brujería europea contra mujeres que, como Juana García, también eran negras voladoras. Uno de los casos más famosos fue el de las brujas de Tolú, un puerto de mar situado a unos 104 kilómetros de Cartagena. Según las acusaciones de los testigos, las nigromantes negras volaban,

bailaban alrededor del diablo en la figura de cabrón y le otorgaban el beso negro (Lea 464). Estas declaraciones están recogidas en el *Libro 1020*, dedicado a las causas de la inquisición del tribunal de Cartagena de Indias, guardado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid. La negra libre Rafaela de Nava "había ido con su diablo volando por el aire … e iba untada con un ungüento (que su diablo había traído) por las partes vergonzosas y debajo de los brazos y así había cenado con las demás brujas y hecho todas las ceremonias" (335). Las negras horras Angelina de Guinea (337), Luisa Domínguez (340), María Quelembe (338) y la mulata libre Bárbola de Albornóz (346) mencionaron en sus declaraciones rituales aéreos similares, en los que siempre participaba la figura del demonio[93].

La inquisición en el Nuevo Reino de Granada registró ritos de brujería que correspondían a las ceremonias del Sabbat de las brujas europeas, y no a rituales africanos, dato que crea importantes dudas sobre la veracidad de los testimonios. Manuel Tejado Fernández afirma:

> el demonio cruza el océano, oculto tras el disfraz de la ignorancia o arropado con la túnica de la superstición. Una vez llegado allá [Cartagena de Indias] el demonio saca partido de unas circunstancias asaz prósperas … la población integrada por negros, mulatos, cuarterones, zambos, etc., … aumentaron considerablemente el radio de acción de las artes hechiceras y brujas. (142-43)

Tejado Fernández sugiere que el culto al demonio llegó desde Europa a América, y ya en el Nuevo Mundo se extendió sobre la población negra o con mezcla racial, pues estas personas eran más susceptibles a los encantos de Lucifer. Para el investigador "el ritual mágico americano es, en lo fundamental, oriundo de España. Y así, el demonio que tanto había aprendido en el transcurso de la Edad Media europea, trasplanta a América sus métodos más recientes" (143). Parece que los inquisidores tenían esta misma opinión porque las mujeres inculpadas por rituales

---

[93] Según las declaraciones, además del beso negro (beso en el trasero del demonio), las brujas solían tener relaciones sexuales con su Diablo y se transformaban en animales. Por ejemplo, la negra Juana Fernández Gramajo, temerosa de ser sorprendida durante la ceremonia mágica, se transformó en un puerco para escapar (*Libro 1020* 332). Estos rituales ya estaban registrados en la brujería europea del Medievo.

mágicos europeos, con fantásticos vuelos demoniacos y danzas con Lucifer en el cuerpo de un macho cabrío, fueron en su mayoría negras y mulatas, lo que apunta a que el objetivo de los inquisidores y acusadores del tribunal era genérico y racial. Las declaraciones fueron conseguidas por medio de torturas e interrogatorios dirigidos, en los que las víctimas podían haber confesado presionadas por la fuerza del dolor y no de la verdad. La influencia de la intensidad del tormento para lograr la declaración deseada no puede ser desestimada. La mulata Ana Beltrán, una de las acusadas, la cual se negó a confesar estos delitos demoniacos, murió como consecuencia del castigo corporal al que fue sometida durante su interrogatorio. Las ligaduras durante su escarmiento estaban tan fuertemente apretadas que rompieron los huesos de la muñeca izquierda, los cuales habían empezado a gangrenarse. Le amputaron la mano y murió poco después (*Libro 1020* 328-30). En un interrogatorio dirigido, los inquisidores, conocedores de los actos de las brujas en Europa, encaminaban las preguntas a respuestas que confirmaban las acusaciones iniciales. Ante el dolor del tormento, las respuestas de las penitenciadas podían afirmar cualquier cosa, hasta los actos de encantamiento más descabellados.

Las principales acusadas en este caso de brujería eran mujeres de ascendencia negra, el grupo genérico y racial sobre el que el imaginario colectivo vertía sus miedos en el Nuevo Reino de Granada. Al igual que mulatas, moras, gitanas y judías en la Península Ibérica, las negras y mulatas constituían el grupo subordinado al que se adjudicaban de forma prioritaria las prácticas demoniacas en el Caribe. En concreto las líderes imputadas por estos cultos diabólicos fueron dos mujeres negras, Elena de Vitoria y Paula de Eguiluz, las cuales estuvieron a punto de ser quemadas en la hoguera. Las autoridades iniciaron el proceso de las brujas de Tolú en 1632 y pronto extendieron la ramificación de las acusaciones hasta Cartagena, en un clima de cacería brutal. En este ambiente de persecución, las enfermedades habituales se convertían en signos de la maldad de las hechiceras, las cuales buscaban entre las mujeres negras. Dentro de los casos el tribunal recoge el de la negra libre Rafaela de Nava, la cual pidió al diablo unos polvos amarillos

para poder hacer mal a una persona. Según su declaración los echó en el agua y mató a la persona escogida además de a otras dos, y enfermaron los demás que bebieron de ella (*Libro 1020* 334). El envenenamiento y la enfermedad son males que se han adjudicado a grupos subalternos. Ante este clima de prejuicio y denuncia la mujer negra llegó a ser el equivalente de la bruja y por tanto culpada de atacar al resto de la sociedad. El resultado final ante la crisis creada en torno a estas mujeres fue el famoso auto de fe celebrado el 26 de marzo de 1634 en el que las autoridades castigaron a veintiuna brujas (Lea 465).

El nombre, la raza, el género y la facultad voladora de la protagonista de "Un negocio con Juana García" indican que Rodríguez Freyle escribe su relato influido, además de por los modelos europeos, por las inculpadas de brujería en el Nuevo Reino de Granada. Dentro de las acusadas ante el tribunal de la Inquisición de Cartagena de Indias aparecen cuatro mujeres que tenían por nombre "Juana" al igual que la hechicera del relato del cronista. En concreto, Juana Fernández Gramajo (*Libro 1020* 314), Juana de Mora (*Libro 1020* 300), Juana de Ortensio (*Libro 1020* 310) y Juana Zamba (*Libro 1020* 341) eran los nombres de algunas imputadas por delitos de brujería. Según los documentos recogidos en el *Libro 1020* del Archivo Histórico Nacional de Madrid, al menos tres de estas mujeres eran negras horras al igual que la protagonista del relato de Rodríguez Freyle: Juana Fernández Gramajo, Juana de Mora, y Juana Ortensio[94]. Como Juana García algunas de estas mujeres habían dejado de ser esclavas recientemente y, por lo tanto, vivían sin el control de sus amos cristianos. Esta situación de libertad acrecentaba la ansiedad que causaban entre la sociedad circundante; un miedo fomentado por la élite en el poder, temerosa de la venganza de aquellos que ya no se encontraban bajo el yugo de la esclavitud. De hecho, la definición del término brujo o bruja de Sebastián Covarrubias Horozco en *Tesoro de la Lengua*

---

[94] En el caso de Juana Zamba no se nos provee de esta información pero el apellido de la imputada, el cual alude a la mezcla racial entre negro e indígena, nos hace sospechar que poseía sangre negra.

Castellana o Española relaciona el deseo por la libertad con la práctica de la brujería: "Bruxa, brujo, cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa …" (358). El género femenino y la raza negra colocaban a estas mujeres en la parte más baja de la sociedad libre y las convertía en las víctimas propiciatorias ideales para las acusaciones demoniacas. Así lo demuestran los datos recogidos por los archivos de la inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Es un dato curioso que la nigromante de *El Carnero* se llame Juana, y sea una mujer, libre, negra y voladora[95] al igual que muchas de las acusadas por el Tribunal. La coincidencia en todos estos puntos sugiere que con gran probabilidad, el cronista neogranadino tuvo como referencia estos hechos históricos en la construcción de su relato[96].

---

[95] Las actividades aéreas de Juana aluden al mito caribeño de "los africanos voladores." Según Roberto González Echevarría "Un negocio con Juana García" contiene elementos de la tradición africana como el africano volador que tras su muerte asciende al cielo y regresa a su continente originario (*The Oxford Book of Latin American Short Stories* 50). En *Biografía de un cimarrón* el arte escondido detrás de los vuelos de los africanos en el Caribe es la nigromancia. En el relato de Barnet "los congos *musundi* eran los que más volaban, desaparecían por medio de la brujería. Hacían igual que las brujas isleñas, pero sin ruido" (18). Los negros planean hacia África al igual que las magas, las cuales proceden no de la isla de Cuba en América sino de Canarias, territorio español cercano a África (Barnet 52). El texto de Rodríguez Freyle y los documentos históricos sobre la travesía del Adelantado sugieren que la negra Juana realizó un recorrido transatlántico similar al de las brujas canarias del texto de Miguel Barnet. En *Biografía de un Cimarrón*, las encantadoras vuelan desde "Canarias a La Habana en pocos segundos" (Barnet 52). También Juana viaja de las islas afortunadas al Caribe, ya que, según *El Carnero*, la negra hechicera llegó al Nuevo Reino de Granada junto con Don Alonso Luis de Lugo. Los documentos históricos prueban que el Adelantado había ido de Sevilla a Tenerife, en las islas Canarias, para organizar la expedición que le llevaría al Nuevo Mundo, lo que coloca estas islas españolas, cercanas al territorio africano, en el inicio del viaje. Las islas Canarias es el lugar del que las brujas son originarias, según el testimonio de Esteban Montejo en *Biografía de un cimarrón*, dato que ubica a la hechicera Juana en el punto de partida de esta versión de la leyenda caribeña. A la luz de las conclusiones que arroja este capítulo propongo que la relación que establece Rodríguez Freyle entre Juana y el Adelantado, sugiere que es este varón el verdadero ser femenino y demoniaco. Es decir, la bruja que viene de Canarias no es Juana, sino el Adelantado español y aquellos que como él buscan explotar y arrebatar sus bienes a la madre tierra americana.

[96] Los datos de una de las declaraciones recuerda al relato de Juana García y su clienta. Es el caso de Doña Elena de la Cruz, "mujer española y casada, natural de Sevilla" (*Libro 1020* 359). Esta dama peninsular supo de la infidelidad de su marido e impulsada por los deseos de venganza

La hechicera en la literatura picaresca y en los archivos de la Santa Inquisición: de España al Nuevo Reino de Granada

La hechicera de la literatura picaresca peninsular parece inspirarse, como la negra neogranadina, en las mujeres perseguidas por la Santa Inquisición durante los siglos XVI y XVII. Las nigromantes peninsulares que los escritores picarescos del Siglo de Oro representan eran mujeres que no pertenecían al modelo ideal de la dama española cristiana y blanca, el de la castellana vieja, sino a las hembras cuya raza, religión y bajo estrato social, las convertía en presas ideales para el tribunal de la Santa Inquisición. Con gran probabilidad, los autores de la literatura picaresca peninsular, al igual que Rodríguez Freyle en la colonia, se inspiraron en las mujeres perseguidas por la Inquisición en este momento histórico para retratar a sus nigromantes. La España anterior a 1492, en la que coexistían cristianos, judíos y musulmanes, había desaparecido. Los edictos reales forzaron a estos dos últimos grupos a escoger entre emigrar a nuevas tierras o convertirse al catolicismo. Precisamente éste es el momento histórico en el que se acentuó la actuación de la Inquisición para combatir la herejía y preservar la pureza de la fe. Por lo tanto, la presencia de sangre judía o mora en el árbol genealógico, en especial durante finales del siglo XV y en los siglos XVI y XVII, se convertía en una mancha genealógica que afectaba a las generaciones presentes y futuras. El ideal de la castellana vieja implicaba la limpieza de sangre, es decir, la ausencia de la sangre de negros, moriscos, gitanos y judíos del árbol familiar. Por eso, la mujer mulata, gitana, mora, morisca o judía constituye el modelo de la hembra acusada de hechicería en la Península Ibérica.

En el caso de una mujer perteneciente a estos grupos la discriminación era triple, puesto que además de ser racial y/o religiosa, también lo era de género, ya que la fémina tenía una posición de subalternidad en la sociedad por su sujeción al poder patriarcal. Es necesario

---

acudió a una hechicera de Tolú. La bruja le dijo que si seguía sus consejos podría vengarse de su marido y de su manceba. Movida por sus deseos de revancha la bruja convirtió a esta dama española en una de las discípulas de Satanás (*Libro 1020* 321-23).

mencionar que en esta época existía una percepción negativa de la mujer, puesto que como Stephen Haliczer expone, la sociedad consideraba a las hembras, por su condición femenina, como seres moral e intelectualmente inferiores al hombre, y por ello más vulnerables ante las tentaciones del diablo (146). En general, durante los siglos XVI y XVII las mujeres pertenecientes a estos grupos raciales y/o religiosos no practicaban la hechicería, sino que los inquisidores y los dirigentes de la sociedad cristiana desplazaban sus miedos de caos y desintegración social sobre estas damas. Los autores de la literatura picaresca recogen en las hechiceras de sus obras el clima de persecución de este momento histórico en el que las ansiedades de la élite cristiana se dirigían hacia estos modelos concretos de mujer. Sin embargo, también hay excepciones, porque aquellas mujeres con sangre negra, mora, gitana o judía que poseían escasos recursos financieros tenían como única opción para sobrevivir en esta sociedad cristiana y hostil la práctica de la picaresca, y de los oficios de dudosa moralidad unidos a esta tradición que incluían la hechicería y la alcahuetería.

Juana habita en el imaginario del Nuevo Reino de Granada donde la élite colonial reubicó los patrones raciales, genéricos y religiosos de la España del Siglo de Oro. Aunque la actuación de la Inquisición en el Nuevo Reino de Granada empezó con el Tribunal de Lima en 1570, los protectores de la fe intensificaron sus actividades a partir del 25 de febrero de 1610, momento en el que erigieron el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de Indias[97]. De

---

[97] El tribunal del Santo Oficio de la Inquisición es instalado en Cartagena de Indias en 1610 por ser precisamente esta localidad, el puerto de entrada de población más importante del Nuevo Reino de Granada y poseer una situación estratégica que permitía controlar la zona del Caribe, área con una abundante presencia negra. En 1576 el virrey Francisco de Toledo solicitó a Felipe II, rey de España, la creación de un nuevo tribunal, además de los ya existentes de México y Lima, ya que los distritos territoriales eran enormes, lo que ocasionaba múltiples problemas para trasladar tanto a los acusados como a los testigos. José Toribio Medina, estudioso de varios tribunales de la Inquisición en América, señala cómo el consejo de Indias se reúne en 1608 y toma la decisión final de instalar el nuevo tribunal en Cartagena, el cual comprende un territorio extenso que abarca el Caribe hispano. La jurisdicción del tribunal incluye:

acuerdo a la historiadora Diana Luz Ceballos Gómez, el Santo Oficio se encargaba de resolver en el Caribe los mismos problemas con los que esta institución se enfrentaba en Europa. Los casos examinados por este tribunal inquisitorial incluían delitos por herejía, especialmente blasfemias menores y hechicerías leves (53). La población de raza negra estaba sujeta a ser juzgada por este tribunal, el cual se encontraba en uno de los puertos con mayor movimiento del comercio de esclavos y por tanto con mayor presencia de personas de raza negra. Según las investigaciones de Splendiani y Sánchez Bohórquez, dentro de los grupos subordinados, la raza negra, el género femenino y el estatus social de esclavo constituía el mayor porcentaje de reos del Tribunal[98].

> el reino de Nueva Granada y el de Tierrafirme y la Isla Española y todas las Islas de Barlovento y provincias descendientes de la Audiencia de Santo Domingo ò sean el arzobispado de esta ciudad y el de Santa Fe de Bogotá y los obispados de Cartagena, Panamá, Santa Marta, Puerto Rico, Popayán, Venezuela, y Santiago de Cuba. (Medina 46)

En 1610 por edicto de Felipe III, rey de España, se funda en Cartagena de Indias el tercer tribunal de la Inquisición del Nuevo mundo, cuyos primeros inquisidores serán el ya mencionado D. Juan de Mañozca y D. Mateo de Salcedo. El Santo Oficio puede ahora vigilar el puerto de entrada de extranjeros más importante del Nuevo Reino de Granada para que no se introdujeran "ni las personas ni los libros infectos de herejía" (Medina 43). Sin ninguna duda, dentro de la mente de los inquisidores, la población negra esclava que llegaba a este puerto, y después era distribuida por el Reino, era un peligro potencial de prácticas heréticas, entre las que incluirían el reniego de la fe, la hechicería y la brujería.

[98] Según Anna María Splendiani entre 1570 y 1610, periodo en que el Nuevo Reino de Granada había estado bajo la jurisdicción del Tribunal de Lima, hubo 44 acusados neogranadinos, sólo varones de los cuales ninguno era negro ("El tribunal de la inquisición en Cartagena de Indias" 108-09). Sin embargo la situación cambia de forma drástica con la instalación del tribunal en Cartagena de Indias en 1610, puesto que en los 50 años siguientes los inquisidores aumentan de forma exponencial la cantidad de reos, entre los cuales el grupo no blanco mayoritario será el de los negros, entre los que ahora sí se incluyen mujeres. El periodo de mayor actividad del Tribunal de la Santa Inquisición en Cartagena de Indias son los años que discurren entre 1610 y 1650. Los datos proporcionados por José Enrique Sánchez Bohórquez señalan que durante el periodo de 1610 a 1660 los reos que no pertenecían a la raza blanca fueron un total de 145, entre los cuales había un 58% de mujeres y un 42% de hombres (218). El género femenino pasa a ser un objetivo prioritario dentro de los detenidos por la inquisición, al igual que sucedía con las cazas de brujas en Europa. En cuanto a la raza de los detenidos "el negro fue el grupo más numeroso, seguido por el mulato con 48, del mestizo con 17 y del zambo con 4 reos" (Sánchez Bohórquez 218). En este ranking de grupos subordinados el "ganador" es el de las personas negras, seguidos por los mulatos, mezcla de negro y blanco y de las tradiciones de ambos mundos, el africano y el

Ceballos Gómez afirma que en esta época colonial en el Nuevo Reino de Granada, ser negro era sinónimo de ser brujo, ya que los blancos consideraban más peligrosos a los hombres de esta raza por su espíritu levantisco y libre demostrado en las fugas de cautivos existentes durante el siglo XVI (88). Los peninsulares y criollos descendientes de cristianos viejos que constituían la élite social colonial, eran los que mantenían esta percepción demoníaca y agresiva de los hombres de raza negra, una posición similar a la que se tenía de los moros y los judíos en el territorio español. La población negra formaba el grupo más bajo en la escala social, junto con los indígenas. De acuerdo a este estereotipo colonial del varón negro, la hembra de la misma raza practicaba la brujería y producía temor ante el peligro social que acarreaba su posible liberación. La representación literaria de Juana García ejemplifica ambos miedos. La nigromante de *El Carnero* es discriminada por su raza y antiguo status de esclava, por su religión considerada como hechicería y por ser una mujer libre. Además, en el texto de Rodríguez Freyle, Juana es una ex-esclava con dos supuestas hijas y sin un esposo o familiar que la mantenga, lo cual sugiere que ese lugar marginal que la negra encantadora ocupa en la sociedad colonial, como algunas de sus colegas peninsulares, le obliga a practicar la hechicería, junto con otros oficios picarescos, para poder sobrevivir.

El empleo de la magia y las artes picarescas como medio de supervivencia femenina en el Nuevo Reino de Granada

El uso de la adivinación como medio de supervivencia era un oficio que ejercían algunas de las mujeres del Nuevo Reino de Granada. El delito mágico del que acusaron a Juana es el de adivinación, puesto que por medio del reflejo del agua en el lebrillo, la clienta y la hechicera logran averiguar el lugar donde se encuentra el esposo de la dama. Para subsistir por medio de la hechicería es importante crearse una fama efectiva. Ésta es la táctica de Juana porque la

---

europeo. Los indígenas como naturales de América tenían un estatuto superior y no podían ser juzgados por la Inquisición, puesto que no eran susceptibles de herejía por su falta de su comprensión profunda de la fe cristiana.

popularidad de sus servicios entre la sociedad de Santa Fe de Bogotá queda demostrada en las diligencias que el juez inquisidor emprende contra ella. La encantadora neogranadina "depuso de otras muchas mujeres … eran muchos los que habían caído en la red, y tocaba en personas principales" (123). No hay duda de que hasta el momento en el que fue procesada por el Tribunal, la zahorí de *El Carnero* gozaba de una gran reputación ya que el abundante número y el estatus de sus fieles eran una prueba concluyente. El renombre de la adivinadora neogranadina le permitía cobrar un precio por sus servicios y seguir atrayendo a clientes para poder mantenerse económicamente. Para Juana, la práctica de la hechicería como una forma de subsistencia era una necesidad. Este era también el caso de otra mujer juzgada por la inquisición, Isabel González, una viuda de 80 años, que como Juana residía en Santa Fe. La anciana decía adivinarlo todo por medio del "ánima sóla" (*Libro 1020* 272) lo cual le dio fama de santa[99] y estimuló un importante número de clientes que acudían a sus servicios. Según los testigos "era consultada para que dijese cosas de porvenir y ausentes y las decía y sucedían y eran así" (*Libro 1020* 272). En su confesión ante el tribunal, Isabel afirmó que nunca escuchó al ánima sóla y que no poseía poderes adivinatorios. Sólo había inventado estos embustes para consolar a aquellos que acudían a sus servicios y como un medio para poder sobrevivivir "porque le diesen para su sustento y vestido lo que hubiesen menester" (*Libro 1020* 273). Juana García, como Isabel, es una mujer de edad avanzada y no tiene a su lado una figura masculina que las mantenga, motivo por el cual necesita buscar sus propios recursos para sobrevivir.

[99] Isabel era natural de Talavera de la Reina en España, por lo que suponemos que era de raza blanca. En el caso de una mujer negra como Juana, con todos los estereotipos demoniacos asociados a esta raza en la sociedad de la época, sería difícil pensar que alguien la considerase santa.

La narración de Rodríguez Freyle sugiere que las hijas de Juana, herederas de un linaje vil, también se ven abocadas a ejercer la prostitución[100] y el ocultismo para sobrevivir. Éstas trabajaban no sólo en la nigromancia, sino en la alcahuetería y la prostitución. Las hijas de Juana tienen sangre negra, lo que les confería una posición subalterna dentro de la sociedad colonial. Si al componente racial sumamos que las mozas descendían del linaje de una hechicera y alcahueta, las posibilidades de casarse con un buen partido son escasas, ya que para una mujer en la época colonial el matrimonio constituía la única forma de ascenso social. Las candidatas idóneas son las mujeres blancas, peninsulares o criollas que procedían de familias honorables de cristianos viejos con buenos ingresos. La progenie de la hechicera neogranadina, poseía sangre negra, no pertenecía a generaciones de cristianos viejos y derivaba de un linaje truhanesco con escasos recursos financieros. Estos antecedentes también les impedían trabajar al servicio de un amo, ya que ninguna familia respetable permitiría la entrada en su hogar de mujeres con semejantes referencias. Estos componentes genéricos, raciales y laborales no les dejaban más alternativa que los oficios picarescos femeninos. Aunque Juana trabajaba como hechicera, los ingresos no debían ser los más abundantes ya que no permitían la subsistencia de toda la unidad familiar—la negra y sus hijas. Las descendientes de la negra le ayudaban con los preparativos para realizar los rituales mágicos, pero Rodríguez Freyle sugiere que los pagos por sus servicios mágicos no eran suficientes ya que también practicaban la prostitución. La labor de hechicera incluye otros oficios femeninos del submundo neogranadino, a los que estaban condenadas las mujeres que por su raza, género y religión no podían escapar de los estratos más bajos de la sociedad.

Según el cuento de Rodríguez Freyle, las mujeres castellanas buscaban los servicios de nigromantes en el Nuevo Reino de Granada, siguiendo la costumbre que ya tenían en la Península

---

[100] Según Splendiani, la prostitución constituye un delito de herejía incluido en el capítulo sexto del edicto de fe. El edicto fue leído el 30 de noviembre de 1610 en la catedral de Cartagena de Indias ("El tribunal de la inquisición de Cartagena de Indias" 112-13).

Ibérica. Las damas de la Península Ibérica acostumbraban a acudir a encantadoras para consultar temas amorosos. María Helena Sánchez Ortega analiza algunos de los casos de magia amorosa incluidos en los archivos de la inquisición españoles. Los objetivos de estos hechizos eran tres, primero, determinar las intenciones amorosas de un hombre; segundo, obtener el amor de un hombre; y tercero, recobrar o retener el amor de un varón desdeñoso (Sánchez Ortega 61). Los encantamientos para lograr el amor de la persona deseada eran una práctica común en la Edad Media, y permitían apreciar la importancia que en la vida de una mujer tenía el mantener una buena relación matrimonial. La abundancia de las hechiceras que habitaban en la Península y que recibían importantes dividendos practicando esta profesión, prueba la popularidad de los sortilegios amorosos solicitados y practicados por mujeres. En el Nuevo Reino de Granada la situación no era diferente. Las mujeres blancas españolas acudían con frecuencia a las hechiceras del Nuevo Reino para lograr que sus maridos no las maltratasen y las quisieran bien. Además, los archivos de la inquisición prueban que las ceremonias de magia amorosa, con el uso de las habas y el cedazo también se practicaban en el Caribe. Es posible que las mismas clientas requiriesen de las magas del Nuevo Mundo los mismos rituales que habían presenciado en la Península.

Rodríguez Freyle dibuja en Juana García a la substituta ideal para la hechicera peninsular porque debido al tono oscuro de la epidermis y a la imagen del negro en el Nuevo Reino de Granada, Juana recuerda con más facilidad a las hechiceras moras españolas, las cuales eran famosas por sus artes adivinatorias. Por un lado, como ya se ha comentado anteriormente, Juana es un palimpsesto, una re-escritura en la colonia de la imagen literaria de la hechicera mulata, mora, morisca, gitana y judía de la picaresca del Siglo de Oro. Por otro lado, Rodríguez Freyle construye a Juana inspirándose no sólo en las novelas picarescas sino en la crónica histórica y social del Nuevo Reino de Granada. En este contexto colonial, que Rodríguez Freyle conocía al dedillo, la nigromante de *El Carnero* como quizás otras hechiceras de las que el autor hubiese tenido noticia, utiliza el estereotipo de la magia adjudicada a las mujeres negras para su ventaja,

ya que sabe que éstos son los factores que atraerán a la clientela. Quizás, como las mujeres reales que practicaban la hechicería en la sociedad colonial, la negra voladora aprovecha este estereotipo para sobrevivir, porque sabe que al ser una mujer y pertenecer a la raza negra, ya es considerada por la sociedad blanca como practicante de la nigromancia. Además, al haber residido en la Península Ibérica conoce las tradiciones de las hechiceras mediterráneas, como demuestra el uso del lebrillo moro y la técnica del agua, rituales que la hacen más atractiva para la clientela española. La negra neogranadina de la ficción, como algunas de sus contemporáneas en la realidad, usa la imagen negativa de su raza, el estereotipo de la bruja, para su propio beneficio económico lo que la coloca en una situación de poder. Sin embargo, por otra parte, este mismo estereotipo la mantiene atrapada en una situación subalterna de la que no puede escapar, ni ella misma ni su linaje.

La nigromancia era una actividad habitual de la que participan los miembros de la sociedad colonial del Nuevo Reino de Granada, pero que conllevaba sus riesgos. José Enríquez Sánchez Bohórquez señala:

> lo esotérico hacía parte de la sociedad colonial y era tolerado por la misma, como lo evidencia no solamente el testimonio de quienes denunciaron a estas mujeres ante el Santo Oficio, sino también el silencio de quienes conocían de la pública fama de éstas como hechiceras pero que no se atrevieron a acusarlas o de aquellos que simplemente se sirvieron secretamente de ellas. (215-16)

Aunque gran parte de la población peninsular requería de los servicios de las hechiceras y callaba su existencia, siempre planeaba la posibilidad de la denuncia ante el Santo Oficio. ¿Merecía la pena arriesgar la integridad física, las posesiones materiales y el honor familiar por los beneficios económicos que proporcionaban los rituales esotéricos? En el caso de Juana, y de muchas mujeres de raza negra como esta figura, la respuesta probablemente fuese “sí”. La nigromancia le permitía a Juana ser independiente, dueña de sí misma, algo que nunca pudo hacer cuando era esclava. El texto de Rodríguez Freyle no apunta a que Juana tuviera propiedades ni grandes posesiones materiales susceptibles de confiscación por el Santo Oficio, con lo que la relevancia

de este factor queda descartada. En cuanto al linaje manchado por la condena por herejía, qué más bajo podía caer una mujer de raza negra que había sido esclava. El color de su piel y el de sus descendientes era una prueba imborrable del linaje sombrío del que descendía. El riesgo de la denuncia ante el Santo Oficio era aceptable para Juana porque sus opciones para sobrevivir estaban limitadas a los oficios picarescos. En este sentido, aquellos que pagaban secretamente por los servicios de Juana y sus hijas, los miembros de las clases dominantes de la colonia, eran los que más tenían que perder.

La demonización y feminización de la élite patriarcal colonial

El proceso inquisitorial de Juana demuestra que la denuncia por hechicería es una imputación que afecta a la élite patriarcal de la sociedad colonial. Volvamos de nuevo a la descripción de Rodríguez Freyle sobre los clientes de Juana: "corrió la voz de que eran muchos los que habían caído en la red, y tocaba a personas principales. En fin, el Adelantado don Gonzalo Jiménez de Quesada, el capitán Zorro, el capitán Céspedes, Juan Tafur, Juan Ruiz de Orejuela y otras personas principales acudieron al señor obispo" (123). El cronista utiliza el masculino "culpados" (123) y "caídos" (123) para aludir a los acusados, aspecto que indica que son hombres. Además en ambas oraciones, tanto al hablar de los imputados como de los mediadores para su liberación, utiliza la expresión "personas principales" (123), repetición que sugiere que ambos grupos son en realidad el mismo. Es decir, esta intercesión masculina implica la sospecha de que estos ilustres varones no estuvieran protegiendo a otros imputados, sino a sí mismos por solicitar servicios nigrománticos y picarescos variados. A la luz de esta intervención varonil el "¡Todas, todas lo hicimos y yo sólo lo pago!" (123), que la hechicera exclama al ser penitenciada públicamente, sugiere al lector la alusión a estos hombres ilustres y por tanto una feminización de la clase política colonial, débil como la mujer ante los influjos de la hechicería.

El autor neogranadino, en un gesto bufo, feminiza y demoniza a los varones dirigentes de la colonia para denunciar su debilidad y corrupción. En este contexto, el castigo a Juana más que

un acto de fuerza de la sociedad, es un evento burlesco ya que revela la debilidad de los hombres principales que dirigen la colonia. Rodríguez Freyle se mofa de los varones prominentes de la sociedad pues con el arte de su pluma los transforma en una élite femenil, en hombres feminizados. Al fin y al cabo solicitan los servicios de una hechicera negra, un aspecto que les iguala con la imagen misógina de la mujer en la época; como ellas, ahora ellos son seres débiles ante los influjos del demonio. La intención del autor neogranadino con esta crítica social es denunciar el grado de corrupción de las instituciones coloniales y de la élite que las dirige, ya que aquellos que deberían gobernar siguiendo las leyes sagradas de Dios, son discípulos de la corrupción del diablo. Ante tal maestro y tales alumnos Nueva Granada es un pozo de abyección pues como indica Rodríguez Freyle en *El Carnero* "el Reino … hoy está, en las heces" (108). Aunque el juez inquisidor rebaja la sentencia final, la cual ha pasado de la muerte al destierro, la negra y sus descendientes son quienes pagan por un delito del que participa la élite masculina de la sociedad colonial.

El castigo público de Juana: el regreso a la esclavitud

El castigo público de Juana rememora la punición de las hechiceras europeas y, al mismo tiempo, las escenas de la esclavitud en el Nuevo Mundo. Según Rodríguez Freyle: "Su Señoría … topó sólo con Juana García, que la penitenciaron poniéndola en Santo Domingo, a horas de la misa mayor, en un tablado, con un dogal al cuello y una vela encendida en la mano" (123). La imagen del castigo de Juana es similar a la que Jan van Grevenbroeck II (1731-1807) en *Punishment of a sorceress* (figura 2-3), presenta en el territorio europeo. En este carboncillo, una mujer de avanzada edad está colocada en un tablado y sostiene en sus manos una vela, de modo semejante a Juana en la descripción de Rodríguez Freyle. Según Robert Muchembled esta mujer europea corresponde a los estereotipos rurales del mundo mediterráneo sobre la baja posición social de las hechiceras (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 108). Rodríguez Freyle en su representación de la negra Juana re-adapta al ambiente de la colonia el estereotipo de la

hechicera de clase baja del mundo mediterráneo europeo, en concreto de España. En opinión de Muchembled, la hechicera de van Grevenbroeck porta los símbolos satánicos en su gorro con forma de cuernos, para permitirles a los espectadores comprender que la fuente de su castigo es ser una mala cristiana. Su escarmiento la marca como rebelde, o al menos indica que no es una mujer sumisa (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 108). Una diferencia con respecto a esta imagen de la hechicera europea es que Juana no porta cuernos en su cabeza, sino que lleva un "dogal al cuello" (123) un castigo usual para ahorcamientos y otros suplicios. Al ser una mujer negra, la penitenciada con el dogal atado al cuello, evoca los mercados de esclavos, en los que las personas negras iban amarradas al cuello con sogas y también presentadas para su venta pública sobre tablados. Las autoridades administran este castigo a Juana por practicar la hechicería, transgresión que señala su rebeldía ante el sistema colonial cristiano, y para devolverla de modo simbólico al estado de esclavitud. En este sentido, el castigo de la hechicera Juana, según lo describe Rodríguez Freyle, une la imagen de la nigromante y la de la esclava negra.

Figura **2-3**: Jan van Grevenbroeck II (1731-1807), carboncillo, tinta y acuarela sobre papel, *Punishment of a Sorceress*. Museo Correr, Venice, Italy; rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 108).

Juana García como chivo expiatorio

En la anécdota de Rodríguez Freyle, Juana también funciona como chivo expiatorio, es decir, se constituye en una víctima propiciatoria de la sociedad. René Girard en su libro *The Scapegoat* comenta las cualidades que convierten a un individuo en chivo expiatorio. En la opinión de Girard "the more signs of a victim an individual bears, the more likely to attract disaster" (26). Este es el caso de Juana, una mujer negra y libre que vive sin el control de una figura masculina, motivo por el que la sociedad patriarcal la percibe como una figura peligrosa fuera del orden social. René Girard escoge tres estereotipos propios de la persecución de víctimas propiciatorias. El primero es una sociedad en crisis (Girard 14) aspecto evidente en el ambiente del Nuevo Reino de Granada y en la situación que vive Juana en Bogotá. En la carta enviada por el arzobispo de Santa Fe de Bogotá el 15 de mayo de 1599 al Consejo de la Corte y al Rey, podemos contemplar el ambiente de crisis moral y religiosa que vivía el Nuevo Reino de Granada:

> Esta tierra es la más estragada en costumbres y en todo género de vicios de cuantas tiene Su Majestad, que me obliga a creer que en ella la fe está muy a punto de perderse, pues los pecados, cuando son muchos y hay hábito de cometerlos, depravan la voluntad e inducen error en el entendimiento y pertinacia, de que nacen las herejías. (Tejado Fernández 29-30)[101]

Recordemos que quienes permiten este ambiente problemático son los varones de las clases dirigentes de la colonia. Para poner remedio a esta crisis se instala el Tribunal de la Inquisición en Cartagena de Indias. A partir de este momento surge el segundo estereotipo de persecución de víctimas propiciatorias, la persecución colectiva desencadenada por el edicto de fe.

---

[101] Cita incluida en el texto de Manuel Tejado Fernández (29) y en el estudio de Splendiani ("El tribunal de la inquisición en Cartagena de Indias" 111). Tejado Fernández introduce la cita del siguiente modo: "el arzobispo de Santa Fe, don Bartolomé Lobo Guerrero, había escrito al Consejo presionando para que se crease el Santo Oficio en el Nuevo Reino, con estas palabras que transmite T. Medina" (29).

El Nuevo Reino de Granada establecía una sociedad inquisitorial en que la acusación de herejía era una forma de validar e incluirse en el sistema de poder de la élite dirigente. El edicto de fe[102] instaba a los integrantes de la sociedad a denunciarse unos a otros para probar su adhesión al cristianismo y por tanto, al sistema de valores que imponían los gobernantes del Reino. Estos hombres se incluían dentro de la élite colonial, la cual, según Ana María Splendiani, estaba formada por un diez por ciento de las personas del Nuevo Reino de Granada. Era un grupo que incluía aquellos que habían llegado a América con una licencia o un cargo concedido por la corona de España ("La sociedad colonial inquirida" 126). Esta élite privilegiada y masculina compartía además del poder económico, el ser blanca y europea. El resto de la sociedad, lo que Splendiani llama "pueblo" ("La sociedad colonial inquirida" 127) lo forman las mujeres españolas o portuguesas, los blancos pobres y la población de raza negra, mulata o con mezcla racial. En el cuento de Rodríguez Freyle, la persona que por medio de la denuncia ante el juez inquisidor se quiere adscribir al sistema de poder colonial es el esposo de la clienta.

La acusación que levanta este varón contra Juana y sus hijas confirma que la inculpación de otros ante la inquisición constituye un método de ascenso social en el Nuevo Reino de Granada. Este hombre engañado establece la denuncia ante el juez pues:

> tomó la manga y fuese con ella al señor obispo, que era juez inquisidor, e informóle del caso. Su Señoría apretó en la diligencia; hizo aparecer ante sí la mujer; tomóle la declaración; confesó llanamente todo lo que había pasado en el lebrillo de agua. Prendióse luego a la negra Juana García y a las hijas. Confesó todo el caso… (123)

---

[102] Los grupos acusados de prácticas heréticas y buscados por la Inquisición en los edictos de fe son los mismos que en la Península Ibérica lo que indica que el sistema cultural de persecución español se impone también en la sociedad del Nuevo Reino de Granada. La lectura de los siete capítulos del "edicto de fe" comunicaba con detalle los grupos, personas y prácticas que constituían delito religioso y que debían ser denunciadas con celeridad por todos los cristianos. Los tres primeros capítulos del edicto correspondían a las características que permitían identificar a los tres grupos religiosos más perseguidos por los peninsulares: judaizantes, mahometanos y luteranos. En especial los dos primeros gozaban de una amplia y detallada descripción lo que nos hace pensar que eran los objetivos principales de la Inquisición tanto en España como en el Nuevo Reino de Granada.

Por medio de la acusación ante el Santo Oficio sobre las actividades de Juana y sus hijas, el varón prueba que es un buen cristiano y que busca proteger los valores de la sociedad colonial. Sin embargo, aunque el retrato que presenta Rodríguez Freyle indica que el acusador es un hombre descendiente de españoles y con una situación económica acomodada, también propone que el marido agraviado no forma parte de la élite dirigente de la colonia. Los datos que aporta Rodríguez Freyle señalan que es un comerciante pues "pasó … a emplear su dinero" (119) en las flotas de Castilla. Además, una vez llegó a Sevilla, se fue a la isla Española de Santo Domingo porque amigos y parientes suyos "contáronle de las riquezas que había en ella, y aconsejáronle que emplease su dinero y que se fuese con ellos a la dicha isla" (121). En la clase alta de la sociedad colonial, como en la sociedad española, aún existía un prejuicio contra las personas cuyo medio de vida implicaba una actividad comercial. El hecho de que no perteneciera al grupo más selecto de la élite y que llevara a cabo inversiones comerciales sugiere que este varón quería adquirir más riquezas para ascender en su estatus social. Sin embargo, el aumento de su patrimonio no es suficiente para lograr este objetivo. Necesita vincularse a los dirigentes del Reino y su sistema de persecución, primero al averiguar sobre la vida de otros y posteriormente al denunciarlos ante el Santo Oficio[103].

El espíritu inquisitorial como método de ascenso social ya está presente en *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. En el tercer episodio en el que Lázaro sirve al escudero, éste comenta qué haría si sirviese a un señor de título. El noble venido a menos dice que podría "pesquisar y procurar de saber vidas ajenas para contárselas" (205). Por medio de las averiguaciones sobre la vida de otras personas, el escudero se integraría dentro del sistema de poder, pues comunicaría a su señor los trapos sucios de aquellos que lo quebrantan. Las palabras del escudero señalan que aquellos que se encuentran en los estratos más altos de la sociedad

[103] La función de correveidile desvaloriza a este varón porque lo feminiza ya que, es precisamente este husmear y chismear sobre las intimidades de otros el que se utiliza para demonizar a la mujer, en especial a la hechicera.

promueven un mundo dirigido por intrigas más cercanas al plano demoniaco que a las leyes de Dios. Los miembros de la alta nobleza usan su poder para averiguar los secretos de los demás y emplearlos en su propio beneficio, no para lograr una sociedad más justa y cristiana. Quienes fomentan este sistema de persecución son, de nuevo, los dirigentes de la sociedad, los que parecen perfilarse como los verdaderos seres femeninos y demoniacos de la literatura picaresca, tanto en la Península como en la colonia.

El Nuevo Reino de Granada establecía una sociedad inquisitorial que por medio de condenas públicas como la de Juana, realizaba un acto de exorcismo que la liberaba de sus demonios. Por una parte, el juez inquisidor la condena públicamente y la expulsa para eliminar el elemento contaminador en el orden social. Por otra parte, al desterrar a la hechicera, reautoriza el sistema político del poder vigente, es decir, el gobierno colonial. La pena pública de una nigromante y el castigo de destierro eran algo habitual dentro de los autos de fe de la inquisición en el Nuevo Reino de Granada. Si tenemos en cuenta la mentalidad de la época, aunque Juana no hubiese realizado ningún crimen, el oficio de hechicera llevaba consigo toda serie de estereotipos delictivos de los que la negra no podía escapar. Las hechiceras eran representadas como seres abyectos capaces de sacrificar niños al diablo, y participar y promover perversiones sexuales. Según René Girard, el ataque hacia niños pequeños, los crímenes pasionales y en general los tabúes que transgreden las normas de la sociedad fundamentan la persecución colectiva (15). El contexto cristiano en el que se inscribe la representación de Juana y su oficio la convertían en la víctima ideal. Juana es entonces un agente infeccioso que debe ser extirpado, un demonio que debe ser exorcizado, para liberar y sanar al cuerpo social. Sin embargo, Rodríguez Freyle sugiere que este proceso de expulsión es en realidad un ardid picaresco orquestado por los hombres que dirigen la sociedad colonial para liberarse de su culpabilidad.

Juana y sus hijas deben desaparecer para evitar la posibilidad de involucrar a más figuras principales de la colonia y publicar sus trapos sucios. Según Girard: “The persecutors always

convince themselves that a small number of people, or even a single individual, despite his relative weakness, is extremely harmful to the whole of society" (Girard 15). Juana y sus hijas no son mujeres con un gran poder económico o político, simplemente utilizan la nigromancia como un modo de supervivencia. Sin embargo, al delatar en el interrogatorio a un gran número de integrantes prominentes de la sociedad involucrados en delitos de herejía, destapan una caja de pandora que amenaza con destruir a los miembros de la élite, y por tanto a aquellos que mantienen el orden de la colonia. La condena a Juana y sus hijas detiene el caos, y libera y redime a las otras personas acusadas, ya que una vez dictada la sentencia quedan exentos de culpa. Quizás éste sea el factor más importante del relato, ya que los verdaderos culpables de la demonización de la sociedad y del Reino son los miembros de las clases dirigentes: son ellos quienes fomentaban la hechicería y la prostitución porque pagaban por estos servicios a Juana y a sus hijas, ellos los verdaderos responsables de la crisis de valores del Reino y del ambiente inquisitorial de persecución, y consecuentemente, ellos quienes deberían ser expulsados. Al promover el destierro de estas mujeres desvían la atención hacia otros, y cubren sus faltas y su responsabilidad.

Como las mulatas, moriscas, gitanas y judías en la Península Ibérica, Juana es acusada no tanto por haber practicado la adivinación, sino porque el estereotipo de su raza la convierte en una víctima ideal para la clase dirigente. En el tercer estereotipo de persecución de víctimas propiciatorias Girard expone "sometimes the prosecutors choose their victims because they belong to a class that is particularly susceptible to persecution rather than because of the crimes they have committed" (17). Juana es negra como los brujos agresivos y demoniacos, así que nadie pondría en duda el mal que alberga en su interior y la necesidad de desterrarla. La imagen negativa de la mujer negra en el Nuevo Reino de Granada fue la que condenó a Juana no sólo a practicar la hechicería para subsistir, sino a sufrir el castigo público y el destierro.

"Un negocio con Juana García": la construcción picaresca de Rodríguez Freyle

Juan Rodríguez Freyle utilizó la narración "Un negocio con Juana García" junto con muchos otros casos de transgresiones morales en *El Carnero* para enseñar por medio del mal ejemplo—el mismo motivo que mencionan los escritores de la tradición picaresca peninsular. El autor neogranadino en la primera página de la presentación de su texto afirma que, en el conjunto del libro[104], va a narrar "algunos casos sucedidos en este Reino, que van en la historia para ejemplo, y no para imitarlos por el daño de conciencia" (49). Más adelante vuelve a mencionar "ofrecí escribir casos, no para que se aprovechen de la malicia de ellos, sino para que huyan los hombres de ellos y los tomen por doctrina y ejemplo, para no caer en sus semejantes y evitar lo malo" (244). Esta voluntad de ofrecer un mal ejemplo para enseñar al lector es un lugar común en los prólogos de los autores de la novela picaresca en la Península. Jaime Delgado ve en esta intención moralizadora una "conexión entre la obra de Rodríguez Freyle y la novela picaresca" (33). Sin embargo, la voluntad de incluir un relato picaresco dentro de su libro también responde a otra intención: entretener al lector y sacarlo de las tediosas crónicas de *El Carnero*, que es en sí un texto largo y farragoso. En opinión de Antonio Curcio Altamar:

> El subfondo novelesco costumbrista de *El Carnero* indica el tránsito del tono mayor a los acordes menores; de la grandiosidad tonante y campanuda de la conquista de un mundo a la festiva y jocosa zarabanda de una crónica de escándalos y truculencias, de artimañas, brujerías, adulterios … tahurerías y ajusticiamientos. (33)

El autor, como sus colegas peninsulares, propone un juego con el lector, en que la narración de la bruja Juana incluye situaciones cómicas que provocan la risa maliciosa. Curcio Altamar opina que "a pesar de sus propósitos moralizantes y didácticos, la obra transparenta el deleite malicioso y risueño que ponía Freyle en pintar la escabrosidades de un reducido ambiente colonial" (34). Como sugiere Curcio Altamar, esta pantalla satírica del relato picaresco de Juana García, con sus

---

[104] Junto con los datos de la conquista y la fundación, y los aconteceres de los militares, arzobispos y dignidades de la Real Audiencia que llegaron al Nuevo Reino de Granada.

aderezos picantes y sobrenaturales, se convierte en el medio para criticar una realidad dura y cruel.

Para Rodríguez Freyle, Juana constituye un instrumento que le permite exponer los abusos de la sociedad colonial y la corrupción de sus dirigentes; estos últimos son los verdaderos seres femeninos y demoniacos. En el primer capítulo explicamos que Rodríguez Freyle interpola distintos cuentos sobre mujeres con un comportamiento abyecto y demoniaco, para enseñar al lector que éstas féminas arrastran al hombre y al Reino a su destrucción. Con el caso picaresco de "Un negocio con Juana García" el autor ejemplifica este mismo temor. La mujer es ahora un ser demoniaco per se porque en el texto de Rodríguez Freyle, como en el de los escritores de la picaresca peninsular, una hechicera acumula en sí misma todas las características perniciosas atribuidas a la mala mujer en la sociedad patriarcal. La nigromante del cuento es una mujer de raza negra, que pasa a adaptar en la colonia a las magas mulatas, gitanas, moriscas y judías que pululaban por la picaresca peninsular. Con la expulsión de Juana el autor quiere denunciar y echar del Reino todo aquello que causa la corrupción y demonización del mismo. Rodríguez Freyle quiere liberar a su patria de la peor de todas las mujeres según el status quo: la negra hechicera que expande sus tentáculos para contaminar y pervertir la sociedad, la maga que quiere que todos los linajes sean impuros y viles como el de ella, la bruja que crea el caos y aleja a los hombres del consejo de Dios. Sin embargo, en un gesto bufo, la expulsión de Juana sirve para descubrir de forma subrepticia la corrupción de la elite masculina colonial. Como las hechiceras de sus colegas peninsulares, Juana es un pretexto, una herramienta que el escritor utiliza para denunciar las injusticias de la sociedad, en este caso, por medio de la feminización y demonización de sus líderes.

Las palabras del autor neogranadino sugieren que son los dirigentes de la sociedad colonial, y no Juana, los verdaderos áspides ponzoñosos que el autor quiere denunciar y después expulsar del Nuevo Reino de Granada. Como comenta en su dedicatoria de *El Carnero* a Felipe

IV: "Dirijo esta obra a V.M. por dos cosas: la una, por darle noticia de este Reino Nuevo de Granada, porque nadie lo ha hecho; la otra por librarla de algún áspid venenoso, que no la muerda viendo a quién va dirigida, cuya real persona N.S. guarde con aumento de la Cristiandad" (51). Estos áspides son los cabecillas del Reino, los hombres afeminados que asemejan a estas mujeres malignas, pues como ellas, se dejan arrastrar por las riquezas terrenales del demonio[105] y por tanto, siguen las enseñanzas de Satanás. Rodríguez Freyle sabe que él no tiene otro poder para expulsar a los dirigentes corruptos y liberar a su reino que su texto. Sólo puede denunciarlos en su escritura y como si su narración fuera en sí el hechizo de un lebrillo, expulsarlos metafóricamente a través de una imagen demoniaca y femenina: en la figura de una hechicera.

El tropo de la hechicera en América: de la colonia al siglo XX

Rodríguez Freyle en la época colonial quiere desterrar por medio del tropo de la hechicera negra a aquellos que desean corromper y mancillar a su tierra natal, es decir, a aquellos peninsulares y criollos que pretenden demonizar a la madre "patria" (53) del escritor, el Nuevo Reino de Granada. Por eso, en un gesto satírico, el autor neogranadino recoge el estereotipo de la nigromante en la sociedad colonial (el de la mujer de raza negra) para, a través de esa figura,

---

[105] A lo largo de *El Carnero*, Rodríguez Freyle condena la codicia por los bienes del mundo por parte de los líderes políticos y judiciales del reino con imágenes femeninas y/o demoniacas. Rodríguez Freyle incluye en una de sus "historielas" las desavenencias económicas entre el presidente don Francisco de Sandi y el visitador licenciado Salierna de Mariaca. Sandi publicó una queja en la que acusaba al visitador de haberle mal llevado "cinco mil pesos de buen oro" (249) y reclamaba su devolución. Rodríguez Freyle sugiere la feminización del visitador porque "Mariaca" (248), aunque es un apellido peninsular real, recuerda a la palabra "marica" que alude a varones con un comportamiento femenino o sodomita. En el capítulo XIX el escritor neogranadino demoniza la codicia de los gobernantes por los bienes del Reino:

> ¡Maldita seas, cudicia, esponja y harpía hambrienta, lazo a donde muchos buenos han caído y despeñadero ha donde han sucedido millones de desdichas! Naciste en el infierno y en él te criaste, y agora vives entre los hombres, a donde traes por gala, tinta en sangre, la ropa que vistes; y por cadena al cuello, traes ya el engaño, tu pariente, eslabonado de víboras y basiliscos, y por tizón pendiente en ella el demonio, tu padre; el cual te trae por calles, plazas y tribunales, salas y palacios reales … (265)

denunciar la maldad de estas “personas principales” (123), y exponer el sistema europeo de gobierno, y la hipocresía de esa moral y religión oficial. Las mujeres negras no eran las únicas a las que la sociedad cristiana colonial, peninsular y criolla, imputaba rituales esotéricos, sino también las mujeres indígenas. Así lo afirma Laura A. Lewis dentro de sus estudios sobre brujería en el México colonial. En concreto, Lewis pone como ejemplo el caso de la negra Adriana Ruíz de Cabrera acusada en Veracruz y juzgada por el tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en la ciudad de México en 1655 (1). Para demostrar que Adriana había cometido un delito de hechicería, la denunciante señala que había realizado el ritual mágico de que se le acusaba acompañada por una bruja indígena de quien era amiga (Lewis 1-3). Aunque las indígenas no podían ser juzgadas por la inquisición, sí lo fueron las damas negras y las mujeres con mezcla racial, es decir, aquellas que además de sangre indígena poseían sangre blanca o negra. Dentro de esta mezcla racial la ascendencia negra y la indígena eran las que, según las autoridades, marcaban el carácter depravado de las mujeres acusadas, quienes para intentar liberarse proclamaban su blanqueamiento cultural. Es decir, las imputadas por hechicería afirmaban su adscripción a personas importantes de raza blanca y a costumbres cristianas para mostrar su integración dentro de la sociedad colonial. Esta es precisamente la estrategia de Adriana, pues para demostrar su inocencia ante el tribunal, menciona su bautizo y confirmación dentro de la religión católica, su crianza dentro de la casa intachable de un teniente español y su esposa, y su asistencia regular a misa (Lewis 1-2). En el caso de la adjudicación de las prácticas de la brujería europea a la mujer descendiente de indígenas, acudimos a un discurso de otredad que el hombre blanco europeo impuso en la tierra americana para justificar la conquista. Este es un discurso que continúa a lo largo de la época colonial y de los siglos XIX y XX.

Intelectuales latinoamericanos y exploradores europeos recuperan, durante el siglo XIX y principios del XX, la imagen demoniaca de la madre América a través de la representación de la mujer indígena como bárbara y esotérica. Domingo F. Sarmiento en *Facundo: Civilización y*

Barbarie (1845), ofrece una perspectiva europea y discriminadora de la tierra americana en la que lo indígena ejemplifica la barbarie que debe ser eliminada. En contraposición, para este escritor y político, era necesario expandir la civilización y culturas europeas a través del progresivo blanqueamiento de la población novomundista hispana. Las ideas de Sarmiento, sugieren que por medio de la eliminación del indígena bárbaro y su sustitución por el hombre y la mujer de ascendencia europea en el Nuevo Mundo, se reproduce el sistema cultural y social europeo. Para Sarmiento, si su proyecto político hubiera tenido éxito, América habría pasado a ser simplemente una extensión de la madre Europa, y los criollos, todos, hijos de ascendencia blanca y "civilizada." No es sólo Sarmiento quien recupera la imagen bárbara de la naturaleza americana y el espíritu racista de la conquista, sino que también lo hacen los exploradores del viejo mundo que viajan a América durante los siglos XIX y principios del XX. Aunque estos viajeros estaban inspirados por una motivación antropológica, científica y positivista, alegorizaron los peligros devoradores de la madre tierra americana en el cuerpo de la insaciable y sensual mujer indígena. Sorprende observar cómo estos científicos europeos, a pesar del paso de varios siglos, imaginan los mismos monstruos femeninos y demoniacos con los que los cronistas del descubrimiento relacionaron a la tierra novomundista.

A principios del siglo XX, escritores y pensadores latinoamericanos repiten el discurso demonizador europeo en el que América, y su alegoría femenina, la hechicera de sangre indígena, se percibe como la madre terrible de un territorio bárbaro, primitivo y esotérico. José Eustasio Rivera y Rómulo Gallegos, inspirados por las ideas de Sarmiento y por el espíritu antropológico y positivista europeo, alegorizan, en la mujer con sangre indígena, a esta madre América hechicera, selvática y poderosa. Al identificar a la tierra americana e indígena con el cuerpo de una madre terrible, que recuerda al estereotipo de las hechiceras del folclore europeo, estos autores latinoamericanos muestran que siguen dominados por los criterios de exclusión y demonización social que los peninsulares y sus descendientes en el Nuevo Mundo impusieron desde la colonia.

A diferencia de Rodríguez Freyle, quien señala los mecanismos del poder colonial que mancillan a su tierra madre neogranadina y americana, otros escritores criollos, como Rómulo Gallegos, siguen dominados por la discriminación y el racismo que conllevan esas imágenes repetitivas. Las representaciones con las que los europeos habían descrito América siglos atrás continuaron repitiéndose en los tropos literarios de la mujer indígena y / o negra, hechicera y maligna, con los cuales los escritores latinoamericanos siguieron identificando, pero ahora desde un discurso hispanoamericano, a la tierra madre novomundista.

Capítulo 3

Doña Bárbara de Rómulo Gallegos: Monstruos femeninos, mitos masculinos

For in your body is the inevitable
Sting of the Serpent made of the Snake's Desire
The desire he had of Lilith, whose strange spell
Woven around him made his breath respire
The odours of no death, no damnable,
But deadly when the blood that's mixed with mire
Propagates evil. You the Insensible
Beast of the Wilderness where root and briar
Mix, and the ways thereof no man can tell,
Jungles and forests, lion's lust and ire.
Arthur Symons[106] en "The Avenging Spirit" (*Poems*, II 301), 1920.

El escritor venezolano, Rómulo Gallegos, representa en *Doña Bárbara* (1929) el mito de la mujer monstruosa, hechicera y poderosa que provoca el terror masculino. Andre S. Michalski relaciona a la protagonista de la novela de Gallegos con la serrana o selvática de las leyendas y cuentos folklóricos de tradición europea. En éstos se sugiere que el propósito principal de estas mujeres salvajes, hermosas y/o monstruosas, es copular con el hombre para dominarlo. Según Michalski, el abolengo folklórico americano de Doña Bárbara la vincula a la madremonte—cuya llamada irresistible asemeja al canto de la sirena—, la chama de los indios guajiros o al nahuatl, seres que se transforman de humanos en animales. La atracción por los mitos femeninos unidos a la bestialidad y el medio natural, se intensifica en América y en Europa durante el primer tercio del siglo XX, época en la que Rómulo Gallegos escribió esta novela. En concreto, Bram Dijkstra detalla la fascinación por la imagen femenina como emblema de depravación dentro de las corrientes literarias y pictóricas europeas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, para mostrar el terror de los autores masculinos ante la mujer. Híbridos femeninos terribles—como la sirena, la esfinge y la medusa—que proceden de la tradición pagana, y personajes de textos

---

[106] Arthur Symons describe la bestialidad serpentina femenina al unir los mitos diabólicos de Lilith y Lamia, como madre e hija.

religiosos judíos y cristianos—como Lilith y Dalila—son retomados y rescritos de forma prolífica en el mismo periodo en que el autor venezolano escribió su obra. El imaginario masculino crea y re-crea estos mitos fóbicos femeninos basados en un miedo irracional que por siglos el varón ha proyectado y desplazado en la hembra. La abundante representación de monstruos femeninos en *Doña Bárbara* sugiere que el autor no estaba exento de estas ansiedades e influencias europeas cuando escribió su novela.

Este capítulo explora la representación de monstruos femeninos en *Doña Bárbara* como una proyección de los miedos psicológicos del hombre hacia la mujer. Es decir, propongo que Gallegos utiliza, para la construcción de su protagonista, las imágenes de monstruos femeninos que forman parte del imaginario americano de principios del siglo XX y que provienen en gran medida de Europa. Para llevar a cabo este análisis exploro la construcción monstruosa e híbrida del personaje de Doña Bárbara desde su nacimiento hasta su vida adulta. A continuación, estudio la representación de la hechicera como monstruo y su relación con la tradición artística y literaria europea, en la cual se fomentaba por siglos una imagen bestial y andrógina de la mujer poderosa y dominadora. También, vinculo esta "devoradora de hombres" del Arauca con el mito de la "vagina dentata" y sus diferentes manifestaciones, para explorar la función de esta imagen castradora dentro del discurso literario de Gallegos. Por último, propongo que Doña Bárbara no es el único monstruo femenino de la novela ya que los personajes de Marisela y Santos Luzardo también lo son. Al estudiar a estos personajes híbridos mi objetivo es mostrar que sus elementos femeninos controvertidos forman parte del juego de opuestos y de los equilibrios estructurales de la narración que el autor crea en su novela, los cuales aluden a la nación venezolana y a Latinoamérica.

Para realizar esta investigación exploro el concepto de monstruo desde una perspectiva de género que incluye aspectos raciales y de identidad. Según Judith Butler "gender norms (ideal dimorphism, heterosexual complementarity of bodies, ideals and rule of proper and improper

ideas of masculinity and feminity, many of which are underwritten by racial codes of purity and taboos against miscegenation) establish what will and will not be intelligibly human" (xxiii). Basándome en esta cita de Butler, mi propósito es demostrar que Gallegos, al representar a personajes que transgreden las barreras de lo masculino y lo femenino en términos perturbadores, les arrebata su humanidad y les transforma en monstruos. Por medio de este proceso deshumanizador, los protagonistas dejan de ser verosímiles y pasan a formar parte de la categoría que Butler considera no-real o ilusoria. Estos personajes, al traspasar la barrera del género, desestabilizan el orden de lo real y se integran dentro de la ilusión y la fantasía, categoría en la que emergen las ansiedades y fantasías del autor. También utilizo las teorías de Wolfgang Lederer y Jill Raitt sobre la "vagina dentata" y la percepción de la mujer como un espacio liminal que ofrece Anne McClintock para relacionar la entrada en el cuerpo de la hembra con la penetración en la tierra americana. Con este fin, a lo largo de esta investigación, asocio la escritura de monstruos femeninos en la novela de Gallegos con las representaciones perturbadoras de la mujer por artistas europeos y americanos durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX para demostrar la existencia de un diálogo trasatlántico en torno a la construcción literaria de la mujer como monstruo en *Doña Bárbara*.

Sinopsis de *Doña Bárbara*

Doña Bárbara es una novela escrita en tres partes, con trece capítulos las dos primeras y quince la tercera. Está contada por un narrador de tercera persona omnisciente y ambientada en la selva venezolana entre los siglos XIX y XX. La línea argumental sigue la historia de Santos Luzardo, un joven criollo abogado que va desde Caracas al Arauca para vender el hato de Altamira: la herencia patrimonial familiar. Santos descubre que gran parte de sus tierras y reses han sido robadas por Doña Bárbara, la cacica del Arauca, que ha sobornado a su propio mayordomo y al juez de la zona. Es una mestiza codiciosa y con fama de bruja. Esta devoradora de hombres robó sus tierras a Lorenzo Barquero con el cual tuvo una hija, Marisela, y ambos,

padre e hija, viven sumidos en la pobreza. Santos decide acabar con la barbarie que ha impuesto y que representa Doña Bárbara para civilizar los llanos. Para ello restaura la casa familiar, se encarga de la educación de Marisela y de la regeneración del alcoholismo de su primo, Lorenzo Barquero. Quiere cercar los límites de Altamira y recuperar las reses robadas de forma legal. Los ataques al latifundio y la indiferencia de las autoridades ante el asesinato y robo de dos de sus peones, le inducen a actuar de acuerdo a la barbarie. Sin embargo, Marisela, metáfora de una tierra virgen edénica, lo salva de estos sentimientos irracionales y lo devuelve a la civilización. La cacica eventualmente regresa a Luzardo las posesiones robadas para lograr su amor, pero su hija y Santos se enamoran y deciden casarse. Doña Bárbara se ve reflejada en su hija por lo que renuncia a la venganza, la nombra heredera de sus tierras y desaparece. Ahora todo es Altamira, un espacio unido cuyo nombre connota la trascendencia que ha tenido lugar en la novela; el triunfo de las altas miras del héroe civilizador sobre el monstruo alegórico de fragmentación y caos de la bruja Doña Bárbara.

La mujer monstruosa en Latinoamérica: una fantasía masculina y europea

Los monstruos femeninos constituyen una parte integral en la representación de lo americano desde las crónicas de la conquista hasta el siglo XX en la literatura latinoamericana. El explorador y el colonizador perciben en América un espacio femenino y monstruoso, la entrada en un umbral desconocido que como las grutas de la tierra o los remolinos del mar pueden engullir al aventurero europeo. Al traspasar el umbral misterioso del territorio americano el conquistador se siente fuera de sus límites conocidos y teme la inversión de su situación de poder, es decir, teme pasar de la posición de conquistador a la de conquistado. La narrativa del viaje al Nuevo Mundo y de su exploración evoca en las cavidades, grutas, ríos y lagunas, la figura femenina y terrible de la “vagina dentata” que puede devorar al varón y al discurso cultural y religioso que desea implantar en las nuevas tierras. El hombre europeo alegoriza el temor y ansiedad que le produce la entrada en la tierra incógnita al imaginar seres femeninos y

monstruosos del mundo clásico y pagano, que perduran en la imaginación medieval y del Siglo de Oro, y que evocan, lo que se ha llegado a denominar en el discurso psicológico como "vagina dentata."

Sirenas, mujeres caníbales y amazonas, aquellos engendros voraces y femeninos que habitaban en los márgenes de la civilización, pasaron a ejemplificar el temor del conquistador ante el poder devorador de la tierra americana. Bartolomé de las Casas en su edición del diario de Colón confirma que el navegante vio tres sirenas durante su viaje. Aunque hoy en día la imagen de la sirena de las películas de Hollywood es la de una mujer hermosa e inofensiva inspirada por el cuento de hadas "La sirenita" de Hans Christian Andersen, no es ése el caso en los bestiarios de época medieval, en los cuales la imaginaban como una depredadora sexual cuyo cuerpo híbrido simbolizaba los vicios atribuidos a la mujer. La hembra devoradora que habita en la tierra americana confirma la condición antropofágica del Nuevo Mundo desde una perspectiva europea. El doctor Diego Álvarez Chanca, quien ya conocía los reportes de caníbales del diario de Colón en el Caribe, describe el hábito de la antropofagia dentro de los miembros de esta misma tribu indígena. Álvarez Chanca comenta sobre los caribes: "They say that man's flesh is so good, that there is nothing like it in the world; and this is pretty evident, for of the bones which we found in their houses … in one of the houses we found the neck of a man, cooking in a pot" (290). La percepción del nativo americano como caníbal no es exclusiva de Colón, sino que es un denominador común en las crónicas de Pedro Martyr, Bernal Díaz del Castillo, Américo Vespucio, Hans Staden, Jean de Léry y varias fuentes de Antonio Herrera y Tordesillas. El hombre europeo utiliza el discurso de la otredad caníbal con intenciones políticas imperialistas, pues así demoniza al otro y justifica su empresa militar y colonizadora. La antropofagia también forma parte de las ansiedades de varón pues cuando adjudica esta práctica a una hembra crea una imagen erótica y destructora en la cual la mujer utiliza su sensualidad primitiva para atraer al varón y después devorarlo. En concreto, Américo Vespucio afirma haber visto engullir a uno de

sus hombres por un grupo de mujeres indígenas a las que estaba intentado seducir. Al fondo de la figura 3-1, el grabado de Theodore Galle titulado *America* (1600), el artista incluye la representación visual de este episodio caníbal en el que un grupo de mujeres cocinan en una hoguera la pierna del varón al que acaban de asesinar. La imagen devoradora de la nativa americana también forma parte de otro monstruo femenino, la amazona. El fraile dominico Gaspar de Carvajal describe en la expedición de El Dorado de 1542 la existencia de mujeres amazonas, a las que algunos poblados indígenas pagaban tributo. Según Carvajal las amazonas son mujeres guerreras, las cuales rechazan los hábitos domésticos y apresan a los hombres para utilizarlos sexualmente. Incluso se atreve a aventurar que estas mujeres salvajes realizan sacrificios humanos (50-56). Los testimonios de Carvajal prueban la predisposición del imaginario europeo a concebir en la mujer indígena el castigo a la lascivia del hombre por la hembra, un deseo de posesión que equipara la codicia del conquistador por las riquezas del Nuevo Mundo.

Figura **3-1**: *America*, grabado de Theodore de Galle (1600) según un dibujo de Jan van der Straet (1575); rpt. en Anne McClintock, *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest* (New York: Routledge, 1995; print; 25).

Estos seres híbridos y femeninos del imaginario europeo se integran en un discurso americano que comienza en las crónicas de la conquista escritas por europeos y que re-escriben y continúan literatos latinoamericanos, en especial durante los siglos XIX y XX. Los escritores

latinoamericanos confrontan lo femenino, bárbaro y americano con lo masculino, civilizado y europeo como una dicotomía de la identidad latinoamericana. Dentro de esta dicotomía de género, lo masculino evoca la civilización y el poder, mientras que lo femenino, es decir, lo bárbaro, debe tomar una actitud de sometimiento. El ensayo de Domingo F. Sarmiento *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845), en el que se inspira Rómulo Gallegos para escribir su novela regionalista *Doña Bárbara*, prolonga una perspectiva europea de lo americano en la que lo indígena es sinónimo de barbarie y lo blanco de civilización. Gallegos re-escribe en la protagonista de su novela la encarnación de la imagen femenina y monstruosa de lo americano desde una perspectiva europea y masculina pues, como demostraré, Doña Bárbara es la sirena, caníbal y amazona de las crónicas de la conquista y los testimonios de los exploradores europeos en el Nuevo Mundo.

Gallegos en *Doña Bárbara* continúa la percepción erótica y monstruosa de la mujer indígena en el discurso imperial y colonial europeo. Jorge J. Barrueto afirma "Doña Bárbara, the vamp of our story, embodies the old European dichotomy of desire and rejection of tropical women" (183). La vampiresa de Gallegos forma parte de estos modelos femeninos de lo exótico en los que el explorador da rienda suelta a los deseos reprimidos dentro de la estricta moral de la sociedad europea. Según Consuelo Navarro "la influencia del descubrimiento de América en el pensamiento español repercute en la construcción de la feminidad y la sexualidad porque al otro lado del Atlántico, la mujer modelo era aquélla semidivinizada por el cristianismo, la que no conoció jamás ninguna manifestación de la sexualidad" (365). El viaje a un mundo desconocido permite al hombre liberarse de la presión social y hacer realidad sus apetitos más ocultos. Sin embargo, su conciencia cristiana, la misma que promovía la literatura medieval sapiencial, le incita a pensar que la fuente de su placer, también será el origen de su castigo y destrucción. Como afirma Navarro, "Doña Bárbara ha sido creada a imagen de lo temido" (372). Este sentimiento de culpa le hace imaginar a estas mujeres exóticas en el cuerpo de los monstruos

misóginos que ya existían en los bestiarios y tradiciones mitológicas europeas y sobre los que advertían los padres de la iglesia. Anne McClintock acuña el término "Porno-tropics" (22) para indicar la unión de lo monstruoso y sexual dentro de la imaginación del viajero europeo en los continentes desconocidos:

> For centuries, the uncertain continents—Africa, the Americas, Asia—were figured in European lore as libidinously eroticized. Travelers' tales abounded with visions of the monstrous sexuality of far-off lands, where, as legend has it, men sported gigantic penises and women consorted with apes, feminized men's breasts flowed with milk and militarized women lopped theirs off. Renaissance travelers found an eager and lascivious audience for their spicy tales, so that long before the era of high Victorian imperialism Africa and the Americas had become what can be called a porno-tropics for the European imagination—a fantastic magic lantern of the mind onto which Europe projected its forbidden sexual desires and fears. (22)

Como señala Anne McClintock la imagen imperial y colonial de la mujer monstruosa forma parte no sólo de las crónicas del descubrimiento sino que se prolonga durante los siglos posteriores.

Gallegos en *Doña Bárbara* incorpora la ansiedad masculina de los viajeros europeos en la representación de mujeres fascinantes y peligrosas en Latinoamérica durante el siglo XVIII y XIX. El viajero francés Amedée Frezier (1712-14) considera a las mujeres sudamericanas como una extensión de las amazonas, que en vez de utilizar las armas, usan sus atributos sensuales para consumir carnal y económicamente al hombre criollo. Según Frezier "They are perfectly skilled in the art of imposing on the frailty a man shows for them, and engaging him in continual expenses without discretion. They seem to take a pride in ruining many lovers, as a warrior does in having vanquished many enemies" (169). Además estas mujeres arruinan no sólo económicamente sino físicamente al varón, porque con su sensualidad propagan enfermedades de transmisión sexual (169-70). El francés Charles Marie de la Condamine exploró Latinoamérica (1735-45) y según señala Anthony Smith, registró las narraciones de los indígenas según las cuales las amazonas vivían en el norte de Venezuela (183), el mismo país del que procede el personaje literario de Doña Bárbara. También el alemán Alexander von Humboldt exploró América de 1799 a 1804 donde estudió a los caribes de Venezuela, los cuales tenían fama de

practicar el canibalismo, y viajó a la Amazonia. A pesar de no observar directamente ni la practica del canibalismo ni a mujeres amazonas, Humboldt no descarta su existencia. Incluso abandona el método científico basado en la observación directa y toma por ciertos testimonios de segunda mano para, primero, elucubrar las razones por las que estas mujeres han decidido independizarse del varón, y después, asociar la zona donde supuestamente habitan, Guiana, con la práctica del canibalismo. En opinión de Persephone Braham:

> This strange willingness to suspend his scientific skepticism in both the Amazon and Guiana cannibalism cases conflicts with his evident desire to offer a scientifically-framed (or at least positivist) response. However, his apparent willingness to arrive at a "conclusion" without the benefit of empirical data is an anomaly in the narrative, and substantially strengthens the discursive chain of vagina dentata imagery. (55)

El testimonio y el imaginario de Humboldt resulta especialmente significativo ya que su retrato de lo americano influyó en pensadores y líderes políticos latinoamericanos, entre los que se encuentran Simón Bolívar y Domingo F. Sarmiento. Además, según Roberto González Echevarría, las descripciones de Humboldt y las de Ramón Páez sobre la zona de San Fernando en Venezuela constituyen una de las fuentes de Gallegos para la construcción de su relato. En concreto, *Wild Scenes in South America, or Life in the llanos of Venezuela* (1862) del venezolano de formación británica Ramón Páez, sirvió de referencia a Gallegos para incorporar a su novela el folklore de la región de Apure (*Myth and Archive* 142). Gallegos, hombre culto y conocedor de la tradición europea de lo americano y de su continuación en Latinoamérica, erige su propia fantasía de procedencia europea, pero aderezada por mitos regionales y nacionales, en la mujer monstruosa, en Doña Bárbara.

De Barbarita a Doña Bárbara: la creación de un monstruo

El origen mítico y el nacimiento violento e híbrido de Doña Bárbara establecen los antecedentes ideales para la creación de un monstruo. El origen de Doña Bárbara forma parte del mito porque ella procede de "más allá del Cunaviche" (18), "de más allá del Cinaruco" (18) "de más lejos, que más nunca" (18)—su lugar de procedencia es indeterminado, misterioso y opacado por lo

desconocido. Gallegos especifica que su origen se pierde en el "misterio de las tierras vírgenes" (18) para sugerir que el enigma ya está asociado a su nacimiento. De acuerdo al *Diccionario de la lengua española* un "monstruo" es un ser creado en contra del orden natural. La definición de la Real Academia Española de la palabra monstruo es similar a la de Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana* quien afirma que un "monstruo" es el resultado de cualquier nacimiento en contra del orden y las leyes naturales (812). La palabra monstruo deriva del latín "monstrum," la cual significa "agüero," y de la raíz de "monere" (advertir) que implica los significados de "prodigio" y "milagro." Según Roberto González Echevarría el significado de la palabra "monstruo" se asocia con el descubrimiento de América y las crónicas en las que los autores describen las criaturas extraordinarias que hayan en la naturaleza del Nuevo Mundo (*Celestina's Brood* 101). Doña Bárbara es una de estas criaturas, porque ella es el "fruto engendrado de la violencia del blanco aventurero en la sombría sensualidad de la india" (18). Por una parte, Gallegos al denominar a su protagonista con la palabra "fruto" la define como parte de la naturaleza del espacio americano: en el que se da ese encuentro violento. Como resultado de éste, ella es una "mestiza," una persona producto de la mezcla racial, híbrida—de padre europeo blanco y madre indígena. En una época en la que los miembros de la raza blanca se consideraban moral e intelectualmente superiores, y veían a las personas de raza indígena como inferiores y supersticiosas, el nacimiento de Doña Bárbara va en contra de las leyes y el orden natural. Según Sharon Magnarelli, Doña Bárbara es el paradigma de la conquista ya que lo europeo aparece en la categoría de lo bueno y civilizado, y lo americano en la categoría de lo malo y bárbaro (10). Ella combina dos linajes raciales y culturales enfrentados. Además, la descripción de Gallegos implica que la madre de Bárbara fue violada, así que ella es el fruto del híbrido de opuestos y de la violencia, ambos elementos que generan la semilla maligna de un monstruo.

Doña Bárbara, después de su violación, se transforma en un monstruo en su comportamiento, como mecanismo de defensa, venganza y poder. Barbarita, en su juventud, era la personificación de la naturaleza pura y virginal. Pero, el asesinato de su primer amor y el abuso sexual que sufre a manos de

los asesinos corrompen la pureza de la joven. La profanación de su cuerpo y de su alma despierta las cualidades monstruosas que portaba desde su nacimiento. Desde ese momento nada podía aplacar "la sombría tormenta de su corazón: un ceño duro y tenaz le surcaba la frente, un fuego maligno le brillaba en los ojos" (22). Es entonces cuando decide regresar a la tribu indígena de la que procedía su madre para aprender hechicería y reinventarse a sí misma. Sherry B. Ortner expone que la mujer es universalmente considerada un ser subordinado y secundario (244). Pero Doña Bárbara, al convertirse en una hechicera, subvierte el papel tradicional de la mujer y asume una posición de poder. La joven que una vez sufrió la violación y el abuso sexual es ahora la bruja que utiliza el discurso sexual del hombre para dominarlo.

Doña Bárbara: la hechicera como monstruo

Aunque Gallegos indica que Doña Bárbara tiene que aprender las artes esotéricas de los indígenas, en realidad el autor retrata a la mestiza como a una bruja europea, pues es una depredadora sexual que utiliza pociones mágicas para lograr sus objetivos de poder. Henry Kramer y James Sprenger escriben el *Malleus Maleficarum* [Martillo de las magas] (1486), el manual de la persecución de las brujas en Europa. Los autores de este texto creen que toda brujería proviene de la insaciable lujuria carnal de la mujer (44). Erica Jong analiza este manual y estima que es imposible separar el tema de la brujería del sexo (69). La fama de Doña Bárbara como "devoradora de hombres" (24) se inicia con la relación sexual con Lorenzo Barquero, en quien ve el reflejo de todos los hombres a los que quiere destruir (23). De acuerdo a Gallegos, Lorenzo es la presa de "la mujer insaciable y víctima del brebaje afrodisiaco que le hacía ingerir" (24). Doña Bárbara aprende de la tribu de su madre cómo realizar la "pusana" (22), selección de hierbas y raíces que las indígenas utilizan para avivar la lujuria y eliminar la voluntad de los hombres que rechazan sus requerimientos sexuales. También las hechicera europeas medievales y renacentistas, utilizaban los filtros de amor formados por distintas combinaciones de hierbas para dominar al varón y lograr sus objetivos sexuales. Elizabeth Tucker muestra cómo las mujeres expertas en el uso de hierbas o

"herbariae" se asociaban con sanamientos y con peligrosos conjuros en la Europa de la Edad Media (41). Como resultado de ese conocimiento de Doña Bárbara, Barquero se transforma en un "ex hombre" (25), primero desposeído de su masculinidad porque Doña Bárbara succiona su sexualidad[107] viril, y después porque toma posesión de su latifundio, en el que la hechicera crea "El Miedo" (25), su propia hacienda. Según afirman Ann y Barry Ulanov, la bruja es un ser succionador, puesto que su motor es la codicia, y su fuerza reside en el tomar y no entregar (31-32). David T. Sisto se suma a esta opinión pues considera que la administración y acumulación de riqueza y poder transforman a Doña Bárbara en un ser independiente (169). Al ganar poder económico sobre los hombres, Doña Bárbara deja de ser una mujer víctima y se transforma a sí misma, de modo gradual, en una depredadora masculinizada.

Gallegos describe a Doña Bárbara como una mujer viril, un monstruo andrógino que fascina y alarma a los hombres. El autor venezolano narra la progresiva masculinización de la protagonista, una transformación originada por sus rutinas diarias. La cacica "se entregaba a una actividad febril, a horcajadas sobre el caballo, amazona repugnante de pantalones hombrunos hasta los tobillos bajo la falda recogida al arzón, lazo en mano detrás del ganado … insultado a los peones por el menor descuido y destrozándole los ijares a la bestia con las espuelas" (114). La descripción de la amazona Doña Bárbara indica la presencia de una mujer que actúa como un varón para producir un efecto repulsivo en el lector, tanto que el propio Gallegos la califica de "repugnante" (114) por su masculinidad. La actividad frenética, el lazo par atrapar al ganado, los insultos a los peones y el daño a la bestia sobre la que cabalga exponen a una mujer más agresiva y varonil que los propios hombres del Arauca, a quienes domina. En la novela, se describe como "mujer … de pelo en pecho" (51) que tiene "atrofiadas hasta las últimas fibras femeniles de su ser por los hábitos de marimacho" (27). Para poder causar el temor en jueces, mayordomos y peones, la protagonista necesita tener los atributos de los

---

[107] Según Luis Javier Hernández Carmona la pusana conduce a la "impotencia" (131), es decir, la falta de poder del varón.

hombres del Arauca, “la tierra de los hombres machos” (39) como explica el padre de Santos Luzardo. Por eso, las actividades masculinas de Doña Bárbara incluyen el mando personal de sus empleados y el derribo de toros por medio del lazo, el cual maneja como “el más hábil de sus vaqueros” (27). Es una mujer combativa, porque en su cintura en vez del delantal femenino lleva “la lanza y el revólver” (27). La protagonista sólo practica relaciones sexuales con un hombre cuando tienta su avaricia. Sin embargo, cuando esto sucede, no asume la tradicional posición pasiva de la hembra sino el papel activo del varón porque “más era hombruno tomar que femenino entregarse” (27). Esta es la razón por la que rechaza a su hija Marisela, pues “un hijo en sus entrañas era para ella una victoria del macho, una nueva violencia sufrida” (24), es decir, la repetición de la violación sufrida en el pasado. Sorprende que en el retrato de Gallegos, aunque la apariencia y el comportamiento de Doña Bárbara evocan una imagen masculina, su belleza es todavía sexualmente atractiva para los hombres. Gallegos explica: “No obstante este género de vida y el haber traspuesto ya los cuarenta, era todavía una mujer apetecible, pues si carecía en absoluto de delicadezas femeniles, en cambio, el imponente aspecto del marimacho le imprimía un sello original a su hermosura: algo de salvaje, bello y terrible a la vez” (27). Esta última definición de su belleza ambigua—bárbara, hermosa y terrible—es la que se atribuye a la selva americana.

La palabra “marimacho” (27) tal y como la utiliza Rómulo Gallegos evoca en Doña Bárbara una imagen contradictoria de la mujer. Por un lado, Doña Bárbara actúa con la valentía y el arrojo valorado en el hombre del Arauca, aspecto que la relaciona con el concepto de mujer de valor o buena mujer que ya proponía Fray Luis de León. La mujer de valor o “mujer varonil” posee “fortaleza … industria y riquezas, y poder” (León 26). Según Fray Luis de León, las características de la mujer varonil o la mujer buena son los atributos ideales descritos en el hombre tales como la fuerza, el poder y la riqueza que posee Doña Bárbara en la obra de Gallegos. Sin embargo, el personaje marimacho del autor venezolano, no corresponde al modelo de la buena mujer, sino al de una hechicera, aspecto que evoca las características negativas del género femenino en el *Malleus Maleficarum*. Para los

inquisidores, la mujer varonil no posee las virtudes alabadas en el macho, sino que es un doble deformado del varón, una copia defectuosa del hombre. Según Kramer y Sprenger la hembra procede del linaje de Eva, la cual Dios crea a partir de una costilla torcida de Adán. Por este defecto en la formación de la primera mujer, creada a partir de un fragmento masculino pero anómalo, la hembra es "an imperfect animal" (44). Esta imperfección en la naturaleza de la mujer es la que la atrae hacia el mal porque "a wicked woman is by her nature quicker to waver in her faith … which is the root of witchcraft" (44). Gallegos continúa la visión de los inquisidores en su novela, porque como ellos, dibuja a Doña Bárbara con características animales y de poder que evocan la imagen malvada de la hechicera.

La hechicera Doña Bárbara es un monstruo porque su comportamiento agresivo y falto de emociones tiernas y femeninas la acerca a lo masculino y lo bestial—la deshumaniza. Ann y Barry Ulanov exploran el arquetipo de la hechicera desde una perspectiva jungiana. Según estos autores:

> Unmoved by human values, a witch mind bears the cold blooded quality of instinctual life far beneath the warm-blooded values of human feelings. She is not to be educated or reformed or touched by human culture. The closest she comes to human affect is in her irritability, fretfulness, bad temper, and malevolence … Far removed from human influences or concerns, she dwells in a realm of the uncanny where nothing human rests secure. (Ulanov 29)

La clasificación de una persona como humana procede de los valores que para cada individuo tiene una sociedad, los cuales son diferentes dentro de cada género. Gallegos, al integrar este comportamiento masculino en una mujer, desestabiliza el orden de género, pues en una sociedad burguesa, a principios del siglo XX, una hembra debe comportarse con delicadeza y pasividad. En opinión de Victorien Lavou Zoungbo, Gallegos adopta una posición machista pues la trayectoria de Doña Bárbara confirma que "la mujer … debe ser ante todo el espacio de los sentimientos, de la afección, de los instintos, de la sensibilidad. La Mujer tiene que adoptar un modo de ser y de comportarse diferentes a los del Varón" (216). Doña Bárbara está falta de estas cualidades femeninas,

carencia espiritual que la transforma en un monstruo “contra natura” y como tal, deja de ser humana. Al habitar en un ambiente bárbaro y asilvestrado, alejado de la civilización, la hechicera evoca también el comportamiento de las bestias, las cuales están dirigidas por sus instintos atávicos de supervivencia y no por emociones. Además, la relación de la mujer hechicera con el mundo de las bestias, la deshumaniza aún más, es decir, la transforma en un monstruo al conferirle cualidades animales.

Doña Bárbara y Circe: bestialidad y dominio femenino

La dominación de los hombres y las características bestiales de Doña Bárbara evocan la figura de Circe. Según Bram Dijkstra “the painters of the fin de siècle were especially eager to use Circe as a cautionary example of the eternal feminine” (321). Circe es la bruja homérica que transforma a los miembros de la tripulación de Ulises en animales. La figura 3-2, el cuadro del pintor inglés Arthur Hacker (1858-1919) titulado *Circe* (1893), imagina a la hechicera rodeada por los hombres del héroe, los cuales se encuentran en diferentes estados de su proceso de transformación en cerdos. En el oleo, el rostro de Circe es casi invisible y permanece en la sombra porque los puntos centrales del deseo de los hombres son las partes sensuales de su cuerpo, como sus pechos y caderas. Bajo el hechizo de la carnalidad sensual de Circe, la expresión de sus víctimas no varía, pues no advierten las transformaciones bestiales que sus compañeros sufren. Los hombres no pueden huir porque han perdido su voluntad y su masculinidad bajo el influjo carnal de la hechicera.

Figura **3-2**: *Circe*, de Arthur Hacker, *Royal Academy Pictures* (London, 1893); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 321).

Doña Bárbara, de modo similar a la hechicera Circe, utiliza su belleza y dominio sexual para animalizar al hombre. Aunque los varones conocen el destino fatal de los amantes de Doña Bárbara, que va desde el rechazo hasta la muerte, siguen acudiendo fascinados por su belleza y bajo su hechizo carnal. Así sucede en el caso de Lorenzo Barquero porque ante Doña Bárbara, como los hombres de Ulises ante la presencia de Circe, "no fue necesario que transcurriera mucho tiempo para que de la gallarda juventud de aquél que parecía destinado a un porvenir brillante, sólo quedara un organismo devorado por los vicios más ruines, una voluntad abolida, un espíritu en regresión bestial" (24). Lorenzo es la víctima de una metamorfosis que indica un retroceso evolutivo en su apariencia física y en su capacidad intelectual y moral. El hombre ya no es hombre porque no posee la voluntad y el poder tradicionalmente atribuidos al género masculino, sino que, el espíritu de Barquero regresa a un estado primitivo e inferior animal. La bestialidad no alude sólo a las víctimas de Doña Bárbara sino a la representación del autor de la hechicera.

Figura **3-3**: *Circe*, de John Collier. *John Maler Collier: The Complete Works*, 2002-2010. Web. 1 May 2010. <http://www.john-collier.org>.

Figura **3-4**: *Circe*, pastel de Alice Pike Barney, *National Museum of American Art*, Smithsonian Institution; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 323).

La figura 3-3, el oleo sobre lienzo del inglés John Collier (1850-1934) *Circe* (1885), representa a la bella hechicera en control de los enormes felinos que la acompañan. Según la *Odisea* y la pintura de Collier, Circe habita en el claro de un denso bosque, un entorno natural similar al lugar donde vive Doña Bárbara. De acuerdo a Homero, en las proximidades a la vivienda de Circe hay lobos y leones extrañamente dóciles porque la hechicera los mantiene bajo su hechizo. El ambiente salvaje del Arauca en el que domina Doña Bárbara, rememora el área de poder de la hechicera homérica. Collier crea una imagen perturbadora puesto que la belleza y delicadeza del cuerpo de Circe contrasta con la ferocidad de las bestias. El pintor británico establece una relación cordial entre ambos, un modo de advertir que como los felinos la hembra posee una naturaleza salvaje y depredadora. El objetivo de esta implicación es producir el temor del varón, pues si esta mujer hermosa es capaz de domar a las bestias más salvajes y eliminar su poder, el hombre resultará una presa mucho más fácil de dominar. Doña Bárbara, la hermosa devoradora de hombres del Arauca, continúa el legado de

Circe en el territorio americano pues por medio de su fama de hechicera domina un espacio habitado por fieras y hombres salvajes.

La hechicera Doña Bárbara, como *Circe* en la pintura de Alice Pike Barney, es la mujer-león, la reina diabólica y cazadora de su propia selva. La figura 3-4, el pastel de la norteamericana Alice Pike Barney (1860-1931) *Circe* (1895), dibuja la bestialidad de ese comportamiento de la bruja de modo explícito, por medio de una imagen exterior monstruosa e híbrida. La hechicera homérica se asemeja a una mujer-león, con dientes de vampiro a quien acompaña un jabalí de gesto perverso. Pike Barney debió inspirarse en la pintura de Collier porque en ambos casos bajo el brazo dominador de Circe se encuentra una bestia, el tigre en el caso de Collier y el jabalí en el de Pike Barney. Aunque Alice Pike Barney es una mujer, su retrato no ofrece una visión diferente de Circe de las de sus contemporáneos masculinos europeos, si acaso integra los elementos femeninos y animales con un matiz más negativo puesto que Circe aquí no es hermosa o atrayente sino una figura abyecta y repulsiva. Como afirma Bram Dijkstra, Pike Barney "had uncritically accepted the concept of the feminine established by the fin-de-siècle male establishment" (324). Barney "had made her acceptance the basis for personal fantasies of revenge in which … saw woman as gleefully hauling the male back into her nature-ordained prison" (Dijkstra 324). Además, como veremos más adelante, Gallegos también asocia a su protagonista femenina con la esfinge, una criatura fantástica con cabeza de mujer y cuerpo de león que evoca de forma oblicua esta representación monstruosa de Circe. El caimán "el tuerto" (136) asemeja la imagen malvada y bestial del jabalí que acompaña a la bruja pagana. El caimán es devorador y cazador, "el terror de los pasos del Arauca, de sus víctimas —gentes y reses— se había perdido la cuenta" (136). La conexión entre la hechicera Doña Bárbara y el caimán es evidente pues al igual que la guaricha, este reptil vigila el territorio del Arauca, devora a sus habitantes y se aposta en las tierras de *El Miedo*, lugar donde se siente seguro. Así lo describe Gallegos: "el tuerto" se aloja "en la boca del caño del *Bramador*, en los términos de *El Miedo* … desde allí dominaba el Arauca y sus fuentes … de las cuales regresaba con la panza repleta a hacer su

laboriosa digestión, adormitando al sol de las playas del *Bramador*, que eran para él seguro abrigo" (136). El texto recalca el hecho de que Doña Bárbara percibe a este animal como una prolongación de sí misma, un ser que como ella está embrujado y "encantado" (136), motivo por el que "tenía prohibido que se le atacara" (136). Según Andre S. Michalski "los caimanes de que se habla tanto en ese primer capítulo sustituyen a los dragones y los monstruos de las fábulas" (1016). El caimán representa en el contexto americano, al igual que el dragón en la hechicería europea de época medieval: el animal fantástico y monstruoso vinculado a los diabólicos poderes de la bruja. Pero además, Doña Bárbara también rememora a otra hechicera de la tradición europea, Celestina, la protagonista alcahueta de la obra de Fernando de Rojas.

Doña Bárbara y Celestina: el cordel y el hilado como armas de poder femenino

Gallegos interpreta el uso del cordel para lograr la unión amorosa como una técnica hechicera indígena cuando en realidad, tanto la invocación como el empleo del cingulam apuntan a las prácticas de las hechiceras europeas. El uso de la técnica del cordel es un medio de "amarre," para lograr que la víctima corresponda a los sentimientos de quien lo lleva. Las mujeres que trabajan en la hacienda de Altamira afirman haber visto a Juan Primito tomando la medida a Santos Luzardo con un cordel para llevársela a Doña Bárbara. Una de ellas dice: "mujer que se amarra a la cintura la medida del hombre, hace con él lo que quiera" (173). Continúa dicha mujer exponiendo el ejemplo práctico de la "india Justina" que logró el objetivo deseado por el mismo procedimiento (173). Incluso más adelante cuando la guaricha contempla el cordel, reafirma su convicción de que por esta técnica va a atraer a Santos Luzardo. Gallegos presenta el uso de este conjuro del "ovillo de cordel" (174), como una de las convicciones más arraigadas en la cacica, unidas a su alma bruja y supersticiosa (174), técnica indígena procedente de los brujos ensalmadores (174). Por ejemplo, Doña Bárbara, dentro de la habitación de los conjuros prende una vela e inicia la oración de ensalmamiento: "Con dos te miro, con tres te ato: con el Padre, con el Hijo y con el Espíritu Santo. ¡Hombre! Que yo te vea más humilde ante mí que Cristo ante Pilatos" (175). Es curioso que Gallegos afirme que la práctica de

ensalmamamiento procede exclusivamente de los indígenas cuando las alusiones a la trinidad de la religión católica durante el hechizo implican claramente un sincretismo religioso, una referencia a la integración de las deidades europeas en el mundo espiritual americano. El uso del cordel es habitual dentro de las prácticas de la hechicería europea. El cordón o "cingulam" es el cordel mágico que la bruja europea coloca alrededor de su cintura y que utiliza para hacer uniones rituales de todo tipo (Jong 87). Gallegos debió tener en cuenta un hechizo similar al que hace Doña Bárbara con el cordel, o sea, el que realiza Celestina por medio del hilado.

Fernando de Rojas en *La Celestina* muestra el uso del hilado, es decir del cordel conjurado e impregnado con un ungüento mágico, para lograr la unión sexual de Melibea con Calisto. Celestina realiza el conjuro en el que utiliza elementos diabólicos como el hilado impregnado en aceite serpentino, la sangre y el pelo de cabrón y el papel escrito con sangre de murciélago (Rojas 291-94). Javier Herrero afirma que el hilado será el instrumento diabólico utilizado en el hechizo de amor (philocaptio) de Melibea para controlar su voluntad y perder su alma (346). Alude también al *Malleus Maleficarum* donde los inquisidores responsables de las persecuciones de brujas en la Europa del siglo XV recogen información relativa a las mismas y sus prácticas. En el *Malleus* se define el término "philocaptio"(345) como el amor de una persona a otra provocado por un conjuro de brujas con ayuda de los diablos. En los corazones de los amantes no hay castigo ni vergüenza y no pueden rechazar o evitar ese amor (345). El hilado está relacionado con las actividades de las brujas en la imaginación popular europea y tiene un importante significado erótico. Si bien en el caso de la bruja Doña Bárbara, Santos Luzardo sería la presa del poder del hilado, en el caso de la hechicera Celestina la víctima es Melibea. Sin embargo, en ambos procesos el hilo sirve como una fuente del dominio y poder de la hechicera pues permite atraer y unir aquel territorio corporal que se desea conquistar.

Imperialismo sexual, imperialismo territorial: fantasías de rebelión femenina

El discurso sexual es paralelo al militar pues la tierra, como el ser amado, se asedia, se conquista y puede ser perdida a manos de un rival. Tradicionalmente, la tierra americana se ha

asociado a la figura femenina que el hombre conquista en la batalla y sobre la que impone el manto de la "civilización" y el poder masculino. El conquistador no sólo posee la tierra por medio del poderío militar sino que también utiliza su fuerza masculina para subyugar a la mujer indígena americana y poseerla sexualmente por medio de la violación de su cuerpo. Como observa Wendy S. Hesford "rape is both a material and discursive site of struggle for cultural power" (19). El discurso hostil de la conquista territorial incluye también el de la conquista sexual pues ambos implican la transgresión de un límite, de una barrera. Según Anne McClintock "women served as boundary markers of imperialism, the ambiguous mediators of what appeared to be—at least superficially—the predominantly male agon of empire" (24). Doña Bárbara es hija de esta violación del conquistador en la mujer indígena lo cual la relaciona con el discurso imperialista sexual y territorial de la toma de la tierra americana por el hombre europeo. Tanto durante la conquista americana como durante la época colonial, el hombre civilizado temía la rebelión de los indígenas que sometió por medio de las armas. Gallegos proyecta en su protagonista mujer la ansiedad del hombre civilizado y europeo ante la posible rebelión de los nativos americanos. Por eso, Doña Bárbara al sufrir en sus carnes una violación que rememora a la de su madre indígena, su pueblo, se convierte en el vehículo perfecto de Gallegos para desplazar las ansiedades y miedos del civilizador.

Doña Bárbara, la mujer violada, utiliza el mismo arma del conquistador, el imperialismo sexual y territorial, para rebelarse ante el poder del varón y arrebatarle el territorio. Tras su violación Doña Bárbara siente un "tenebroso aborrecimiento al varón" (23). El nacimiento de su hija no aplaca el "rencor de la devoradora; por el contrario; se lo exasperó más: un hijo de sus entrañas era para ella una nueva victoria del macho, una nueva violencia sufrida, y bajo el imperio de este sentimiento" (24) concibió a su hija a la que no quiso ver ni amamantar. Las palabras "violencia" (24), "victoria" (24) e "imperio" (24) aluden al lenguaje de la posesión sexual y militar, y desvelan los motivos que llevan a Doña Bárbara a iniciar su propio señorío, vengarse del varón usando su mismo discurso. Con el fin de resolver ese poder masculino Gallegos esgrime el lenguaje militar para describir las conquistas

sexuales de Doña Bárbara. Con el propósito de anexionarse las tierras de Lorenzo Barquero, Doña Bárbara conquista sexualmente al coronel Apolinar quien "comprendió que también se rendía a su amoroso asedio" (25). El uso de la palabra asedio y el verbo rendirse indican que mantener una relación amorosa con la hechicera significa sucumbir a la conquista militar. El término "también" (24), que Gallegos utiliza, rememora la primera víctima de esta ocupación sexual y territorial, Lorenzo Barquero. Gallegos describe la toma de la tierra por Doña Bárbara con el lenguaje que evoca la conquista sexual y amorosa pues "Altamira, descuidada por su dueño … fue la presa predilecta de su ambición de dominio" (25). Altamira, como si de una mujer se tratara, es abandonada por Luzardo, su dueño, y se convierte en el objeto de deseo de Doña Bárbara, el rival que la quiere poseer y dominar. La cacica utiliza sus artes sexuales para controlar al abogado de Santos Luzardo que "era blando al amor" (26) y así "las quince leguas de sabanas altamireñas pasaron a engrosar *El Miedo*" (26). La Circe venezolana utiliza sus artes sexuales y de dominio para ahora vencer al varón débil y hacer mayor el territorio que éste debiera proteger. Es por medio de su sexualidad que convierte a Balbino Paiba, el nuevo mayordomo de Altamira, en "un instrumento suyo en el campo del enemigo" (27). Bajo el hechizo sexual de la cacica el hombre se transforma en un arma, en un soldado más de su ejército que le ayudará a anexionar el territorio hostil.

Doña Bárbara se transforma en un monstruo invulnerable y andrógino que domina los signos de la conquista amorosa y sexual masculina. La propia Doña Bárbara practica la costumbre de los conquistadores de poner un nombre al territorio que acaban de poseer. Como afirma el narrador: "ni el nombre quedó de *La Barquereña*, pues Bárbara se lo cambió por *El Miedo*, denominación del paño de sabana donde estaban las casas del hato, y éste fue el punto de partida del famoso latifundio" (25). Para anexionar territorio a su propiedad la cacica transgrede progresivamente el territorio vecino pues "El Miedo iba metiéndose por tierras altamireñas, mediante una simple mudanza de postes" (26). Esta penetración progresiva de lo masculino, El Miedo, en lo femenino, Altamira, rememora la entrada del varón en el cuerpo de la mujer, la rotura de un himen que ya no puede ser restaurado. Sin embargo,

Doña Bárbara es capaz de borrar este proceso violento, pues con un sencillo movimiento de los postes regresa los límites de Altamira a su ubicación original cuando desea congratularse con Santos Luzardo. La poderosa cacica posee la capacidad de otorgar un nuevo límite al territorio femenino de Altamira, es decir, puede restaurar el himen femenino. Esta renovación de la barrera femenina evoca a Celestina, la hechicera de la obra de Fernando de Rojas, la cual realiza el mismo proceso en la mujer.

La hechicera del Arauca, como Celestina, restaura la muralla del territorio femenino para engañar al varón y dominar los signos fálicos del poder patriarcal. Celestina es "maestra de fazer … virgos" (242), "unos fazía de bexiga y otros curava de punto. Tenía en un tabladillo, en una caxuela pintada, agujas delgadas de pelligeros y hilos de seda encerados … Hazía con todo esto maravillas, que quando vino el embajador francés, tres vezes vendió por virgen una criada que tenía" (245). El movimiento de los postes de Doña Bárbara, funciona como el hilo y la aguja de Celestina. Por un lado, sirve para restaurar el territorio femenino y ocultar su transgresión porque constituye un engaño al varón y al poder patriarcal. Por otro lado, permite a la mujer actuar con el poder invasor del hombre ya que el poste, como la aguja, se transforman en signos fálicos del poder de la hechicera. El lenguaje de la conquista territorial y amorosa en la novela de Gallegos con palabras como "hato" (25) "paño" (25) y "cordel" (174), recuerda los elementos necesarios para el cosido de los hímenes por Celestina. La encantadora del Arauca, de modo similar a Celestina, subvierte la tarea doméstica del hilar y el coser para transformar esta labor inocente y pasiva en una tarea imperialista y activa. Como afirma Diane Purkiss "Magic and its remedies deal with borders, markers, distinctions, insides and outsides, the limits of bodies, and also that which breaches those boundaries" (120). En la novela de Gallegos los cordeles atan territorios corporales que se quieren poseer, y los postes y cercas sirven para anexionar las tierras deseadas, elementos paralelos que equiparan el lenguaje de la conquista sexual con el de la conquista geográfica y militar. La hechicera bárbara utiliza el cordel femenino y el poste masculino para construir su imperio. Con estos actos contra-natura, Gallegos construye un discurso andrógino y perturbador.

La esfinge de la sabana: el monstruo hermético y frío

Rómulo Gallegos se inspira en *Facundo* de Domingo F. Sarmiento para escribir el capítulo nueve de la primera parte, el cual titula "La esfinge de la sabana" (60). Persephone Braham considera que "Sarmiento described the monstrous as a hermetic, mysterious, but integral part of the Latin American polity—the feminine part" (56). Sarmiento subraya "y la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá"[108] (2). Ignacio Díez Ruiz considera esta cita de Sarmiento el antecedente de las ideas que estimularon a Rómulo Gallegos a alegorizar la selva venezolana como una mujer (XI). Esta mujer es Doña Bárbara, símbolo de la barbarie en oposición al personaje de Santos Luzardo, quien representa la civilización. Según Carlos A. Jaúregui, para Sarmiento la "Esfinge Argentina" (2) alude a Rosas y su régimen político, enigmático y monstruoso, y a Quiroga, quien representa el tigre y por tanto la naturaleza bárbara de la geografía (263-64). La devoradora de hombres de la novela de Gallegos es también la esfinge, porque el autor venezolano concentra en su protagonista estas características enigmáticas, monstruosas, bárbaras, y femeninas del texto de Sarmiento en su descripción.

Doña Bárbara posee el carácter enigmático de la esfinge, el cual le da su poder sobre los demás. En el capítulo titulado "la esfinge de la sabana" (60) Gallegos, por boca del narrador, describe a Doña Bárbara en los siguientes términos:

> la superioridad de aquella mujer, su dominio sobre los demás y el temor que inspiraba parecían radicar especialmente en su saber callar y guardar. Era inútil proponerse arrebatarle un secreto: de sus planes nadie sabía nada. Su privanza lo daba todo, incluso la incertidumbre perenne de poseerla realmente; cuando el favorito se acercaba a ella no

---

[108] La cita completa del texto de Sarmiento es "y la Esfinge Argentina, mitad mujer, por lo cobarde, mitad tigre por lo sanguinario, morirá a sus plantas, dando a la Tebas del Plata, el rango elevado que le toca entre las naciones del Nuevo Mundo" (2). José Enrique Rodó y Domingo F. Sarmiento mencionan la esfinge para discutir tópicos referentes a la política de sus respectivos países. Para un análisis más profundo de la relevancia política de esta descripción en el contexto latinoamericano consultar Jáuregui 33, 263, 264, y 339.

> sabía nunca con qué iba a encontrarse. Quien la amara, como llegó a amarla Lorenzo Barquero, tenía la vida por tormento. (63)

El cuerpo y la mente de Doña Bárbara son los de una esfinge, es decir, impenetrables y desconocidos, rasgos que constituyen aspectos de lo monstruoso. El conocimiento de Doña Bárbara permanece almacenado en su interior pues ella calla, guarda y mantiene sus planes en secreto. Los orificios de su cuerpo no se abren, lo que la convierte en un ser duro e invulnerable. Gallegos sugiere que el hermetismo de su interior se muestra en el exterior por su falta de sentimientos hacia el varón, actitud que transmite su carencia de humanidad. Ella es un ser independiente e impío porque según Gallegos, el macho no la puede poseer, es decir, no la puede abrir para convertirla en un ser débil y sumiso. El hombre no logra utilizar el discurso sexual o amoroso ni para conquistarla, ni para vencerla, porque el hermetismo de la esfinge Doña Bárbara es la fuente de su poder sobrenatural. La descripción de la esfinge de la sabana alude no sólo a su comportamiento sino que evoca la imagen exterior de este monstruo híbrido. El objetivo de su sed de sangre son sus víctimas masculinas, en particular aquéllas que quieren acabar con su dominio. Por este motivo Santos Luzardo, el enemigo de la barbarie, es su presa más preciada, o en palabras de Doña Bárbara, el hombre que le pertenece (64).

El comportamiento de Doña Bárbara revela que su figura es la de una esfinge sin corazón. Dijkstra explica que la representación repetitiva de esfinges, al final del siglo XIX y principios del siglo XX, tiene como propósito demostrar que “all women are sphinxes at heart” (325). La figura 3-5, el cuadro del simbolista alemán Franz von Stuck (1863-1928) titulado *The Kiss of the Sphinx* (1895), es una advertencia de la naturaleza fría y sin sentimientos de la mujer. En este oleo sobre lienzo, la esfinge es una criatura mitad-mujer y mitad-león la cual permanece sentada sobre una roca desde la que abraza a un hombre desnudo y le otorga un beso perturbador. Según comenta Eva Mendgen “Embracing him, she is suffocating him with her kiss of death, her flowing, dark hair caressing his body” (25-6). Aunque el cuerpo del monstruo, incluyendo las

zarpas, corresponden a los de un león, la cabeza y el pecho son los de una mujer. El pintor crea una imagen femenina contradictoria—atrayente y repulsiva al mismo tiempo. Por un lado, la redondez de los pechos de la esfinge sugiere que están llenos de leche lo que apunta una imagen maternal y sumisa. Por otro lado, sus pezones son puntiagudos, tan afilados y cortantes como sus garras, lo que crea una imagen femenina combativa y peligrosa. El beso de la esfinge es erótico y atrayente, pero también peligroso porque parece succionar la vida del amante indefenso. El retrato de Doña Bárbara ofrece similares imágenes contrarias y paradójicas.

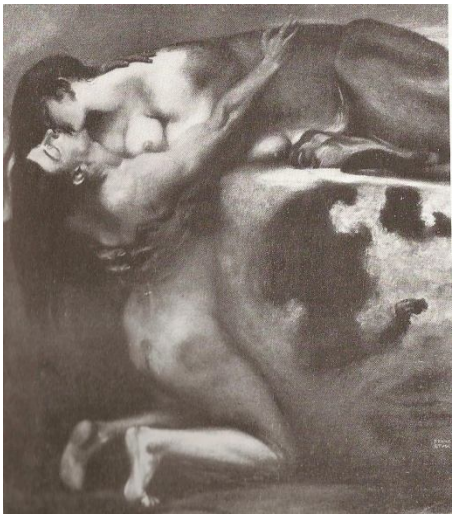


Figura **3-5**: *The Kiss of the Sphinx*, oleo sobre lienzo de Franz von Stuck, Budapest, Szepmüveszeti Museum; rpt. en Eva Mendgen, *Franz von Stuck 1863-1928: A Prince of Art* (Köln: Taschen, 1995; print; 27).

El cuerpo de Doña Bárbara evoca una imagen falsa de la madre, pues sus pechos no nutren a su descendencia sino que, contra natura, abandona a su cría, y como en la esfinge, sus senos constituyen armas de seducción sexual cuyo propósito es destruir al varón. Según Gallegos, Doña Bárbara "dio luz a una niña, que otros pechos tuvieron que amamantar, porque no quiso ni verla siquiera" (24). La dañera no utiliza sus senos para dar alimento a su progenie, porque esta actitud maternal despertaría una imagen femenina mansa y protectora. Por el contrario, la esfinge Doña Bárbara esgrime su busto primero para atraer al varón y después para atacarlo. Doña Bárbara por medio de su sexualidad combativa y conquistadora logra poseer tanto el cuerpo del

hombre como también su territorio, el espacio que éste domina. La fiereza de esa conquista evoca también lo varonil, ya que Doña Bárbara proyecta una imagen masculina y andrógina, la misma que sugieren los brazos musculosos del monstruo pagano en el cuerpo de una mujer. Ante el contacto con la dañera, el hombre se transforma en un ser feminizado y dependiente. Así sucede con Lorenzo Barquero quien tras su encuentro con la esfinge de la sabana se convierte en "el espectro de *La Barquereña* … una piltrafa de hombre. Dicen que Doña Bárbara fue quien lo puso así" (36). En el caso de Doña Bárbara, no es necesario buscar la imagen explícita y felina de la esfinge en la descripción corporal del cuerpo femenino. Sólo un atisbo del varón a las poses de la guaricha revela la identidad de la esfinge.

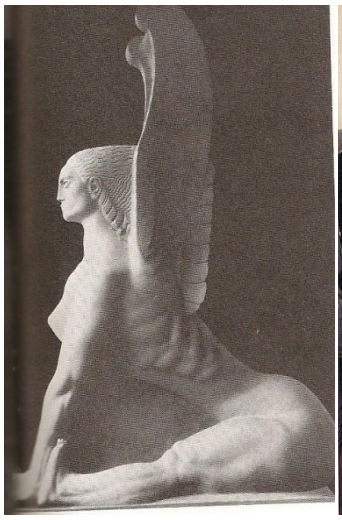


Figura **3-6**: *Sphinx*, escultura de Ivan Meštrovič, *Die Kunst*, 25 (1911-12); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 329).

Figura **3-7**: *At Supper*, oleo sobre lienzo de Léon Bakst, *Die Kunst*, 7 (1902-3); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 329).

El imaginario femenino y perverso de la época que incorpora Gallegos en su novela, le sirve de modelo para la creación del personaje de Doña Bárbara. Bram Dijkstra compara la figura 3-6, la escultura *Sphinx* (1910) del croata Ivan Meštrovič (1883-1962), con la figura 3-7, el oleo sobre lienzo *At supper* (1901) del ruso Léon Bakst (1866-1924), para demostrar que los artistas

europeos, de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, podían reconocer a la esfinge en la pose de una mujer sentada para comer. Dijkstra afirma: "many turn-of-the-century artists pointed out that the contemporary sphinxes men encountered all around them did not need to have the bodies of lions or cats; their sphinx-like nature was revealed by the poses they assumed even in such ordinary circumstances as when sitting down to supper in a restaurant" (327-28). De modo similar al hombre decimonónico europeo, el lector americano de principios del siglo XX percibe la identidad de esfinge de Doña Bárbara durante una cena. Por la noche y mientras "Doña Bárbara comía" (41) su criado, Melquíades le lleva un pago y le da información sobre Santos Luzardo. Le dijeron que "Doña Bárbara acababa de sentarse a la mesa, pero como tenía cuentas que rendirle y noticias que comunicarle … no quiso esperar a que ella concluyese de comer y se dirigió a la casa" (41). Mientras que Melquíades proporciona noticias chocantes, ella permanece sentada y hierática, con la posición y actitud de la esfinge, porque "estas palabras, así como las que antes había dirigido, las pronunció sin mirarlo a la cara, atenta al plato que se servía" (43). En otras ocasiones, su mirada hipnótica demanda acciones que deben tener lugar de forma inmediata. Así sucede durante esta misma cena, en la que Balbino Paiba rememora la falta de confianza de Doña Bárbara en sus pagos. Según Paiba, la cacica "siempre contaba minuciosamente el dinero que él debiera entregarle, y si algo faltaba —cosa que ocurría con alguna frecuencia— se quedaba mirándolo sin decir palabra, hasta que él, fingiendo caer en cuenta de su descuido, completaba la cantidad con lo que se había dejado en el bolsillo" (42). La mirada de Doña Bárbara es la de la poderosa y codiciosa esfinge que controla al varón y que también puede consumirlo.

Doña Bárbara rememora la imagen de la esfinge de Tebas, la devoradora de hombres, y Santos Luzardo la de Edipo, el hombre que logra detenerla y restaurar el orden. Los artistas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX retoman la tradición griega, en que la esfinge es un monstruo femenino que devora hombres. Para ello re-imaginan la figura de Edipo, el varón que venció a la esfinge de Tebas al responder a sus acertijos. Ante la victoria de este hombre la

esfinge decide suicidarse y él recibe como premio el trono tebano. La figura 3-8, el oleo sobre lienzo *Oedipus and the Sphinx* (1888) del pintor simbolista francés Gustave Moreau (1826-1898), revela la condición de devoradora de hombres de este monstruo mitológico, el cual se haya rodeado de los cuerpos despedazados de sus víctimas. La esfinge tebana evoca en el observador una imagen religiosa pues tiene una posición central en el cuadro y aparece colocada sobre una protuberancia de piedra que recuerda a un altar. Sobre este altar están los cuerpos de sus presas lo que junto con la corona que porta la convierte en la reina y deidad de un culto demoniaco y caníbal. La descripción que Gallegos ofrece de Doña Bárbara no está demasiado alejada del comportamiento e imagen diabólica de la esfinge tebana de Moreau, porque su amor se convierte en un "culto bárbaro" (28) y caníbal que demanda "sacrificios humanos" (28). Santos Luzardo encarna a Edipo, quien presencia los estragos que causa Doña Bárbara en el Arauca, al igual que el joven del cuadro de Moreau. Santos Luzardo es el hombre capaz de vencer sus instintos bárbaros para lograr la desaparición voluntaria[109] de Doña Bárbara, y tomar, como el varón tebano, el dominio del territorio que este monstruo híbrido y femenino controlaba. En algunas representaciones artísticas, la cola de la esfinge es la de una serpiente, aspecto que permite incluirla dentro de los monstruos serpentinos femeninos como Lilith y Medusa de los que hablaré más adelante. Las cualidades devoradoras de Doña Bárbara también aluden a otro monstruo femenino, la sirena.

---

[109] Tras la marcha de Doña Bárbara las gentes barajan la posibilidad del suicidio de la esfinge de la sabana, la misma causa de la muerte de la esfinge de Tebas. Gallegos por boca del narrador comenta: "a la presunción de suicidio se opuso la de la simple desaparición" (249). En ambos casos el desvanecimiento de la esfinge es voluntario, pero Gallegos al mencionar la posibilidad del suicidio realiza un guiño al lector que reconoce las similitudes con el mito del monstruo pagano.

Figura **3-8**: *Oedipus and the Sphinx*, oleo sobre lienzo de Gustave Moreau, *Die Kunst*, 29 (1913-14); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 329).

El canto de la sirena del Arauca: naturaleza híbrida, reacción híbrida

La descripción de la voz de Doña Bárbara recuerda al canto de la sirena; un ser híbrido, que con hermosas tonadas atrae a los hombres para llevarlos hacia el abismo de su destrucción. El narrador describe:

> La voz de doña Bárbara, flauta del demonio andrógino que alentaba en ella grave rumor de selva y agudo lamento de llanura, tenía un matiz singular, hechizo de los hombres que la oían; … Santos Luzardo … por un momento había experimentado la curiosidad, meramente intelectual, de asomarse sobre el abismo de aquella alma, de sondear el enigma de de aquella mezcla de lo agradable y lo atroz, interesante, sin duda, como lo son todas las monstruosidades de la naturaleza; pero, en seguida, lo asaltó un subitáneo sentimiento de repulsión por la compañía de aquella mujer, no porque fuera su enemiga, sino por algo mucho más íntimo y profundo … (123)

La voz de Doña Bárbara es un "hechizo" (123), el canto de la sirena del Arauca que, como las de Homero, embelesan al hombre para capturarlo. Doña Bárbara es atrayente por su "feminidad" (123) y "atroz" (123) por su bestialidad, aspecto que alegoriza la sirena en su naturaleza híbrida. Como en el caso de la asociación entre la mujer y la esfinge, algunos artistas europeos también representan a la hembra en el cuerpo de una sirena.

La figura 3-9, el cuadro *The Green Abyss* o *The Syren* (1895) del pintor italiano Aristide Sartorio (1860-1932), ejemplifica ese abismo al que desea asomarse Santos Luzardo. Según Bram Dijkstra, Sartorio combina elementos lunares, circulares y la profundidad del olvido en su descripción de un joven desnudo, el cual se deja tentar sacando la mitad del cuerpo del bote para alcanzar a una dama de pechos exuberantes. La larga cola de pez simboliza la fría naturaleza depredadora de la sirena, lo desconocido, que el hombre no puede observar porque está oculto bajo las aguas (269). Luzardo desea asomarse al "abismo" (123) profundo del "alma" (123) de Doña Bárbara, aquella monstruosidad de la naturaleza por la que se siente atraído, como el resto de los hombres. Aunque Luzardo justifica su deseo por medio del interés intelectual y científico de la observación y la exploración, que reviven los modelos civilizadores en el postrimero fin de siglo, el aspecto que le embelesa es la sensualidad de la hembra. Luzardo también manifiesta una emoción contraria al deseo, pues siente repugnancia ante Doña Bárbara. La razón detrás de estos sentimientos encontrados reside en su psicología masculina, la cual le advierte que la fascinación por la hembra monstruosa le llevaría a su destrucción final. Su psique varonil, "algo mucho más íntimo y profundo" (123) es la que le avisa por medio del "sentimiento de repulsión" (123) de que sus deseos investigadores conllevan un peligro, la caída del varón en la monstruosidad y la bestialidad. "Sondear el enigma de aquella mezcla de lo agradable y lo atroz" (123) supone penetrar en el abismo de las aguas de la sirena Doña Bárbara. En opinión de Sturgis E. Leavitt "the natural consequences of such an encounter would destroy the symbolism of the novel" (119). La hembra monstruosa y sensual, como la sirena de Sartorio, le haría olvidar su misión civilizadora y lo sumergiría en la barbarie.

Figura **3-9**: *The Green Abyss* o *The Syren*, de Aristide Sartorio, *The Art Journal* 58 (April 1896), 106; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 268).

El artista pre-rafaelista británico Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) en su pintura *The Depths of the Sea* (1885), la figura 3-10, continúa con el siguiente paso a la obra de Sartorio, la captura del hombre por parte de la sirena, la cual supone la emasculación del varón. La sirena caza a un hermoso joven, al cual inmoviliza arrebatándole su masculinidad. Los brazos del ser mitológico cubren el falo masculino y controlan los brazos varoniles para demostrar que es ahora la hembra la que posee el poder. Mientras la sirena ofrece una mirada inquietante y activa la presa mantiene los ojos cerrados, aspecto que unido a la inmovilidad de su cuerpo evoca la paralización y la muerte física e intelectual del varón. La larga cola de la sirena sustituye al falo del hombre para crear una imagen andrógina, similar a la que Gallegos ofrece de Doña Bárbara como "demonio andrógino" (123).

Figura **3-10**: *The Depths of the Sea*, de Edward Coley Burne-Jones, Monkhouse, *British Contemporary Artists*, 71; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 270).

Caer en las aguas del abismo de la sirena del Arauca supone la castración del varón, su muerte física e intelectual y la paralización de sus proyectos civilizadores. El ejemplo más significativo es el caso de Lorenzo Barquero, el cual perdió su masculinidad a manos de Doña Bárbara. El gallardo joven ve a Doña Bárbara por primera vez en el bongo del río (23), simbólicamente el medio acuático en el que habita la sirena. Enamorado de ella y sujeto a su hechizo demoniaco cae en el abismo de la joven seductora, momento tras el cual la protagonista logra "el adormecimiento progresivo de las facultades" (24) de su víctima y devora su virilidad. Después del abandono de Doña Bárbara, Barquero se sumerge en otro abismo acuático para olvidarla, el del alcohol. La destrucción del cuerpo de Barquero y el embrutecimiento de su cerebro evocan la muerte de la presa masculina en la pintura de Burne-Jones. Durante su fallecimiento afirma que las aguas turbias y pantanosas del tremedal lo devoran, una alusión metafórica al abismo híbrido del alma de Doña Bárbara, del cual nunca pudo escapar. Como grita Barquero con desesperación y terror: "¡El tremedal! ¡Me traga! ¡Sostenme, no me dejes hundir! (233-34). Según Pedro Gatti, Doña Bárbara es una respuesta ideológico-literaria ante los peligros de primitivismo productivo, una economía "paralizada y paralizante" (180). El efecto de la sirena bárbara en Barquero sugiere que la paralización

del varón no es meramente física sino también alegórica, puesto que inmoviliza todo intento de modernización y progreso que éste quiera llevar a cabo. Barquero, como Luzardo, también tenía un plan para civilizar la llanura, sin embargo atraído por la sensualidad de Doña Bárbara acaba siendo consumido por la barbarie. Según Julie Skurski "Luzardo recognizes in his cousin, a figure of enlightened barbarism, the elite's failure to conquer and domesticate rural barbarism and thus its failure to establish its authority by anchoring meaning to moral action" (623). El ejemplo nefasto de Barquero es sin duda uno de los elementos psicológicos que causan la repulsión final de Luzardo ante la protagonista. Doña Bárbara devora y consume al varón, relacionando en este texto a la sirena del Arauca con los monstruos de la sensualidad serpentina femenina y la "vagina dentata."

Doña Bárbara y los mitos de la monstruosidad serpentina femenina: Lilith y Medusa

Gallegos también conecta a Doña Bárbara con los animales serpentinos y los mitos de la monstruosidad femenina serpentina. El preludio de la desaparición de Doña Bárbara y su entrada en el plano mítico tiene como antecedente la desaparición de "la culebra de aguas" (248). Previamente, la cacica se pregunta si puede la culebra volver a su concha, si puede el río volver a su cabecera y la res volver a la majada; es decir, reflexiona sobre si puede volver a ser la Barbarita inocente del pasado (177). Al mirar este animal serpentino, el cual traga una res, se da cuenta de que está contemplando una metáfora de sí misma (248-49). Doña Bárbara, como la culebra, es devoradora, y ya no puede regresar al pasado para ser otra vez la Barbarita inocente que una vez fue (177). En este sentido, se asocia a otra de las definiciones de la palabra monstruo en el *Diccionario de la lengua española*: "ser fantástico que causa espanto." Al hablar de los miedos y ansiedades de los hombres, los monstruos serpentinos femeninos, dentro de los cuales incluyo a Doña Bárbara por su relación con la culebra de aguas, son los más demonizados. Aquí Gallegos enlaza a Doña Bárbara con las corrientes artísticas del siglo XIX y principios del siglo XX en la que autores masculinos unen a la mujer y la serpiente en las representaciones de Salambó, Eva, Lamia y Lilith para demonizar a la hembra. Doña Bárbara representa la continuidad literaria de

esta tradición serpentina que la conecta en especial con Lilith y Medusa, monstruos serpentinos, femeninos e híbridos, que despiertan el terror del varón.

Figura **3-11**: *Lilith*, de John Collier. *John Maler Collier: The Complete Works*, 2002-2010. Web. 1 May 2010. <http://www.john-collier.org>.

Doña Bárbara, como Lilith, es tentadora y evoca la imagen de la serpiente, la cual en el contexto religioso judeo-cristiano causa la caída del hombre y de la humanidad. *El Zohar* (1200), obra destacada dentro del misticismo judío, representa a Lilith con características que la enlazan con Doña Bárbara, pues como la llanera, es seductora y hermosa, atributos que emplea para dormir con hombres y después devorarlos (*Zohar* I 148a-148b). La proliferación de la representación de Lilith durante el siglo XIX y principios del siglo XX demuestra la atracción de literatos y artistas masculinos a esta figura femenina. En *Fausto* (1808) de Johann Wolfgang von Goethe, Lilith es una hermosa seductora con cabellos largos y vaporosos que Mefistófeles presenta al protagonista como la primera esposa de Adán. En general, las representaciones decimonónicas de Lilith son las de una "femme fatal," la tentadora que, como Doña Bárbara en el texto de Gallegos, lleva al hombre a su caída. Quizás por poseer estas características seductoras y destructivas, los autores masculinos enlazan a Lilith con la serpiente, el ente tentador que logra la expulsión de Adán y Eva del paraíso. Algunos ejemplos de la vinculación de la figura de Lilith con la serpiente se encuentran en el poema del inglés John Keats "Lamia" (1819), el soneto del poeta inglés Dante

Gabriel Rossetti “Body’s Beauty” (1868), el cuadro del pintor pre-rafaelista británico John Collier *Lilith* (1887) (figura 3-11) y el poema del británico Arthur Symons “The Avenging Spirit” (1920). La figura 3-12, el cuadro *Lilith* (1892) del pintor y muralista norteamericano Kenyon Cox (1856-1919), prueba la influencia de estos autores europeos al otro lado del Atlántico. En la parte superior de su cuadro, muestra la relación amistosa entre Lilith y la serpiente—signo obvio de la moral diabólica de la hembra. En la parte inferior del cuadro, Cox representa a Lilith como un ser híbrido y monstruoso, con la parte superior del cuerpo de mujer y la parte inferior del cuerpo de la serpiente. Lilith está enroscada en el árbol del conocimiento desde el cual ofrece la manzana a Eva, que ésta después entregará a Adán. Los cuerpos de Lilith, Eva y Adán aparecen conectados para indicar la transmisión femenina del mal al hombre. Bajo la mirada de Cox, Lilith es la tentadora, la mujer serpiente y diabólica que engañó a Eva, y a través de ella, condenó a la humanidad. Gallegos recoge de estos autores masculinos la herencia femenina y maligna de Lilith, y la conecta con el monstruo serpentino y femenino de la selva venezolana, Doña Bárbara. Lilith en el poema de Dante Gabriel Rossetti “Body’s Beauty” castra y asesina al hombre, una actitud que la enlaza con el mito de la “vagina dentata” y Medusa.

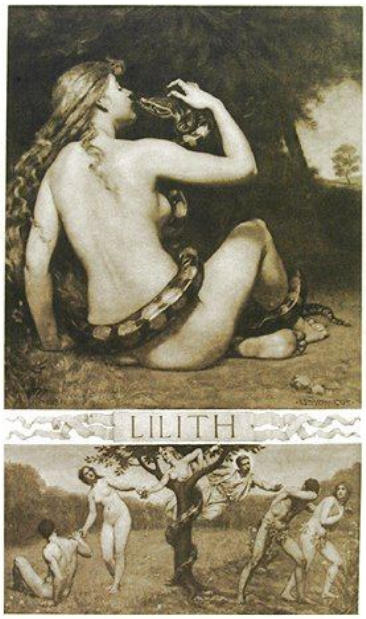


Figura **3-12**: *Lilith*, de Kenyon Cox, *Scribner's Monthly*, 12 (1892); rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 309).

El monstruo serpentino femenino que alude con más precisión a la "vagina dentata" y al miedo de la castración del hombre es Medusa. Jill Raitt considera la "vagina dentata" como el objeto de los miedos del hombre del siglo XX. La vagina con dientes ejemplifica la ansiedad del varón ante la entrada en lo desconocido. El varón teme que su pene y sus testículos sean cortados y devorados por los dientes ocultos de la mujer, los cuales debe eliminar para evitar el peligro (416). Según Wolfgang Lederer "once the veil is rent, even a man is not safe: for who knows, but behind the hymen there may be knife-like teeth, ready to injure the penis or even cut it off" (44). El monstruo femenino y mitológico que ejemplifica de forma más directa a la "vagina dentata" es Medusa. Medusa es un ser híbrido, femenino y serpentino puesto que posee el rostro de una mujer y su cabellera está constituida por numerosas serpientes. Los labios abiertos de Medusa rodeados por su cabello sinuoso rememoran en el varón la imagen de los labios vaginales y el cabello púbico, es decir, el órgano sexual femenino. El dibujo de la vagina junto con la actitud hostil de Medusa evoca en el hombre el temor ante la

"vagina dentata." Además su mirada hipnótica y animal convierte al hombre en una estatua de piedra, una forma de simbolizar que un encuentro con esta criatura mitológica transforma al varón en un ente pasivo que ya no puede ejercer ningún poder. Medusa, como Doña Bárbara, arrebata al hombre su masculinidad.

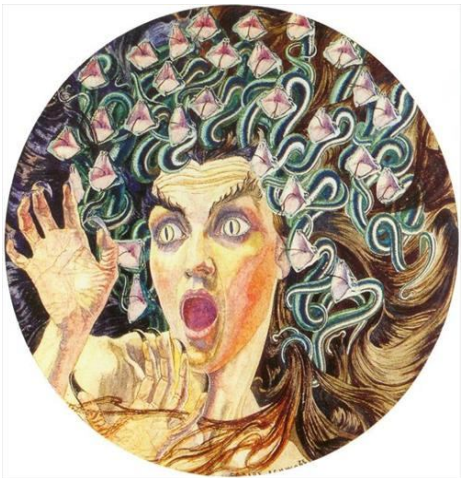


Figura **3-13**: *Medusa*, acuarela de Carlos Schwabe, *Barry Friedman Gallery*, New York; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 310).

Figura **3-14**: Detalle. *Medusa*, acuarela de Carlos Schwabe, *Barry Friedman Gallery*, New York; rpt. in Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture* (New York: Oxford University Press, 1986; print; 310).

Gallegos en su representación de Doña Bárbara, la devoradora y depredadora sexual del Arauca, recoge elementos que la conectan con la figura de Medusa y la "vagina dentata." Las representaciones artísticas del simbolista belga Fernand Khnopff, el escultor austriaco Joseph Müllner y el simbolista suizo-alemán Carlos Schwabe, demuestran la popularidad en la representación de este monstruo femenino durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el mismo periodo histórico en el que Gallegos escribió su novela. Bram Dijkstra describe la figura 3-13, la acuarela *Medusa* (1895) de Carlos Schwabe (1866-1926), en los siguientes términos:

> with her claws poised, her cat's eyes staring, her mouth wide open, and her snake hair coiling into a bright bouquet of poison-toothed pink labia, this medusa is a veritable nightmare visualization of a woman as predatory sexual being. As if this weren't enough, Schwabe enclosed his monster in the circle of primal femininity and decorated his self-designed frame

> with a slithering chain of uroboric snakes biting each other's tails to form the eternal round of woman's materialistic preoccupations. (310)

Esta representación de Medusa está repleta de atributos que evocan la "vagina dentata." Las uñas, las cejas y las bocas de las serpientes tienen una forma triangular, elemento que recuerda la forma de la vagina femenina. Estos fragmentos van unidos al mismo tiempo con aspectos devoradores: las uñas parecen garras listas para atacar, los ojos que enmarcan las cejas recuerdan los de un felino devorador y las bocas de las serpientes de lengua viperina están dispuestas a engullir a la víctima masculina. El retrato de Schwabe y la descripción de Dijkstra rememoran la imagen devoradora de Doña Bárbara. La llanera utiliza su mirada hipnótica y el veneno de la pusana para envenenar al varón y hacerle perder la voluntad, aspecto que rememora la paralización masculina que ocasiona Medusa.

Gallegos relaciona a la dañera con dos animales serpentinos que evocan al mismo tiempo la figura de Medusa y la "vagina dentata"; el caimán "el tuerto" y la culebra de aguas. El caimán ostenta la capacidad devoradora y agresiva de Doña Bárbara, ya que ambos poseen el mismo tipo de víctimas. Gallegos describe la monstruosidad serpentina del reptil en los siguientes términos: "con … su ferocidad, el caimán sacó a flor de agua, lentamente la horrible cabeza y el dorso enorme, blindado de recias escamas en cresta" (136). Por un lado, las escamas del animal recuerdan las que posee la serpiente y lo enlaza con las culebras que porta Medusa en su cabello. Por otro lado, la cabeza devoradora del tuerto sale de un medio acuoso que rememora el interior húmedo de la vagina y la boca devoradora femenina, es decir, la "vagina dentata." Gallegos también asocia a Doña Bárbara con otro reptil, la culebra de aguas. La cabeza de la culebra es devoradora, como las serpientes de boca abierta de la cabeza de *Medusa* en la representación de Schwabe. En el texto de Gallegos, la culebra funciona como un falo perturbador que se extiende y distiende para arrastrar hacia el tremedal a su presa. Sin embargo este falo-serpiente permanece oculto en el agua hasta que decide atacar, aspecto que evoca la "vagina dentata." Según Gallegos:

> la culebra comenzó a distenderse sacando el robusto cuerpo fuera del agua, y la novilla empezó a retroceder batallando por desprendérsela del belfo; pero luego aquélla volvió a contraerse lentamente, y la víctima, ya extenuada, cedió y se dejó arrastrar y empezó a hundirse en el tremedal lanzando horribles bramidos y desapareció dentro del agua pútrida, que se cerró sobre ella con un chasquido de lengua golosa. (248)

Gallegos ofrece una imagen doble de la "vagina dentata." Por un lado, la cabeza de la serpiente arrastra y devora a la novilla, como un órgano sexual femenino y voraz. Por otro lado, tanto la res como la culebra se sumergen en el tremedal el cual se cierra como una boca, conformando una segunda "vagina dentata." Gallegos crea una cadena femenina y terrible que une la naturaleza monstruosa e insaciable del Arauca con la protagonista. Pero Doña Bárbara, la culebra y el tremedal— mujer, bestia y agua— son en realidad reflejos de una misma entidad femenina, bárbara y monstruosa del imaginario europeo. El autor produce en su novela un eterno femenino circular, similar a la estructura del cuadro de Schwabe, que se repite como "los anillos de la serpiente" (248). De esa forma, "el tuerto" y la serpiente terminan siendo extensiones del cuerpo de Doña Bárbara y encarnan su "vagina dentata."

La "vagina dentata" y el miedo masculino a la castración

Se va haciendo evidente que Gallegos, para crear a Doña Bárbara, se inspira en la reinterpretación de los mitos femeninos asociados a la "vagina dentata" que interpretan autores y artistas del siglo XIX y principios del XX. La imagen de la "vagina dentata" evoca a Medusa y a otros entes femeninos del mundo pagano y judeo-cristiano como Charybdis y Scylla, la diosa de la fertilidad sumero-babilonia Ishtar, Eva, Lilith y Dalila. Johann Heinrich Füssli, Fernand Khnopff y John Collier en Europa y Kenyon Cox en Norteamérica son algunos de los artistas que desplazan en sus obras el terror que les producen estas vaginas dentatas: figuras femeninas espantosas. Gallegos, hombre culto y con una educación europea, estaba familiarizado con las imágenes de estas mujeres terribles y castradoras que incorpora en su novela en la representación del personaje de Doña Bárbara. Sin embargo, también hay otra encarnación alegórica de la

"vagina dentata" que influyó en el imaginario del autor venezolano: la serrana de la tradición literaria y mitológica española.

Dentro de la literatura y mitología medieval y del Siglo de Oro, se representaron como serranas a mujeres silvestres que poseían la agresividad sexual de la arquetípica "vagina dentata." Las serranas son hembras que viven en el monte, rodeadas de un entorno natural, donde se encuentran con un hombre con el que surge la posibilidad de una relación sexual. Pueden ser doncellas hermosas y atrayentes con las que el varón desea mantener una relación amorosa, como la vaquera de la Finojosa de la "serranilla VI" y la moçuela de Bores de la "serranilla IX" del Marqués de Santillana. Sin embargo, la serrana también puede ser una hembra monstruosa y repulsiva que desea violar y / o asesinar al varón, como las serranas abyectas del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz y la *Serrana de la Vera* de Lope de Vega. Según Persephone Braham, "Lope's Leonora, whose aggression is a direct result of her dishonor and rejection by society, offers an interesting precursor to Doña Bárbara" (57). Tras su violación se confunde en Doña Bárbara la "horrible mezcla" (23) de "la hirviente sensualidad y el tenebroso aborrecimiento al varón" (23), motivos presentes en las representaciones monstruosas de las serranas. Para vengarse del varón y de la sociedad patriarcal que éste representa, como sus antecesoras peninsulares, la protagonista de la obra de Gallegos busca destruir al hombre. Así lo expresa Doña Bárbara al hablar con Lorenzo Barquero, su primera víctima. Gallegos lo explica en la voz de la llanera: "cuando te vi por primera vez te me pareciste a Asdrúbal … Pero ahora me representas a los otros; un día eres el taita, otro día *El Sapo* … pero yo los destruiré a todos en ti" (23). Las serranas de la literatura peninsular proceden de la mitología de la zona norte del país, concentradas en lo que dentro de España se denomina "la montaña." La osa de Ándara que habita en las grutas cantábricas de los Picos de Europa y, como menciona Braham, la Basajuana del País Vasco, forman parte de esta tradición. El ejemplo de la osa de Ándara resulta especialmente pertinente ya que aparece

incluida en estudios etnográficos y catálogos de costumbres durante el siglo XIX y XX[110] y por tanto, pudo haber sido un punto de referencia para el autor venezolano.

Gallegos imagina a Doña Bárbara con una mezcla de los atributos que definen a las serranas de la tradición peninsular pero desplazados y adaptados al contexto del Arauca. La protagonista del texto de Gallegos es una mujer hermosa y atrayente, como las serranas del Marqués de Santillana, motivo por el que el varón normalmente quiere mantener una relación amorosa con ella. Sin embargo Doña Bárbara, como las serranas de Juan Ruiz y Lope de Vega, también es monstruosa y abyecta porque utiliza el deseo sexual del varón para poseerlo y después destruirlo. Por este motivo el autor venezolano la describe como una mujer de "perturbadora belleza" (21), atrayente y repulsiva al mismo tiempo. Gallegos sitúa a Doña Bárbara, como sus antecesoras peninsulares, en un entorno natural alejado de la civilización, donde da lugar a la creación de un registro de mitologías y costumbres adaptadas al contexto americano del Arauca. Doña Bárbara, al vivir al margen de la civilización, no sólo puede escapar del control patriarcal de la sociedad, sino que está en contacto con las grutas, cavernas, lagunas y cursos fluviales que evocan la vulva poderosa de la madre naturaleza. Es este poder femenino el que causa el terror masculino, porque adentrarse en el interior de la mujer salvaje representa de forma alegórica penetrar en las entrañas misteriosas de la madre naturaleza americana, la cual puede destruir y devorar al varón. Santos Luzardo "remonta el Arauca" (3) en un bongo, es decir navega el río para adentrase en la tierra, imagen que evoca metafóricamente la entrada del varón en la vulva matriarcal americana. El territorio del Arauca es femenino, monstruoso y bárbaro, como el cuerpo de Doña Bárbara, una "vagina dentata" que puede castrar y devorar al varón civilizado. Doña

---

[110] *La Osa de Ándara* (1875) publicado por Joaquín Fuste y Garcés en Madrid define a la osa de Ándara como un ser primitivo y bestial. En *Picos de Europa. Contribución al estudio de las montañas españolas* (1918) de Pedro Pidal y José F. Zabala, y *Mitología y supersticiones de Cantabria* (1964) de Adriano García Lomas se recogen testimonios de aldeanos de la zona. Según los montañeses, la osa de Ándara es una mujer con fuerza varonil, cubierta de pelo como una bestia y capaz de devorar crudos los cabritos de su propio rebaño.

Bárbara constituye la alegorización de la tierra bárbara americana y de su "vagina dentata" porque posee la capacidad de arrebatar la virilidad y el poder sexual del hombre. Pero esa capacidad emasculadora en Doña Bárbara no se limita a la barbarie salvaje del interior de la región nacional.

Luzardo siente miedo ante su posible castración por Doña Bárbara. Por eso, en el principio, evita una confrontación directa con esta mujer monstruosa. Hasta la segunda parte de la novela, Gallegos no permite un careo directo entre Luzardo y Doña Bárbara. La causa detrás de esta decisión en la trama literaria es paradójica ya que, de acuerdo a Gallegos, la vida en la ciudad de Santos Luzardo lo había convertido en un toro mutilado, es decir, un varón castrado. Esta imagen del protagonista masculino de Gallegos evoca la representación paralela del toro castrado y el unitario humillado del cuento argentino "El matadero" (1871) de Esteban Echeverría. Tanto Gallegos en el personaje de Santos Luzardo, como Echeverría en el del unitario, muestran el peligro de destrucción del hombre civilizado ante un encuentro con las fuerzas de la barbarie. El autor venezolano por boca del narrador afirma que Luzardo "estaba 'enmatado', como dice el llanero del toro que busca el refugio de las matas y allí permanece días enteros echado, sin comer ni beber y lanzando de rato en rato sordos mugidos de rabia impotente, cuando ha sufrido la mutilación que lo condena a perder su fiereza y el señorío del rebaño" (15). El regreso a Altamira y la posible confrontación con la nueva jefa del Aracua, una mujer viril que sabía "enlazar un toro y castrarlo en plena sabana" (127) genera de nuevo las inseguridades y miedos del varón urbanizado. Luzardo necesita prepararse cuidadosamente para poder reconquistar su masculinidad y recuperar las tierras perdidas de Altamira, el latifundio familiar. La monstruosidad de la llanera augura o previene del peligro que guarda en el altar de su cuarto mágico, donde Doña Bárbara alberga "colmillos de caimán" (27), una alusión oscura a su propia "vagina dentata." Por medio de esta imagen devoradora, Gallegos sugiere que sucumbir sexualmente ante la hechicera destrozaría la virilidad de Luzardo y su propósito de traer la civilización a la selva venezolana.

Estos juegos simbólicos de tropos literarios de Gallegos revelan que Doña Bárbara no es el único monstruo femenino que aparece en la novela, también lo es el propio Luzardo.

El monstruo Santos Luzardo: el varón afeminado

La llegada de Luzardo al Arauca propone otra imagen monstruosa e híbrida: la de un varón con atributos femeninos, castrado por la civilización urbana. Según Gallegos, la ciudad transforma al protagonista en un ser femíneo y débil, que carece de voluntad y estímulo. Como explica el autor por boca del narrador, el transplante al "blando y soporoso ambiente ciudadano" transforman a Santos Luzardo en "un espíritu fino y reflexivo—, se volvió obtuso, abúlico; se convirtió en un misántropo" (15). Con el paso del tiempo, la ciudad había convertido a Luzardo en un hombre civilizado, un abogado con formación universitaria, y por tanto, un miembro valioso y productivo de la sociedad de Caracas. Sin embargo, a pesar de sus logros académicos, a su regreso al Arauca el narrador y los hombres del llano lo perciben como un hombre afeminado e incapaz de mandar. Gallegos por boca del narrador afirma "su aspecto y su indumentaria denuncian al hombre de la ciudad, cuidadoso del buen parecer" (3), aspecto que rememora la imagen de los unitarios durante la dictadura de Rosas en Argentina y que recoge Esteban Echeverría en "El matadero." Los llaneros eran "machos" para los cuales el exterior fino y elegante de Luzardo indicaba atributos femeninos y pasivos que les hacían dudar de la virilidad y poder activo de su patrón. Gallegos recalca esa imagen cuando el narrador explica lo que piensa uno de los peones fieles a la familia Luzardo ante su primer encuentro con el joven abogado:

> del concepto que tenía Carmelito de la hombría esta excluido todo lo que descubrió en Santos Luzardo, apenas éste saltó del bongo: la gallardía, que le pareció petulancia; la tersura del rostro, la delicadeza del cutis ya sollamado por el resol de unos días de viaje, rasurado el bigote, que es atributo de machos; los modales afables que le parecieron amanerados; el desusado traje de montar, aquel saco entallado, aquellos calzones tan holgados arriba y en las rodillas tan ceñidos, puños estrechos en vez de polainas, y corbata, que era demasiado trapo para llevar encima por aquellas soledades, donde con los de taparse basta y sobra trapo.
> —¡Hum! —murmuró entre dientes—. ¿Y éste es el hombre a quien tanto esperábamos? Con este patiquincito presumido no se va a ninguna parte. (29)

Patricia Lapolla Swier explica "Santos lacks one of the defining characteristics of manhood in the *llanos*, which is a mustache. Like the refined, elegant Unitarian in *El matadero*, he does not appear to be manly enough to overcome the *machista* forces of barbarism" (120). Además, Carmelito feminiza e infatiliza a Santos Luzardo. Por un lado, la palabra "pato" en Venezuela, según el *Diccionario de la lengua española*, significa hombre afeminado. Por otro lado, al decir "patiquincito" y convertir la palabra en un diminutivo, Luzardo es minimizado e infantilizado, lo que acentúa su condición dependiente y por tanto, femenina. De hecho, el viejo Melesio lo llama "niño Luzardo" (30), para indicar que a sus ojos no es aún un hombre hecho y derecho. La feminidad culta aceptable en el ambiente cosmopolita no lo es en el ambiente agreste del Arauca, donde el protagonista necesita masculinizar su imagen y comportamiento para ganarse la confianza de los hombres de Altamira y poder emprender su labor civilizadora.

Gallegos presenta la doma de un caballo y la captura del toro, como parte del proceso de transformación del ser híbrido y andrógino que parece ser Luzardo, para que pase en el reto iniciático del polo femenino al masculino. Según Roberto González Echevarría "the monsters are figures in a rite of passage, of initiation" (*Celestina's Brood* 93). El monstruo es un ser en metamorfosis que debe llegar a una forma o equilibrio definitivo que le permita implantar el orden y eliminar el caos. En el contexto del Arauca, la tierra de los hombres machos, Luzardo debe reinventarse con los atributos del varón para poder enfrentársele a Doña Bárbara, la mujer varonil de pelo en pecho. El primer rito de transformación masculina es "¡La doma! La prueba máxima de llanería, la demostración de valor y destreza que aquellos hombres esperaban para acatarlo" (58). Ramón Páez describe el proceso de la doma en los llanos venezolanos con las siguientes palabras: "The horses were so wild that they had to be broken in before they could be of any service … It is also undoubtedly one of the most difficult performances on cattle-farms, requiring strong nerve and great skill on the part of the rider" (75-76). Páez narra la doma como un contraste entre la barbarie salvaje del caballo, y la fuerza y el conocimiento de parte del

hombre que lleva a cabo esta labor, términos que dialogan con la representación de Gallegos. Por eso, tras el éxito en la prueba ritual, Luzardo demuestra que pese a la imagen femenina que dio a su llegada es un hombre de pelo en pecho que llevará a cabo su misión civilizadora. Es decir, la hombría y la civilización no son elementos opuestos. Así lo expresan sus empleados que tras esta muestra de arrojo varonil ven a Luzardo como un líder masculino pues:

> Carmelito murmuró, emocionado:
> —Me equivoqué con el hombre.
> A tiempo que Pajarote exclamaba:
> —¿No le dije, Carmelito, que la corbata era para taparse los pelos del pecho, de puro enmarañados que los tenía el hombre? (59)

El segundo rito de transformación masculina es la captura por parte de Luzardo y sus hombres del toro ante la presencia de Doña Bárbara. La cacica ordena de forma subrepticia a uno de sus hombres que deje entrar un toro salvaje para dispersar las reses que ya han recogido los hombres de Luzardo. Como expresa Gallegos, Santos Luzardo "con una rápida maniobra de jinete experimentado hurtó el encontronazo, cortándole el terreno al toro, y lanzó la soga por encima del anca del caballo … se trataba de un toro de gran poder, que necesitaba más de una soga para derribarlo … Antonio, Carmelito y Pajarote lanzaron sus lazos " (127). Luzardo no sólo vence al toro sino que ordena que lo capen "ahí mismo" (127), así "éste no nos dará más guerra" (127). Doña Bárbara elogia con admiración las artes de Luzardo, las mismas que posee la amazona y vaquera del Arauca. En este paralelismo de Santos con las cualidades masculinas de la cacica, Donald Shaw percibe la aproximación de Luzardo a lo bárbaro que pasa a ser el atractivo acercamiento a la hombría (277). Si bien la primera prueba suponía la doma de la bestia, la segunda implica su castración para indicar que Luzardo posee las cualidades masculinas necesarias para enfrentarse a Doña Bárbara, la bestia del Arauca, y eliminar los dientes de su "vagina dentata." Gallegos crea un juego de opuestos en que Luzardo y Doña Bárbara comparten características monstruosas puesto que lo masculino y lo femenino, lo humano y lo bestial se entremezcla en ambos personajes creando un gemelo del otro.

En el juego de la otredad, Luzardo y Doña Bárbara son dos seres igualmente híbridos y andróginos. En opinión de Mark I. Millington "part of the underlying process of the novel relies on the interactive processes of defeminizing Santos and demasculinizing doña Bárbara" (172). Por eso, Santos Luzardo, aunque reconoce la masculinidad perturbadora de la cacica, no puede evitar admirar su feminidad durante el rodeo. Gallegos por boca del narrador describe el cambio en el aspecto exterior de la dañera:

> Brillantes los ojos turbadores de hembra sensual, recogidos como para besar, los carnosos labios con un enigmático pliegue en las comisuras, la tez cálida, endrino y lacio el cabello abundante. Llevaba un pañuelo azul de seda anudado al cuello, con las puntas sobre el escote de la blusa; usaba una falda amazona, y hasta el sombrero "pelo-deguama", típico del llanero, única prenda masculina en su atavío, llevábalo con cierta gracia femenil. Finalmente montaba a mujeriegas, cosa que no acostumbraba en el trabajo, y todo esto hacía olvidar a la famosa marimacho. No podía escapársele a Santos que la feminidad que ahora ostentaba tenía por objeto producirle una impresión agradable; mas, por muy prevenido que estuviese, no pudo menos de admirarla. (120)

Aunque Doña Bárbara feminiza su apariencia exterior de una forma estratégica, para lograr atraer a Santos Luzardo, pronto descubre que esta apariencia más delicada es el antecedente a la feminización de su interior, de su alma. El cazador es cazado puesto que es ella misma quien sucumbe ante la masculinidad civilizadora del protagonista. La mujer hasta entonces dominadora y dueña de sí misma cambia su rumbo pues ahora

> la subyugaba aquel insólito aspecto varonil … aquella impresión de fortaleza y de dominio de sí mismo que trascendía del fuego reposado de las miradas del joven, de sus ademanes justos, de sus palabras netamente pronunciadas, y aunque él apenas le dirigía las imprescindibles, relativas al trabajo, a ella le parecía que se complaciera en hablarle, sólo por el gusto que encontraba en oírlo. (121)

Doña Bárbara ha perdido el control, ya no puede ser la mujer varonil, fría y bestial que ha sido hasta entonces, puesto que ahora le atrae la masculinidad y la mesura de Santos Luzardo. En este sentido, la hombría de Luzardo no es la caída absoluta en la barbarie salvaje, sino una barbarie refinada por la educación, que continúa pues siendo híbrida, es decir, monstruosa y contra natura. La esfinge de la sabana ha dejado de serlo porque ahora permite que el discurso de Luzardo penetre en su interior, en los orificios de su cuerpo que ya no está cerrado. Santos Luzardo ha

despertado el corazón de Doña Bárbara, lo cual será el principio de su final. Como la protagonista admite "al mirarlo a los ojos, a ella también se la borró, de pronto la sonrisa alevosa que traía en el rostro, y sintió … con toda la fuerza de las intuiciones propias de los espíritus fatalistas, que desde aquel momento su vida tomaba un rumbo imprevisto" (121). Santos Luzardo puede mirar a la protagonista a los ojos y no quedar inmovilizado, él es quien elimina la sonrisa enigmática e impasible de la esfinge, para vencerla y para que ésta le ceda su poder.

La función de Santos Luzardo en la novela es cambiar el balance de los polos opuestos que definen a Doña Bárbara, necesita transformarla en un ser femenino y pasivo, para poder desarrollar su masculinidad y gobernar el Arauca. En el capítulo "las mudanzas de Doña Bárbara" (129) Gallegos explica el impacto del protagonista en la hasta entonces marimacho y devoradora de hombres. Doña Bárbara "por primera vez se había sentido mujer en presencia de un hombre" (129), es decir, ya no es un ser varonil y codicioso sino un ser femenino con las ramificaciones de sumisión, pasividad y bondad que la mujer ideal implica en la época. Tras este encuentro con Santo Luzardo, Doña Bárbara iba hecha "una verdadera señora" (128), a quien "la bondad … impulsaba a actos generosos" (130), y abandona las costumbres masculinas. La misión feminizadora y civilizadora de Santos Luzardo, de ahora en adelante, atañe no sólo a Doña Bárbara-Lilith, sino a su hija todavía inocente, Marisela.

Marisela como monstruo: de la bestia salvaje al ángel del hogar

Marisela es otra modalidad del espacio primigenio de la tierra virgen, una mezcla de animal silvestre y mujer. El narrador la describe como "una muchacha, desgreñada y cubierta de inmundos harapos, que portaba un haz de leña sobre la cabeza y trababa de ocultarse detrás de una palmera" (65). La primera vez que Santos Luzardo la contempla la percibe como un ser femenino, bestial e inocente. Luzardo la llama "¡muchacha!" (65), palabra que la confiere características femeninas. Sin embargo, el vocabulario de la joven es primitivo y vulgar, "un gruñido de bestia arisca" (65) que la barbariza. Santos reclama este hecho pues la increpa por sus

"maneras bruscas" (74) y le dice "¿Es que ni siquiera te han enseñado a hablar con la gente?" (74). No sólo los sonidos que emite la relacionan con lo bestial, sino también su comportamiento bruto y su apariencia exterior. En opinión de Andre S. Michalski "tanto en el campo visual como en el auditivo, la naturaleza animal de Marisela es la que se manifiesta primero y encubre su personalidad humana" (1016). Su padre la compara con un animal por su rudeza puesto que es "más arisca que un báquiro" (73). Según el *Diccionario de la lengua española* el báquiro es un saíno, un mamífero paquidermo originario de Venezuela y Colombia con aspecto de jabato de seis meses, colmillos y una glándula que genera un olor pestilente[111]. El narrador ofrece la misma interpretación bestial de Marisela que su progenitor, puesto que es "arisca, como el animal salvaje con el cual la comparó su padre" (74). También el americano, Mr. Danger, que la quiere poseer, la compara a un animal agresivo cuando afirma que es "brava como una cunaguara" (91). De acuerdo al *Diccionario de la lengua española* el cunaguaro es el nombre que recibe en Venezuela el ocelote, "un felino americano de cerca de un metro y medio de longitud, de pelaje de color amarillento con rayas y lunares negros por todo el cuerpo" y "cola anillada." Todas estas descripciones bestiales deshumanizan a la joven. Pero es ella, "una masa de greñas y harapos" (74), a la que Santos Luzardo va a apartar de la barbarie, en la que la ha abandonado su madre, y a quien va a atraer hacia la civilización, la luz que representa el joven criollo.

Para llevar a cabo esta labor civilizadora debe primero feminizar y humanizar a Marisela en la imagen de la mujer tradicional, y el primer paso es despertar a esta "bella durmiente" (73) al lavar su rostro. Ante este bautismo a la costumbre civilizada y femenina de la limpieza, que controla y domina el hombre, Luzardo exclama "¡Qué bonita eres, criatura!" (75) y Marisela se transforma, "ya no arisca, sino remilgada, humanizada" (75). Según Mark. I. Millington, Marisela

---

[111] La definición completa de báquiro o saíno es: "Mamífero paquidermo, cuyo aspecto es el de un jabato de seis meses, sin cola, con cerdas largas y fuertes, colmillos pequeños y una glándula en lo alto del lomo, de forma de ombligo, que segrega una sustancia fétida. Vive en los bosques de la América Meridional y su carne es apreciada."

"is virgin territory that Santos will map" (165). La humanización de Marisela implica su feminización exterior, de acuerdo a los ideales civilizados, pues "vestía uno de los trajes que Santos le había hecho mandar … daba muestra de aseo y hasta de acicalamiento" (91) y se extiende a la casa donde habita con su padre. La joven es ahora "la señorita Marisela" (91) a la cual Luzardo lleva a vivir a Altamira, donde él se encarga personalmente de su educación. Sin embargo, a pesar de la progresiva feminización de Marisela, y de la marca de la civilización que Santos impone en ella, el joven abogado considera que la moza sigue siendo un ser monstruoso porque es hija de la madre salvaje; el fruto de la naturaleza americana y su alegoría Doña Bárbara.

Gallegos transmite en Luzardo las ideas del positivismo y las leyes de transmisión genética en boga en Europa, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, porque sugiere que el ambiente y la herencia condicionan el comportamiento monstruoso de Marisela. Por un lado, Marisela es "sencilla como la naturaleza, pero, a ratos, inquietante, también como las monstruosidades de la naturaleza" (164). Luzardo sugiere con estas palabras que si el ambiente creador de Marisela es bestial y monstruoso, como la naturaleza del Arauca, ella también lo es. Por otro lado, como su madre genética, es un monstruo sin corazón. Según Luzardo Marisela "mostrábase indiferente a los sufrimientos paternos" (165) motivo por el que el protagonista reflexiona: "esta muchacha no tiene corazón … No tendrá todavía la crueldad sombría de la madre, pero tiene la crueldad retozona del cachorro, y de esto a aquello, con un poco que intervengan las circunstancias, no hay sino un paso" (165). Uno de los significados del término monstruo en el *Diccionario de la lengua española* es "persona cruel o perversa" cualidad que se deduce del comportamiento despegado de Marisela hacia su progenitor. Al sumar a estos aspectos monstruosos de su conducta las características que hereda por vía genética de su madre, Marisela lleva en sí misma la simiente del monstruo, que ante una circunstancia adversa puede desarrollarse. Mr Danger en el caso de Marisela, como los hombres del bongo que violan a Doña

Bárbara, era el varón destinado a despertar al monstruo diabólico que la joven guardaba en su interior. Así lo afirma Luzardo: “Ella era la presa que ya míster Danger había elegido y por ese camino iba a seguir los pasos de la madre” (160). Sin embargo, Luzardo la rescata y cambia su destino. Pero, según las teorías positivistas de la época, Marisela evoca también a otro tipo de monstruo, el híbrido racial.

Aunque en un principio Santos Luzardo no está seguro de que Marisela pueda ser una buena esposa para él, decide finalmente casarse con ella porque la joven representa la unión de lo criollo en su raza y de lo blanco europeo en su comportamiento. Aunque los empleados de Luzardo consideran que lo más lógico es que el patrón se case con Marisela, la cual está enamorada de él, el hombre civilizado tiene sus dudas. Según afirma Luzardo “Marisela, fruto de una unión inmoral y acaso heredera de las funestas condiciones paternas y maternas, no podía ser la mujer en quien pusiera su amor un hombre sensato” (164). Este hombre sensato es el propio Santos Luzardo pues según Ernest A. Johnson el afán civilizador del protagonista masculino reside en la capacidad de razonamiento (457). Detrás de estas palabras de Luzardo se esconde la visión de Marisela como otro tipo de monstruo: el híbrido racial. Marisela es hija de una mestiza lo que indica que en su sangre lleva la mezcla de lo blanco y lo indígena. Gallegos, en boca de los empleados de Doña Bárbara, muestra que la unión de la sangre indígena y blanca es algo monstruoso y violento. Los peones afirman que a Doña Bárbara “se le revolvían las sangres del blanco y de la india, esponjada y gritona como una chenchena” (128). Esta descripción evoca la pintura de Castas de época colonial en algunas de las cuales, cuando la mezcla racial indica un alejamiento del ideal blanco europeo, los personajes adquieren un matiz violento o desagradable. Según la pintura de Castas y la descripción de Gallegos esta violencia y abyección revela que la mezcla racial no está encaminada hacia la civilización sino hacia la barbarie, es decir, no es la sangre blanca y por tanto civilizada la que pelea sino la indígena y bárbara. Cuando Marisela reacciona con dolor ante la muerte de su padre y demuestra a Santos Luzardo que no fue él quien

asesinó al brujeador, el protagonista percibe en Marisela la unión ideal de lo americano y lo civilizado, el reflejo de sí mismo. Por un lado, Luzardo ve en Marisela "la fuentes ocultas de la bondad de su tierra y de su gente" (235), es decir la parte positiva de lo llanero y americano. Por otro lado, también ve reflejado en ella lo blanco, puesto que le convence de que él no se ha dejado llevar por la barbarie y es aún el civilizador de los llanos. Según afirma el narrador: "la tranquilizadora persuasión de aquellas palabras había brotado de la confianza que ella tenía en él y esta confianza era algo suyo, lo mejor de sí mismo, puesto en otro corazón" (236). En opinión de Stephen Henighan, tras esta conversación con Marisela, "Santos Luzardo has passed from an androgynous identity to one that is masculine yet civilizing" (42). Es en este momento cuando Santos "aceptó el don de paz, y dio en cambio, una palabra de amor" (236). Sin embargo, con anterioridad, Marisela ya había sido "blanqueada" puesto que, aunque posee una porción de sangre indígena, su comportamiento después de la intervención de Santos Luzardo, es el de la mujer civilizada europea, el ángel del hogar decimonónico.

Marisela es limpia, ordenada, buena cocinera y devota al cuidado de la casa y del patrón, lo que le confiere las cualidades ideales de mujer cristiana y del ángel del hogar europeo. Según Nancy La Greca "the Angel of the House was the domestic ideal of women of the mid nineteenth century in the Hispanic world and in Europe. It portrayed the perfect woman as the Christian, chaste, maternal guardian of the happiness and success of her children" (5) and "husband" (5). El libro de Fray Luis de León *La perfecta casada* ya contenía estos mismos principios del ángel del hogar pues, según el religioso, la mujer debe ser humilde, modesta, obediente, casta y permanecer dentro del espacio doméstico (La Greca 6). La protagonista de la novela del colombiano Jorge Isaac *María* (1867) presenta similares atributos castos e infantiles que espera el varón. Estas características tradicionales y patriarcales de la mujer son las que cumple Marisela. El modelo que Luzardo-Pigmalión proporciona a la joven alumna, es el de "las señoritas de Caracas, todas bien educadas y exquisitas" (108) a las cuales "debiera imitar" (108). La propia Marisela en un

tono inocente e infantil describe sus rutinas diarias para proponer los valores femeninos cristianos del ángel de hogar adaptados al ambiente de los llanos. Primero se levanta de mañana a bañarse, después va a la cocina para supervisar la preparación del café y llevarle a Santos Luzardo el "más tinto, cerrero, porque así es como le gusta" (138). A continuación, arregla la casa pues sabe que a Santos le obsesiona la limpieza, como la moza comenta "las manos me quedan ardiendo de tanto darle a la escoba" (138). Después remienda si es necesario, y una vez terminadas las tareas domésticas se emplea en su preparación intelectual, como ella misma dice "me pongo a estudiar las lecciones" (138). Cuando ve que ya es la hora de que Luzardo regrese de la sabana "me meto otra vez en la cocina a prepararle su comida porque le tiene asco a la cocinera y no come sino lo que yo le preparo" (138). Por último, recoge flores y las pone en la casa para hacer del hogar un lugar civilizado y acogedor, una prolongación de sí misma. No hay aquí una pelea entre la sangre indígena y blanca de Marisela, ya que la joven ha aceptado ser blanca y continuar el ideal europeo, cristiano y civilizado. La joven es un híbrido que Luzardo con su influencia moldea del polo bárbaro e indígena al civilizado y blanco.

Prueba del blanqueamiento psicológico de Marisela es la forma despectiva con la que trata a los indígenas a los que no deja entrar en Altamira, la casa familiar que representa la nación. Marisela comenta a su amiga un incidente en el que "se me metieron los indios en casa" (138). En un momento en el que está en la vivienda sola, llegan "veinte yaruros que se han metido en la sala, muy sí señores" (138). Los yaruros son una tribu indígena venezolana de la zona de Apure, los cuales, como la propia Marisela, poseen sangre nativa americana. La reacción de la joven no es respetuosa ni conciliatoria puesto que los expulsa de la casa con insultos que aluden a la transgresión y la contaminación. Marisela afirma: "les salí al encuentro, gritándoles: ¡Fuera de aquí atrevidos! ¿Por qué se meten sin pedir permiso? … ¡Cochinos! ¡Atrevidos! ¡Miren como me han puesto el suelo con sus pies sucios!" (138-39). Estas palabras abyectas de Marisela demuestran que la joven mestiza está psicológicamente europeizada, no se reconoce en los

indígenas porque su mentalidad es ya la de la mujer educada en los principios blancos europeos, como las señoritas de Caracas. Estas palabras que Gallegos coloca en este personaje sugieren que los indígenas venezolanos no son bienvenidos dentro de la casa familiar, la unidad básica que conforma la nación venezolana, mientras que la contaminen con sus tradiciones y costumbres bárbaras.

La mujer criolla: ¿el monstruo racial o la raza americana?

Gallegos crea una imagen contradictoria del criollo, puesto que sólo considera la hibridez o mezcla racial como un elemento positivo para la nación venezolana cuando va acompañado del comportamiento blanco, europeo y por tanto civilizado. Luzardo reflexiona sobre la posibilidad del matrimonio con Marisela y dice "es bonita, un verdadero tipo de belleza criolla, simpática, interesante como alma, compañera risueña … hacendosa, valiente para afrontar situaciones difíciles" (159). Al unir estas características positivas, femeninas y civilizadas de la mujer con el elemento criollo, Gallegos encarna en Marisela la imagen femenina que quiere incorporar como modelo para la nación. Es más, "Marisela es una personificación del alma de la raza, abierta como el paisaje, a toda acción mejoradora" (109). Según esta descripción de la joven, ya civilizada, para Gallegos lo criollo deja de ser una mezcla racial y monstruosa, puesto que lo transforma en una única raza, la raza americana. En su concepto de lo criollo aunque debe primar un componente blanco, sí se puede incorporar lo indígena como en el caso de Marisela que es descendiente de blancos y nativos americanos. Sin embargo, el autor crea una visión racial contradictoria puesto que sólo considera este criollismo o mezcla racial como un elemento americano y por tanto necesario para la nación, cuando va acompañado de los valores de la civilización blanca europea.

Estas reflexiones paradójicas de Gallegos sobre la raza criolla venezolana y americana son también las que conforman el ensayo *La raza cósmica* (1925) del mexicano José Vasconcelos. Vasconcelos, en un texto progresista, pero aún positivista, presenta los beneficios de la fusión de las

distintas estirpes raciales que existen en Latinoamérica. Según el intelectual mexicano, gracias a este mestizaje que constituye la raza iberoamericana, Latinoamérica es culturalmente avanzada y posee una identidad propia. Para el letrado, el ejemplo de la raza iberoamericana conducirá a la quinta raza, la raza universal que integrará a todas (38-39). Sin embargo, y de forma contradictoria, Vasconcelos, al igual que Gallegos, perpetúa los estereotipos racistas decimonónicos y de principios del siglo XX de las razas distintas a la blanca. El pensador mexicano sólo incorpora este mestizaje como un elemento positivo cuando el individuo con mezcla racial se "blanquea", es decir, cuando se integra dentro de las bases económicas y morales establecidas por la raza puente, la raza blanca. Incluso Vasconcelos describe en términos peyorativos a las razas no blancas y limita los aportes de éstas a la raza cósmica, aspecto que revela que pese a su propuesta de incorporación, aún no se ha liberado totalmente de los estereotipos raciales europeos en Latinoamérica.

Las ideas de Vasconcelos forman parte de un discurso de identidad latinoamericano que se desarrolla en el siglo XIX, tras la independencia de España. Leopoldo Zea considera que el chileno Francisco Bilbao y el colombiano José María Torres Caicedo identifican a la América que no forma parte de Estados Unidos como una nueva región "latina" (96). Este latinoamericanismo ofrece:

> La universalidad y, por ello, superioridad de una raza que no considera la mestización como contaminación que anula lo superior, sino como enriquecimiento que una raza y una cultura recibe de otras razas y culturas … El latino no teme al mestizaje porque es a través del mismo que enriquece su sangre y la cultura, expresión de esta sangre … Se rechaza el calificativo de español o ibero, por lo que éstos tiene de limitativo, por su alusión al dominio colonial impuesto por esta raza, pero hace suyo el espíritu que es propio del mundo latino, espíritu abierto a lo universal desde los lejanos días de Roma. (96-97)

El discurso independentista de la raza americana supone una diferenciación con España, ya que se rechaza el calificativo de español o ibero porque alude a la autoridad colonial y los estereotipos culturales impuestos por esta raza sobre la población latinoamericana. Homi K. Bhabha reflexiona sobre el discurso de diferenciación del otro y coloca su origen en la colonia:

> The discriminatory effects of the discourse of cultural colonialism, for instance, do not simply or singly refer to a person, or dialectical power struggle between self and other, or to a discrimination between mother culture and alien cultures. Produced through the strategy of

> disavowal, the *reference* of discrimination is always to a process of splitting as the condition of subjection: a discrimination between the mother culture and its bastards, the self and its doubles, where the trace of what is disavowed is not repressed but repeated as something different — a mutation, a hybrid. (111)

De acuerdo a las ideas de Bhabha, para crear su propia identidad los intelectuales latinoamericanos deben cortar el cordón umbilical con España, y dejar de definirse en relación con el ideal racial y cultural de la madre patria imperial, es decir, el de la raza blanca. Con la independencia los latinoamericanos quieren dejar de ser los otros, los bastardos, los dobles, las copias imperfectas. Por este motivo ahora la forma del híbrido, de la mutación racial y cultural con la que antes eran discriminados y sometidos por la potencia europea, será el modo de identidad latinoamericano. Con este discurso propio, aparentemente diferente del colonial y europeo, se apropian de la posición central y materna de dominio. Esta parece ser la intención de Vasconcelos y del propio Gallegos, la integración cultural en América Latina por medio de la mezcla racial. Sin embargo, al utilizar la imagen del híbrido para definirse quedan atrapados en el mismo discurso monstruoso y de diferenciación de la colonia. Es más, el supuesto cambio de ideología racial después de la independencia es un artificio porque, como demuestran el texto de Vasconcelos y el de Gallegos, el modelo cultural a seguir sigue siendo el de la civilización europea, y aún perdura la discriminación de las personas de razas diferentes a la blanca.

Como antes de la independencia americana, después de la misma, aquellos que no se avienen al sistema cultural de poder—sea éste el impuesto por los españoles de raza blanca, o sea el de los latinoamericanos que promueven la mezcla racial—pasan a ser los híbridos demonizados, es decir, los bastardos, los dobles, las copias imperfectas. La similitud entre los grupos raciales vistos como diferentes dentro de ambos sistemas de dominio, el colonial y el independiente, prueba que aunque existe un avance integrador después de la independencia, por medio del concepto de una raza americana fruto del mestizaje, éste no ha llegado a completarse. En este sentido, los tropos literarios que analiza esta tesis, tanto la negra Juana García en la época colonial, como la mestiza Doña Bárbara

a principios del siglo XX, demuestran que los estereotipos raciales y culturales negativos que el hombre europeo impuso en los habitantes de América no han variado demasiado, a pesar del paso de varios siglos y de los cambios políticos. La novela de Gallegos manifiesta el fallo de esta transformación, puesto que al representar la imagen híbrida y maligna de la mujer con sangre indígena en el personaje de Doña Bárbara, revela que el discurso de hibridez que promueve la independencia latinoamericana es en realidad monstruoso y contradictorio.

Prueba de la paradoja e inestabilidad del discurso criollo de Gallegos[112] es la visión negativa de las razas distintas a la blanca. Cuando los peones hablan de "el socio" o demonio al que consulta Doña Bárbara durante sus hechizos, lo denominan "mandinga" (52), es decir, africano de raza negra y musulmán, una imagen de diferenciación basada en el imaginario europeo. Recordemos que según Gallegos la llanera aprende sus artes de brujería de los indígenas, lo cual unido a la adoración a un demonio de raza negra implica la demonización y barbarización de ambos grupos raciales. Esta percepción discriminadora alude también a las personas de raza asiática pues al describir al brujeador, el empleado de Doña Bárbara, quien llega al Arauca en el mismo bongo que Luzardo, Gallegos afirma: "su compañero de viaje es uno de esos hombres inquietantes, de facciones asiáticas, que hacen pensar en alguna semilla tártara caída en América quién sabe cuándo ni como. Un tipo de razas inferiores, crueles y sombrías, completamente diferente del de los pobladores de la llanura" (4). Negros, indígenas y asiáticos en el texto de Gallegos siguen encasillados en los estereotipos negativos que trae a América el hombre europeo.

De acuerdo al autor venezolano el llanero es un ser híbrido y monstruoso pues desciende de la raza blanca, la negra y la indígena, una mezcla racial que también incluye al protagonista Santos Luzardo. Según Gallegos el cantor llanero "vierte la alegría jactanciosa del andaluz, el fatalismo sonriente del negro sumiso y la rebeldía melancólica del indio, todos los rasgos peculiares de las

---

[112] Similar al que ofrece Vasconcelos.

almas que han contribuido a formar la suya, y lo que no estuviese claro en las coplas y Santos Luzardo lo hubiere olvidado, se lo enseñaron los pasajes que les fue oyendo contar" (172). En este pasaje Gallegos sugiere que Santos Luzardo, como sus compañeros llaneros, procede de una mezcla racial. Por una parte, Luzardo procede de una familia de llaneros, porque el hato de Altamira lo fundó "don Evaristo Luzardo, uno de aquellos llaneros nómadas que recorrían —y todavía recorren— con sus rebaños las inmensas praderas del cajón del Cunaviche, pasando de éste al Arauca … sus descendientes llaneros genuinos" (11). Por otra parte, el lector sabe que el protagonista desciende de españoles porque su padre José Luzardo "fiel a su sangre … simpatizaba con la Madre Patria" "España" (12). Aunque no hay alusiones directas a que Luzardo posea sangre negra o indígena, Gallegos con sus comentarios al hombre de los llanos y la herencia genética sugiere que el protagonista no sólo es un criollo por haber nacido en América sino por la posible mezcla racial en su árbol genealógico. Luzardo posee en su interior la semilla racial monstruosa que hereda de sus antepasados, pero también es un hombre civilizado y con voluntad de civilizar los llanos, aspecto que lo blanquea. Luzardo es un monstruo en el que existen dos polos, la barbarie y la civilización, lo femenino y lo masculino, las razas que Gallegos considera "inferiores" y la raza blanca, elementos que se entremezclan a lo largo del relato en busca de un equilibrio que le permita llevar a cabo su misión.

Según el texto de Gallegos la imagen que identifica la identidad americana es el monstruo, pues contiene en sí misma todas estas ambivalencias. Como afirma Carlos Alonso:

> The profligate, built-upon presence of allegory in *Doña Bárbara* creates, then, a sort of monstrosity: a level of the text that functions both as manifest and latent content simultaneously, depending on which allegorical perspective one assumes. In the end, this iterative employment of allegory necessarily has the effect of weakening the adequation and propriety of the original allegorical formulation, since it casts doubt on the finality and immobility of the latent sign. (431)

Las continuas menciones alegóricas del texto, en que los personajes funcionan como un juego de opuestos, expone no sólo la imposibilidad de una imagen única, sino su inconsistencia, pues tanto el signo como su significado varían a lo largo del relato. Según el texto de Gallegos la identidad

americana no es la femenina o la masculina, la bárbara o la civilizada, la mezcla racial o la pureza blanca, sino ambas y todas ellas, porque el aspecto que identifica lo americano es lo monstruoso. Sin embargo, dentro de esta concepción monstruosa e incluyente de lo americano el autor propone los polos que deben dominar y minimiza aquéllos que quiere excluir. La necesidad del blanqueamiento civilizador del hombre de los llanos, del criollo, indica que Gallegos aún sigue influido por el ideal racial decimonónico en el que los grupos no blancos y no europeos, es decir, los indígenas y la población negra, forman parte de los sectores excluidos del ideal de la familia nacional.

Doña Bárbara, Marisela y la nación venezolana: raza, género e identidad

Gallegos promueve una imagen de la nación venezolana constituida por la familia descendiente principalmente de la raza blanca que preserva el orden patriarcal europeo pero a la que desea incorporar la fuerza autóctona del elemento criollo americano. Según Francesca Denegri, la élite intelectual en la Latinoamérica decimonónica[113] aparta a las "masas de color del discurso cultural nacionalista" (79). Los planes de Estado incorporan a la mujer para simbolizar la figura de la madre de la familia nacional, la cual ascendía del viejo mundo y procuraba una descendencia europea. Señala Denegri que, para los intelectuales de la época la familia es un núcleo generador de paz y civilización que preserva lo blanco y lo europeo libre "de la contaminación de elementos marginales y oscuros" (79-80). Por un lado, Gallegos mantiene en su obra esta misma visión negativa y contaminadora de los miembros de grupos raciales diferentes al blanco, lo que indica que aún está influido por el ideal racial europeo de la familia decimonónica. Sin embargo, por otro lado, en el siglo XX, Gallegos quiere introducir el elemento racial criollo a la nación. Según Gallegos, el criollo es un monstruo racial que debe ser civilizado para incorporarlo al modelo de la familia nacional prominentemente blanca y europea.

---

[113] Aunque los comentarios de Denegri aluden al caso de Perú y su capital Lima, éstos ideales europeos son similares en el resto de los países de Latinoamérica.

Para ejemplificar su proyecto político, Gallegos propone como futura madre de la familia nacional a Marisela, una criolla blanqueada educada por el hombre civilizado, que continúa el espíritu inocente, sumiso y obediente del ángel del hogar decimonónico europeo en el siglo XX. Marisela es el alma de la casa y por tanto el alma de la nación porque Gallegos, por medio de Luzardo, toma un papel activo y la moldea e incorpora a la civilización, y por tanto al proyecto nacional. En opinión de José Castro-Urioste Gallegos quiere propone la imagen de una "nación homogénea … a partir de la necesidad de integrar el espacio de la 'periferie,' como base fundamental para el desarrollo de su proyecto" (134-35). El cuerpo de Marisela alegoriza al territorio silvestre de los llanos, la periferia de la ciudad y por tanto lo autóctono americano, que al autor quiere incorporar a la nación. Cuando Luzardo reflexiona sobre el estado de Altamira antes de llegar Marisela afirma "era todavía la casa sin mujer … el descuido de la persona y el endurecimiento de las costumbres" (110). Después de acostumbrarse a esta presencia femenina, espiritual y sumisa Gallegos expone por boca del narrador:

> Ahora, por el contrario, después de las rudas faenas de ojeos y carreras, era necesario regresar con un ramo de flores sabaneras para la niña de la casa, cambiarse, quitarse el áspero olor de caballo y de toro que traía adherido a la piel y sentarse a la mesa dando ejemplo de buenos modales y manteniendo una conversación agradable y escogida. Así pues, mientras él la iba desbastando de su condición silvestre, Marisela le servía de defensa contra la adaptación a la rustiquez del medio" (110).

Marisela es el ángel del hogar que mantiene el equilibrio del protagonista e impide la barbarización del criollo, el monstruo Santos Luzardo. Según el artículo del cubano José Martí[114] (1882) publicado en *La opinión Nacional* de Caracas en 1882, la mujer es "aquella frágil copa de nácar, cargada de vida … aquella criatura purificadora a quien recibimos en nuestros brazos cuidadosos como a nuestras hijas … aquel lirio elegante que perfuma los balcones y las almas" (152). Para Gallegos, Marisela es esa criatura virgen, espiritual y cargada de vida del modelo femenino de Martí, el ángel del hogar. Sin embargo, a diferencia del ideal de Martí, Marisela no es frágil sino fuerte como la naturaleza del

---

[114] "Carta de Nueva York." Fecha: Nueva York, 4 de febrero de 1882. Publicado en *La opinión Nacional*, Caracas, 18 de febrero de 1882. Páginas 148-53.

Arauca y más que un lirio elegante una flor silvestre porque aporta además de los valores de la civilización europea la fuerza autóctona de lo americano. Así lo afirma Gallegos quien observa "¡Marisela, el canto del arpa llanera, la del alma ingenua y traviesa, silvestre como la flor del paraguatán, que embalsama el aire de la masa y perfuma la miel de las aricas!" (172). Gallegos integra a la joven virginal al ideal de la nación, a diferencia de su progenitora, a quien debe expulsar.

Doña Bárbara no puede ser el modelo para la madre de la familia nacional venezolana porque representa a la bruja y la amazona, la madre bárbara y malvada, un camino que regresa al mundo indígena primitivo y atávico de su pasado americano, y un comportamiento transgresor del que una mujer en la sociedad latinoamericana del siglo XIX y XX ya no puede retroceder. Como afirma Anne McClintock: "Nationalism is thus constituted from the very beginning as a gendered discourse and cannot be understood without a theory of gender power" (355). En una sociedad patriarcal, el ideal de la madre nacional no puede ser Doña Bárbara, la mujerona bárbara y agresiva, sino su hija, Marisela, la doncella civilizada y sumisa. Juliet Alison Falce distingue entre los modelos femeninos de ambas mujeres, pues si bien la dañera responde al arquetipo de la madre malvada y terrible, la hija, representa el arquetipo benevolente de la madre tierra:

> Doña Bárbara is the archetype of the Bad Mother (la Madre Terrible) and is associated with all the malignant and destructive forces of Nature. In contrast, Marisela is the archetype of the Earth Mother (la Madre Tierra) representing all the benevolent aspects of Nature; flowers, honey, mares, all that is representative of tamed and civilized wilderness. (74)

Según los valores patriarcales del siglo XIX y principios del siglo XX la 'buena" sociedad no acepta entre sus filas a una mujer promiscua y con "historia", aunque haya cambiado sus costumbres, sólo su hija que aún es virgen e inocente puede integrarse al ideal de la familia nacional. Como afirma el narrador "la ciudad … quería hacerla recordar la historia que ella se empeñaba en olvidar … para ser amada por un hombre como Santos Luzardo es necesario no tener historia" (243). Además, Doña Bárbara no puede ser una buena madre ya que hacia Marisela "ni siquiera había experimentado el amoroso instinto de la bestia madre por el hijo mamantón … no existían sentimientos maternales"

(119). La bruja es el opuesto de la figura protectora y proveedora de la madre (Ulanov 26-7). De hecho ve a su hija como una competencia ante su amor por Luzardo pues siente celos hacia ella (119), en vez de protegerla la agrede físicamente (176), e incluso desea matarla. Según Ulanov la bruja arquetípica compite con la heroína por ser la fémina preferida (31), aspecto evidente en la confrontación de ambas por el amor de Luzardo. No es hasta el final de la obra que la llanera se ve reflejada en su hija y siente "una emoción maternal desconocida para su corazón" (247). Aunque desea "sepultar para siempre a la mujer siniestra de la mano tinta en sangre, a la bruja" (177) no puede retroceder el camino andado porque como ya indicó el narrador ni la culebra vuelve a su concha ni el río a su cabecera (177). Además, Gallegos define a Doña Bárbara con el término "amazona repugnante" (114) puesto que, como la bruja, es un ser para sí que carece de instintos maternales. La amazona ejemplifica la imagen de la mujer varonil que evita las labores domésticas y es independiente del hombre, aspectos que también integran la percepción varonil de la mujer feminista.

La imagen negativa y monstruosa que Gallegos ofrece de Doña Bárbara, la amazona del Arauca, procede de autores europeos, los cuales desplazan en sus representaciones artísticas de mujeres salvajes el temor que les produce el avance del feminismo. La ansiedad masculina ante la mujer emancipada y libre, que no necesita a un varón proveedor, desestabiliza los principios patriarcales de la sociedad europea. Según los intelectuales masculinos europeos, las feministas desintegran el orden europeo y cristiano basado en la imagen de la familia dirigida por el varón, con una esposa y madre dulce y sumisa. Estos académicos no ven la autonomía de la mujer y su incorporación a la fuerza laboral como un signo del progreso, sino como una regresión bestial dirigida a terminar con la civilización. Es esta desestabilización la que ocasiona la re-escritura de los monstruos femeninos y bárbaros de la tradición clásica durante el siglo XIX y principios del siglo XX. Según Bram Dijkstra, existe un vínculo entre la recuperación de los monstruos femeninos y perturbadores del mundo clásico y las feministas de finales de siglo XIX, a las cuales demonina como "the viragoes—wild women" (309). Los intelectuales masculinos recuperan los mitos de mujeres

salvajes como Lilith y Lamia—hembras viriles, vampíricas, y devoradoras—porque reflejan en ellas lo que Dijkstra define como "la mujer nueva," la feminista que busca apoderarse de los privilegios del varón, rechazar los deberes de la maternidad y destruir la armonía celestial del papel subordinado de la mujer en la familia (309). Gallegos, como los pintores americanos Kenyon Cox y Alice Pike Barney, no es inmune a estas influencias europeas puesto que en su retrato de Doña Bárbara pinta el terror que causa Doña Bárbara, la mujer de "fiera independencia" (25), la cual no busca el avance de la civilización sino el retroceso a la barbarie.

El avance del feminismo en Latinoamérica cuestiona el papel sumiso de la mujer en la sociedad y causa el rechazo de las élites masculinas. Durante finales del siglo XIX y principios del siglo XX el avance económico y científico en Latinoamérica demandaba mano de obra en trabajos técnicos y administrativos de bajo salario, empleos que permitían la incorporación de la mujer al mundo laboral. También empezaban a titularse las primeras licenciadas y doctoras universitarias. Al recibir un salario las mujeres comenzaron a cuestionar la desigualdad entre el varón y la hembra en la sociedad. Por ejemplo, en México, publicaciones con tempranas inquietudes feministas como *La Siempreviva* (a partir de 1870), *Las Hijas de Anáhuac* (aparece en 1873), *Álbum de la mujer: Periódico redactado por señoras* (de 1883 a 1889) y *Violetas de Anáhuac* (en la década de 1880), indican el inicio de la resistencia femenina a los valores patriarcales de la sociedad del porfiriato.

En Venezuela, Gallegos forma parte de un grupo de intelectuales que ha viajado al extranjero y desea la modernización y el desarrollo de su país, pero que no promueve el avance en los derechos de la mujer. John Lombardi estudia el propósito del autor y político venezolano en llevar a Venezuela el progreso, la inversión de capital, el bienestar social y el avance de los derechos individuales (288). Sin embargo, este discurso modernizador es contradictorio porque no incorpora ninguna mejora en la situación de la mujer, la cual mantenía el mismo papel dependiente que en la época colonial. Teresa de la Parra (1889-1936), novelista venezolana

educada en Europa, se rebela ante las expectativas limitadas de la mujer de clase alta en Caracas, cuyo único destino era ser madre o esposa. Su novela *Ifigenia: Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) presenta elementos autobiográficos de la vida de la autora, pues la joven protagonista se cuestiona si es posible para una mujer inteligente y con educación evadir el matrimonio y ser independiente sin perder su respetabilidad en esta sociedad patriarcal. En su novela, de la Parra debate el papel sumiso de la mujer dentro de la sociedad venezolana. En parte por estas ideas feministas, el libro causó gran revuelo en los círculos sociales y culturales del país. Tuvo que ser publicado por primera vez en París, ya que el gabinete presidencial de Juan Vicente Gómez no dio dinero a las editoriales venezolanas para sufragar su publicación. Delia Bosch describe la actuación radical de la mujer dentro de la política venezolana pues "para 1928 es justo recordar que Venezuela contaba ya con un extraordinario número de mujeres que lucharon al lado de los estudiantes y los obreros, protagonistas del más encarnizado movimiento político que puede registrarse en nuestra historia" (66). La resistencia por parte de la élite cultural y política venezolana ante las ideas feministas de Teresa de la Parra, prueba la subversión y el peligro con que los intelectuales masculinos como Rómulo Gallegos ven la incorporación de la mujer independiente dentro de la nación.

Gallegos encarna en Doña Bárbara el miedo de los positivistas ante el avance del feminismo "monstruoso" en Latinoamérica. El positivismo es un movimiento filosófico europeo que se inicia a raíz de las ideas del filósofo francés Augusto Comte y de las teorías del británico John Stuart Mill en el siglo XIX. Esta corriente de pensamiento se extiende por todos los campos de conocimiento en Europa y Latinoamérica de mediados del siglo XIX a principios del siglo XX. La doctrina positivista promueve el orden y el progreso en una sociedad en la que la raza superior es la blanca y el sistema cultural a seguir es el de la civilización europea. El positivismo considera que el único conocimiento verdadero se logra a través del método científico, cuya metodología

implica la verificación por medio de la experiencia y el avance técnico[115]. El propio Gallegos es un seguidor de las filosofías positivistas, por lo tanto estimula el conocimiento de la sociedad americana por medio de las ciencias de la naturaleza para lograr el progreso de la civilización, doctrina que transmite en las intenciones del personaje de Santos Luzardo. Los positivistas latinoamericanos mientras proponen el avance y progreso de la civilización para el hombre, mantienen a la mujer encerrada en el hogar, en la misma posición subordinada que había mantenido desde la época colonial. Estos intelectuales razonaban que la mujer era un ser incapaz del conocimiento abstracto, cuya función dentro del progreso se limitaba a la labor doméstica y espiritual. Lourdes Alvarado compila los artículos del positivista mexicano Horacio Barreda, quien en 1909 advertía de los peligros que suponía la expansión del feminismo. Según Barreda, el feminismo estimula la competencia "bárbara" (138) de la mujer con el hombre, y supone un peligro retrógrado y perturbador (146). Esta es la imagen desoladora que propone Barreda:

> Si vuestras teorías ¡oh feministas! alcanzasen el triunfo social que ambicionáis, si la mujer llegase a ser virilizada en el grado que pretendéis … vuestra obra sería el baldón de la civilización, … y la posteridad os pediría severas cuentas de semejante labor revolucionaria … Al contemplar el hogar desierto y frío … al distinguir destruida en sus raíces la fuerza moral de la Humanidad, en virtud de la deformación llevada a cabo en el sexo femenino … os gritarían con voz llena de dolor e indignación: ¡feministas! ¡feministas! ¿qué habéis hecho de la mujer? (151)

A la luz de las ideas positivistas de Barreda, seguidor de la misma doctrina filosófica que Gallegos, el lector interpreta que para el autor venezolano, Doña Bárbara, la mujer "virilizada" (151) supone una "deformación" (151) del género femenino, es decir, un monstruo destructor.

---

[115] El científico Charles Darwin (1809-1882), gracias a la observación directa en sus viajes y exploraciones, elabora las teorías de la evolución de las especies basadas en la selección natural y la supervivencia de los más fuertes o aptos sobre los débiles. Aunque Darwin no era racista, la publicación de *El origen de las especies por medio de la selección natural, o la preservación de las razas preferidas en la lucha por la vida* (1859) da lugar a la adaptación de sus teorías a los presupuestos xenófobos del siglo XIX y principios del XX. Joseph Arthur Gobineau (1816-1882), filósofo y político francés considerado el padre del racismo europeo, adapta a las relaciones sociales los presupuestos darwinistas. Las teorías de Gobineau sobre la superioridad de la raza aria serán retomadas por Adolf Hitler durante el nazismo.

Roberto González Echevarría estima que la característica más importante del monstruo es su apariencia física la cual revela su deformidad (*Celestina's Brood* 108). Para el positiva Gallegos, como para Barreda, la virilidad en la apariencia exterior de la mujer indica su deformidad moral, es decir, su monstruosidad. La hechicera y llanera es la mujer independiente y en control, un ser sin instintos maternales, que, por tanto, ha perdido su espíritu y su alma: la fundación sobre la que se asienta el hogar y la familia venezolana. La cacica no es la mujer sumisa sino el caos en cuerpo de mujer que desintegra el orden familiar patriarcal, la unidad básica de la nación. Doña Bárbara es la hembra emancipada, la mujer que transgrede, y como tal extiende el caos y la barbarie, peligros diabólicos y retrógrados que amenazan con infectar a la sociedad y destruir la civilización. Para Gallegos, es necesario eliminar esa presencia desestabilizadora y caótica para restaurar el orden masculino, es decir, el orden nacional.

El propósito de Gallegos es presentar los valores que desea para su nación—la derrota del barbarismo indígena y el triunfo de la civilización europea. Para lograr este objetivo describe a Doña Bárbara, la alegoría de la naturaleza salvaje del Arauca, siguiendo modelos europeos, como un monstruo femenino que debe desaparecer para siempre. Covarrubias señala que la etimología de la palabra monstruo procede del latín "monstrum" que significa mostrar, enseñar. Por consiguiente, un monstruo es aquello que debe ser expuesto para su conocimiento, exhibido, arrojado a la luz, demostrado, designado y señalado. Gallegos hace visible y, por tanto, muestra la alegoría del barbarismo en Doña Bárbara porque este monstruo, que es la cacica, tiene una función "sapiencial" y didáctica para el lector: su destrucción se convierte en un paso necesario para el bienestar del Arauca, una metáfora de la nación. Aunque Gallegos pretende ejemplificar los orígenes indígenas de la barbarie y la monstruosidad, falla en su propósito puesto que es incapaz de reconocer que estas imágenes perturbadoras proceden de la tradición europea. Las crónicas del Nuevo Mundo, escritas por europeos, proyectan en Latinoamérica los miedos y ansiedades del colonizador que aluden a la percepción de la raza, el género y la identidad

diferente a la europea. Los monstruos europeos femeninos del siglo XIX y XX son la fuente de la que se nutre Gallegos para la representación de su protagonista femenina. Es decir, la barbarie de la novela de Gallegos es una imagen generada por la civilización de Occidente: una construcción del imaginario europeo en la que se inyectan otros mitos y leyendas americanas.

Doña Bárbara, Kuma y María Lionza: la re-creación y re-interpretación del monstruo

Gallegos también incorpora en el personaje de Doña Bárbara elementos que aluden al culto indígena de Kuma, la madre de los dioses, los cuales interpreta—por su psicología europea—como atributos demoniacos y destructores. Según la compilación de Luis Alberto Paúl en *Leyendas indígenas de Venezuela*, el culto paleo-americano de Kuma procede de "la región del Capanaparo-Cinaruco-Cunaviche" (92), la misma zona vinculada al nacimiento de Doña Bárbara. Sus adoradores son los "yaruros" (*Kuma, la madre de los dioses* 92), los indígenas a los cuales Gallegos menciona de modo despectivo durante la novela. Kuma fue la primera persona que habitó la tierra "Nuestra Señora, la Madre de los Dioses; Ichiai, el yaguar, Puaná, la Serpiente, y Kiberoh el diablo femenino, que vinieron con ella" (*Kuma, la madre de los dioses* 93). La imagen monstruosa que Gallegos ofrece de Doña Bárbara asocia a la protagonista con la maternidad y la relación con serpientes, caimanes y demonios femeninos, lo cual evoca a la divinidad yarura. Para los yaruros "Kuma es la Madre del agua, del universo entero y de todo lo que hay en él" (*Kuma, la madre de los dioses* 94). También la llegada y la desaparición de la cacica se produce en el agua y los cursos fluviales. Sin embargo para el autor venezolano Doña Bárbara no evoca el vientre materno y generador de vida, sino, desde una visión europea, la perturbadora "vagina dentata" que devora al varón. Gallegos, a diferencia de los yaruros, interpreta a Kuma, el culto de la madre naturaleza, no como una práctica espiritual aceptable sino como un culto demoniaco y destructor de la civilización europea y cristiana. Por eso, Doña Bárbara, una mujer descendiente de indígenas, aunque sea capaz de producir vida, y generar bienes y riquezas no corresponde en la imaginación del autor al modelo de la madre generosa sino al de la bruja codiciosa. Gallegos

percibe a Doña Bárbara como una hechicera destructora de la civilización porque lleva a su texto la percepción demoniaca de lo indígena que tenía el colonizador europeo.

Gallegos también parece aludir de modo oblicuo en *Doña Bárbara* a la leyenda indígena de María Lionza, la Reina y madre de la selva venezolana. Según Angelina Pollak-Eltz los indígenas de Yaracuy practican éste y otros cultos femeninos desde época pre-colombina. De acuerdo a documentos de época colonial los indígenas y mestizos de Sorte adoraban al diablo lo que significa que el santuario de María Lionza en Yaracuy siempre fue un lugar sagrado. En la leyenda, María Lionza era la hija de un jefe indígena que fue violada por el guardián de una laguna, una anaconda. Dios castigó a la serpiente con la muerte y María Lionza pasó a ser la guardiana de la laguna y la protectora de la naturaleza en esta zona de Venezuela (208). Gallegos alude indirectamente a la leyenda de María Lionza, pues Doña Bárbara desciende en parte de indígenas, sufre una violación en un entorno acuático y es vista por última vez en el tremedal, el pantano dentro del cual desaparece la culebra de aguas. María Lionza es, según la compilación de Luis Alberto Paúl, "la deidad suprema … Reina y también nuestra madre" (*María Lionza* 100), la diosa que protege las aguas y la naturaleza de la selva. Doña Bárbara es de modos semejante a María Lionza "la hija de los ríos" (243), la heredera del poder natural y bárbaro de la selva y la llanura. La imagen de María Lionza es ambigua ya que su mito posee interpretaciones positivas y negativas que van desde la figura de la madre generosa y protectora que comenta Luis Alberto Paúl hasta la madre dominadora e insaciable que proponen Santos Erminy Arismendi y Gilberto Antolínez.

María Lionza es también representada como una divinidad opresora y devoradora, de modo similar a Doña Bárbara. Dentro de los elementos dominadores y por tanto negativos de María Lionza está su "morada regia, como los palacios de las Reinas Moras, [donde] recibe a los favorecidos por su gracia, concedida a cambio de sumisión y obediencia esclava" (Arismendi170-71). Estos atributos de María Lionza recuerdan al poder y control absoluto que Doña Bárbara

ejerce sobre sus empleados desde su residencia "El Miedo" (25). Además, María Lionza toma la forma de culebra de río (Arismendi 171), animal relacionado con la desaparición misteriosa de la cacica de Gallegos y su voraz "vagina dentata." Gilberto Antolínez ya ha señalado la relación entre el personaje literario de Doña Bárbara, la devoradora de hombres, y el mito de María Lionza. Según Antolínez "los escritores suramericanos han plasmado bellos símbolos de la selva amazoniana" (211) con distintos nombres, Gallegos llama a este símbolo "La devoradora de hombres" (211). Antolínez identifica esta alegoría femenina de la selva como la Wahuyára o Yára, la cual iguala en el territorio venezolano con María Lionza. La Yára es un:

> ser desgraciado, habitador y dueño de las aguas, la Devoradora, la Sedienta, la que arrebata desde el seno de las aguas corrientes. Esta etimología va confirmada por las narraciones indígenas, y corresponde con el folklore venezolano a la forma que es descrita María Lionza, Dueño Femenino de las Aguas y las Selvas, supervivencia actual de Wahuyára indígena en nuestros estados de Falcón, Lara, Yaracuy y Cojedes, figura central que fue del pensamiento religioso Arawak Caketío. (Antolínez 212)

El vórtice succionador y acuoso del cuerpo de María Lionza es similar al que Gallegos ofrece de Doña Bárbara, característica maligna que de nuevo conecta a la diosa indígena con el personaje literario. No obstante, el desarrollo y expansión del culto a María Lionza se ha producido durante los últimos 40 años lo que hace difícil delimitar qué elementos proceden de la leyenda pre-colombina, y cuales han sido añadidos después por influencias europeas y de otras zonas de América. Gilberto Antolínez data este culto desde 1936, sin embargo Jacqueline Clarac de Briceño y Santos Erminy Arismendi consideran que su origen es muy anterior aunque no existen fuentes escritas porque la transmisión es oral. De cualquier modo, Gallegos conocía los aspectos básicos del mito pues los incorporó a la representación de la protagonista de su novela.

Gallegos pudo haber influido indirectamente en la concepción de María Lionza en tiempos recientes, ya que, como Doña Bárbara, la diosa se convierte en un icono nacional. La figura 3-15, la escultura *María Lionza* (1951) de Alejandro Colina (1901-1976), que se encuentra en la ciudad de Caracas, es la obra de arte más relacionada con este culto. En ella Colina

representa una mujer varonil, de amplia musculatura y pechos profusos, que evoca a Doña Bárbara, la "marimacho" (27) de la novela de Gallegos. María Lionza eleva sobre sus brazos una pelvis para ejemplificar la fuerza creadora de la naturaleza, aquella barbarie que Luzardo quería civilizar. Está colocada en posición ecuestre sobre una danta, un mamífero americano del tamaño de un jabalí con la nariz en forma de trompa, aspecto que evoca los monstruos como la onza y el caimán "El tuerto" asociados a la cacica. La danta es un animal sagrado entre los pueblos indígenas constituido por fragmentos de distintas especies de animales, elemento que alude a la representación híbrida y bestial de doña Bárbara. La danta tiene atrapada entre sus patas una serpiente para indicar el triunfo sobre el mal, aspecto que rememora la desaparición de la culebra de aguas y la entrada en el plano mítico de la protagonista de Gallegos.

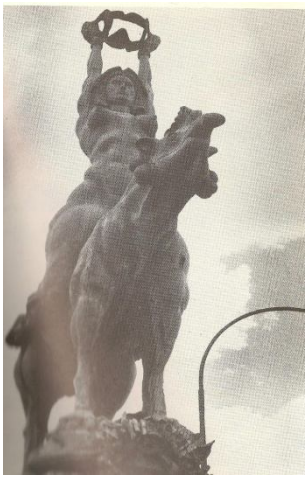


Figura **3-15**: *María Lionza*, escultura de Alejandro Colina.; rpt. in Gustavo Martin. *Magia y religión en la Venezuela contemporánea* (Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela, 1983; print: 160-61).

El mito actual de María Lionza incorpora elementos del personaje de Doña Bárbara, dato que sugiere que la diosa es en parte una re-escritura contemporánea de la llanera de Gallegos. Gustavo Martin incluye en las creencias actuales del culto de María Lionza los atributos de "dueña de la selva y de todas las riquezas minerales que en ella se encuentran" (157). También Doña Bárbara guarda su oro en escondites y enterramientos en la tierra, aspecto que evoca las cuevas donde María Lionza oculta sus riquezas. Como afirma Gallegos "hablábase de varias

botijuelas repletas de morocotas, su moneda predilecta, que ya tenía enterradas" (26). Según el *Diccionario de la lengua española* la morocota es una moneda de oro, similar a la antigua onza española. Uno de los empleados de Doña Bárbara, un "Mondragón" (125) se apoda "Onza" (125), nombre que invoca a uno de los animales sobre el que cabalga la Reina María Lionza, "el jaguar" (Martin 157). Doña Bárbara, de modo similar a María Lionza, fomenta la sensualidad. Sin embargo la sexualidad fértil y destructiva de doña Bárbara en Gallegos, es en María Lionza "la diosa de la fertilidad" (157) que "se entrega a los hombres y después los recompensa" (Martin 157). El personaje de Doña Bárbara, por medio de la re-interpretación contemporánea de la diosa María Lionza, pasa de ser la entidad codiciosa y destructora de la llanera a convertirse en la guardiana y proveedora de la naturaleza americana. Se puede argüir que Doña Bárbara desaparece al final de la novela de Gallegos para integrarse en el culto actual de María Lionza.

Gallegos al incorporar estos mitos indígenas y su percepción europea en *Doña Bárbara* acaba proponiendo nuevos modelos híbridos para artistas como Alejandro Colina y escritores hispanoamericanos entre los que se encuentra Gabriel García Márquez. En su avatar más reciente, el que representa Colina, Doña Bárbara deja de ser el monstruo femenino— la hechicera diabólica, la madre desnaturalizada y la "vagina dentata" del texto de Gallegos—para resurgir e incorporarse a la imagen mítica de la diosa y reina María Lionza, la madre tierra proveedora y protectora, el alma venezolana y americana. También García Márquez, va a tomar elementos de la llanera de Gallegos y los va a incorporar a la protagonista de su cuento "Los funerales de la Mamá Grande." Como Gallegos, retoma el arquetipo materno y terrible de Doña Bárbara para representar a la Mamá Grande. Sin embargo, a diferencia del escritor venezolano, García Márquez invierte el discurso discriminador y demonizador de lo americano. Mientras que para Gallegos la madre aterradora, Doña Bárbara, personifica la imagen negativa del Nuevo Mundo que se generó en Europa por siglos, para García Márquez este monstruo femenino deja de ser la

representación de América para convertirse en alegoría de un imaginario colonial que finalmente muere con la Mamá Grande.

Capítulo 4

La madre terrible en "Los funerales de la Mamá Grande" de Gabriel García Márquez

> The archaic mother is the parthenogenetic mother, the mother as primordial abyss, the point of origin and of end.
> Barbara Creed, *The Monstrous-Feminine*.

Gabriel García Márquez en "Los funerales de la Mamá Grande" (1962) coloca como centro de su universo literario a una matriarca terrible, la misma imagen femenina, poderosa e hiperbólica con la que el hombre europeo imaginó la tierra americana. Ya en el Siglo de Oro Lope de Vega describía América, en voz de Cristóbal Colón, como un territorio femenino y maternal en el que gobernaba el poder opresor del demonio. El discurso materno y demoniaco de lo americano se concibe como monstruoso, pues los colonizadores y exploradores europeos, desde el siglo XV hasta inclusive el siglo XIX, percibían en América entornos naturales de tamaño gigantesco, y mujeres cuya deformidad física y moral desafiaban los estándares del viejo mundo. Con estas menciones, el hombre europeo pensó que América era la madre tierra, temible y enorme, y por tanto capaz de engullirlo a él y a sus descendientes. A partir de entonces, el Nuevo Mundo, desde una perspectiva masculina y europea, se vinculó a la imagen de una madre arcaica la cual evocaba un estadio de dominio femenino primitivo, previo a la civilización patriarcal. La persistencia de esta fantasía masculina de poder materno en la literatura latinoamericana del siglo XX, supone un diálogo con los miedos y fantasías del viejo mundo.

García Márquez, junto con otros escritores latinoamericanos del siglo XX, re-visita la genealogía maternal y terrorífica de América iniciada por el hombre europeo. Dentro del género de la novela de la tierra, José Eustasio Rivera en *La Vorágine* y Rómulo Gallegos en *Doña Bárbara*, habían perpetuado el temor a la madre primordial, en sus representaciones de la naturaleza americana, y como analogía, en la de su paralelo femenino, la mujer. Rivera describe

con temor la selva virgen y sádica, la cual alegoriza en las mujeres de su texto—hembras insaciables y castradoras de la sexualidad del varón. Rómulo Gallegos, el intelectual y criollo venezolano, interioriza el eterno femenino del colonizador y alegoriza en *Doña Bárbara* la imagen maternal, poderosa y monstruosa de América. Roberto González Echevarría considera que "la novela de la tierra es el suelo sobre el cual se funda la novela hispanoamericana actual" ("*Doña Bárbara*, mamá grande y *Cobra*: Notas para una relectura de Gallegos" 84). Esta afirmación implica que en la novela de la tierra están las bases sobre las que se asienta la narrativa del llamado "boom" latinoamericano, entre cuyos autores se encuentra Gabriel García Márquez. Es más, González Echevarría incluye a "Los funerales de la Mamá Grande" del autor colombiano como parte de "la díscola y abigarrada progenie" ("*Doña Bárbara*, mamá grande y *Cobra*: Notas para una relectura de Gallegos" 85) del texto de Gallegos porque según el crítico latinoamericano, la Mamá Grande "desciende de Doña Bárbara" ("*Doña Bárbara*, mamá grande y *Cobra*: Notas para una relectura de Gallegos" 94). García Márquez, realiza una revisión postcolonial del pasado novomundista por medio de la Mamá Grande, proceso que también acometen otros autores de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Alejo Carpentier en *Ecué-Yamba-O*, Carlos Fuentes en *Aura* y Mario Vargas Llosa en *Lituma en los Andes*, incluyen entre sus personajes a mujeres poderosas y temibles que continúan y dialogan con esa imagen perturbadora de América que se inicia siglos antes. García Márquez en su cuento "Los funerales de la Mamá Grande" también revisita el arquetipo femenino de la madre terrible en América. Sin embargo, en esta ocasión el autor establece una conexión alegórica entre la imagen de la madre en el territorio americano y el pasado del viejo mundo.

La Mamá Grande, del cuento de García Márquez, es esotérica porque tiene su anclaje en un universo mágico europeo que se prolonga desde la colonia hasta el presente. Esta matriarca sobrenatural oprime y limita las libertades de aquellos que viven bajo su dominio, como las brujas de la tradición medieval. Lon Pearson propone que la protagonista de este relato tiene sus

antecedentes en el personaje histórico-folklórico de “La marquesita de La Sierpe”, una hechicera recogida en cuatro artículos periodísticos previos del autor colombiano (35). Según Pearson “in these newspaper accounts about the fabulous La Marquesita de la Sierpe … García Márquez tells about a woman very similar to the very old Mamá Grande … gifted with supernatural talents” (43). La bruja de estos artículos periodísticos, había vivido más de cien años, poseía una riqueza inmensa y era una gran mamá para los habitantes de la Ciénaga de la Sierpe. Todos estos elementos aluden al retrato de la protagonista del cuento funerario del autor colombiano. La fundación del relato de la Mamá Grande en la imagen de una hechicera determina un modelo femenino y terrible procedente de un mundo arcaico y medieval europeo. Como alegoría, el autor colombiano plantea en su cuento que el universo folclórico e histórico del pasado del viejo mundo ha pervivido en América. Es precisamente ese universo que ha formado la imagen demoniaca del Nuevo Mundo el que García Márquez desea cancelar con la muerte de la matriarca.

La Mamá Grande está también conectada con la tradición pre-cristiana y medieval. Como se verá más adelante, su cuerpo exuberante rememora a las representaciones artísticas de las Venus paleolíticas. Estos iconos femeninos constituyen el arquetipo de la gran madre tierra, la proveedora y protectora de sus súbditos-hijos. A su vez, la figura virginal, santificada y venerada de la Mamá Grande del cuento de García Márquez, también recuerda el arquetipo de la madre arcaica en el mundo cristiano—la virgen María y las santas de las hagiografías de la tradición medieval. Además, el retrato religioso y familiar de la madre evoca la glorificación de las soberanas del Medievo. Estas figuras maternas del mundo prehistórico y medieval cristiano europeo se perciben generalmente como focos de abundancia y protección. Sin embargo, García Márquez re-construye estas características de la madre arcaica y medieval en la Mamá Grande de tal forma que niega el arquetipo protector de estas matriarcas del pasado europeo por medio de la imagen contraria, el arquetipo invertido de la madre terrible. De hecho, como se plantea en estas

páginas, la representación de la Mamá Grande dilapida la imagen benevolente de la madre patria española y su percepción maternal y demoniaca de América.

En base a los comentarios anteriores, en este capítulo exploro el arquetipo de la madre terrible en este cuento de García Márquez y propongo que la Mamá Grande no es la madre demoniaca americana, sino la madre opresora del pasado arcaico y medieval europeo. Por medio de la protagonista, García Márquez cuestiona la imagen femenina, bárbara y caníbal que implantaron en el Nuevo Mundo los colonizadores europeos, y que perpetuaron las genealogías de sus descendientes. Para demostrar estos preceptos exploro los arquetipos femeninos europeos a los que se asocia la Mamá Grande, los cuales incluyen la representación prehistórica de la madre tierra primordial, la virgen madre del mundo cristiano y la soberana medieval. A continuación, demuestro que la posición central que adquiere América en el relato de García Márquez supone el cuestionamiento del discurso histórico de la conquista, y de la imagen demoniaca del continente. También indico que la Mamá Grande es un tropo por medio del cual el autor colombiano denuncia la corrupción de los dirigentes de las instituciones políticas y religiosas europeas en la tierra americana. Sugiero que García Márquez propone la muerte de la Mamá Grande para que al fin el hombre americano pueda liberarse de esta carga decadente del mundo europeo y logre así acceder a su verdadera madre, una nueva América construida e imaginada por sus hijos. A lo largo de estas páginas, exploro cómo García Márquez se apropia del lenguaje medieval europeo para satirizar la historia oficial de la conquista y su persistencia en el presente.

Para llevar a cabo este estudio analizo el cuerpo de la Mamá Grande desde una perspectiva espacial. Con ese fin, aludo a las implicaciones de la representación hiperbólica corporal en *Gargantúa y Pantagruel* de François Rabelais. En el plano teórico recurro a los estudios de Eric Neumann en *The Great Mother: An Analisis of the Archetype* sobre el arquetipo femenino y Mikhail Bakhtin en *Rabelais and His World* para demostrar la permanencia de un mundo arcaico y medieval en la narración de García Márquez.

Sinopsis de "Los funerales de la Mamá Grande"

En el cuento "Los funerales de la Mamá Grande" García Márquez toma el lugar de un juglar medieval para narrar en tono satírico y carnavalesco la verdadera historia de la vida y muerte de María del Rosario Castañeda y Montero. La matrona y soberana del Reino de Macondo es la heredera de la dinastía masculina cuyo apellido fundó la aldea. Esta genealogía ha pasado de generación en generación el dominio sobre los bienes naturales, humanos y morales del territorio. Desde el centro de gravedad de su cuerpo titánico, la Mamá Grande preserva un orden feudal y caduco, el cual mantiene a sus súbditos anclados en un mundo inmóvil y circular, aplastados por la superposición de capas heredadas. A pesar de la opinión popular, que la considera un ser inmortal, la gran madre percibe la llegada de su muerte y, con la compañía del médico de la familia y el párroco, prepara con detalle su salida del mundo. La muerte de la Mamá Grande sirve para rememorar en tono paródico y grotesco los hechos más importantes de su vida: su grandiosa coronación, sus magníficos cumpleaños y sus no menos espléndidos funerales. Gracias a la difusión de la noticia en los diarios, al enterramiento de la matriarca acuden las más importantes figuras de poder, desde el presidente de la república al Papa, quien emprende, desde el Vaticano, un viaje para adentrarse en las profundidades matriarcales de América. Tras el luto del funeral, los ciudadanos del Reino respiran aliviados y empiezan una nueva época. Como en los cuentos medievales, García Márquez afirma que su texto tiene un objetivo didáctico, pues es una "lección histórica" (177) para "escarmiento de las generaciones futuras" (183).

La madre arcaica y terrible

La Mamá Grande corresponde al arquetipo de la madre arcaica. La figura de la diosa madre existe en multitud de culturas, es la madre que genera todas las criaturas y que conecta el plano terrenal y el sobrenatural. Según Diane E. Marting varios trabajos de ficción de García Márquez incluyen entre sus personajes a matriarcas poderosas (178). La protagonista del cuento de García Márquez forma parte de este modelo femenino pues "era dueña de las aguas corrientes

y estancadas, llovidas y por llover, y de los caminos vecinales, los postes del telégrafo, los años bisiestos y el calor, y que tenía además un derecho heredado sobre la vida y haciendas" (170). La poderosa matrona gobierna todos los ámbitos de la vida de Macondo, desde las aguas y territorios del medio natural, hasta las propiedades y vidas de sus ciudadanos. Este control no reside sólo en el plano material o físico, sino también en el plano inmaterial, pues incluye el clima y el transcurso de los años. La matrona vive en un tiempo mítico y persistente en el que el pasado y el futuro forman parte de una continuidad que como las aguas caídas y por caer no pueden escapar de su dominio.

La Mamá Grande posee los atributos de la madre tierra, la diosa primordial que sobrepasa el canon de poder del varón. Según Eric Neumann las palabras gran madre [Great Mother] forman parte del arquetipo femenino y suponen la combinación de dos términos, "gran" y "madre," que más que conceptos son símbolos emocionales, pues constituyen la "Magna Mater" (11). En opinión de Neumann la palabra "madre" en esta conexión no se refiere sólo a una relación de afiliación sino también a una situación psíquica compleja del ego. De modo similar el término "grande" expresa el carácter simbólico de superioridad que la figura arquetípica posee en comparación con todo lo humano y lo creado por la naturaleza en general (11). Al examinar a la Mamá Grande de García Márquez a la luz de estas reflexiones de Eric Neumann, entiendo que esta figura matriarcal representa un estadio de superioridad que emascula al varón. El poder de este arquetipo femenino sobrepasa los cánones establecidos y por tanto los límites aceptados dentro del orden humano y natural. Aránzazu Borrachero Mendíbil describe a la Mamá Grande como una hembra aniquiladora la cual "se levanta sobre los temores masculinos que otorgan un poder ilimitado y destructivo a la mujer que llega a romper con las limitaciones impuestas a su sexo" (9). El temor masculino a la diosa madre tiene un origen arcaico y primitivo, el de las primeras sociedades humanas en la historia y el de la psique del propio varón quien sabe que para existir tuvo que nacer y depender del cuerpo de la madre.

Sigmund Freud reflexiona sobre el origen de la figura de la diosa madre y considera que pertenece a un periodo de dominio matriarcal en la sociedad. Según Freud: "It is likely that the mother-goddesses originated at the time of the curtailment of the matriarchy, as a compensation for the slight upon the mothers. The male deities appear first as sons beside the great mothers and only later clearly assume the features of father-figures" ("Moses and Monotheism: Three Essays" 83). Aunque estas elucubraciones forman parte de las fantasías psicológicas de Freud, revelan que según las leyes de la naturaleza el hombre nace de una mujer. En el periodo de la infancia el varón es un ser dependiente, pues obedece a un ser poderoso y maternal para poder sobrevivir. Es esta condición ineludible del hombre, la dependencia de la madre en un estadio inicial de su vida, la que provoca en Freud la consideración de que la imagen de la diosa tierra y maternal procede de un periodo de dominio femenino sobre el varón. Esta teoría va unida también a la consideración de que la figura de la diosa madre forma parte de un mundo remoto, primitivo y por tanto, según los estadios patriarcales occidentales, femenino. El varón del viejo mundo adjudica el estatus arcaico de adoración a la diosa madre a los continentes fuera de Europa, en especial a África y América. La razón detrás de esta transmisión es presentar a los territorios no-europeos con una imagen arcaica y bárbara que justifica su colonización según la civilización masculina europea.

La madre arcaica y terrible en América

La Mamá Grande evoca el arquetipo de la diosa madre terrible que se vincula con América desde una perspectiva europea. Neumann le dedica una sección de su libro, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, al mundo matriarcal de América en el que explica que el arquetipo de la diosa madre y terrible—es decir, la imagen negativa de la madre—forma parte de las culturas de América central y América del sur (179). Según su análisis, las culturas americanas se desarrollaron de forma independiente a las europeas, motivo por el que la correspondencia en los simbolismos de ambos mundos sólo puede justificarse como una

fundación arquetípica (179). Pero, al analizar esos arquetipos femeninos desde la escala de valores del mundo europeo, Neumann los interpreta como negativos o terribles. De modo similar a Freud, asume que las figuras femeninas americanas proceden de un mundo matriarcal o de dominio femenino. Así lo expresa al describir "the matriarchal culture of the Chimus" en Perú, es decir, califica de matriarcal la cultura Mochica y precolombina que se desarrolla del siglo I hasta el VI d.C. basándose en su propia interpretación de las representaciones de la cerámica que produce esta cultura. Neumann considera que en la vasija *Cangrejo de mar o cánvaro con dios estrella* (figura 4-1), la imagen sobre el caparazón del cangrejo es la de una Gorgona, una madre terrible según el pasado clásico griego, es decir, según el sistema cultural europeo. Neumann interpreta que el cangrejo-gorgona en *Diosa cangrejo dando a luz* (figura 4-2) es una de las divinidades femeninas de la noche porque de su cuerpo nace el sol—un elemento que alude a la mitología nocturna en varias culturas. En la vasija mochica *Diosa Gorgona con serpientes* (figura 4-3) la madre terrible es un vientre del que parten reptiles devoradores (Neumann 180-81). La imagen de la Gorgona cuya boca abierta muestra dientes afilados apunta a la medusa, la "vagina dentata" del mundo europeo, motivo por el cual el intelectual alemán interpreta esta simbología americana como matriarcal y terrorífica.

Figura **4-1**: *Cangrejo de mar o cánvaro con dios estrella*, vasija de cerámica mochica; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton

University Press, 1974; print; 83).

Figura **4-2**: *Diosa cangrejo dando a luz*, vasija de cerámica mochica; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 84).

Figura **4-3**: *Diosa Gorgona con serpientes*, vasija de cerámica mochica; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 84).

Dentro de las culturas azteca y maya en México también existen múltiples representaciones de diosas maternas y terribles— figuras femeninas ambiguas pues son tanto proveedoras como destructoras. En el mundo azteca, Chicomecoatl, la madre del maíz posee entre sus atributos siete serpientes. Aunque provee fertilidad también acarrea la muerte por medio de su abrazo. Chicomecoatl porta en ocasiones los atributos de Chalchiuhtlicue, "la de la falda de jade". Chalchiuhtlicue es la diosa de todas las aguas que corren y de la fertilidad, una asociación común en la cultura azteca. Los aztecas veían a Chalchiuhtlicue como una corriente fluvial la cual genera un cactus que produce abundante fruta. Dicha fruta representa no sólo la fecundidad del producto de la tierra sino también los corazones humanos sacrificados a la diosa. Fertilidad y muerte forman también parte de Coatlicue, "la de la falda de serpientes" quien encarna a la gran madre de todos los dioses dentro de la cultura azteca. En su representación lleva una falda de serpientes, un collar compuesto por calaveras, corazones y manos humanas, y en sus manos y pies porta garras felinas. Sus pechos asoman flácidos y vacios para indicar la dedicación maternal y proveedora hacia sus hijos, la cual compensa por medio de su hambre insaciable por víctimas humanas. En algunas de sus representaciones su cabeza es la de dos serpientes confrontadas, las cuales surgen de su cuello después de que le cortaran su cabeza original. Esta es la representación que capta la escultura *Coatlicue* (figura 4-4) en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México D.F.. Es una diosa madre devoradora, el vientre creador pero también la tumba, porque su

útero contiene la vida y la muerte[116]. En el mundo maya, la madre terrible es Ixchel (figura 4-5), la diosa de las inundaciones de agua y de la luna (Neumann 187). El atributo que caracteriza su representación es una vasija de agua en posición invertida, cuyo poder es capaz de destruir el mundo. Sobre su cabeza reposa la serpiente de cuya boca sale la lengua, elemento que evoca la representación de la Gorgona y de Medusa en el mundo europeo. Sus manos y pies terminan en garras de animales y la trama de su vestido contiene huesos en cruz que significan la muerte. Estas diosas madre dentro del mundo americano, no engloban sólo la destrucción sino también la creación y el renacimiento, todos elementos que forman parte de la madre tierra y del ciclo de la vida del ser humano. Se va haciendo evidente que la Mamá Grande de García Márquez no abarca a la gran madre americana sino la visión europea de esas divinidades prehispánicas femeninas.

La interpretación de estas diosas americanas sólo como madres terribles, es decir como figuras negativas, indica la falta de un conocimiento profundo del mundo novomundista y la persistencia de prejuicios procedentes del sistema cultural europeo. Las diosas americanas son figuras ambivalentes, proveedoras de vida y muerte como demuestran el estudio de las culturas indígenas por los americanistas. Sin embargo, muchos de los colonizadores y de los investigadores europeos perciben estos elementos ambivalentes de la diosa madre en América como elementos demoniacos y monstruosos, porque los interpretan fuera del contexto cultural americano. En Europa, las serpientes, calaveras y garras animales en una figura de mujer evocan los monstruos femeninos del mundo griego como comenta Neumann en su análisis. En su afán evangelizador y de cruzada, los colonizadores europeos destruyeron parte de los códices mayas porque interpretaban los reptiles y cuerpos desmembrados como elementos demoniacos e infernales. Según estos conceptos del mundo europeo estas diosas americanas y sus atributos

---

[116] Neumann considera que aunque el mundo consciente de los aztecas es el patriarcal, el plano inconsciente revela el poder de la diosa madre. En opinión de Neumann, el universo matriarcal original de los aztecas se ha institucionalizado por medio de símbolos masculinos (185).

recuerdan más que a la madre tierra protectora, a las brujas perseguidas durante el Medievo. La figura de la hechicera es uno de los antecedentes de la representación de la madre terrible en el folklore europeo y también, de un modo consciente, de García Márquez en la escritura de la Mamá Grande.

Figura **4-4**: *Coatlicue*, estatua azteca; rpt. Museo Nacional de Antropología e Historia de México D. F.

Figura **4-5**: *La vieja diosa Ixchel destruye el mundo al derramar agua*, detalle de un dibujo maya en un códice; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 188).

La Mamá Grande de García Márquez es una matriarca ambigua, proveedora de vida y muerte, lo que a primera vista la hace formar parte de la genealogía de las divinidades femeninas americanas. La protagonista evoca tanto a la diosa azteca Chalchiuhtlicue como a la diosa maya Ixchel puesto que como ambas era dueña de las aguas (170). El agua representa no sólo a los ríos y lagunas sino también a los ríos de sangre, es decir, la vida que corre por las venas de sus súbditos, los cuales domina la soberana de Macondo (170). Como las diosas indígenas, la Mamá Grande cobra los productos de la tierra, depositados por sus súbditos a modo de ofrenda, porque "pasados los tres días de recolección, el patio estaba atiborrado de cerdos, pavos y gallinas, y de … las primicias sobre los frutos de la tierra que se depositaban en calidad de regalo" (174). Ella es también quien concierta las uniones de sangre, los matrimonios entre los habitantes de sus

dominios ya que "a veces en complicidad con los enamorados, pero casi siempre aconsejada por su propia inspiración, aquella noche concertaba los matrimonios del año entrante" (172). La Mamá Grande evoca las divinidades femeninas y nocturnas del mundo indígena, tales como la diosa cangrejo mochica, porque su cuerpo y el espacio que lo contiene emanan oscuridad. La protagonista aparece contenida en corredores centrales e interiores, en el fondo del salón y en su habitación, espacios íntimos que sugieren penumbra. Esta oscuridad forma parte de los lugares donde se extiende la sombra de su poder, como "la capital remota y sombría" (176). El simbolismo nocturno de la Mamá Grande reside también en "la mano constelada de piedras preciosas" (173), sus dedos portan anillos con joyas brillantes que asemejan las constelaciones de estrellas visibles durante la noche. Aparentemente, la Mamá Grande, como las deidades femeninas americanas, crea vida pero también muerte. De hecho, García Márquez califica sus dominios como un "territorio muerto" (174). Sin embargo, García Márquez da un vuelco a la historia oficial que durante siglos preservó una imagen terrorífica de la madre americana, ya que, en su cuento, el carácter terrible de la Mamá Grande no procede ahora de América sino de Europa.

La Mamá Grande: La gigantesca y noble madre española

La Mamá Grande es la heredera, en la obra de García Márquez, de una genealogía[117] masculina, terrible y española que perpetúa en América un mundo arcaico y yermo. La matrona de Macondo lleva consigo una acumulación repetitiva de la historia, pues continúa la herencia yerma y poderosa de su linaje a lo largo de los siglos. Ella garantiza la persistencia de su estirpe y de sus propiedades por medio del "acto de dominio que había impedido el regreso de sus tierras al Estado: el cobro de los arrendamientos … como durante más de un siglo lo recibieron sus antepasados de los antepasados de los arrendatarios" (174). Ella mantiene la posesión de las

[117] Elizabeth Grosz define el término geneaología como la historia del presente, es decir, la acumulación de conflictos históricos, filosóficos y morales a través del tiempo (145).

tierras y el cobro de rentas, una continuación de las prácticas improductivas que la nobleza española transmite al Nuevo Mundo. El territorio dominado procede de "tres encomiendas adjudicadas por Cédula Real durante la Colonia" (174), dato que recuerda la continuación durante la época colonial de un sistema de explotación creado, dirigido y mantenido por los nobles europeos y sus descendientes criollos en el Nuevo Mundo. Por este motivo se sugiere en el texto que estos tributos son "la única cosecha que jamás recogió la familia" (174). De hecho, su territorio es "ocioso" ya que "no se sembró nunca un solo grano de arroz por cuenta de los propietarios" (174). Este linaje mantiene y perpetua lo que el escritor colombiano califica como "un territorio muerto desde sus orígenes" (174). Es decir, García Márquez apunta a que la muerte de la tierra de Macondo es el resultado del "reinado" de la Mamá Grande y de sus antecesores europeos en territorio americano.

El origen de Macondo es el de sus fundadores y propietarios, una dinastía noble española reproducida a lo largo de los siglos en América y que continúa en el presente del cuento con su heredera legítima, la Mamá Grande. Así lo establece el narrador al afirmar "durante el presente siglo, la Mamá Grande había sido el centro de gravedad de Macondo, como sus hermanos, sus padres y los padres de sus padres lo fueron en el pasado, en una hegemonía que colmaba los siglos. La aldea se fundó alrededor de su apellido" (170). Esta genealogía además de masculina es europea y noble como indica el estudio de la heráldica de la protagonista. La Mamá Grande se apellida "Castañeda y Montero" (172) ambos apellidos nobiliarios de origen español. Según Fernando González-Doria, el apellido Castañeda procede del norte de España, en concreto del valle de mismo nombre en Cantabria. Desde aquí "se extendió por la Península con la Reconquista" (González-Doria 489). El apellido Castañeda conlleva los títulos nobiliarios de conde y marqués, los cuales son concedidos por el Rey de turno (González-Doria 112). Además, el área norte del país se asocia desde la época de la reconquista con la nobleza española y la preservación de la sangre pura de los castellanos viejos. A su vez, el apellido Montero es

originario de Castilla desde donde se extendió por la Península Ibérica (González-Doria 653). Ampelio Alonso de Cadenas López, Vicente de Cadenas y Vicent y Liliana Ruiz Carrasco afirman que procede originariamente de Burgos (254), la tierra del Cid campeador. Varios nobles apellidados Montero partieron de Castilla para participar en la Reconquista contra los musulmanes y posteriormente el apellido se extendió por el resto de país y a tierras del Nuevo Mundo. González-Doria menciona el paso a América de este apellido. En concreto, provee el ejemplo del emperador Carlos I de España, quien concede el escudo de armas de los Montero a un español en México. En la descripción de González Doria: "El emperador D. Carlos I, concedió por privilegio dado en Madrid a 23 de agosto de 1540, el siguiente escudo de armas a D. Diego Montero, vecino de Antequera, en Méjico" (653). El estudio de la heráldica de ambos apellidos indica la intención de García Márquez de señalar la continuación y preservación en América de una estirpe privilegiada, noble y europea. Al presentar a la líder de esta estirpe "ilustre" en el cuerpo de una mujer, el autor sugiere que en la Mamá Grande se encarna la madre patria española, la generadora de una raza titánica.

Según las fuentes de la mitología griega y su re-interpretación en el Siglo de Oro la raza española constituye una genealogía de gigantes. El nieto de la madre terrible Medusa, el gigante Geryon, vivía en Tartesos, localidad cuya situación actual es desconocida, pero que según los textos históricos se encontraba en la Península Ibérica. Por este motivo se creó la imagen de que los españoles eran los hijos de este ser mitológico y por tanto constituían una genealogía de gigantes. El aspecto monumental del cuerpo de la matriarca terrible de García Márquez, la Mamá Grande, evoca este mito arcaico y la imagen de la madre patria española como una productora de gigantes. Prueba de la pertenencia familiar a esta estirpe gigantesca es la descripción de su sobrino Nicanor "titánico y montaraz" (169). Al utilizar el adjetivo "titánico" (169), García Márquez alude no sólo a los titanes, la raza de viejos y poderosos dioses que dominaron durante la edad de oro, sino también a esta tradición mitológica pagana en que los descendientes de

sangre española configuran una raza de tamaño superior al resto de los mortales. Esta imagen monumental de la patria española y sus hijos se asocia durante el Siglo de Oro a su poder, por la fuerza de la armada invencible en el territorio europeo y por la creación de un imperio que se extiende al Nuevo Mundo.

William Habington (1605-1654), en la tragicomedia *The Queene of Arragon*[118] (1640), recoge en tono paródico la imagen gigantesca y noble de los españoles por medio del personaje de Brumsilldora, un enano sirviente con el apodo de "Garaganta" o "Gargantua." Durante el acto primero y la escena primera Brumsilldora expresa en términos grandilocuentes el orgullo por su rancio abolengo español: "My ancestors were Giants Madam, Giants / Pure Spanish, who disdain'd to mingle with the blood of Goth or Moore." García Márquez con el personaje de la gigantesca Mamá Grande se integra en una tradición que satiriza a los descendientes de la sangre pura de los nobles españoles. Según el enano de Habington la decadencia por el paso del tiempo y el traspaso a las tierras infértiles de Vizcaya son las causas de la disminución drástica en el tamaño de su raza, la cual corresponde con la disminución de su poder. Anne Lake Prescott afirma sobre este personaje que su gran orgullo familiar se acomoda al estereotipo inglés sobre los españoles y su tamaño disminuido corresponde a la pérdida de poder y por tanto, del temor que España como nación proyecta en el contexto internacional (85). La derrota de la Armada Invencible marcó el fin del dominio español en Europa. Sin embargo, García Márquez al continuar esta imagen gigantesca y poderosa de la raza española en América, sugiere que la independencia no ha disminuido el poderío de la metrópoli europea. Es más, a diferencia del sirviente Brumsilldora en el relato de Habington, la Mamá Grande y sus ascendientes nobles no han empequeñecido su tamaño o su posición de dominio porque a través de la pureza de su sangre siguen albergando este poder gigantesco y arcaico del viejo mundo en el territorio americano. Al

---

[118] Las citas de esta obra de teatro no tienen número de página porque la fuente utilizada es un recurso on-line sin paginación.

analizar la figura de la Mamá Grande en relación con esta tradición del pasado europeo propongo que la protagonista del cuento es una alegoría del poder de España, la gigantesca y noble madre patria, en América. El autor colombiano sugiere que su protagonista es el producto genealógico y arcaico de Europa en el Nuevo Mundo.

La desestabilización de la madre arcaica europea: del útero mágico de vida a la tumba que emana muerte

García Márquez representa a la matriarca en el cuerpo de una diosa paleolítica para indicar que, aunque su figura rememora a las diosas prehispánicas, en realidad ésta desciende del mundo primitivo europeo. El cuerpo redondo y gigante de la Mamá Grande, con sus "tetas matriarcales" (173) y "sus nalgas monumentales" (175), evoca las representaciones artísticas y religiosas de la madre tierra en Europa. Según Wolfgang Lederer desde el año 30.000 al 3.000 a.C. en el norte, centro y sur de Europa, desde el Mediterráneo a las estepas rusas, abundan las figuras obesas de las llamadas Venus. Estas representaciones son especialmente abundantes durante un período de 20.000 años en el que escasean las figuras masculinas (8). La Mamá grande posee las características voluptuosas del cuerpo de la *Venus de Willendorf* (figura 4-6) y la *Venus de Menton* (figura 4-7) en Austria, y la *Venus de Lespugue* y la *Venus de Laussel* (figura 4-8) en Francia. Los enormes pechos y las nalgas protuberantes de estas figuras prehistóricas corresponden a una exageración simbólica de la redondez del cuerpo femenino, y coloca a estas imágenes en un sistema cultural que promueve la protección y la fecundidad de la madre tierra como diosa primordial. Los pechos de las Venus prehistóricas están repletos para poder alimentar a una extensa progenie humana, y las caderas y nalgas son amplias para indicar la fecundidad de un cuerpo que posee la capacidad infinita y atemporal de producir vida. Al igual que en la simbología de estas Venus el narrador explica que "la tierra pertenecía a la Mamá Grande" (174), atributo que la coloca en la categoría de la madre tierra. Según Lederer "they were of the earth—they were the earth itself and they were adored" (10). Como en la representación de la gran madre

tierra, los pechos de la matriarca de Macondo, venerada y "acostumbrada al homenaje" (169), no fueron diseñados como un atributo de lindura, sino con un propósito nutriente pues "fue dotada por la naturaleza para amamantar ella sola a toda una especie" (173). La empresa de la Mamá Grande es sustentar con su leche materna y, apoyada en sus nalgas gigantescas, producir una extensa y renovada progenie.

Figura **4-6**: *Venus de Willendorf*, estatua de bulto redondo, paleolítico; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 1).

Figura **4-7**: *Venus de Menton*, estatua de bulto redondo, paleolítico; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 1).

Figura **4-8**: *La venus de Laussel*, grabado rupestre, paleolítico; rpt. en Erich Neumann, "Plates," *The Great Mother: An Analysis of the Archetype* (Princeton: Princeton University Press, 1974; print; 2).

La Mamá Grande es un ser para sí, egoísta e infructuosa, aspectos que la acercan hacia el modelo de la madre terrible. La protagonista no lleva a cabo su función maternal puesto que "hasta los cincuenta años rechazó a los más apasionados pretendientes" (173) motivo por el que "agonizaba virgen y sin hijos" (173). De acuerdo a Neumann, la madre tierra "is associated with sex and pregnancy: but she is self-sufficient and she has no husband; she is associated with the earth and with the dead" (12-13). La Mamá Grande, como madre tierra, es en cierta medida un oxímoron, pues aunque es madre y da vida de modo simbólico no llega a serlo en el plano físico. En esa representación de la gran madre sin hijos, García Márquez propone que la Mamá Grande,

más que proveedora de vida, es proveedora de muerte. La protagonista no da a luz a una descendencia renovada, la misión que la naturaleza le había conferido para liberar de la muerte y lograr el renacimiento de su territorio. Esa matriz vacía presenta un ser femenino y yermo, que posee la capacidad fecundadora pero que no desea producir, motivo por el que su útero está muerto, como la tierra que por los siglos de los siglos no cultivaron sus antepasados. Además, en vez de producir, acumula en su interior cerrado las posesiones y el poder que heredó, y que quiere llevarse a la tumba. La inmensa figura de la reproducción no se abre para dar vida, función para la que fue creada, sino que es un ser hermético, una hembra codiciosa y avariciosa. Ese hermetismo y egoísmo quedan patentes durante su agonía, momento en que "la Mamá Grande tenía los puños cerrados. De nada valió el concurso de las sobrinas. En el forcejeo, por primera vez en una semana, la moribunda apretó contra su pecho la mano … y fijó en las sobrinas su mirada sin color, diciendo: <<salteadoras>>" (173). La protagonista en vez de abrir su mano y recibir los óleos para aceptar su muerte y entregar su herencia, la aprieta contra el pecho con un gesto materialista, como si desease llevarse todas sus posesiones al otro mundo. De forma metafórica acumula en sus senos no sólo la leche que no quiso otorgar a una progenie sino la presión de una mano que desea ocultar en esta zona de su cuerpo las posesiones terrestres. Cuando colabora en las decisiones sobre el que será "el destino de su cadáver" (173) vuelve a reforzar el temor ante el robo de su patrimonio en el mundo, no ya a manos de la familia, sino de aquellos que vienen a venerar y honrar su cadáver. Advierte a su enorme sobrino Nicanor "tienes que estar con los ojos abiertos … Guarda bajo llave todas las cosas de valor, pues mucha gente no viene a los velorios sino a robar" (173). Su celo por la acumulación y protección de los bienes traspasa la defunción y la convierte en herencia, puesto que consciente de que ella ya no podrá realizar esta sagrada misión transmite esta labor a su sobrino, el otro gigante de la tradición española.

Al colocar a la protagonista de su cuento en el cuerpo de una Venus prehistórica, el autor colombiano cuestiona y desestabiliza la imagen benevolente de esta madre europea[119] y por extensión, también la imagen demoniaca de la gran madre americana en el imaginario europeo. Resulta curioso contemplar cómo en Europa hay en general una interpretación positiva de la madre arcaica representada en estas Venus. Lederer describe en un tono amable y familiar a la Venus de Willendorf:

> There seemed to me in the nodding of her faceless but carefully coiffied face, in the gentle folding of her graceful arms over the huge, pendulous breasts such an expression of serene pride; in the dimpled rolls of fat over belly and hips, in the enormous buttocks and thighs such solid purpose; in the overall pregnant broodingness such self-sufficiency! Of all the statues I had ever seen, she seemed the most able to stand by herself—be in the forest, or a desert, or amid the swirl of humanity: unperturbed, uninvolved. She needed no face: for whatever in this world is important and worthwhile seemed to lie not roundabout her but within. (9-10)

El cuerpo obeso de la Venus de Willendorf es según Lederer una expresión de orgullo sereno. El aspecto de la mujer embarazada indica no sólo independencia, sino la persistencia de un universo contenido y protegido por un cuerpo femenino y maternal. También Eric Neumann y William Foxwell Albright interpretan la redondez de estas Venus prehistóricas de una forma protectora y generadora de vida. Según Neumann la madre primordial implica el simbolismo del contenedor redondo, la fertilidad de lo femenino en una expresión que es al mismo tiempo pre-humana y sobre-humana" (96). Albright razona que estas Venus son el arquetipo femenino de la fertilidad, el alimento y la protección (92). García Márquez en su representación de la Mamá Grande realiza un gesto bufo puesto que utiliza los mismo signos exteriores de la "benéfica" madre arcaica europea para dibujar en su protagonista a una madre terrible y proveedora de muerte. El cuerpo de la Mamá Grande es estático y redondo, arcaico y titánico como el de las Venus europeas. Sin

---

[119] García Márquez también continúa la figura de la madre terrible europea, que inicia con la Mamá Grande, con el personaje de la abuela en "La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada." Para más información consultar la introducción y el artículo de Portocarrero (37).

embargo, ella no da sino que toma, no protege sino que oprime. El autor colombiano desestabiliza el sistema de creencias desde el punto de vista del viejo mundo, puesto que en su cuento la madre terrible no es ya originaria de América, sino de Europa. De este modo el autor colombiano sugiere que, por un lado, la metrópoli europea, la madre patria de la colonia, no es una matriarca benefactora sino maligna e infértil como su alegoría, la Mamá Grande. Por otra parte, propone que la imagen de América como una madre terrible y demoniaca es falsa, una construcción del imaginario europeo para justificar el poder aplastante que impone sobre el Nuevo Mundo.

La Mamá Grande: la demonización de los signos de la madre arcaica europea

En general la Mamá Grande aparece sentada o tumbada, no para otorgar vida y un conocimiento trascendental como las Venus prehistóricas, sino para indicar su sólido propósito de mantener una tiranía europea. El autor la coloca ejerciendo su dominio "sentada en su viejo mecedor de vejuco" (170), presidiendo su fiesta de cumpleaños "al fondo del salón, en una poltrona con almohada" (172), "sentada en el corredor interior de su casa" cobrando los arrendamientos o tumbada en su "cama de lienzo" donde dispone los preparativos de sus funerales (173). Según Lederer, las Venus del pasado prehistórico europeo aparecen además de erguidas, también sentadas o acostadas. Estas posiciones en ocasiones indican la posibilidad de dar a luz (10), o como en el caso de la escultura calcolítica de Malta *La mujer durmiente* (figura 4-9), de escuchar por medio de la clarividencia las voces del otro mundo (15). La Mamá Grande utiliza estas posiciones corporales no para dar vida o comunicarse con un mundo transcendental, como sus colegas europeas, sino para ejercer el peso de su autoridad implacable. Su cuerpo es sólido e inmenso porque acumula y concentra en sí mismo la dominación y la riqueza de su especie procedente del viejo mundo. Como menciona el autor por boca del narrador "cuando se sentaba a tomar el fresco de la tarde en el balcón de su casa, con todo el peso de sus vísceras y su autoridad aplastada en su viejo mecedor de bejuco, parecía en verdad infinitamente rica y poderosa, la matrona más rica y poderosa del mundo" (170). La estabilidad que proporciona con

su peso es aplastante y parece eterna, lo que más que el afán protector de las Venus prehistóricas alude al control y la opresión de una tirana del imaginario europeo que preserva el poder de su familia a través del tiempo en América.

Figura **4-9**: *La mujer durmiente*, estatua de bulto redondo, Calcolítico (4.000 a.p.); rpt. en Wolfgang Lederer, *The Fear of Women* (New York: Grune & Stratton, 1968; print; 15)

El cuerpo de la Mamá Grande contiene un mundo infinito que no repercute en el beneficio de sus súbditos, sino en el de su familia y las élites. Según Eric Neumann el arquetipo de la madre incluye la relación entre la "mujer = cuerpo = vasija = mundo" la cual proviene del subconsciente del hombre primitivo (43). Sus ascendientes y su propia familia, de modo similar a los hombres de los albores de la humanidad, son los que han fomentado en la población de Macondo la creencia de que su enorme figura "imprecisa y remota" (172) es una metáfora de sus dominios, un "territorio … sin límites definidos" (174). Es decir, el cuerpo redondo y enorme de la Mamá Grande se extiende en un territorio que lo abarca todo. Según Neumann, cuando se interpreta a la diosa y madre primordial en un contenedor numinoso y redondo "the woman as a figure endowed with mana, enters the foreground of human consciousness" (287). Sin embargo, García Márquez nos revela que en vez de proveer de alimento o mana a sus súbditos les cobra arrendamientos en especie, dato que advierte al lector del afán vampírico y devorador de la Mamá Grande. Los bienes de la tierra son arrebatados a sus súbditos-hijos y no repercuten en su

beneficio, sino en las arcas familiares. García Márquez utiliza la palabra “especie” (175) para denominar a los miembros de la familia de la Mamá Grande, aspecto que implica una diferenciación de raza o género con el resto de la población. La separación estamental entre los miembros de su familia, los gigantes y titanes, del resto de sus fieles humanos es obvia en el texto. De modo alegórico la alusión al gigantismo de la Mamá Grande y otros miembros de su familia presenta al resto de los miembros de la sociedad como seres pequeños, inferiores y por lo tanto sometidos a una escala superior de poder. Según afirma García Márquez por boca del narrador “Ella era la prioridad del poder tradicional sobre la autoridad transitoria, el predominio de la clase sobre la plebe, la trascendencia de la sabiduría divina sobre la improvisación mortal” (177). En este juego de oposiciones el lector deduce que la Mamá Grande encarna el poder tradicional, la clase privilegiada y la sabiduría divina. Por un lado, la tradición, el poder y la divinidad implican estabilidad y la relacionan con la posición de líder arcaica y espiritual de la madre tierra. Por otro lado, al ser la heredera de una genealogía europea quien porta estos elementos suponen la continuación de un discurso patriarcal que durante siglos perpetuó los valores de los descendientes del viejo mundo en América. Estos valores incluyen la supremacía del valor del viejo mundo sobre el nuevo, la preponderancia de la raza blanca sobre la indígena y la superioridad de la religión católica sobre las religiones americanas. Aplastados por el peso de esta tradición del viejo mundo en el nuevo, los arrendatarios que conforman el pueblo están por debajo de la Mamá Grande, son la plebe, lo transitorio y lo mortal.

Al igual que los conquistadores utilizaron el mito de su inmortalidad con los indígenas, el mito de la inmortalidad de la Mamá Grande es una falsedad fomentada por su propia tribu, para perpetuar la estabilidad de su poder primitivo a lo largo de los siglos. Las Venus prehistóricas simbolizan a una madre inmortal y eterna, la cual acompaña al ser humano desde su nacimiento hasta su muerte. En el caso de la protagonista del cuento son los miembros de su familia los que extienden la leyenda de su inmortalidad. Su objetivo no es aportar la presencia reconfortante y

eterna de la madre tierra sino garantizar la persistencia de un mundo primitivo sobre el que la Mamá Grande puede dominar. Como afirma el narrador "a nadie se le había ocurrido pensar que la Mamá Grande fuera mortal, salvo a los miembros de su tribu, y a ella misma, aguijoneada por las premoniciones seniles del padre Antonio Isabel" (170). La calificación de la familia de la Mamá Grande con la palabra "tribu" (170) invoca un mundo prehistórico y primitivo. La Mamá Grande es la alegoría del poder que ejerce el mito en los pueblos. En esta cita, García Márquez remarca de nuevo la palabra "nadie" para indicar la fe ciega del pueblo en aquellos que poseen el poder, la cual parece más propia de un grupo prehistórico que asume una autoridad vertical que de una sociedad democrática y moderna. Según el narrador: "Sólo esa madrugada, despertados por los cencerros del Viático, los habitantes de Macondo se convencieron de que la Mamá Grande no sólo era mortal, sino que se estaba muriendo. Su hora era llegada" (172-73). La consciencia de que la Mamá Grande agoniza no procede de un comunicado político o estatal sino de la impartición del Viático, la última eucaristía que alimenta al ser humano en su camino a Dios. Al ser un sacramento cristiano el que asegura la fuente de certeza de la defunción de la protagonista, García Márquez presenta al lector un mundo anclado en el pasado y gobernado por las instituciones procedentes de Europa.

La longevidad de la Mamá Grande que "vivió en función de su dominio durante 92 años" (168) es menor que las de otros miembros de su familia, como su abuela materna que había vivido más de 100 años (170) aspecto que indica el fin de un tiempo mítico. La Mamá Grande aunque tiene una larga vida dentro de la escala humana, no llega a sobrepasar los 100 años porque esta longevidad la haría acercarse a los dioses. García Márquez necesita humanizar y desmitificar a esta madre prehistórica europea para demostrar que su inmortalidad, su persistencia en el tiempo, es una fantasía creada y fomentada por su tribu primitiva. Sólo por medio de la humanización de la gran matriarca europea y terrible es posible matarla y expulsarla del Nuevo Mundo para terminar la repetición a lo largo de los siglos de su ciclo de poder y de su discurso

discriminador. El autor sugiere que sólo al aceptar que Europa en general y España en particular son las madres demoniacas, el ser americano se puede liberar del discurso de estas metrópolis, aquel que le demonizaba a él mismo y a su verdadera progenitora, América. Este es un proceso psicológico de emancipación necesario para que el ser americano pueda liberarse del imaginario europeo y re-encontrarse, sin prejuicios ni miedos extranjeros, con su verdadera madre, América. Es necesario abrir el cuerpo de la madre europea para romper el ciclo repetitivo de la historia, aquel que alegorizan las capas circulares del cuerpo de la matriarca.

Los ropajes y adornos de la Mamá Grande constituyen una extensión más de su poder circular y primitivo a lo largo del tiempo. Según Lederer, las Venus prehistóricas tales como la Venus de Willendorf comparten "the nakedness combined with a concern for adornment and elaborate hairdo or, most frequently, necklaces and other circlets" (10). El autor colombiano al aludir al pecho y las posaderas de la protagonista crea en la mente del lector el efecto de la desnudez y redondez de las Venus obesas de la prehistoria europea. En el caso de la Mamá Grande, de modo similar a algunas madre tierra prehistóricas europeas, estos elementos del interior del cuerpo femenino van cubiertos por capas de ropajes que evocan la circularidad. El retrato de juventud de la Mamá Grande muestra a una doncella de "abundante cabellera recogida en los alto del cráneo con un peine de marfil, y una diadema sobre la gola de encajes" (176). El aspecto de la joven evoca la circularidad, puesto que lleva una diadema y su cuello porta una gola de encajes, un adorno curvo y abigarrado que sustituye al collar. Este simbolismo femenino y circular se refuerza durante su coronación, en la cual llevaba una "saya de volantes holandeses y sus almidonados pollerines de olán" (172). García Márquez al presentar estos dos elementos del guardarropa de la mujer, conduce al lector en un camino que va desde el exterior de la saya al interior del pollerín, desde el exterior al interior del cuerpo femenino. Sin embargo, aunque en esta descripción García Márquez acerca al lector a las profundidades prohibidas de la madre, no llega aún a abrirla por completo porque su intención es demostrar que los adornos circulares y los

ropajes envolventes de la matriarca representan el eterno femenino europeo que mantiene su cuerpo cerrado e impenetrable para preservar su autoridad.

La superposición de distintas capas de tejido y la acumulación de anillos crean el efecto circular y concéntrico de una coraza protectora alrededor del cuerpo de la Mamá Grande. De hecho, las mujeres se ponían sobre el guardainfante la pollera y después la saya, vestimenta que no sólo oculta el interior del cuerpo femenino sino que establece una capa de defensa, una armadura que no permite un fácil acceso. Además, los pollerines de la Mamá Grande estaban almidonados, es decir, eran rígidos, aspecto que conlleva una doble interpretación. Por un lado, la dureza de los pollerines representa la "rígidez matriarcal" (169) y hermética; nada ni nadie, ni siquiera el lector, puede penetrar el cuerpo virgen y protegido de la Mamá Grande. Por otro lado, la inflexibilidad de la vestimenta indica la opresión, el cinturón de castidad que no permite que nada pueda salir y liberarse de esta armadura. Los adornos circulares de la Mamá Grande continúan en su mano pues impartía "discretas instrucciones con su diestra adornada de anillos en todos los dedos" (172). Las sortijas de la protagonista son signos de su poder femenino que perpetua de modo cíclico en el espacio y el tiempo. La presencia de varios anillos, como las prendas circulares del vestuario, evocan la superposición de capas de historia en el cuerpo de la protagonista. De hecho, las golas, sayas y polleras que porta la Mamá Grande en la época contemporánea ejemplifican la continuidad a través del tiempo de la dominación del viejo mundo en América, pues es el mismo vestuario femenino europeo que las élites del viejo mundo llevaron al nuevo durante la época colonial. Los ropajes de la Mamá Grande más que proteger, oprimen el cuerpo y el mundo que ésta gobierna, porque evocan el dominio de la madre patria española y de sus representantes durante la colonia. Sus fieles súbditos están contenidos en este universo maternal, como alegoría del marianismo, no protegidos sino oprimidos en una cárcel que perdura a lo largo de un tiempo circular. Este atuendo lujoso y abigarrado de origen europeo no sólo lo porta la mujer de la alta nobleza sino muchas de las imágenes de la protectora Virgen María, la

figura femenina venerada en la Iglesia Católica y cuyo culto es implantado desde la conquista en el Nuevo Mundo.

La virgen madre: del "Immaculatus Uterus Divini Fontis" a la "vagina dentata"

En el cuento de García Márquez, la Mamá Grande—una figura femenina, sagrada y venerada—encarna a la Virgen María. García Márquez adjudica a su protagonista la imagen sagrada de las vírgenes cristianas, pues durante su fiesta de cumpleaños, como en las romerías que festejan a las santas patronas españolas "en medio de la confusión de la muchedumbre alborotada se vendían estampas y escapularios con la imagen de la Mamá Grande" (171). Mario Vargas Llosa considera que "una relación matriarcal y semi-religiosa une a la Mamá Grande y a los súbditos: sus cumpleaños son fiestas populares" (*García Márquez: Historia de un deicidio* 418). La fama del retrato impreso de la Mamá Grande muestra su papel de líder religiosa para su pueblo por medio de la imagen de la virgen madre del mundo cristiano europeo. Melvy Portocarreo opina que la protagonista "se santifica por su carácter mítico … elevándola al nivel de Dios" (36). Su condición virginal y su nombre "María" (172) invocan en la mente del lector a la madre de Cristo. Incluso en su fallecimiento continúa su retrato santificador pues "murió en olor de santidad" (168). La transformación de la Mamá Grande de madre arcaica o madre tierra, a virgen madre cristiana es en realidad una re-escritura de la misma figura materna en distintos periodos de la historia europea. La cultura y religión católica reinterpreta a las Venus prehistóricas y las incorpora al cristianismo por medio de la imagen protectora de la virgen madre de Jesucristo y las santas de las hagiografías. Para ello, cubre el cuerpo de la madre tierra, la viste con ropajes que constituyen una capa de civilización y perfecciona su cuerpo según el ideal de la mujer cristiana. Sin embargo, en el fondo, tanto la madre tierra prehistórica como la virgen madre cristiana integran de un modo sincrético a la misma figura femenina—la madre universal.

Como contraste, sin embargo, García Márquez transforma el **"**Immaculatus Uterus Divini Fontis" de la virgen María-Mamá Grande en una "vagina dentata," un útero cerrado y muerto.

Dentro de la ideología cristiana y patriarcal el "Immaculatus Uterus Divini Fontis" representa la imagen positiva de María, la virgen madre, en contraposición con la "vagina dentata", la imagen negativa y castradora del cuerpo femenino. Jill Raitt describe la diferencia en la interpretación masculina de ambos contenedores femeninos:

> The immaculate bowl, waiting to be filled, is a male understanding of a useful, even laudable virgin-mother. Mary and the church are both understood behind this language. The openness, passivity, and shallowness of this bowl, or on ancient times, baptismal pool, declare that is not armed with teeth. There is no dark threatening passage to be daringly penetrated here! All is quiet, clean, clear, welcoming, and placid. (425)

García Márquez problematiza esta imagen ambigua del útero femenino porque la Mamá Grande es al mismo tiempo la virgen madre que posee el "Immaculatus Uterus Divini Fontis," y el cuerpo no-materno cerrado, oscuro e infructuoso de la "vagina dentata" (424). El contenedor inmmaculado, el útero materno que rompe aguas y da a luz, es en el Medievo no sólo la virgen madre sino también la pila bautismal. En la liturgia de la semana santa desde el siglo sexto—la cual contiene también elementos del siglo segundo—se incluye la siguiente bendición:

> May the Holy Spirit, by the secret admixture of his power (*numinis*, earlies *luminis*) fecundate this water prepared for the regeneration of men (*hominis*); so that, having been conceived by sanctification, a heavenly progeny, reborn into a new creature, may emerge from the immaculate womb of the divine font. (After more prayers, the celebrant sinks the paschal candle, lit earlier in the ceremony, three times into the water, singing each time): May the power (*virtus*) of the Holy Spirit descend into this full font. (With the candle standing upright into the water, the priest breathes three times upon the water and continues): And fecundate the whole substance of this water with the effect of regeneration. (Raitt 424)

Por un lado, esta liturgia sugiere una re-escritura de un rito de fertilidad arcaico dentro de las ceremonias cristianas[120]. La vela y la luz son elementos fálicos y luminosos normalmente adjudicados al varón el cual, de modo metafórico, desciende sobre el recipiente con agua, el útero femenino, para impregnarlo de vida. Por otro lado, dentro de esta liturgia cristiana y medieval la pila bautismal y el "immaculatus uterus divini fontis" son en realidad la misma cosa, el útero

---

[120] El agua, la vela y la luz son los mismos elementos que aparecen en el relato "Un negocio con Juana García" en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle.

materno, el contenedor de agua y vida cuya función es el renacimiento del hombre. En el cuento de García Márquez la renovación y regeneración de una nueva especie es el cometido de la Mamá Grande como "immaculatus uterus divini fontis." García Márquez por boca del narrador, ofrece al lector imágenes semejantes a las de esta ceremonia cristiana: "La Mamá Grande, que hasta los cincuenta años rechazó a los más apasionados pretendientes, y que fue dotada por la naturaleza para amantar ella sola a toda una especie, agonizaba virgen y sin hijos" (173). Los símbolos fálicos son en el texto del autor colombiano los "apasionados pretendientes" aquellos que quieren impregnar de vida a esta virgen madre. La Mamá Grande es el recipiente acuoso que debe llevar a cabo a esta misión pues la naturaleza la dotó con las cualidades nutrientes necesarias. Sin embargo, en un juego de inversión simbólica, ella no lleva a cabo este cometido, motivo por el cual el autor la demoniza y transforma en "vagina dentata," en madre virgen y sin hijos, un útero cerrado y yermo.

A lo largo del cuento el narrador utiliza diversas imágenes espaciales que presentan a la Mamá Grande en el cuerpo cerrado y agresivo de la "vagina dentata" para ejemplificar que es su falta de fertilidad y renovación la causa de su muerte. La "enorme mansión" (169), la "hacienda desmedida" (169) donde habita la Mamá Grande es una extensión del cuerpo gigantesco y sin límites de la protagonista. El narrador describe uno de los espacios interiores de la casa: "el profundo corredor central, con garfios en las paredes donde en otro tiempo se colgaron cerdos desollados y se desangraban venados" (169). Este corredor asemeja el interior del cuerpo femenino, el canal reproductivo de la Mamá Grande que es en realidad una "vagina dentata" pues los garfios que cuelgan en las paredes son los dientes agresivos y castradores de la madre. El autor continúa esta imagen perturbadora pocas líneas más tarde, pues la protagonista "había cercado su fortuna y apellido con una alambrada sacramental" (169) para preservar sin contaminación la línea de sangre de la familia y sus propiedades. En esta alusión García Márquez une el concepto espacial del cuerpo cerrado y la "vagina dentata", pues la cerca y la alambrada

constituyen la fusión de ambos elementos liminales y agresivos del territorio. Hasta el "hierro hereditario" con el que se marcan "los cuartos traseros" (174) de los animales de la hacienda tiene "la forma de un candado" (174), es decir, rememora la imagen cerrada de la "vagina dentata."

La identificación del cuerpo de la Mamá Grande y de su espacio de poder con la imagen de la "vagina dentata" dialoga con la representación de la reina Isabel de Castilla y su territorio como "Hortus conclusus" en el Medievo. Barbara Weissberger estudia la construcción virginal de la reina Isabel de Castilla en relación con la imagen de María durante la Edad Media. Íñigo de Mendoza en *Dechado a la muy escelente Reina doña Isabel* (1476-1479) relaciona a la soberana con la virgen María y la muestra como la redentora del mal ocasionado por otras malas mujeres. Según Weissberger, Mendonza presenta a Isabel como el antídoto de Eva y sus descendientes malignas en el contexto hispánico: la Cava y su propia hija, Juana de Castilla, entre otras (*Isabel Rules* 116). Para confrontar el modelo mariano de la reina católica con la genealogía de mujeres malvadas, la reina virginal adopta el modo medieval del "hortus conclusus," es decir, el cuerpo femenino visto como un jardín cerrado. Según Weissberger "The closing of Isabel's body can also be related to the long-standing Christian iconographical and allegorical traditions that indentified the inviolate body of Mary with a closed door (porta clausa) or an enclosed garden (hortus conclusus)" (*Isabel Rules* 118). Esta imagen de cuerpo cerrado, que también adopta García Márquez en su representación de la Mamá Grande, alude a la intención de demostrar la invulnerabilidad del cuerpo de la madre y del territorio conectado con ella. Es decir, si la madre virginal está cerrada también el Reino y todos sus bienes aparecen protegidos a las amenazas exteriores por este muro sagrado y protector. Sin embargo, García Márquez demoniza esta imagen mariana y cerrada de la soberana virginal del Medievo, porque el cuerpo cerrado de la Mamá Grande no preserva un paraíso de protección sino un infierno de opresión. El autor colombiano identifica a la protagonista virginal de su cuento con la destructora "vagina dentata" para demostrar que la imagen santificada de la soberana de Macondo, así como la de la reina

Isabel de Castilla y otras soberanas europeas, no es más que una construcción al servicio de la política y los intereses europeos. Al presentar a la Mamá Grande como una "vagina dentata" destructora y no como un "Hortus Conclusus" protector, el autor demoniza en su protagonista la imagen glorificada de la soberana medieval y la continuación en América de este tropo del imaginario colonizador.

La madre soberana: la continuación de un mundo medieval en América

García Márquez describe la investidura de la protagonista como la permanencia en Macondo de un mundo medieval europeo:

> María del Rosario Castañeda y Montero asistió a los funerales de su padre, y regresó por la calle esterada investida de su nueva e irradiante dignidad, a los 22 años convertida en la Mamá Grande. Aquella visión medieval pertenecía entonces no sólo al pasado de la familia, sino al pasado de la nación. (172)

La descripción de la ceremonia de investidura de la entonces joven Mamá Grande trae a la mente del lector las imágenes de otras monarcas del viejo mundo, aquellas que heredan del padre europeo su poder ancestral. La ascendencia española y medieval de María del Rosario alude por un lado a la Reina Isabel de Castilla, cuyo apoyo económico fue primordial para la empresa descubridora de Cristóbal Colón, y por otro, el carácter de reina virgen de la doncella investida rememora no sólo a la monarca española sino a la Reina Isabel I de Inglaterra, la virgen madre cabeza del imperio inglés y competidora política y militar de España por las riquezas americanas. En los casos de ambos reinos, existe una conexión histórica entre Europa y América. La "soberana absoluta del reino de Macondo" (168) es digna colega de estas monarcas pues como ellas recibe su cargo de poder tras la muerte de su padre, continuando una práctica hereditaria común en las monarquías europeas. Quizás la famosa frase "El rey ha muerto, viva el rey" es la que mejor representa este cambio generacional que mantiene un poder renovado pero al mismo tiempo estático, pues si bien es conferido a otra persona ésta pertenece al mismo círculo familiar. Los apellidos españoles y nobles de la protagonista, la dinastía procedente del viejo mundo, es la

fuente de este poder transmitido de generación en generación. El autor conecta esta ascendencia española con una "visión medieval" (172) para colocar las raíces del pasado y aún del presente de Macondo en la continuación espacial y temporal de una dominación europea.

El cuento "Los funerales de la Mamá Grande" demuestra la influencia de la literatura medieval en la obra de García Márquez, un factor reconocido por la crítica y por el mismo autor. Mario Vargas Llosa explica que uno de los libros que el autor colombiano leyó durante su infancia fue *Gargantúa y Pantagruel* [*La Vie de Gargatua et de Pantagruel*] de François Rabelais[121] ("García Márquez: de Aracataca a Macondo" 130). En opinión de Vargas Llosa "Atendiendo a esa vena desmesurada, que aparece en 'Los funerales de la Mamá Grande', y luego reaparece (con semblante distinto) en *Cien años de soledad*, los críticos han hablado de García Márquez como un autor rabelesiano" (*García Márquez: Historia de un deicidio* 169). El cuento que analizamos en este capítulo trae a la memoria del lector el mundo de Rabelais ya que la Mamá Grande al igual que Gargantua procede de una dinastía de gigantes. En el capítulo I del libro primero titulado "Of the Genealogy and Antiquity of Gargantua" Rabelais califica de raza de gigantes a la ascendencia del protagonista (3). Como menciona el crítico y escritor peruano ya en la novela *Cien años de soledad* el personaje de Gabriel se dirige a París con "las obras completas de Rabelais" (340). García Márquez reconoció al periodista Ernesto Schoo su afinidad con la obra de Rabelais pues "se extasió con las maravillas de Gargatúa y Pantagruel (nada más afín a su exuberancia imaginativa, que todo lo mide en leguas y toneladas, en hombres gigantescos, mujeres que esparcen a su alrededor una fecundidad demencial…)" (52). Meses más tarde García Márquez en su diálogo con Vargas Llosa llega a considerar que "la realidad latinoamericana es totalmente rabelesiana" (*La novela en América Latina: Diálogo* 53). García Márquez reconoce entre sus influencias los textos literarios españoles y medievales "el romancero

---

[121] El escritor hispano-peruano comenta más a fondo la influencia de Rabelais en *García Márquez: Historia de un deicidio* (169-76).

anónimo, el *Lazarillo de Tormes* y la novela de caballerías[122]" (*García Márquez: Historia de un deicidio* 179-80). En las entrevistas con Mario Vargas Llosa, Algazel y Armando Durán, García Márquez confiesa la relación entre su obra literaria y el *Amadís de Gaula*. Incluso admite "uno de mis libros favoritos, que sigo leyendo y al que tengo una inmensa admiración es el *Amadís de Gaula* … Toda esta libertad narrativa desapareció con la novela de caballería, donde se encontraban cosas tan extraordinarias como las que encontramos ahora en la América Latina todos los días" (*La novela en América Latina: Diálogo* 17). El autor colombiano ve en la literatura medieval europea, tanto en la obra de Rabelais como en el *Amadís*, un reflejo de la realidad latinoamericana, motivo por el cual, en "Los funerales de la Mamá Grande," lleva al lector a ese mundo medieval que pervive en América.

La Mamá Grande: la soberana de una sociedad feudal

La Mamá Grande es la soberana que domina desde la cúspide de una sociedad feudal: inmóvil y cerrada. Edgar Paiewonsky-Conde, Diana Pérez García, Mario Vargas Llosa y David William Foster señalan la evocación de un mundo feudal en este cuento. Según Edgar Paiewonsky-Conde "no se trata de la muerte y funerales de un cacique particular, sino de la Mamá Grande, intencional encarnación del régimen oligárquico feudal" ("La parodia como predicción histórica: *Los funerales de la Mamá Grande*" 136). Diana Pérez García indica una relación entre los dominios cuasi-feudales de la Mamá Grande y los tipos de texto parodiados en la historia (69). Mario Vargas Llosa considera que "a través del tiempo, Macondo ha seguido siendo, idénticamente, una sociedad feudal, agraria y paternalista" (*Historia de un deicidio* 417). La sociedad feudal del Medievo está dividida en estamentos, grupos sociales herméticos, a los cuales un individuo pertenecía por nacimiento y de los que rara vez podía escapar. Es decir, era una sociedad basada en la estabilidad y la inmovilidad en la que una persona nacía y moría en las

---

[122] Vargas Llosa toma esta información de Algazel, "Diálogo con García Márquez. *Ahora que los críticos nos han descubierto*." *El Tiempo*, Bogotá (26 Mayo 1968): 5. Print.

mismas condiciones de riqueza y poder, o de pobreza y dependencia, que sus antepasados. En este sistema social, que García Márquez aplica a Macondo, la población se divide entre los estamentos privilegiados y los no privilegiados. Los siervos y campesinos constituyen los integrantes de los grupos no privilegiados, la base de la pirámide social medieval, los cuales debían trabajar con sus manos porque no poseían un título de nobleza. Estas son las personas sobre quienes cae todo el peso de la sociedad ya que no tienen derechos, pagan múltiples impuestos y deben arrendar una tierra que no les pertenece para sobrevivir. Además tienen que contribuir con un porcentaje de sus beneficios al propietario, al señor feudal[123]. Esta es la situación social y económica medieval que nos ofrece García Márquez en su cuento pues en las tierras de la Mamá Grande "vivían a título de arrendatarias 352 familias" (174). Los arrendatarios ni siquiera son los propietarios de sus viviendas: "todo el que habitara en una casa no tenía más derecho de propiedad del que le correspondía sobre los materiales, pues la tierra pertenecía a la Mamá Grande" (174). La Mamá Grande es la señora feudal, la noble que en la víspera de su onomástico "recibía personalmente el pago del derecho de habitar en sus tierras" (174). García Márquez en voz del narrador describe estos pagos en especie, en animales y frutos, con las palabras "diezmos y primicias" (174). La palabra "diezmo" alude al porcentaje de la cosecha y del ganado que los fieles debían pagar a la iglesia. El término "primicia" describe los bienes, a parte del diezmo, que los siervos tenían que pagar a esta misma institución. Al ser la receptora de éstos pagos la soberana de Macondo el lector entiende que no es sólo la señora feudal sino también la líder religiosa del reino. Esta imagen perturbadora y sacrílega de poder supremo se

---

[123] La permanencia de un sistema feudal fuera del Medievo, a lo largo de los siglos, no forma sólo parte de América sino que también es una realidad en algunos países europeos. Alexis de Tocqueville denuncia el sistema económico y político feudal en la Europa del siglo XVIII, en Alemania, donde la institución de la servidumbre no había sido aún abolida. Los campesinos estaban adscritos a la tierra, debían reparar la casa del señor de forma gratuita y contribuir varios años al servicio doméstico. Además, no podían ascender de rango y necesitaban del permiso de su señor para casarse (*The Old Regime and the Revolution* 111).

confirma durante la misa pues disfrutaba “del privilegio de no arrodillarse ni en el instante de la elevación” (172), es decir, embebida de su poder, puede permitirse no presentar obediencia y humildad ante el cuerpo de Cristo en la eucaristía. El resto de los miembros de los estamentos no privilegiados son los artesanos y mercaderes, los otros grupos sin título de nobleza que acuden con sus negocios a las ferias y festividades del cuento.

García Márquez describe la acumulación gigantesca de comercios y oficios durante el mercado del funeral en un tono burlesco y festivo que remite a la tradición picaresca renacentista. Según el narrador “en la placita abigarrada donde las muchedumbres habían colgado sus toldos y desenrollado sus petates” (180) acuden:

> las lavanderas del San Jorge, los pescadores de perla del Cabo de Vela, los atarrayeros de Ciénaga, los camaroneros de Tasajera, los brujos de la Mojana, los salineros de Manaure, los acordeoneros de Valledupar, los chalanes de Ayapel, los papayeros de San Pelayo, los mamadores de gallo de la Cueva, los improvisadores de las Sabanas de Bolívar, los camajanes de Rebolo, los bogas de Magdalena, los tinterillos de Monpox, además de los que se enumeran al principio de esta crónica, y muchos otros. (181)

Los trabajadores del mercado recogen productos del medio natural, como los pescadores, camaroneros o salineros; practican oficios bohemios, como el acordeonero; o bien, viven del cuento continuando en el continente americano la tradición picaresca española. La mención a los brujos y las lavanderas recuerda a *La Celestina* de Fernando de Rojas, novela en la que la vieja protagonista practica la hechicería y utiliza el oficio de lavandera para poder acceder a las viviendas de sus víctimas. Los pícaros campan a sus anchas en la plaza feudal de Macondo. Allí encontramos los camajanes, personas holgazanas que viven a costa del trabajo de los demás; los chalanes, parleros que compran y venden ganado con maña; los tinterillos, personas letradas o semi-letradas de poca monta que practican triquiñuelas legales en un entorno rural; y los mamadores de gallo, charlatanes graciosos que evitan cumplir con sus obligaciones y deudas. Todos ellos integran en el mercado un universo picaresco americano que resulta una continuación

del mundo de *El Lazarillo de Tormes*[124]. También, todos ellos, forman parte del pueblo llano y deben pleitesía a la nobleza y a la Reina, constituida en el cuento del autor colombiano por la familia de la Mamá Grande.

La Mamá Grande gobierna sobre los estamentos privilegiados de la sociedad feudal, la alta y baja nobleza, en general dividida entre el clero y los caballeros del ejército. Por una parte, el padre Antonio Isabel, el párroco del pueblo, pertenece al bajo clero y es uno de los consejeros de la Mamá Grande. Magdalena, la sobrina menor heredera del poder de la Mamá Grande, "renunció a las glorias y vanidades del mundo en el noviciado de la Prefectura Apostólica" (169) descripción que apunta a su ingreso en una orden religiosa. Por otra parte, la descripción castrense del atuendo de Nicanor, el sobrino mayor de la Mamá Grande, "vestido de caqui, botas con espuelas y un revólver calibre 38, cañón largo, ajustado bajo la camisa" (169) indica que él es el representante de la autoridad militar, el "heredero del patriarcado" (Portocarrero 41). El atuendo del joven supone la adaptación al presente de Colombia y, por qué no de Latinoamérica, de la vestimenta del caballero del ejército medieval. Como es típico de la tiranía feudal y de la dictadura contemporánea, la reina y ama ejerce su poder a través de su corpulento sobrino: "Su autoridad se ejercía a través de Nicanor" (172). Dentro de la nobleza macondina, la cual procede de una genealogía de castellanos viejos y con títulos de propiedad, se encuentra la familia de la Mamá Grande, la cual, siguiendo la costumbre de los nobles del Medievo no trabaja con sus manos. David William Foster razona que la Mamá Grande es "the Colombian writer's denunciation of the feudal society as embodied in the legendary frame of the all powerful Mother Earth Figure" (103). Al representar este poder en una mujer y no en un hombre, el autor crea una imagen demoniaca y maternal, aquella que identificó desde la conquista a la madre tierra americana. Sin embargo, al asociar a esta madre demoniaca con las costumbres retrógradas de un

---

[124] *El Lazarillo de Tormes* es una de las influencias literarias reconocidas por el autor colombiano.

mundo feudal demuestra que la madre terrible no es América sino la opresora Europa, a la cual alegoriza en el cuerpo de la Mamá Grande. Ella es la madre tierra arcaica europea y la señora feudal suprema, aquella que, desde un imaginario colonial, domina a todos los miembros de la sociedad americana por medio de una relación abusiva de vasallaje.

La pervivencia de la madre terrible y medieval europea: desangramiento, consanguinidad y linaje

García Márquez ofrece al lector imágenes sacrificiales de desangramiento las cuales indican que la debilitación de la tierra americana procede de un linaje medieval, decadente y europeo que se ha perpetuado desde la colonia hasta el presente. El autor expone dos imágenes de derramamiento de sangre en su cuento al presentarnos la casa familiar y a los habitantes de la misma. Al describir el interior de la mansión heredada y lóbrega alude a las matanzas de animales llevadas a cabo en este lugar: "en otro tiempo se colgaron cerdos desollados y se desangraban venados" (169). Dentro del mismo párrafo nos ofrece una imagen sacrificial similar pero que ahora alude a las integrantes femeninas de la familia: "las mujeres lívidas, desangradas por la herencia y la vigilia, guardaban un luto cerrado que era una suma de innumerables lutos superpuestos" (169). La unión en la mente del lector de estas imágenes de desangramiento y muerte sugieren que las mujeres de la familia son seres sacrificados por las leyes de la herencia, aquellas que permiten mantener el apellido y por tanto el poder dentro del círculo exclusivo y oficial de la dinastía de la Mamá Grande. La soberana malgasta la sangre de estas mujeres, la cual podría servir para imbuir nueva vida y renovar el linaje fuera del círculo vicioso de la familia. Sin embargo, estas damas están atrapadas en los formalismos sociales de la época medieval, que sugieren matrimonios concertados según los intereses económicos y genealógicos familiares, los cuales decide la Mamá Grande. Klaus Theweleit afirma "good women have to be husbandless … they have to be pale as death. It is their very suffering, their attitude of sacrifice, that traces of self-denial on their faces, that give them their deathlike beauty. Why? Because the sons/brothers

want it that way" (112). La Mamá Grande perpetúa esta fantasía masculina porque las damas de la familia acarrean la honra y la blancura de la pureza. Ellas no poseen deseos carnales o pasiones personales, ya que éstos apetitos las convertirían, a ojos del varón y de la sociedad patriarcal, en prostitutas. La Mamá Grande ejerce hasta el extremo la ideología machista del varón, la cual proviene de una perpetuación de la tradición misógina medieval.

La autoridad de esta madre terrible que construye García Márquez, parece dialogar con Bernarda, la matriarca sombría de la obra de teatro de Federico García Lorca *La Casa de Bernarda Alba* (1936). Como la Mamá Grande en América, también Bernarda preserva en una comunidad rural de la España del siglo XX la práctica de la reclusión femenina vigente desde la época medieval. Estas características emparentan a Bernarda con la imagen de la madre patria española durante la época franquista, la cual supone una glorificación de la reina Isabel de Castilla y por medio de su figura, del ideal doméstico y sumiso de la mujer cristiana en el medievo. Según explica Weissberger, en el texto escolar de Ernesto Giménez Caballero *España nuestra: El libro de las juventudes españolas* que se impartía en la formación primaria durante los años 40 y 50 "a central carácter … is the paragon of piety, domesticity, and submissiveness, Isabel la Católica" (*Isabel Rules* 190). En el dibujo "España como la Reina Isabel" (figura 4-10) que incluye en su libro, Giménez Caballero funde el mapa geográfico de España con el rostro de la Reina Isabel para identificar los valores de la pureza femenina con los del cuerpo cerrado de la nación. Weissberger describe:

> The sketch of the crowned head of Isabel, as the head of state who first unified and purified Spain, links the Francoist concept of nationhood to that of the late-fifteenth-and early-sixteenth century on several symbolic levels: the Queen's profile faces westward, following the route that Columbus took: her crown serves to ward off possible interlopers from north of the Pyrennes; her serious countenance roughly covers the territory of Portugal. (*Isabel Rules* 190)

García Márquez parece identificar a la soberana de Macondo con la madre patria española y con la perpetuación de la soberana medieval en el presente, alusiones que apuntan hacia este mismo

retrato de la Reina Isabel como España que funde el medievo con la época franquista. La monarca de Macondo también perpetua a lo largo del tiempo los valores del ideal cristiano y femenino que representa la reina católica. Gracias al apoyo de la Reina Isabel a la empresa de Colón, la metrópoli española exportó este discurso católico de control hacia el Nuevo Mundo durante la conquista y la colonia, aquel que demonizó a la madre tierra americana. Por este motivo, a diferencia de Giménez Caballero y los falangistas, sugiero que García Márquez no ve a la madre patria española ni a su refundición con la Reina Isabel como una madre protectora y tradicional, sino que por medio de su avatar, la Mamá Grande, la representa como España, la denostada madre terrible, anacrónica y opresora de América. También Lorca, a través de Bernarda, demoniza a la madre España y los valores retrógrados de su discurso medieval y dictador en la época contemporánea.

Figura **4-10**: *España como la Reina Isabel*, en Ernesto Giménez Caballero, *España nuestra: El libro de las juventudes españolas* (Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1943; print; 21); rpt. en Barbara F. Weissberger, *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004; print; 191)

Bernarda y la Mamá Grande, alegorías de los valores absurdos y retrógrados de la madre nacional española, enclaustran a las mujeres de la familia en el oscuro espacio doméstico y las convierten en úteros cerrados y yermos. Para mantener el elevado rango de su estirpe en la sociedad, Bernarda no aprueba el matrimonio de sus hijas con ningún hombre que no tenga un apellido de similar alcurnia. Lorca permite al lector entrar en un universo femenino y asfixiante de una sociedad medieval en la España del siglo XX, en el que Bernarda y sus normas retrógradas y autoritarias provocan la soltería permanente de sus hijas, el suicidio y la locura. En el cuento de García Márquez las doncellas de la familia, como las hijas de Bernarda, obligadas por la autoridad aplastante de la Mamá Grande y asfixiadas por su control, sumergen sus cuerpos en un mar de luto lorquiano que justifica su enclaustramiento. Estas jóvenes acaban convirtiéndose en espacios cerrados, uno más de los "los oscuros aposentos" (169) de la vivienda de la monstruosa matriarca.

Para mantener su posición de poder la gran soberana ha encerrado su apellido en el círculo maldito de consanguineidad de los dioses arcaicos y las dinastías reinantes del Medievo. Según Robert Sims: "Mamá Grande, like the gods of antiquity who frequently engendered offspring through incestuous relationships, insures the continuation of her own essence by having members of her own family unite. Through these unions, she can eliminate any extraneous influences that would threaten the homogeneity of her empire" ("The Creation of Myth in García Márquez' *Los funerales de la Mamá Grande*" 20). También las monarquías europeas de la Edad Media y del Siglo de Oro—constituidas por linajes tales como la dinastía Trastámara, Habsburgo, Tudor y Valois, por poner algunos ejemplos—conciertan matrimonios según los intereses políticos y económicos del Reino. Desconocedores de las leyes de la herencia y de los peligros genéticos que conlleva la consanguineidad, los dirigentes fomentan uniones conyugales cuyo objetivo es mantener el poder y las propiedades dentro de la misma familia. Este es el panorama medieval que mantiene la soberana de Macondo pues:

> La rigidez matriarcal de la Mamá Grande había cercado su fortuna en una alambrada sacramental, dentro de la cual los tíos se casaban con las cuñadas, hasta formar una intrincada maraña de consanguinidad que convirtió la procreación en un círculo vicioso. Sólo Magdalena, la menor de las sobrinas, logró escapar del cerco; aterrorizada por las alucinaciones se hizo exorcizar por el padre Antonio Isabel ... (169)

Los anillos de los desposorios pasan a ser cercos que vician a las generaciones futuras, una mera repetición infructuosa de las anteriores. El autor colombiano al mencionar las alucinaciones que sufre Magdalena alude de modo oblicuo a la locura que aquejó a muchas de las cabezas reinantes europeas integrantes de estas dinastías. Juana I de Castilla apodada "la loca", Carlos II "El hechizado", Enrique VI de Inglaterra y Carlos III en Francia son sólo algunos ejemplos de monarcas europeos acusados de una locura relacionada en ocasiones con la consanguinidad. Judith Goetzinger considera que el tema que perdura a lo largo del cuento es la decadencia, en especial la desintegración moral y social, y la disolución del esplendor imperial de Macondo (243). La alusión a la posible demencia de Magdalena es de especial relevancia ya que ella es la heredera del título soberano de la Mamá Grande. La joven doncella es el fruto de la sangre corrupta y la locura familiar que el autor desea extinguir para siempre.

Por medio de costumbres retrógradas feudales—que implican las uniones matrimoniales dentro de la familia oficial, y la creación de una descendencia bastarda no-oficial—la Mamá Grande aumenta su poder sobre los territorios y las vidas de sus siervos. El origen de la autoridad de la Mamá Grande procede no sólo de su dinastía europea sino también de las propiedades familiares con las que su linaje se asienta en el Nuevo Mundo, durante la Colonia. Estos territorios son la fuente de su poder, los cuales conserva y aumenta gracias a las uniones matrimoniales de conveniencia, una práctica común en el Medievo. Para la matrona, la sangre es un modo de preservar y enriquecer las posesiones de su estirpe medieval pues:

> la Mamá Grande dictó al notario la lista de sus propiedades, fuente suprema y única de su grandeza y autoridad. Reducido a sus proporciones reales, el patrimonio físico se reducía a tres encomiendas adjudicadas por Cédula Real durante la Colonia, y que con el transcurso del tiempo, en virtud de intrincados matrimonios de conveniencia, se había acumulado bajo el dominio de la Mamá Grande. (173-74)

Los hombres del linaje de la Mamá Grande no sólo extienden su sangre dentro de la familia oficial, sino entre sus siervos, con las mismas prácticas abusivas feudales del viejo mundo que los encomenderos continuaron en la Colonia. Según el narrador: "Al margen de la familia oficial, y en ejercicio del derecho de pernada, los varones había fecundado hatos, veredas y caseríos con toda una descendencia bastarda, que circulaba entre la servidumbre sin apellidos a título de ahijados, dependientes, favoritos y protegidos de la Mamá Grande" (169). El derecho de pernada o en latín "lus primae noctis" es una práctica de servidumbre común en Europa occidental durante la Edad Media. Este derecho permite al señor feudal mantener relaciones sexuales con cualquier doncella y sierva recién casada con un siervo de su feudo. Las consecuencias del uso de este derecho feudal por los hombres del linaje de la Mamá Grande son dobles. Por un lado, por medio de la violación sexual, autorizada por las leyes creadas por su clase, reafirman su autoridad sobre sus propiedades, no sólo las tierras y cosechas, sino las personas que están bajo su dominio. Por otro lado, al crear una descendencia bastarda garantizan los vínculos de servidumbre y vasallaje entre los siervos y la familia oficial. La bastardía no sirve para renovar la sangre de la familia de la soberana sino que es un arma que preserva el poder del linaje europeo y la esclavitud del pueblo llano americano.

La Mamá Grande perpetúa su dominio feudal en la república del siglo XX por medio de los lazos de sangre sobre sus vasallos. Gracias a la bastardía, la Mamá Grande controla el poder político del Imperio en un acto de falsificación electoral. Según el narrador:

> Durante muchos años la Mamá Grande había garantizado la paz social y la concordia política en su imperio, en virtud de tres baúles de cédulas electorales falsas que formaban parte de su patrimonio secreto. Los varones de la servidumbre, sus protegidos y arrendatarios, mayores y menores de edad, ejercitaban no sólo su propio derecho de sufragio, sino también el de los electores muertos en un siglo. (177)

A primera vista la implantación de la "república" (176) es la garantía que permite al pueblo llano elegir a sus líderes con libertad. La república es un sistema político que en teoría acaba con la

monarquía y el privilegio de unos pocos, y ofrece a cambio una constitución para todos los ciudadanos y la igualdad ante la ley. En el cuento de García Márquez, el pueblo por medio del sufragio universal masculino elige a sus dirigentes, porque es precisamente el electorado el origen de la soberanía de la república. Sin embargo, lejos de acabar con el domino feudal de la Mamá Grande, la república lo perpetúa. Los miembros de la bastardía, la cual producen los varones de la familia, son los peones de este juego político.

Los hombres de la servidumbre en vez de rebelarse ahora que son iguales ante la ley y tienen derecho al voto, deciden mantener a la matriarca en su posición de poder al votar sólo a quien ella recomienda, aspecto que indica que siguen dominados por la Mamá Grande y su autoridad. Es tal su control sobre las acciones de las masas que ni siquiera los siervos después de muertos quedan libres de esta obligación. Sus descendientes masculinos, independientemente de su edad, continúan este proceso de servidumbre feudal a lo largo de los siglos. Michel Foucault reflexiona sobre la relación entre el súbdito y el poder. Según este intelectual:

> What defines a relationship of power is that it is a mode of action that does not act directly and immediately on others. Instead, it acts upon their actions: an action upon an action, on possible or actual future or present actions … A power relationship … can only be articulated on the basis of two elements that are indispensable if it is really to be a power relationship: that "the other" (the one over whom power is exercised) is recognized and maintained to the very end as a subject who acts: and that, faced with a relationship of power, a whole field of responses, reactions, results, and possible inventions may open up. (540)

La Mamá Grande consciente de la capacidad de acción de "los otros," es decir, sus súbditos, utiliza la fuerza de la costumbre y la tradición para pervertir las acciones que debieran liberar a sus ciudadanos. Los vasallos viven en un estado permanente de sumisión infantil, ya que aunque tienen la posibilidad electoral de rebelarse, tienen la idea de que la matriarca—la noble soberana y la líder espiritual de Macondo— es quien debe gobernar.

El dominio de la Mamá Grande sobre el pueblo durante las elecciones rememora el que ejerce el noble Alexis de Tocqueville sobre los habitantes de su condado tras la revolución

francesa de 1848. Según este político e historiador francés, aunque tras la revolución existe en teoría una sociedad igualitaria, los campesinos de su distrito electoral continúan el sistema feudal de vasallaje. Como los vasallos de la Mamá Grande en el cuento de García Márquez, los aldeanos de Tocqueville siguen considerándole un ser superior— el líder político y espiritual. Ésta es su descripción del día de la votación:

> The local population had always been well disposed to me; but this time I found them affectionate, and I was never received with more respect than now, when all the walls were placarded with the expression of degrading equality. We were all to go and vote together at the borough of Saint-Pierre, about one league away from our village. On the morning of the election, all the voters (that is to say, all the male population above the age of twenty) collected together in front of the church. All these men formed themselves in a double column, in alphabetical order. I took up my place in the situation denoted by name, for I knew that in democratic times and countries one must nominated to the head of the people, and not place one's self there. At the end of the long procession, in carts or on pack-horses, came the sick or infirm who wished to follow us; we left none behind save the women and children. We were one hundred and sixty-six all told. At the top of the hill which commands Tocqueville there came a halt; they wished for me to speak. I climbed to the other side of a ditch; a circle was formed round me, and I spoke a few words such as the circumstances inspired. I reminded these worthy people of the gravity and importance of what they were about to do; I recommended them not to allow themselves to be accosted or turned aside by those who, on our arrival at the borough, might seek to deceive them, but to march on solidly and stay together, each in his place, until the had voted. "Let no one," I said, "go into a house to seek food or shelter [it was raining] before he has done his duty." They cried they would do as I wished, and they did. All the votes were given at the same time, and I have reason to believe that they were almost all given to the same candidate. After voting myself, I took a leave of them, and set out to return to Paris. (*The Recollections of Alexis de Tocqueville* 127-28)

No parece que en estos momentos Tocqueville tenga una alta estima del sistema democrático ya que lo califica como una igualdad degradante. A lo largo de su descripción, explica cómo él mismo no se coloca a la cabeza del pueblo llano, sino que espera que los propios campesinos lo pongan en esta posición. Entonces el noble francés toma el lugar de un padre espiritual y político. Por un lado, demuestra su caridad cristiana al esperar a los enfermos y los hombres más débiles. Por otro lado, advierte a todos los integrantes del pueblo, sus hijos espirituales, que voten todos al mismo tiempo en paz y armonía y sin distraerse por el camino. Los campesinos siguen con respeto y obediencia absoluta las palabras patriarcales del intelectual y responden con una

expresión servil que evoca el "as you wish" típico de los vasallos en la sociedad feudal. Como se deja adivinar por las palabras de Tocqueville, su pueblo acaba eligiéndolo con una mayoría aplastante que en vez de suponer un cambio en la clase dominante significa una continuación de las mismas oligarquías que dominaron en el pasado[125]. Este es el panorama que también García Márquez nos ofrece en su cuento, pues el pueblo aunque es libre para elegir a sus representantes sigue dominado psicológicamente por la casa noble de la Mamá Grande.

En la mente del hombre de campo la amenaza al poder supremo de la matriarca supone una desestabilización del orden estamental y de la nación. Para la servidumbre aquellos que planean eliminar este poder no son los liberadores de los aldeanos, sino los enemigos de la Mamá Grande, de la nación y por tanto del pueblo. El sufragio universal permite votar a todos los varones independientemente de su nacimiento noble o plebeyo. Sin embargo esta oportunidad del voto en manos de los campesinos termina siendo un arma en su contra, pues acaba en el beneficio de la oligarquía que los somete. Para que los estamentos más bajos decidan cambiar su posición en la sociedad necesitan experimentar un cambio psicológico y romper el círculo vicioso que ha continuado de generación en generación. Tocqueville analiza los motivos por los que el pueblo llano eligió a la vieja oligarquía en las elecciones y no a la nueva clase revolucionaria. En opinión del historiador francés los revolucionarios cometieron un acto de estupidez política porque confiaron en el voto del pueblo por medio del sufragio universal:

> There have certainly been more wicked revolutionaries than those of the 1848, but I doubt if there were ever any more stupid; they neither knew how to make use of universal suffrage nor how to do without it … They trusted themselves to the nation, and at the same time did all that was most likely to set the latter against them; they threatened it while placing themselves in its power … In establishing universal suffrage they thought

---

[125] La descripción completa de Tocqueville es la siguiente: "It was only when I reached Paris that I learnt that I had received 110,704 votes out of a possible 120,000. Most of my new colleagues belonged to the old dynastic opposition: two only had professed republican principles before of the revolution … the same was the case in most parts of France" (*The Recollections of Alexis de Tocqueville* 129).

> they were summoning the people to the assistance of the Revolution: they were only giving them arms against it. (*The Recollections of Alexis de Tocqueville* 129-31)

García Márquez considera que los ciudadanos de Macondo no han experimentado ni aceptado aún la revolución social que en teoría propone la república. Para ellos, la persona que sigue en la cúspide del poder sigue siendo la Mamá Grande y el presidente de la república es simplemente, uno más de sus acólitos. De hecho, García Márquez presenta el gobierno de la república como una re-interpretación moderna del sistema feudal, una imagen similar a la que propone Tocqueville en Francia o incluso el gobierno franquista con su recuperación de los valores medievales en la dictadura de la España nacional. El autor colombiano quiere criticar a la Mamá Grande, la madre española y europea, y denunciar la re-construcción a lo largo del tiempo de los tentáculos de su sistema de poder en la tierra americana.

La sátira de la matriarca europea: la sátira de los líderes políticos y el gobierno de la república

Para desmitificar la imagen sagrada de la soberana y señora del Medievo, García Márquez va a utilizar otro discurso popular del Medievo, no aquel que elevaba a los monarcas y dirigentes en la historia oficial sino aquel que utilizaron Rabelais y Juan Ruiz, entre otros, para criticarlos, el imaginario de la sátira. La sátira es un género literario en el que el escritor critica los abusos, vicios e injusticias por medio de la ironía, la burla, la parodia, la exageración, la ridiculización y la yuxtaposición entre otros métodos literarios. Como en toda sátira, el objetivo del autor es lograr una mejora en la situación que satiriza y su arma escrituraria es el ingenio de su pluma. El empleo de la sátira[126] data del mundo clásico y es un género especialmente popular durante la Edad Media y el Renacimiento. Algunos autores de este periodo son: Juan Ruiz, Rabelais, Chaucer, Giovanni Boccaccio, Erasmo de Rotherdam y Tomás Moro entre otros. Melvy Portocarrero señala el uso de este género por parte de García Márquez, pues "el lenguaje en este

[126] La palabra sátira procede de la expresión latina "satura lanx" que significa "mezcla, plato de frutas coloridas."

cuento se caracteriza por ser preciso, pero con mucha exageración, detalle y sátira … García Márquez … emplea todos estos trucos y maniobras en su forma de escribir para producir una crítica social del sistema imperante en su país y, por qué no en toda Latinoamérica" (45-6). También Brian A. Connery y Kirk Combe consideran que: "The peculiar nature of satire has always been its monstrosity, its doubleness and self-bifurcation" (2). Como veremos a continuación, la representación monstruosa de la Mamá Grande y de su sistema de poder contiene elementos grotescos y dobles que apuntan al género satírico. Diana Pérez García estima que "satire is by no means alien to the fantastic; one has only to think of Swift, Cervantes or Rabelais to understand that not only are satire and fantasy compatible, they have been frequent literary companions" (69). En este sentido, García Márquez presenta en el cuerpo fantástico y monstruoso de la Mamá Grande, la madre española, el mismo discurso fantástico y monstruoso que la metrópoli europea utilizó para demonizar a América y justificar la conquista. Ahora García Márquez retoma este mismo discurso a modo de inversión, es decir, ahora la madre demoniaca y monstruosa no es ya Latinoamérica sino España y Europa. Es esta madre terrible, la Mamá Grande, la que con sus excesos y abusos ha impuesto sobre el Nuevo Mundo un poder bárbaro que atormenta a la madre tierra Americana y a sus verdaderos hijos. Es ella, la Mamá Grande, la culpable de la monstruosa y terrible realidad histórica y política latinoamericana.

Por medio de la representación del tropo de esta madre europea y demoniaca, García Márquez denuncia la corrupción de los líderes políticos y de las instituciones europeas que éstos dirigen en América, la misma acusación en el presente que Rodríguez Freyle pregonaba ya en la colonia. El autor reporta con datos contundentes la intervención de la Mamá Grande dentro del gobierno y en las ceremonias legislativas vigentes:

> En tiempos pacíficos su voluntad hegemónica acordaba y desacordaba canonjías, prebendas y sinecuras, y velaba por el bienestar de los asociados así tuviera para lograrlo que recurrir a la trapisonda o el fraude electoral. En tiempos tormentosos, la Mamá Grande contribuyó en secreto para armar a sus partidarios, y socorrió en público a sus víctimas. Aquel celo patriótico la acreditaba para los más altos honores. (177)

La soberana de Macondo crea una maraña política que equipara y fortalece la que ha creado con sus lazos de sangre. Si por medio de los votos de sus siervos y familiares no logra los objetivos deseados en las elecciones, acude a otras argucias o fraudes electorales. El proceso capcioso de la elección indica que el presidente de la república no es un líder honorable, sino uno más de los inscritos en la nómina de la Mamá Grande. Ella es el control permanente de la monarquía y la oligarquía, ya que no importa si los tiempos son pacíficos o turbulentos, su figura majestuosa e imperturbable permanece en el escalafón de poder. La corrupción de las elecciones y de las instituciones republicanas deberían causar la condena de la Mamá Grande. Sin embargo, en opinión del narrador estos hechos son muestra de la dedicación de la soberana a la defensa de la patria, motivo por el cual debe recibir grandes homenajes. La ironía es uno de los métodos literarios de la sátira por medio del cual el escritor afirma estar de acuerdo con aquello que ataca. García Márquez por boca del narrador realiza un gesto irónico y satírico propio del juglar medieval, puesto que los enormes honores que recibe la Mamá Grande indican la no menos gigantesca corrupción de un estado "moderno" que preserva un orden feudal desde la época colonial.

La desacralización y demonización de la reina guerrera europea

El presidente de la república asciende a la Mamá Grande a la categoría de heroína nacional por medio de un discurso militar y nacionalista que rememora a las madres-reinas de los imperios europeos del pasado. El líder republicano "adquirió plena conciencia de su destino histórico, y decretó nueve días de duelo nacional, y honores póstumos a la Mamá Grande en la categoría de heroína muerta por la patria en el campo de batalla" (177). Dentro del Medievo y el Siglo de Oro varias reinas europeas acompañaron a sus tropas al campo de batalla. Algunos ejemplos son la reina Leonor—esposa de Alfonso VIII de Castilla—, Catalina de Aragón—esposa de Enrique VIII de Inglaterra—e Isabel I de Inglaterra. Quizás el caso más relevante para

este cuento es el de Isabel de Castilla quien aparece glorificada con la imagen de reina guerrera de la cristiandad en *Rimado de la conquista de Granada* (1482-1492) del noble aragonés Pedro Marcuello y *La Poncella de Francia* (1474-1491)[127].

Este gesto pomposo del presidente es en realidad satírico ya que la muerte de la soberana tiene poco que ver con una lucha militar. Según el narrador, la Mamá Grande muere ahogada "en el mare mágnum de fórmulas abstractas que durante dos siglos constituyeron la justificación moral del poderío de la familia, la Mamá Grande emitió un sonoro eructo y expiró" (176). La gran soberana fallece de empacho tras proferir y después ingerir la indigesta e interminable lista de propiedades del "patrimonio invisible" (175) de la estirpe. En opinión de Brian A. Connery y Kirk Combe "the interior of satire is messy, cluttered, and smelly as well" (1). La moribunda vomita en su testamento una enorme retahíla de fórmulas escritas en las disertaciones oficiales[128]:

> La riqueza del subsuelo, las aguas territoriales, los colores de la bandera, la soberanía nacional, los partidos tradicionales, los derechos del hombre, las libertades ciudadanas, el primer magistrado, la segunda instancia, el tercer debate, las cartas de recomendación, las constancias históricas, las elecciones libres, las reinas de belleza, los discursos trascendentales, las grandiosas manifestaciones, las distinguidas señoritas, los correctos caballeros, los pundonorosos militares, su señoría ilustrísima, la corte suprema de justicia, los artículos de prohibida importación, las damas liberales, el problema de la carne, la pureza del lenguaje, los ejemplos para el mundo, el orden jurídico, la prensa libere pero responsable, la Atenas sudamericana, la opinión pública, las lecciones democráticas, la moral cristiana, la escasez de divisas, el derecho de asilo, el peligro comunista, la nave del estado, la carestía de la vida, las tradiciones republicanas, las clases desfavorecidas, los mensajes de adhesión. (175-76)

La vida de la matriarca termina con un eructo, un gesto abyecto y escatológico, que tiene poco que ver con el elevado discurso militar con el que el presidente de la república la quiere enaltecer. De hecho, el sumo magistrado forma parte de la lista de propiedades de la Mamá Grande, lo que extiende este gesto abyecto hacia el emisor, el presidente y las instituciones republicanas. El

---

[127] Para más información consultar Weissberger (*Isabel Rules* 119-20).

[128] Las palabras en el testamento de la Mamá Grande invocan no sólo el lenguaje solemne de los discursos políticos oficiales sino también el lenguaje de la prensa escrita.

eructo final que profiere la protagonista alude a las funciones bajas del cuerpo que ya describe Rabelais y las cuales rodean los prolegómenos de la muerte de la gran matriarca.

García Márquez desacraliza y mancilla a los dirigentes políticos y a su discurso histórico oficial al abrir y atormentar el cuerpo de la virgen madre por medio de castigos grotescos e imágenes rabelianas. Si atendemos al preludio de la muerte de la soberana encontramos a la moribunda embadurnada "por dentro y por fuera con toda suerte de emplastos académicos, julepes magníficos y supositorios magistrales" (171). El cuerpo santo de la Mamá Grande es ahora penetrado por cataplasmas sobre su piel, julepes o jarabes que entran por su boca y supositorios que ingresan por su trasero. No parece ésta la imagen cerrada y honorable de la soberana medieval, sino un cuerpo abierto y abyecto que sufre escarnio. García Márquez como Rabelais utiliza las imágenes grotescas del cuerpo con una intención desmitificadora. Según Bakhtin, "Rabelais' images, are to a smaller or greater extent related to the medieval folk culture of humor and to grotesque realism. We find this heritage in the very construction of these images and especially in the concept of the body … which differs sharply from the classical mode" (315). García Márquez, como Rabelais, representa las partes bajas del cuerpo y las funciones del bajo estrato corporal que contrastan con la imagen estatal de la soberana.

En la alta cultura u orden oficial la Mamá Grande posee un cuerpo cerrado y sagrado, cubierto por múltiples capas de tejido, ropajes que le confieren una cualidad impenetrable, hermética e inalterable. Ella es para el presidente de la república la imagen de-carnalizada y purificadora del cuerpo de las soberanas medievales en el discurso histórico. La Mamá Grande pasa por el filtro purificador de la historia para ser imaginada "pura y sin edad, destilada por la leyenda" (176). Jacques Le Goff y Nicolas Truong reflexionan sobre la imagen oficial del cuerpo en la Edad Media y argumentan:

> La historia tradicional, en efecto, estaba desencarnada. Se interesaba por los hombres, y accesoriamente por las mujeres. Pero casi siempre sin cuerpo. Como si la vida de éste se situara fuera del tiempo y del espacio, recluida en la inmovilidad presumida de la especie.

> Generalmente se trataba de pintar a los poderosos, reyes y santos, guerreros y señores, y otras grandes figuras de mundos perdidos que era preciso reencontrar, magnificar e incluso a veces mitificar, al rito de las causas y necesidades del momento. Reducidos a su parte emergida, estos seres eran desposeídos de su carne. Sus cuerpos no eran más que símbolos, representaciones y figuras: sus actos, sólo sucesiones, sacramentos, batallas, acontecimientos. Enumerados, escritos y dispuestos como otras tantas estelas que marcaran la cadencia de la historia universal. (11)

La pluma de García Márquez de-sacraliza el cuerpo de la virgen soberana de Macondo, y por extensión el discurso oficial de la república que la quiere convertir en heroína militar.

Al abrir y atormentar el cuerpo de la protagonista, el autor la desmitifica y muestra que es un ser de carne y hueso, como el resto de su pueblo. Este proceso desmitificador alude en última instancia al presidente de la república y al discurso de la historia oficial que desea sacralizar la imagen sin cuerpo, sin carnalidad y humanidad, de la Mamá Grande. El presidente quiere incluir a la soberana en esa lista interminable de símbolos, fórmulas discursivas y hechos históricos que conforman el pasado honorable y vetusto de la nación. Al hacer mortal el cuerpo de la Mamá Grande y conducirla hacia su desaparición, el autor colombiano revela la mortalidad del sistema político europeo del Reino y sus dirigentes. García Márquez sugiere que, como la gran matriarca europea, ellos también deben desaparecer para siempre, y así liberar a la tierra madre americana y a sus hijos de su poder opresor y corruptor. En este contexto de crítica a las instituciones europeas y sus representantes en América, los remedios que el médico, educado en el viejo mundo, administra para aliviar los dolores de la Mamá Grande recuerdan a las fórmulas magistrales y abyectas de los matasanos del Medievo pues incluyen “sapos ahumados en el sitio del dolor y sanguijuelas en los riñones” (171). De nuevo, García Márquez, por medio del cuerpo enfermo y abierto de la matriarca satiriza la autoridad de la madre europea, en este caso, a través de uno de sus discursos de poder, el discurso médico. De hecho, demoniza al viejo mundo, pues las fórmulas del doctor más que una medicina moderna y avanzada rememoran las pociones de las brujas y hechiceras del Medievo. Esta alusión abyecta desacraliza el discurso médico así como el resto de los discursos de poder que llegaron desde Europa y se implantaron en América. Ahora,

despojados de su capa mítica y sacra, como la soberana de Macondo, ellos también pueden desaparecer.

La muerte de la madre europea: el deseo por la muerte de los dirigentes y las instituciones del poder neocolonial

Al ocultar al público el cuerpo moribundo y en descomposición de la soberana, los grupos de poder quieren separarse de una muerte que puede ser la suya propia, porque el fallecimiento de la Mamá Grande supone el fin de la fuente de la que depende su autoridad. Julia Kristeva afirma "the doctor, must be an agent of not communication but of isolation" (160). La reina agoniza "en su cama de lienzo, embadurnada de áloes hasta las orejas, bajo la marquesina de polvorienta espumilla" (173). Según esta descripción, la Mamá Grande es una momia cubierta con el polvo de un tiempo pasado, caduco y primitivo que no debe perpetuarse. García Márquez utiliza una imagen similar del cuerpo de la soberana a la espera de su funeral pues: "En el salón central, momificándose en espera de las grandes decisiones, yacía el cadáver de la Mamá Grande, bajo un estremecido promontorio de telegramas" (180). Además, el cadáver de la matriarca fue "embalsamado" (178). Chris Shilling considera el embalsamamiento "as an attempt to hide the decomposition of the corpse until it has been buried or burned" (164). En ambas descripciones paralelas, hay un intento claro de ocultar un cuerpo que emana muerte, primero por parte de la familia de la fallecida, y después por parte de los líderes de la república. Según Shilling: "people tend not to like touching the dying, fearing subconsciously that death is somehow contagious" (165). Es decir, la muerte de otros semejantes a nosotros, evoca la nuestra. Esta voluntad de separación indica que las oligarquías no quieren vincularse con el cuerpo fallecido y en descomposición de la matriarca para no sufrir su propia muerte y desintegración. Necesitan ocultar la putrefacción del cuerpo de la Mamá Grande incluso durante el fastuoso funeral, momento en que la esconden a los ojos del pueblo al introducirla en un féretro donde permanece "separada de la realidad por ocho torniquetes de cobre" (182). García Márquez advierte por

medio de esta actitud de alejamiento de las verdaderas intenciones de los dirigentes de las instituciones europeas. Necesitan esconder la corrupción del cuerpo de la soberana para después, por medio de su glorificación oficial durante los funerales, restaurarla al plano mítico y así prolongar la autoridad de la madre Europa sobre la madre América. Es decir, aunque la Mamá Grande haya muerto, ellos tienen la voluntad de perpetuar su poder opresor y no van a permitir la liberación de la tierra americana ni de sus habitantes.

García Márquez sugiere que la república es un sistema de gobierno corrupto, un doble que desea continuar el orden feudal de la Mamá Grande vestido con un nuevo disfraz. El doctor que intenta aliviar el sufrimiento de la Mamá Grande con pociones y fórmulas magistrales que recuerdan a la magia y la adivinación, se multiplica de modo metafórico, en el pomposo gobierno de la república, por medio de "los sabios doctores de la ley, probados alquimistas del derecho… en busca de la fórmula que permitiera al presidente de la república asistir a los funerales" (178). Los abogados son ahora los médicos de la ley, los cuales practican la alquimia para encontrar el remedio mágico que permita a su presidente asistir al magnífico evento. Las estampas y escapularios de las ferias, y la fotografía con el busto de la Mamá Grande en los periódicos evoca en la república "los oleos de próceres nacionales y bustos de pensadores griegos" (178). El autor vincula en ambos casos las imágenes santificadas del pasado de la nación con Europa, una alusión que alude al poder corruptor y terrible de la Mamá Grande y su influencia perniciosa en la tierra americana. Las interminables elocuciones sobre el patrimonio invisible en el testamento de la Mamá Grande son ahora las "horas interminables de palabras, palabras, palabras que repercutían en el ámbito de la república, aprestigiada por los altavoces de la letra impresa" (178). Este discurso legal y oficial republicano contiene "la estructura jurídica del país, construida por remotos ascendientes de la Mamá Grande" (178), "el vasto hemiciclo del Congreso, enrarecido por un siglo de legislación abstracta" (178) y las "fórmulas" (178), todos vestigios patrimoniales del dominio de la soberana recién fallecida. El narrador describe esta perorata legal con los

términos “blablablá histórico” (178) y “parloteos” (178) para satirizar este sistema legislativo y a las élites que lo mantienen. Los “jurisconsultos asépticos” (178) que trabajan en “la atmósfera pura de ley escrita” (178) no son seres superiores al resto del pueblo, sino que forman parte de una oligarquía que mantiene y tergiversa la ley para conveniencia del poder. Todos forman parte del estamento feudal que mantuvo el dominio de la Mamá Grande y que ahora se re-inventa con la careta de la república.

Durante las exequias, García Márquez representa los mismos estamentos privilegiados del feudalismo, que mantenía la matriarca de Macondo, para señalar que la madre medieval y decadente europea sigue controlando y dominando al pueblo latinoamericano a través de los representantes de las instituciones oficiales. El pueblo es contenido por “una élite imperturbable de guerreros uniformados de dormanes guarnecidos y espumosos morriones” (181). La vestimenta abigarrada de los militares indica la continuación en América de la orden de la caballería del mundo medieval europeo. Según el *Diccionario de la lengua española* el dormán es “una chaqueta de uniforme con adornos alamanes y vueltas de piel, usada por ciertos cuerpos de tropa, principalmente los húsares.” Los húsares son los soldados de la caballería húngara cuyo origen data del Medievo los cuales perduran en Latinoamérica durante el siglo XIX. También según el *Diccionario de la lengua española* el morrión es la “armadura de la parte superior de la cabeza, hecha en forma de casco, y que en lo alto suele tener un plumaje o adorno.” Los “espumosos morriones” (181) que protegen la cabeza de los soldados rememoran “la marquesina polvorienta de espumilla” (173) bajo la que reposa el cuerpo de la Mamá Grande. García Márquez crea estas conexiones para ejemplificar que ambos, el orden militar y el espacio que protege el cuerpo de la matriarca fallecida, son signos de un pasado decadente en el texto. También asiste al funeral el “clero” (181), cuyo origen se encuentra en la Edad Media. Como si de la Mamá Grande se tratase, el presidente de la república se coloca entre el poder militar y el eclesiástico durante el funeral. Según el narrador “Entre los arzobispos extenuados por la

gravedad de su ministerio y los militares de robusto tórax acorazado de insignias, el primer magistrado de la nación transpiraba el hálito inconfundible del poder" (181). Esta posición del dirigente indica la refundición del mismo orden feudal durante la república. Ahora que la Mamá Grande ha fallecido la protección del líder de la nación pasa a ser la responsabilidad del estamento de la alta nobleza militar, y del alto clero.

García Márquez muestra que el funeral es en realidad una ceremonia pública de traspaso de poder entre la Mamá Grande y el presidente de la república, una repetición del pasado medieval de la nación y de la preeminencia a lo largo del tiempo del mismo poder opresor, terrible y europeo en la tierra americana. Es un proceso de investidura medieval, como aquel que experimentó la joven María Rosario al ser nombrada soberana el mismo día de la muerte de su padre. Ahora "calvo y rechoncho, el anciano y enfermo presidente de la república desfiló frente a los ojos atónitos de las muchedumbres que lo habían investido sin conocerlo y que sólo ahora podían dar un testimonio verídico de su existencia" (181). En este momento que ya conoce su imagen real, el pueblo llano puede sustituir la figura de la Mamá Grande por la del presidente de la república. El cuerpo caduco del adalid político, regordete, viejo y enfermo recuerda al de la recién fallecida. Aunque hay un cambio de género, la vejez decrépita del líder indica que, como su antecesora, su cuerpo sigue alimentado por el cordón umbilical de la herencia arcaica europea.

Se va haciendo evidente que García Márquez, con la descripción de la defunción y del funeral de la matriarca decadente, sugiere que también desea la muerte del presidente de la república, y de las instituciones y los representantes de su poder en el Nuevo Mundo. Es decir, la Mamá Grande es un tropo por medio del cual García Márquez denuncia a los verdaderos seres devoradores y decadentes de su ficción, no sólo al presidente de la república, sino también al clero y a los militares que sostienen su poder. Son ellos quienes al continuar las prácticas abusivas de los colonizadores europeos y sus descendientes, desde la conquista hasta la época contemporánea, han desangrado a la tierra madre americana al alimentarse de sus bienes. García

Márquez en la época contemporánea, de modo similar a Rodríguez Freyle en la época colonial, propone que los dirigentes de la sociedad son los verdaderos seres esotéricos y voraces que desea eliminar. A la luz de las ideas del escritor colombiano, el imperio del demonio que Lope de Vega, así como los conquistadores, percibían en América fue una fantasía más creada por los europeos para justificar su apropiación de la tierra americana y de sus riquezas. García Márquez en su ficción literaria retoma y modifica este mismo discurso para demostrar que el verdadero imperio del demonio es el europeo.

Europa: la madre caníbal

América, en el cuento de García Márquez es el lugar de enunciación, de tal modo que el lector asiste a una inversión de la dirección del viaje de la conquista y de su discurso, ahora la madre caníbal no es la madre América sino la madre Europa. Es decir, García Márquez va a deconstruir la imagen demoniaca de América que crean los conquistadores europeos para devolver este discurso fantástico a Europa, su lugar de origen. En concreto, los parloteos de los líderes y la expansión de la crónica a través de la prensa permiten al Papa conocer desde su residencia de verano en Castelgandolfo la muerte de la Mamá Grande en el Nuevo Mundo. Castelgandolfo es un pequeño pueblo italiano situado en las cercanías del lago Albano que se encuentra a unos 30 kilómetros de Roma y muy cerca del vaticano, el lugar desde el que se promueve la religión Católica y por cuya expansión se justificó la conquista del Nuevo Mundo. Es este discurso católico el que glorificó la agenda religiosa de Europa y de los descubridores y conquistadores, quienes debían acabar con la barbarie que imperaba en América para salvar este territorio de las garras del demonio. Sin embargo, la imagen del caníbal no aparece ahora en América sino en Europa. Cuando el líder de la Iglesia Católica se entera de la noticia “el Sumo Pontífice estaba en la ventana, viendo en el lago sumergirse los buzos que buscaban la cabeza de la doncella decapitada” (179). García Márquez crea un gesto bufo puesto que durante siglos la

alegoría de América como continente fue la de una madre demoniaca y caníbal, la cual portaba la cabeza degollada del hombre civilizado para ejemplificar su barbarie[129].

Roberto Fernández Retamar explica con detalle que la palabra "caníbal" procede de los *Diarios* de Cristóbal Colón y que con este término el colonizador europeo representó la identidad americana. El descubridor de América realiza una descripción monstruosa y antropófaga de los indígenas del Caribe. En el diario del viernes, 23 de noviembre de 1492 describe:

> Y sobre este cabo encavalgaba otra tierra … la cual dezían era muy grande y que avía en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamavan caníbales, a quien monstravan tener gran miedo, y desque vieron que lleva este camino, diz que no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada. (*Textos y documentos completos* 62)

Peter Hulme califica ésta como la primera aparición de la palabra "caníbales" en un texto europeo, la cual es directamente asociada con la ingestión de carne humana. Por eso califica a los *Diarios* de Cristóbal Colón como "beginning text" (17). Lejos de cuestionar este discurso, en general el hombre europeo y sus descendientes lo han utilizado desde la colonia hasta el siglo XX para eternizar una imagen bárbara de lo originariamente americano. Fernández Retamar considera que el término caníbal "ha quedado perpetuado, a los ojos de los europeos … de manera infamante" (19). Para ellos el caníbal es americano; "el antropófago, el hombre bestial situado irremediablemente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego" (22). García Márquez invierte la figura del caníbal que corta cabezas europeas en el viejo mundo para demostrar que la madre terrible y antropófaga no es América, sino Europa, y que el mito del caníbal novomundista es y pertenece al imaginario monstruoso de Europa.

La prensa sustituye la cabeza de la doncella degollada por la de la Mamá Grande, aspecto que corrobora la intención carnavalesca del autor. Según el narrador:

> aquella tarde, en una sustitución imprevista, los periódicos cambiaron las fotografías de las posibles víctimas, por la de una sola mujer de veinte años, señalada con la blonda del

---

[129] Esta imagen del territorio americano, femenino y caníbal, es representada de forma alegórica en el grabado de Philippe Galle *America* (1500) que forma parte de la introducción.

> luto. "La Mamá Grande", exclamó el Sumo Pontífice, reconociendo al instante el borroso dagerrotipo que muchos años antes le habían sido ofrendados con ocasión de su ascenso a la Silla de San Pedro. (179)

La Mamá Grande es la madre europea y terrible que el orden del viejo mundo colocó en América para extender su poder. No es por casualidad que el Sumo Pontífice conoce a la matriarca espiritual de Macondo. Por un lado, siguiendo las costumbres de las casas reinantes europeas del Medievo, la familia de la soberana envía al Papa el retrato de la heredera. Ella es la descendiente de una genealogía noble española, la monarca del viejo mundo que perpetúa los lazos de dominio europeos en América. Por otro lado, la joven está adscrita a la autoridad del Papa en una relación feudal de vasallaje. El Papa posee la autoridad de la santa iglesia católica, apostólica y romana, la cual durante la Edad Media y el Siglo de Oro está por encima de los reinos y los señoríos. Ningún monarca europeo puede sobrepasar estas normas pues eso implicaría su excomunión y la condena eterna de su pueblo. El retrato de la Mamá Grande es una ofrenda al líder de la iglesia católica por su toma de poder, acto de entrega que indica respeto y obediencia. La soberana de Macondo o su familia otorgan su retrato como presente porque están por debajo del Papa y por tanto adscritos a su dominio y sus órdenes. No obstante, en su papel de diosa virgen en América, ese vasallaje es falso ya que el Papa, al ser sólo un ser humano, está por debajo de ella. Parece que la separación geográfica con la fuente de su poder y también de su control, Europa y el papado, ha hecho que la Mamá Grande crezca en proporciones desmesuradas e incontrolables, convirtiéndose ella misma en un ser sagrado más imponente y todopoderoso que el Santo Padre.

La conmoción desmedida que causa la muerte de la matriarca indica que ella es la representante maternal y superior en América del poder religioso del papado europeo. No sólo el Santo Padre reacciona con consternación ante la noticia de la muerte de la Mamá Grande sino también "los miembros del Colegio Cardenalicio" (179) que sufren "por tercera vez en veinte siglos … una hora de desconciertos, sofoquines y correndillas" (179). El enorme ajetreo que causa la muerte de la protagonista sugiere que la soberana de Macondo es la doble femenina y por

tanto sumisa del Papa, la Mamá que continúa y mantiene en el Nuevo Mundo "el imperio sin límites de la cristiandad" (179). Por este motivo en el cuento, la consternación por la muerte de la Mamá Grande en el ambiente cardenalicio termina cuando "el Sumo Pontífice estuvo instalado en su larga góndola negra, rumbo a los fantásticos y remotos funerales de la Mamá Grande" (179). En honor a los servicios ofrecidos por la Mamá Grande como líder religiosa en América, el Papa debe corresponder al presentar sus respetos al cadáver. Al utilizar los términos "fantásticos y remotos" (179), para referirse al lugar donde tendrán lugar las exequias del cadáver, García Márquez rememora el discurso maravilloso de la conquista de América que ya utilizó Bernal Díaz del Castillo. El autor español en *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632)[130] compara el territorio americano con las maravillas de las novelas de caballerías y el *Amadís de Gaula*. El viaje del Papa supone la repetición de aquel que emprendieron los exploradores y colonizadores europeos.

El retorno a "los dominios de la Gran Vieja": la suplantadora de la madre americana

García Márquez conecta el mundo europeo y el americano en un reflejo maravilloso que evoca las crónicas del descubrimiento y las novelas de caballerías. En la descripción del viaje del Papa hacia América el narrador comenta: "Al crepúsculo, los profundos dobles de la Basílica de

---

[130] Este es el fragmento completo en que Bernal Díaz del Castillo compara México con los libros de Caballerías y el *Amadís de Gaula*:

> Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desque vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otras grandes poblazones, y aquella calzada tan derecha y por nivel como iba a México, nos quedamos admirados, y decíamos que parecía a los cosas de encantamiento que se cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres y cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que vían, si era entre sueños, y no es de maravillar que yo lo escriba aquí desta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé como lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni vistas, ni aun soñados, como víamos. … y era cosa para nunca acabar, y parecería a los libros de Amadís o Caballerías; y porque de aquí adelante no me quiero detener en contar tantas batallas y reencuentros que cada día pasábamos, lo diré lo más breve que pueda. (159)

San Pedro se entreveraron con los bronces cuarteados de Macondo" (179). Ambos mundos, el europeo y el americano, están conectados por un hilo mágico porque las campanas del Vaticano suenan junto a las de Macondo a pesar de la distancia. Esta conexión maravillosa sugiere un reflejo, un eco trasatlántico que parte de Europa hacia América. En el cuento, el Sumo Pontífice divisa el trayecto acuático "desde su toldo sofocante, a través de los caños intrincados y las ciénagas sigilosas que marcaban el límite del imperio romano y los hatos de la Mamá Grande" (179). El trayecto liminal entre ambos mundos describe la entrada en espacios peligrosos que recuerdan al vórtice del cuerpo femenino tales como los "caños intrincados" (179) y "las ciénagas sigilosas" (179). Esta es la misma percepción peligrosa de los exploradores y colonizadores europeos en su entrada en la "terra incognita," el espacio desconocido y femenino del Nuevo Mundo. Además, el viaje del Papa tuvo lugar en una sola noche, temporalidad fantástica más propia de una novela de caballerías que de un viaje transoceánico. Sin embargo, quien evoca el cuerpo y la autoridad de la Mamá Grande, la madre europea, es el Papa ya que el Sumo Pontífice está protegido por un "toldo sofocante" (179) un elemento protector similar a la marquesina polvorienta de la fallecida matriarca.

Las vicisitudes del viaje del Papa suponen una sátira de las crónicas de la conquista y un retorno al mundo medieval que, gracias a la Mamá Grande, pervive en América. Durante el trayecto nocturno "la canoa pontificia se llenó de costales de yuca, racimos de plátanos verdes y huacales de gallina, y de hombres y mujeres que abandonaban sus ocupaciones habituales para tentar fortuna con cosas de vender en los funerales de la Mamá Grande" (179). Los espléndidos mercados y largas enumeraciones de comidas que Bernal Díaz describe en sus crónicas de la conquista pasan a integrarse dentro de la góndola del líder religioso en el cuento de García Márquez. Esta mueca burlesca que desafía los límites de la realidad evoca a Rabelais, ya que el autor colombiano coloca en un mismo espacio la baja y la alta cultura, el pueblo llano y la iglesia. El narrador mezcla los productos agrícolas, los animales y los vendedores del mercado, es decir,

el orden bajo y no-oficial, con el orden alto y oficial del pomposo líder de la Iglesia Católica bajo su refinado toldo. Podemos imaginarnos a los vendedores anunciando y preparando su mercancía dentro de la góndola del Papa en un cuadro humano que nos lleva de regreso al ambiente festivo del mercado medieval y renancentista. Según Bakhtin:

> the unofficial folk culture of the Middle Ages and even of the Renaissance had its own territory and its own particular time, the time of fairs and feasts. This territory, as we have said, was a peculiar second world within the official medieval order and was ruled by a special type of relationship, a free, familiar, marketplace relationship. Officially, palaces, churches, institutions, and private homes were dominated by hierarchy and etiquette, but in the marketplace a special kind of speech was heard, almost a language of its own, quite unlike the language of the Church, place, courts, and institutions. It was also unlike the tongue of official literature of the ruling classes—the aristocracy, the nobles, the high-ranking clergy and the top burghers—though the elemental force of the folk idiom penetrated even these circles. On feast days, specially during the carnivals, this force broke through every sphere, and even through the Church, as in the "feast of fools." The festive marketplace combined many genres and forms, all filled with the same unofficial spirit. (154)

El funeral de la Mamá Grande es ese evento festivo que permite la mezcla del orden no-oficial de la cultura folklórica y el orden oficial de la jerarquía.

Por medio del lenguaje no-oficial del mercado y de la carnalidad del cuerpo picoteado y cansado del Santo Padre, García Márquez le confiere una envergadura humana que de-sacraliza su figura todopoderosa, la misma acción que efectuó sobre la Mamá Grande. El lector supone que tanto ajetreo en su medio de transporte no debía de ser de agrado para el Sumo Pontífice pues "su Santidad padeció esa noche, por primera vez en la historia de la Iglesia, la fiebre de la vigilia y el tormento de los zancudos" (179). La pequeña tortura que el autor infringe sobre el cuerpo del Papa tiene como intención humanizarlo y desmitificarlo, como ya hizo con la Mamá Grande. Esta humanización es también una ironía ya que pasar una noche sin dormir y recibir unos cuantos picotazos de insectos no parece ser suficiente motivo para calificar, en términos grandilocuentes, como "padecimientos del viaje" (180) y "sacrificios" (180) el desplazamiento del Papa.

La llegada del Sumo Pontífice a Macondo trae a la luz el discurso bárbaro y monstruoso de lo americano que justificó la implantación de los ascendientes de la Mamá Grande y su mundo

feudal. La recompensa de la cabeza de la iglesia Católica por este pequeño viacrucis del viaje es "el prodigioso amanecer sobre los dominios de la Gran Vieja, la visión primigenia del reino de la balsamina y la iguana" (179-80). Al calificar a la Mamá Grande con la expresión "Gran Vieja" el lector acude a una feminización del "viejo" mundo, aspecto que de nuevo indica que la matriarca de Macondo es la continuación de la antigua madre europea. A su vez, la descripción de este reino como el de la balsamina y la iguana, especies originarias del medio natural americano, rememora la percepción bárbara y salvaje de la tierra novomundista. El hombre europeo percibe estas especies naturales americanas, en especial a la iguana por su aspecto antediluviano, como parte de un mundo primitivo y monstruoso dentro de las crónicas del descubrimiento. En este sentido, la imagen monstruosa del mundo americano supone una continuación del Medievo europeo pues en "la imaginería medieval, los monstruos pueblan la iconografía, relatos de viajes y márgenes de manuscritos" (Le Goff y Truong 123). El autor colombiano retoma este discurso primigenio, bárbaro y medieval de lo americano, y su persistencia en el tiempo, a modo de crítica, pues esta misma perorata fue la que utilizaron los ascendientes de la Gran Vieja, como el resto de los colonizadores europeos, para apoderarse del Nuevo Mundo.

Se va haciendo evidente que García Márquez está de-construyendo la imagen monstruosa y demoniaca de la madre América para denunciar a aquellos que producen este icono y suplantan a la verdadera matriarca americana por la madrastra española y europea, la Mamá Grande. Jeffrey Jerome Cohen considera la construcción del monstruo como "a category that is itself a kind of limit case, an extreme version of marginalization, an abjecting epistemological device basic to the mechanism of deviance construction and identity formation" (ix). Al interpretar a América como un mundo con una identidad deforme, marginal y abyecta, el colonizador justifica la implantación de su propio sistema cultural. La identidad europea implica para el colonizador su mentalidad superior, y por tanto la marginalización de todo lo que es intrínsecamente americano y a sus ojos inferior. Con la justificación de expandir la fe católica y su civilización, los europeos y sus

descendientes implantan una repetición, una suplantación del viejo mundo en América. Este sistema feudal conlleva los abusos, injusticias y corruptelas que los miembros de los estamentos privilegiados practicaban en Europa. Como la Mamá Grande, el Papa forma parte de este mundo caduco y medieval que perdura a lo largo de los siglos, motivo por el que García Márquez lo incluye en esta sátira de la historia en el Nuevo Mundo.

La sátira del Papa: la sátira de la Mamá Grande y de la Iglesia Católica europea

El autor colombiano integra su cuento en una tradición satírica medieval y renacentista sobre el Sumo Pontífice que evoca la sátira de la gran matriarca de Macondo. García Márquez escarnece al Papa y a la iglesia al relacionar a su guía con el comercio y la venta de comida. Esa asociación con la mercadería a vender en los funerales propone que el Santo Padre quiere sacar un beneficio económico de este evento religioso por medio de la explotación del pueblo. Como afirma Melvy Portocarrero "esta unión implica una fuerte corrupción y falta de integridad" (42). El contexto y la crítica que crea esta imagen del Sumo Pontífice no es nueva, sino que proviene de una tradición satírica medieval y renacentista. En *Tractatus Garsiae Tholetani canonici de Albino et Rufino* [*The Teatrise of García of Toledo]* en el siglo XI, el Papa bebe de una copa de oro y tiene una sed insaciable. El Santo Padre, en una parodia de la letanía, bebe por todo lo habido y por haber desde los enfermos a los viajeros y los marineros. En opinión de Bakhtin, la glotonería de los miembros de la curia es una crítica a los abusos, la corrupción y la avaricia de las élites de la Iglesia Católica (290). También la Mamá Grande durante sus cumpleaños realizaba grandes ferias con abundancia desmesurada de todo tipo de comidas, una forma de aludir a su apetito insaciable por los bienes del mundo. Esta avaricia de la líder religiosa europea es la que perpetúa con la recaudación abusiva de los impuestos de sus ciudadanos aspecto que la conecta con la corrupción de los dirigentes de la Iglesia en la literatura europea. Otro texto en esta tradición es *Les Satires Chrestiennes de la Cuisine Papale* (1560), compuesto por ocho sátiras protestantes que representan a la iglesia católica como una cocina. La parodia de los rituales

católicos tiene lugar a través de la comida y los elementos que integran la iglesia. El altar y las campanas pasan a convertirse en instrumentos de una cocina donde se preparan e ingieren los alimentos. Según Bakhtin, este realismo grotesco busca parodiar y humillar los rituales sagrados católicos por medio de las bajas funciones del cuerpo (183-84).

García Márquez incorpora en la representación de la Mamá Grande elementos de esta tradición medieval y renacentista que demoniza y feminiza al Papa, aspecto que sugiere una crítica a la madre europea y al discurso católico de sus líderes. El viaje marino en la góndola papal del cuento de García Márquez recuerda de forma oblicua a la figura 4-11, el grabado de Hieronymous Bosch *The Excesses of the Monks* (1562). En esta obra de arte los miembros de la iglesia están apretujados en una embarcación que parece una gigante concha marina. Dentro de este eterno femenino, que evoca la vagina de la mujer, dan rienda suelta a iniquidades entre las que se encuentra la gula y el sexo. La embarcación contiene animales, comidas, hombres y mujeres, componentes que también alberga la góndola del Sumo Pontífice en su viaje a Macondo. Bosch satiriza los abusos de los monjes por medio de las funciones abyectas que abren el cuerpo como el vómito, el mismo castigo que experimentó la matriarca explotadora. De modo similar a los antecedentes literarios de la Mamá Grande, las hechiceras, el Santo Padre aparece representado como un ser demonizado en la figura 4-12, el grabado atribuido a Mathias Gerung In Hell's Abyss (anterior a 1536). En esta obra de arte un demonio volador lleva al Papa a la boca del infierno, lugar donde le esperan otros miembros corruptos de la iglesia. La relación entre el líder de la iglesia y Lucifer es evidente puesto que Satán está sentado sobre una carta de indulgencia, aquellas que compraban los ricos creyentes para garantizar su entrada en el cielo y que porta en una de sus manos el propio Vicario de Cristo. La imagen esotérica y femenina de los miembros de la iglesia y de su cabeza, el Santo Padre, aparece confirmada en la testa de la bestia del apocalipsis donde, como describe Muchembled, "a bonfire and cauldron evoke the Sabbath celebrations and the food of witches." (*Damned: An Illustrated History of the Devil* 62). El pecho

femenil de la bestia y el vuelo hechiceril del papa invocan la figura femenina y demoniaca a la madre terrible del Medievo europeo, aquella que García Márquez relaciona con la Mamá Grande.

Figura **4-11**: *The Excesses of the Monks*, grabado de Hieronymous Bosch (1562); rpt. en Klaus Theweleit, *Male Fantasies* (Minneapolis: University of Minnesota, 1987; print; 284)

Figura **4-12**: *In Hell's Abyss*, grabado pintado a mano atribuido a Mathias Gerung (colección privada, previo a 1536); rpt. in Robert Muchembled, *Damned: An Illustrated History of the Devil* (San Francisco: Seuil Chronicle, 2002; print; 63)

La falta de emoción de los habitantes de Macondo por la llegada del Papa sugiere que el pueblo llano desea la desaparición de la Mamá Grande y del poder abusivo, no sólo de la Iglesia Católica y europea que ésta representa, sino de sus líderes en la tierra americana. También Rabelais incluye la imagen del Papa en el capítulo 50 "How Homenas showed us the Arch-type, or representation of the Pope," de *Pantagruel*. Aquí Homenas describe la previsible emoción del pueblo llano ante la visita del Santo Padre. Según Homenas el Papa:

> is the idea of that same good god on earth, whose coming we devoutly await, and whom we hope one day to see in this country. O happy, wished for, and much expected day! And happy, most happy for you, as to let you see the living and real face of this good god on earth! by the single sight of whose picture we obtain full remission of all the sins which we remember that we have committed, as also a third part, and eighteen quarantines of the sins which we have forgot; and indeed we only see it on high annual holidays. (Rabelais 291)

La expectativa agitación que describe el personaje de Homenas ante la llegada del Sumo Pontífice es la que se adivina deberían sentir las muchedumbres de Macondo. Pero, de hecho, en Macondo

la figura que el pueblo ve en estas festividades y romerías anuales es la de la Mamá Grande, quien durante sus cumpleaños asume esta función sagrada del Papa. Para expresar el deseo del pueblo de acabar con el poder de la Mamá Grande, el arribo del Santo Padre sólo parece ser apreciado por las autoridades oficiales. Quizás la razón sea que, aunque este gran día había llegado, la presencia del Papa no supone un cambio, sino más bien una persistencia del pasado poderoso de la matriarca de Macondo, la madre europea, aquella que el autor colombiano quiere enterrar para siempre.

Se va haciendo evidente en el cuento el paralelismo entre ambas figuras religiosas puesto que, no sólo la Mamá Grande representa al Santo Padre en América, sino que el Sumo Pontífice europeo sustituye provisionalmente el liderazgo espiritual y estamental de la fallecida. A modo de los reyes consortes y los regentes temporales de la época medieval, el Santo Padre ocupa el lugar que hasta entonces había mantenido la Mamá santa de Macondo. La razón para esta substitución es mantener el orden social hasta el funeral y la consiguiente investidura del presidente de la república. El narrador nos informa de que con la muerte de la matriarca "el orden social había sido rozado por la muerte" (176). El posible fin de la disposición estamental de la sociedad, tal y como había continuado hasta el presente, sugiere el peligro de rebelión y caos del pueblo llano. Para que una revolución no se produzca, mientras que el cuerpo fallecido de la Mamá Grande permanece en "el salón central, momificándose en espera de las decisiones" (180), el del Papa está alojado en el "salón del consejo municipal" (180) en un "insomnio sudoroso" (180). Esta imagen espacial paralela indica que ambos constituyen una misma figura de poder religioso, puesto que mientras la Mamá está muerta, el Papa permanece permanentemente despierto, vigilante para mantener el orden y la transición del poder.

El peso decadente de la madre europea, la Mamá Grande, es el mismo que acarrea la Iglesia Católica y sus representantes, no sólo el Sumo Pontífice sino también el padre Antonio Isabel. El Papa comparte mesa y cubierto con el mismo consejero religioso de la Mamá Grande,

el cura del pueblo. Según el narrador, el Papa "almorzaba bajo la pérgola de astromelias con el padre Antonio Isabel" (180). La relación de amistad del Vicario de Cristo con un párroco senil que realiza exorcismos no transmite una imagen moderna y renovadora de la Iglesia. Además, el cura porta el mismo peso histórico, religioso y decadente de la matriarca pues en el preámbulo de la muerte de la Mamá Grande el párroco tuvo que ser llevado por diez hombres de Nicanor "desde la casa cural hasta el dormitorio de la Mamá Grande, sentado en su crujiente mecedor de mimbre bajo el mohoso palio de las grandes ocasiones" (171). Melvy Portocarrero afirma que "la iglesia en *Los funerales de la Mamá Grande* es presentada por una imagen decadentista-acompañada por una narración exagerada que desvaloriza aún más la imagen del padre Antonio Isabel, representante del catolicismo en Macondo" (40). El cura lleva consigo el peso aplastante y enmohecido del catolicismo, el mismo que portaba la Mamá Grande y que García Márquez insinúa acarrea también el Sumo Pontífice. Con esta imagen caduca de la Iglesia Católica el autor colombiano sugiere que el peso del poder de la Mamá Grande, la mamá europea, está conectado con esta institución religiosa la cual, como la matriarca, debe desaparecer.

La representación del Papa en el cuento es un tropo cuyos paralelismos con la matriarca permiten demonizar a la madre santa europea, la Mamá Grande, y por medio de ella a la Iglesia Católica del viejo mundo. La permanencia a través de las "semanas" (180) y los "meses" (180) del Santo Padre insinúa que la asistencia del Sumo Pontífice a los funerales no es sólo una muestra de respeto a la fallecida. Las circunstancias[131] proponen que la presencia del Papa en las exequias es tan importante porque supone una bendición pontificia a la toma de investidura del presidente de la república. A la luz de estas acciones del Papa, similares a las que realizó durante su vida la Mamá Grande, el autor denuncia el apoyo de la Iglesia Católica, la institución religiosa

[131] El hallazgo de la fórmula legal que permita al presidente de la república asistir a los funerales es la razón detrás de la larga espera. Este factor es tan importante que el entierro no tiene lugar hasta que los jurisconsultos de la ley hallan esta fórmula, aunque esto suponga embalsamar el cuerpo de la fallecida o hacer esperar al Vicario de Cristo por largo tiempo.

europea, a un poder corrupto y abusivo. Son las mismas oligarquías del Medievo europeo las que continúan en el poder durante la colonia y después en el presente para mantener el poder opresor en las mismas manos europeas y explotar al pueblo latinoamericano. El entierro de la matriarca es una ceremonia religiosa utilizada para traspasar este orden político corrupto y europeo al presidente:

> Pastor Pastrana se plantó con su redoblante en el centro de la plaza y leyó el bando de la decisión. Se declaraba turbado el orden público, tarrataplán, y el presidente de la república, tarrataplán, disponía de las facultades extraordinarias, tarrataplán, que le permitían asistir a los funerales de la Mamá Grande, tarrataplán, rataplán, plan, plan. (180)

En opinión de Melvy Portocarrero "este rataplán … en el ámbito textual [es] un plan rata que es un plan falso. El plan que se le ofrece al pobre pueblo que no recibe nada, mientras que la élite se reparte el poder entre ellos mismos" (46-7). Como ya advierte la famosa frase de la novela *El Gatopardo* (1958) de Giuseppe Tomasi di Lampedusa[132] "si queremos que todo siga como está, es preciso que todo cambie" (66). Garcia Márquez en su cuento denuncia la falta de este cambio, porque por medio de su representación la Mamá Grande, de la madre terrible y europea, y de los tentáculos de su poder en la iglesia y en la política latinoamericana, acusa a los continuadores de su poder caduco y opresor en el Nuevo Mundo.

La sátira: un modo de escritura de la historia

La sátira de la Mamá Grande supone un compromiso del autor colombiano con un discurso oral, procedente del pueblo en el Medievo, que narra la realidad latinoamericana con mayor rigor que la historia oficial. García Márquez inicia su cuento con la siguiente presentación: "Esta es, incrédulos del mundo entero, la verídica historia de la Mamá Grande, soberana absoluta del reino de Macondo, que vivió en función de su dominio durante 92 años y murió en olor de santidad un martes del setiembre pasado, y a cuyos funerales vino el Sumo Pontífice" (168). El

---

[132] y que Lucino Visconti adaptó al cine con gran éxito.

discurso del narrador, quien como indica Álvaro Bernal “hace las veces de un juglar caribeño” (194), hace referencia al carácter oral y verdadero de la historia que va a narrar. También manifiesta que “Ahora es la hora de recostar un taburete a la puerta de la calle y empezar a contar desde el principio los pormenores de esta conmoción nacional, antes de que tengan tiempo de llegar los historiadores” (168). Su prisa insinúa el temor a una tergiversación de los hechos por medio de un discurso oficial afín al poder. Según Victoria F. Chase “la maquinaria propagandística del gobierno … crea una historia distorsionada de una verdad: una historia oficial” (233). Por este motivo la voluntad de García Márquez, por medio del narrador, de contar su versión de la historia en el espacio público de la calle supone un gesto libertador. Gloria Jeanne Bodtorf Clark interpreta este comentario como una muestra del valor de la tradición oral (80). El autor nos cuenta entonces una sátira en la que la Mamá Grande, la madre europea santificada y glorificada en la historia oficial, es, en el discurso oral y verídico del pueblo, la madre terrible y opresora de la tierra americana, siendo esta última la verdadera matriarca del pueblo latinoamericano.

Como recuerda Hayden White la sátira es un modo de la historia. Por lo tanto, podríamos señalar que García Márquez toma el discurso oral del pueblo en la forma de la sátira porque es una estructura narrativa adecuada a su propósito e ideología. Al estudiar la construcción de la trama en las narrativas históricas White descubre que éstas pueden tomar la forma de cuatro géneros literarios: el romance, la comedia, la tragedia y la sátira. Cada una de estas tramas históricas conlleva un modo de explicación y un modo de implicación ideológica (70). De acuerdo al sistema de Hayden White, García Márquez al escribir su trama con la forma de una sátira utiliza un modo de explicación contextualista y una ideología liberal. Hayden White postula que el historiador elige una trama narrativa concreta porque ésta corresponde con un compromiso ideológico que ha tomado durante su carrera (69). García Márquez deja entrever en las líneas de su relato una ideología socialista, un modo de pensamiento que algunos críticos podrían

considerar radical. Edgar Paiewonsky-Conde observa en la escritura del testamento de la matriarca “la división marxista entre <<estructura económica>> y <<superestructura ideológica>>” (“La escritura como acto revolucionario: *Los funerales de la Mamá Grande*” 43). La narración se perfila “como un mecanismo ideológico” que en el plano del autor es un complemento al “fusil revolucionario” (“La escritura como acto revolucionario: *Los funerales de la Mamá Grande*” 51). El propio García Márquez deja clara su ideología y el compromiso político de su literatura con la realidad latinoamericana al afirmar “las buenas novelas deben ser una trasposición de la realidad y … el destino inmediato de la humanidad es el socialismo” (*El olor de la guayaba* 140). Sin embargo, de acuerdo al sistema de Hayden White, para que el cuento de García Márquez se pudiera explicar dentro de una ideología radical tendría que haber sido escrito en forma de tragedia. Este no es el caso, ya que las últimas páginas de su relato no sugieren un lamento por el pasado histórico sino la liberación de un pueblo—es decir, la emancipación del poder absoluto que representa la Mamá Grande. El autor, con el fallecimiento de la matriarca de estirpe europea, crea un final abierto que plantea la posibilidad de un nuevo principio netamente americano.

Una nueva posibilidad: liberación y re-nacimiento

Si bien la muerte y el enterramiento de la matriarca sugieren el deseo por la emancipación de América de vestigios coloniales europeos, para afianzar esta esperanza de independencia el autor colombiano demuele la casa familiar. La vivienda de la Mamá Grande es el centro geográfico desde el que emanaba su dominio económico, político, militar y religioso. El narrador expone que después del funeral “nadie advirtió que los sobrinos, ahijados, sirvientes y protegidos de la Mamá Grande cerraron las puertas tan pronto como sacaron el cadáver, y desmontaron las puertas, desenclavaron las tablas y desenterraron los cimientos para repartirse la casa” (182). Esta actitud saqueadora y carroñera tiene una doble interpretación. Por un lado, evoca la repetición de las depredaciones y abusos de las élites europeas y sus descendientes desde

la conquista. Por otro lado, alude a un intento de deshacer el camino histórico andado, como en un viaje a la semilla, el retorno a un espacio y tiempo pre-colonial. Esta imagen que ofrece García Márquez sugiere que es preciso desmontar, desclavar, desenterrar y hacer desaparecer los cimientos caducos del pasado europeo en el Nuevo Mundo para abrir una puerta a la liberación. Bakthin afirma: "destruction and uncrowning are related to birth and renewal" (217). Con la destrucción de la casa, el texto le quita la corona del poder a los descendientes y protegidos de la matriarca, y desenmascara a aquellos que quieren heredar su legado. Aunque el escritor nos advierte, a lo largo del relato, que el estamento político, religioso y militar intentará continuar los abusos de la fallecida, también plantea el deseo de su desaparición y muerte. De hecho, el presidente de la república es un hombre viejo y enfermo e incluso, en el momento en que el narrador cuenta la historia, el Papa ya ha fallecido. El autor colombiano plantea con estas imágenes de decrepitud y muerte una denuncia contra el despotismo del pasado y el peligro que supone para el pueblo que este sistema se prolongue en el futuro.

García Márquez, en diálogo con las imágenes de la tradición medieval, propone el fin de un tiempo tanto mítico como histórico y de los abusos del imperio de la sangrienta matriarca Europa. Por ejemplo, durante la feria del cumpleaños de la Mamá Grande se venden productos asociados con la carne, pero en el entierro dominan los productos procedentes del mar, aspecto irónico con el que se evoca la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma. Durante las festividades del cumpleaños "con las ferias más prolongadas y tumultuosas de que se tenga memoria" (171) se venden morcillas, butifarras y longanizas, entre otras delicias (171). Sin embargo, durante el funeral predomina la imagen de los productos del mar, como camarones y pescados (181). En la sociedad medieval este contraste representa metafóricamente la lucha entre don Carnal y doña Cuaresma presente en la famosa batalla que describe Juan Ruiz en el *Libro de buen amor*. Como indica Juan Ruiz: "De mí, doña Quaresma, justicia de la mar, / alguacil de la almas que se han de salvar, / a ty, Carnal goloso, que non te cuydas fartar, / enbyote el Ayuno por mí a desafiar"

(105). El contraste en el texto de García Márquez entre los cumpleaños de la Mamá Grande, como tiempo de esplendor y abundancia imperial, y el funeral, como tiempo de ayuno y decadencia, sugiere que la muerte de la matriarca termina el derramamiento de sangre y los despotismos e injusticias de su dinastía sobre el pueblo. El castigo a la voracidad carnal de la protagonista es su propia muerte por empacho. Con el fallecimiento de la Mamá Grande y de sus abusos se intuye la llegada de un tiempo nuevo para los ciudadanos de Macondo.

Tras las exequias el pueblo se ve liberado del peso agobiante, político y religioso, de la madre europea y abre la puerta a un nuevo principio. El narrador expone con alivio:

> lo único que para nadie pasó inadvertido en el fragor de aquel entierro, fue el estruendoso suspiro de descanso que exhalaron las muchedumbres cuando se cumplieron los catorce días de plegarias, exaltaciones y ditirambos, y la tumba fue sellada con una plataforma de plomo. Algunos de los allí presentes dispusieron de la suficiente clarividencia para comprender que estaban asistiendo al nacimiento de una nueva época. (182)

Las muchedumbres del cuento representan a los miembros del pueblo llano, aquellos que durante siglos han acarreado el peso de la economía de Macondo: los arrendamientos, diezmos y cosechas entregadas a la Mamá Grande y sus ascendientes. Una vez muerta y enterrada la opresora, pueden por fin descansar no sólo de las ceremonias del funeral, sino de esa carga económica y social que han soportado sus genealogías desde los tiempos de la colonia. Janet Adelman comenta que la obra de William Shakespeare *Macbeth* plantea "the fantasy of a virtually absolute and destructive maternal power and the fantasy of absolute escape from this power" (90). Podríamos decir que García Márquez nos ofrece en su cuento una dicotomía similar a la shakesperiana. Sólo por medio de la muerte y la desaparición del poder absoluto de la todopoderosa madre europea y neocolonial puede el ser americano convertirse en adulto y acceder a su autonomía e independencia. Gloria Jeanne Bodtorf Clark considera que García Márquez quiere "re-establish and reaffirm an authentic literary voice for the people of Latin America" (79).

Con la muerte de la matriarca, el pueblo neocolonial puede entrar en una nueva era, recuperar sus derechos y tener voz propia:

> Ahora podía el Sumo Pontífice subir al cielo en cuerpo y alma, cumplida su misión en la tierra, y podía el presidente de la república sentarse a gobernar según su buen criterio, y podían las reinas de todo lo habido y por haber casarse y ser felices y engendrar y parir muchos hijos, y podían las muchedumbres colgar sus toldos según su leal modo de saber y entender en los desmesurados dominios de la Mamá Grande, porque la única que podía oponerse a ello y tenía suficiente poder para hacerlo había empezado a pudrirse bajo la plataforma de plomo. (183)

El desvanecimiento de la gran señora supone que la antigua reina colonial ha perdido su poder. Su fallecimiento permitirá la muerte histórica del medievo novomundista y la posibilidad de restituir a la madre tierra americana hasta entonces desposeída. Según Bakhtin: "It is the king's uncrowning … the living body turned into a corpse … reflecting that which must die a historic death. But in this system death is followed by regeneration, by the new year, new youth, and a new spring." (198) En este sentido, García Márquez cede la responsabilidad de la nueva primavera bakhtiniana al ser americano. No parece que ni el Papa ni el presidente de la república, los cuales continúan una división social, política, religiosa y económica similar a la europea y feudal, vayan a llevar a cabo esta labor de reforma y limpieza. Es más, el texto de García Márquez sugiere que estos líderes del poder religioso y político deberían sufrir una muerte histórica semejante a la de la Mamá Grande. El cuento propone un final abierto en que el ser americano, el pueblo, el lector hacia quien García Márquez dirige su narración, se ve forzado a tener que tomar un papel activo en el destino de América. De las palabras de García Márquez se deduce que ahora el pueblo finalmente puede vivir, ejercer su profesión e instalar sus negocios donde considere más oportuno. Ya no hay límites infranqueables en el territorio que la plebe no pueda traspasar, aspecto que indica que tampoco hay barreras permanentes en la sociedad, la economía o la política. El ser americano y sus futuras generaciones confrontan la posibilidad de generar una nueva genealogía fuerte, propiamente americana y libre. Las reinas de belleza y los habitantes de Macondo de pronto ya pueden casarse con quienes estimen oportuno, sin importar la clase o la procedencia. El texto termina ante la posibilidad de que Macondo, como metáfora de

Latinoamérica, pueda producir una nueva descendencia, infundir ríos de vida con una sangre nueva que fertilice y rejuvenezca a la población y a la verdadera madre americana.

Las imágenes de excrementos y basura hacia el final del relato sugieren que el camino de liberación y retorno a la madre auténtica que acaba de emprender el ser americano es largo y difícil. En García Márquez el excremento y la basura tienen una doble función alegórica-simbólica, la cínica y negativa contemporánea, y también la fertilizadora y medieval. La condena de las élites por medio del bajo estrato del cuerpo se puede observar en el bombardeo de excremento sobre las cabezas de los ilustres que llevan el catafalco de la fallecida. En este momento: "nadie vio la vigilante sombra de los gallinazos que siguió al cortejo por las ardientes cabecitas de Macondo, ni reparó que al paso de los ilustres éstas se iban cubriendo de un pestilente rastro de desperdicios" (182). Este gesto satírico que destrona a los descendientes de la matriarca también tiene un poder renovador y fertilizador, la apertura de un nuevo tiempo. Bakhtin observa que "at the time of folk legends the language of excrement was closely linked with fertility" (149). En base a esta observación, las líneas finales del cuento recalcan la función metafórica del excremento: "mañana miércoles vendrán los barrenderos y barrerán la basura de sus funerales por los siglos de los siglos" (183). Con estas palabras se profetiza la posibilidad de un futuro diferente y auténtico propiamente americano, ya que por fin se desecharán los restos descompuestos del mundo europeo y neocolonial. Diana Pérez García reflexiona "the reader will close the tale with a feeling of relief, having been assured that all the verbal rubbish accumulated throughout the pages of the story is to be disposed off" (71). Sin embargo, el autor es consciente de la dificultad de la labor, pues si la Mamá Grande y su dinastía dominaron por siglos, el proceso de separación, limpieza y renovación necesitará también de un largo tiempo. Es más, García Márquez insinúa que otros poderosos intentarán prolongar ese legado abyecto y escatológico en el futuro, "por los siglos de los siglos" (183). Se adivina que el camino que acaba de emprender el hombre americano es extenso y arduo pues aunque ya se ha deshecho de la parte física de este

dominio ahora debe emprender la más difícil, la liberación de su colonización mental y psicológica. No obstante, a pesar de que se infiere el umbral de una nueva realidad, ya no es posible regresar a la América previa al descubrimiento, aquella que encontraron los conquistadores europeos a su llegada a las tierras del Nuevo Mundo, pero sí es posible aceptar los errores del pasado, y con ese conocimiento, afrontar el futuro.

El fin de la dominación: hacia un futuro americano

García Márquez invierte el modelo que se ha utilizado en la literatura latinoamericana, desde la época colonial, para representar lo femenino. Como demuestra el texto de Rodríguez Freyle en la época colonial, la figura de la mala mujer era aquella que quebrantaba el ideal patriarcal cristiano del Medievo, cuyo máximo modelo era la Virgen María—la madre virginal, casta, sumisa y protectora. Durante la conquista y la colonia la imagen de la tierra americana era la de la mujer malvada, la madre demoniaca y bárbara, aquella que el europeo debía dividir, colonizar y convertir en una nueva patria fuera de la suya propia, de la metrópoli del viejo mundo. Estos reinos hijos americanos se crean bajo la protección de la Virgen María y la dependencia de la madre patria española. El ideal femenino que alegoriza a estos nuevos reinos y a su sociedad era el mismo de la madre patria europea, el de la mujer blanca y cristiana descendiente del viejo mundo. En este contexto, la imagen demoniaca y femenina de la tierra americana, aquella que era necesario eliminar y destruir, se proyecta sobre las mujeres que no formaban parte de este ideal femenino, blanco y europeo; las mujeres indígenas y más tarde las negras, como Juana García. Ellas serán las hechiceras, el opuesto de la Virgen María, las mujeres sobre las que las autoridades vierten los temores del imaginario colectivo. Su representación es prueba de que el mismo sistema diferenciador y discriminador que ya existía en la Europa medieval y del Siglo de Oro se traslada a la colonia. Por medio de la expulsión de estas madres terribles y demoniacas se reautoriza el sistema del poder vigente, y las mismas oligarquías blancas y europeas permanecen en el poder desde la colonia hasta la época contemporánea.

Durante el siglo XIX y principios del siglo XX el interés por la antropología y la exploración de los continentes fuera de Europa, en concreto de América, rememora el discurso demoniaco en torno a lo femenino que se asocia al Nuevo Mundo durante la conquista y que describe al continente por siglos. Inclusive, después de ganada la independencia política y hasta entrado el siglo XX, intelectuales latinoamericanos, influidos por corrientes positivistas y racistas europeas, promueven un sistema de discriminación similar al que existía durante los tiempos de la colonia. La mujer que poseía sangre indígena y no se comportaba de acuerdo al ideal decimonónico del ángel de hogar, una continuación del ideal femenino cristiano y medieval, pasaba a alegorizar a la madre terrible americana. Esta era la imagen bárbara de la naturaleza del Nuevo Mundo que describían las crónicas de los exploradores europeos y que éstos representaban por medio del cuerpo temido de la mujer, de la "vagina dentata" y destructora. Rómulo Gallegos alegoriza en Doña Bárbara una modalidad de la madre terrible americana, la mujer con sangre indígena que practicaba la hechicería y amenazaba acabar con el orden civilizador europeo. Años más tarde, a modo de contradiscurso, García Márquez también dialoga con esta representación de la madre terrible americana, pero invierte este discurso del imaginario europeo y lo devuelve a su lugar de procedencia, para proponer otra visión, otro comienzo en América para el americano. En la ficción del autor colombiano la madre terrible no era América sino Europa.

García Márquez da un nuevo significado a los signos que glorificaban a la madre patria española y su alegoría, la soberana virgen del Medievo, por medio del tropo de la Mamá Grande. En el retrato de esta madre, la España que se impone sobre el Nuevo Mundo, se sugiere que la pureza de la raza colonizadora crea locura y corrupción. También el texto propone que el discurso político y religioso de protección maternal de la metrópoli europea no es más que una perorata opresora de la identidad y la independencia latinoamericanas. Para García Márquez, la emancipación de América con respecto a Europa nunca se había llegado a producir. Es por este motivo que en su cuento el enterramiento de la matriarca, con el que también se sepultan las

ramificaciones políticas y religiosas de su poder, le ofrece metafóricamente al americano su liberación. El lector asiste en este texto del autor colombiano a un regreso alegórico a la madre tierra americana, aunque ya no es la que los conquistadores encontraron a finales del siglo XV. Ahora, en el siglo XX, esta liberación supone un ser americano que acepta el pasado para construir el futuro sin miedos ni complejos. En el cuento de García Márquez, América deja de ser la mujer demoniaca, la hechicera y caníbal. Aquí América, despojada de los mitos del imaginario europeo, se perfila como la madre auténtica que el ser americano tiene que empezar a conocer para renacer en ella y, desde ese nuevo imaginario, llegar a conocerse a sí mismo.

Conclusión

El objetivo de este trabajo ha sido explorar a través de la representación de la mujer como hechicera, la percepción europea que se ha tenido de América como un espacio femenino y demoniaco. Desde los diarios del almirante genovés Cristóbal Colón, Europa imaginó la tierra novomundista como un espacio femenino y edénico, pero, al mismo tiempo, como un territorio desconocido, poblado en la imaginación europea por monstruos y caníbales de la antigüedad clásica. Por este motivo, la imagen con la que se representó el Nuevo Mundo en la época colonial era la de la figura alegórica de una mujer indígena demoniaca, madre tierra terrible y caníbal, que rememoraba la figura de la hechicera europea. Con la esclavitud, a esta imagen malévola de la mujer indígena se sumó la de la mujer negra, africana y hechicera. A través del tropo de la bruja, escritores hispanoamericanos, desde el periodo colonial hasta el siglo XX, han reiterado esta imagen con la cual han mantenido un diálogo trasatlántico en torno a la identidad de la tierra-madre América y su relación con España y Europa. En este estudio se analiza ese diálogo a través de una arqueología de la figura de la hechicera en la literatura hispanoamericana, desde sus modelos medievales hasta el siglo XX. Cada capítulo examina diferentes momentos y épocas en las que la imagen demoniaca y maternal del continente americano se representa en diferentes modalidades de un mismo tropo: la nigromante, la bruja y la hechicera. El conjunto de estos capítulos ofrece una arqueología de esta imagen desde la literatura colonial hasta la narrativa hispanoamericana del siglo XX.

Para establecer esa arqueología de la figura de la hechicera en la literatura hispanoamericana, es necesario remontarse a los discursos con los que América fue concebida en la agenda de los españoles desde la conquista. Este acercamiento revela que la construcción femenina, maternal y terrible del Nuevo Mundo corresponde a mitos y ansiedades relacionadas con estereotipos europeos de raza, género e identidad. Es decir, el discurso demonizador de la madre tierra americana que los españoles establecieron en Hispanoamérica responde en su mayor

parte a miedos imperiales y no a realidades concretas. El perfil de la bruja europea se proyecta en la mujer indígena y después, desde la época colonial hasta la época contemporánea, en la mujer de raza negra, indígena, mulata o mestiza. Estas damas del territorio americano equivalen a las de los grupos raciales y/o religiosos perseguidos y discriminados en la Península Ibérica durante el renacimiento y el Siglo de Oro, e incluso hoy en día: las mulatas, moras, judías y gitanas. Los rituales de hechicería descritos en los archivos de la inquisición y en textos hispanoamericanos de época colonial, como es "Un negocio con Juana García" de Rodríguez Freyle, describen rituales esotéricos más propios de las hechiceras europeas que de africanos o indígenas. Este aspecto pone en tela de juicio los testimonios en los archivos históricos y cuestiona las descripciones de estas mujeres en la obra de los escritores de ficción. Sin embargo, se presenta la paradoja de que algunas mujeres, forzadas por la precaria situación económica en la que su género, raza y bajo estatus social las colocaba, se veían forzadas a utilizar el mismo estereotipo negativo que los líderes de la colonia les imputaban, es decir, el oficio de hechicera, para lograr sobrevivir en esta sociedad que las discriminaba.

Al representar a estas mujeres perseguidas, escritores como Rodríguez Freyle, exponen que la acusación de brujería y la demonización del otro conforman un cargo de exclusión política y social aplicado en contra no sólo de la mujer sino de todos aquellos que transgredieran las normas impuestas por la élite desde el poder. Este sistema de dominio colonial es una prolongación del que ya existía en Europa, en el que los dirigentes masculinos que gozaban de altos cargos practicaban la corrupción y el abuso según convenía a sus intereses. El poder desmedido que poseían lo utilizaban para lograr riquezas y poder, y también para buscar chivos expiatorios, como el de la hechicera, a quienes culpaban de las faltas que ellos mismos cometían para así liberarse de su responsabilidad. Sin embargo Rodríguez Freyle, continuando en la colonia la tradición de los escritores picarescos peninsulares, utiliza el tropo de la hechicera, en su caso la negra Juana García, para exponer y acusar a estos hombres por su comportamiento transgresor y

demoniaco, y por lo tanto, por lo que este escritor considera feminización. En la crítica que presenta Rodríguez Freyle, los varones ilustres de la colonia se comportaban como mujeres pues, como se pensaba en la época de ellas, éstas eran más débiles ante los influjos del maligno. La escritura del neogranadino sugiere que son los hombres principales que incitan y apoyan el mal, y no las hechiceras, quienes están mancillando a la tierra madre, su "patria" (53) americana (Nueva Granada) a la que deberían proteger. Este estudio propone que el mismo discurso demonizador del poder colonial hacia la mujer indígena, negra y mestiza—que dialoga con la imagen demoniaca de América, y con su tropo, la mujer hechicera—continúa en el siglo XIX y XX, aunque desde una perspectiva filosófica distinta y dentro de diferentes contextos nacionales.

Durante el romanticismo el tropo de la hechicera se funda en los elementos de este movimiento: el terror sublime que inspira la mujer negra y la indígena. Los misterios, los augurios y la relación espiritual con el medio natural forman parte de la imagen de la nigromante de este periodo. Con el llamado de la ciencia, a finales del siglo XIX, se establece de nuevo el viejo tropo colonial como alegoría de la bárbara tierra americana. Esta representación decimonónica, tal y como la proponía Sarmiento en *Facundo*, por ejemplo, es fruto del contraste entre el orden de la civilización procedente de Europa y el caos de la naturaleza bárbara americana. El discurso de Sarmiento no es nuevo sino que recoge la percepción salvaje de la tierra americana que ya aparecía en las crónicas de la conquista, y que revitaliza siglos más tarde el espíritu positivista y antropológico decimonónico.

Rómulo Gallegos alegoriza en la hechicera mestiza, protagonista de *Doña Bárbara* (1929), la representación demoniaca de la tierra americana que ya habían imaginado exploradores y viajeros europeos en el Nuevo Mundo, desde la conquista hasta el siglo XIX y ahora el XX. Gallegos recoge en la figura de la hechicera la imagen bárbara y telúrica de la naturaleza americana que propone Sarmiento y, también, las representaciones monstruosas e híbridas de la mujer en las corrientes artísticas e intelectuales del siglo XIX y XX en Europa. La similitud entre

los híbridos femeninos que imaginan artistas y viajeros europeos contemporáneos a Gallegos y los descritos por los descubridores del Nuevo Mundo sugiere que las brujas, como otras mujeres terribles y poderosas, son una proyección de los miedos psicológicos del varón hacia la mujer. El parecido entre la imagen monstruosa y demoniaca de Doña Bárbara y la que presenta el hombre europeo de la mujer exótica latinoamericana, indica que Gallegos continúa en América las mismas ideas racistas y discriminadoras procedentes de la madre Europa hacia las colonias. Sin embargo, ahora este racismo y discriminación parten de una perspectiva americana postcolonial. La continuación de los mismos estereotipos y tropos sugiere, como había indicado Sarmiento, que la visión del escritor hispanoamericano sigue marcada por las profundas huellas que había dejado la colonia. Estos estereotipos han sido perpetuados en el continente americano por los propios descendientes de la raza blanca europea para garantizar su posición de poder a lo largo de los siglos. Por lo tanto, la acusación de hechicería conforma un discurso de otredad que se aplicaba en contra de aquellas mujeres hispanoamericanas que desafiaban los estándares patriarcales de la civilización europea. Estos intelectuales hispanoamericanos concebían el sistema cultural del viejo mundo como la fuerza que implantaría el orden sobre lo bárbaro americano.

Gallegos representa a la mestiza Doña Bárbara como hechicera porque la raza, el estatus social y el poder de esta mujer desafiaban los ideales patriarcales del viejo mundo. Como sus antecesoras y colegas indígenas durante la conquista y las negras, mulatas y mestizas perseguidas por la inquisición en la época colonial, Doña Bárbara no es la madre ideal de la familia nacional constituida por la mujer de raza blanca y comportamiento cristiano. Su poder sexual y económico sobre el varón desafía el modelo femenino, sumiso y dependiente, propuesto por el patriarcado, y le confiere un grado de transgresión y peligrosidad que los líderes de la sociedad adjudicaban a las mujeres acusadas de hechicería en el Nuevo Mundo desde los años de la colonia. El tropo caníbal y andrógino de Doña Bárbara, la amazona del Arauca, dialoga con la imagen maligna del Nuevo Mundo que nos ofrecía Philippe Galle en su grabado *America* del año 1500, que se

presenta en la introducción de este estudio. La similitud en la representación de ambas figuras femeninas demuestra que escritores latinoamericanos como Rómulo Gallegos, continúan aún mentalmente colonizados por el racismo y la discriminación generados por su previa madre patria: España.

García Márquez, a mediados del siglo XX, propone en su obra de ficción un contra-discurso con el que devuelve este imaginario demoniaco de Hispanoamérica a su lugar de origen, a la madre Europa, en una alegoría de liberación cultural. Por medio de su protagonista, la esotérica y poderosa Mamá Grande, el texto del escritor colombiano desestabiliza y cuestiona la imagen demoniaca de la tierra madre americana. El autor invierte el discurso europeo y sugiere que la Mamá Grande, no es un tropo de América sino de Europa, la suplantadora, la auténtica madre arcaica y devoradora. Por medio de esta figura maternal y terrible, García Márquez propone que la imagen femenina es ambigua y manipulable. Dependiendo de quien emita el discurso, la misma mujer puede ser interpretada como una virgen madre, protectora y benéfica, es decir, con una imagen positiva, o puede ser también dibujada como una bruja estéril, opresora y maligna, es decir, con una imagen negativa. Esta dicotomía que plantea García Márquez demuestra que tanto el discurso oficial como la pluma del escritor son capaces de manipular la imagen de la mujer para interpretarla de forma benéfica o demoniaca según convenga a su agenda. La ambigüedad de la imagen de la Mamá Grande, que construyó García Márquez, dialoga con la representación de la tierra americana que ha sido percibida como una madre patria amada a la que hay que proteger, el arquetipo positivo al que alude Rodríguez Freyle al describir el Nuevo Reino de Granada, y como una madre terrible y devoradora que hay que eliminar, el arquetipo negativo que propone Gallegos en *Doña Bárbara*.

La Mamá Grande alude de nuevo al tropo de la hechicera pero ahora como una alegoría de España y de las huellas demoniacas de su sistema cultural en la colonia. García Márquez deconstruye el discurso oficial que glorificaba a la madre patria española, la madre europea y

medieval que continúa su reino feudal en Latinoamérica. El autor quiere demonizar los signos que abalan su poder. Por esta razón su sangre noble y europea genera consanguineidad y locura; sus ideales medievales preservan un mundo caduco y obsoleto en Latinoamérica; y su reino feudal, mantenido desde la colonia por sus ascendientes, explota y oprime a los habitantes de Macondo, una metáfora de Latinoamérica. Para el autor colombiano, el útero cerrado de la Mamá Grande no será ya protector como el de la virgen María, sino la "vagina dentata" que oprime a los ciudadanos de Macondo. A su vez, los pechos exuberantes de la virgen reina de Macondo no generan alimento y protección para sus súbditos sino que acumulan la riqueza dentro del círculo cerrado de la familia. Sólo con la muerte de la protagonista y la desaparición de sus signos de poder europeo puede liberarse a América de una carga de siglos. Sin embargo, no parece que el Papa o el presidente de la república, como meras extensiones del brazo opresor de la Mamá Grande, vayan a llevar a cabo esta labor. García Márquez, en un final abierto, plantea la posibilidad de un nuevo inicio netamente americano que deja en manos del lector, del americano, del futuro del Nuevo Mundo.

El final del relato de García Márquez propone la recuperación del espacio perdido a manos de Europa, y por tanto, un re-descubrimiento del americano de sí mismo y de su tierra. Con la desaparición de la casa de la matriarca europea y neocolonial hasta sus mismos cimientos, el escritor plantea extirpar su poder en el Nuevo Mundo y recuperar este espacio americano para el americano. Esta imagen de un territorio vacío, despojado de los signos de la civilización europea, sugiere un regreso a la madre tierra americana previa a la colonización. El escritor colombiano evoca con este retorno metafórico el mito europeo de América como el espacio bárbaro y demoniaco que había que evangelizar y conquistar—aquel con el que Cristóbal Colón relacionó el Nuevo Mundo y que Theodore de Galle alegorizó con la llegada de Américo Vespucio en su grabado *America* (1600) —para cancelar este mito. Sin embargo, aunque los cimientos de la casa neocolonial se hayan esfumado no lo han hecho aún los huecos y huellas de

su presencia. Es decir, aunque se quieran borrar los abusos sufridos durante esta dominación no se puede desandar el camino de la historia. Es necesario aceptar el pasado de la colonización para construir este nuevo futuro y poner orden en el caos que dejó la colonia por medio de un nuevo comienzo. Es ese momento de un nuevo inicio que queda en suspenso al final del texto, cuando sólo queda por barrer "la basura de sus funerales" (183). Con esta imagen, se abre la posibilidad de una independencia tanto política como psicológica del ser americano, el cual ahora posee la libertad de caminar hacia un nuevo porvenir forjado por los hijos de la madre tierra novomundista.

El nuevo principio que propone García Márquez sugiere la reconstrucción de mitos propios de América y de lo americano dentro de la narrativa hispanoamericana contemporánea. En este sentido, la imagen bárbara y demoniaca de América y de su tropo, la mujer hechicera, se liberan de las interpretaciones negativas que planteaba el viejo mundo para integrarse con un nuevo significado, como una representación de lo propio. En esta línea de pensamiento, escritoras hispanoamericanas como Lydia Cabrera, Ana Lidia Vega y Rosario Ferré, entre otras, reinventan el arquetipo de la hechicera novomundista quien ya no es una bruja abyecta y demoniaca, sino una maga que se conecta con la naturaleza y el espíritu de la madre tierra americana. La literatura hispanoamericana contemporánea ha comenzado a construir una nueva mitología y mitografía autóctona de una visión de lo americano creada desde las necesidades y realidades americanas, en la que el estereotipo colonial de la tierra madre ha sido reconstruido en nuevas alegorías y metáforas.

Obras citadas

Achury Valenzuela, Darío. “Prólogo, notas y cronología.” *El Carnero*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Print.

Adelman, Janet. “*Born of Woman*: Fantasies of Maternal Power in *Macbeth*.” *Cannibals, Witches, and Divorce. Estranging the Renaissance*. Ed. Marjorie Garber. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. 90-121. Print.

Alba, Martha de, Arnaud Exbalin, and Georgina Rodríguez. “El ambulantaje en imágenes: una historia de representaciones de la venta callejera en la Ciudad de México (siglos XVIII-XX).” *Ambulantage et métropolisation. Cybergeo: European Journal of Geography* 373. Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 19 Apr. 2007, rev. ed. 21 Apr. 2008. Web. 01 Nov. 2010. <http://cybergeo.revues.org/index5591.html>.

Albright, William Foxwell. *From the Stone Age to Christianity*. Baltimore and London: Johns Hopkins Press, 1940. Print.

Alcina Franch, Juan. “Estudio preliminar.” *Novelas ejemplares*. México: Bruguera, 1977. 11-30. Print.

---. “Presentación: La gitanilla.” *Novelas ejemplares*. México: Bruguera, 1977. 45-48. Print.

Alfonso X. *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*. 3 vols. Madrid: Real Academia Española, 1990. Print.

Alonso, Carlos. “Otra sería mi historia: Allegorical Exhaustion in *Doña Bárbara*.” *MLN* 104.2 (1989): 418-38. Print.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1996. Print.

Anglicus, Bartholomaeus. “De Aethiopia.” *De rerum Propietatibus*. Liber decimusquintus. Frankfurt: Minerva, 1964. 649-50. Print.

Antolínez, Gilberto. *Hacia el indio y su mundo: Pensamientos vivos del hombre americano*. Caracas: Librería y Editorial del Maestro, 1946. Print.

Arismendi, Santos Erminy. *Huellas folklóricas: Tradiciones, leyendas, brujería y supersticiones*. Caracas: Indiana University Library, s.f. Print.

Avellaneda Navas, José Ignacio. *La expedición de Alonso Luis de Lugo al Nuevo Reino de Granada*. Santafé de Bogotá: Banco de la República, 1994. Print.

---. *The Conquerors of the New Kingdom of Granada*. Albuquerque: University of Mexico Press, 1995. Print.

Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press, 1984. Print.

Barlaam e Josafat. Ed. John E. Keller and Robert W. Linker. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979. Print.

Barnes-Karol, Gwendolyn, and Nicholas Spadaccini. "Sexuality, Marriage and Power in Medieval and Early Modern Iberia." *Marriage and Sexuality in Medieval and Early Modern Iberia*. Ed. Eukene Lacarra Lanz. New York: Routledge, 2001. 233-45. Print.

Barnet, Miguel. *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979. Print.

Barreda, Horacio. *El siglo XIX ante el feminismo: Una interpretación positivista*. Comp. y ed. Lourdes Alvarado. Mexico City: Universidad Autónoma de México, 1991. Print.

Barrueto, Jorge J. "The Othering of Women in the Twentieth-Century Latin American Canon: Misogyny in Rómulo Gallegos' *Doña Bárbara*." *Misogynism in Literature: Any Place, Any Time*. Frankfurt: Peter Lang, 2004. 181-97. Print.

Bartholomaeus Anglicus: De propietatibus rerum. *Digital Gallery of Rare Books & Special Collections*. Digital Gallery of Keio University Library, n.d. Web. 1 Jul. 2010

Bataille, Georges. *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Ballantine books, 1969. Print.

Bataillon, Marcel. *Pícaros y picaresca*. Madrid: Taurus, 1969. Print.

Benito Lobo, José Antonio. *Literatura para la vida: grandes temas del hombre en la Literatura Española*. Madrid: Edinumen, 2000. Print.

Benso, Silvia. "La técnica narrativa de Juan Rodríguez Freyle." *Thesaurus* 32 (1977): 95-165. Print.

Benzoni, Girolamo. *Histoire Nouvelle du Nouveau Monde*. Trans. Urbain Chauveton. Geneva: Vignon, 1579. Print.

Bernal, Álvaro. "Desencuentros: Posmodernidad y multitemporalidad literaria en *Mr. Taylor* y *Los funerales de la Mamá Grande*." *Literatura y otras artes en América Latina*. Ed. Laura Gutiérrez, Brian Gollnick, y Eileen Willingham. Iowa City: U of Iowa P, 2004. 189-96. Print.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Print.

Borrachero Mendíbil, Aránzazu. Estereotipos raciales y sexuales en la narrativa del 'realismo mágico': La revisión crítica del 'boom'." *Ciberletras: Revista de Crítica Literaria y de Cultura* 16 (2007). *Dialnet*. Web. 24 May 2010.

Bosch, Delia. *Esta pobre lengua viva: Relectura de la obra de Teresa de la Parra*. Caracas: Ediciones de la Presidencia de la República, 1979. Print.

Bost, David H. "Historians of the Colonial Period: 1620-1700." *The Cambridge History of Latin American Literature. Discovery to Modernism*. Ed. Roberto González Echevarría and Enrique Pupo-Walker. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 143-90. Print.

Braham, Persephone. "Anthropology, Anthropophagy and Amazons." *Letras Hispanas: Revista de Literatura y Cultura* 5.2 (2008): 49-65. Print.

Brown, Catherine. *Contrary things. Exegesis, Dialectic, and the Poetics of Didacticism*. Stanford: Stanford University Press,1998. Print.

Bucher, Bernadette. *Icon and Conquest: A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's* Great Voyages. Trans. Basia Miller Gulati. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. Print.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999. Print.

Cadenas López, de Ampelio Alonso, Vicente de Cadenas y Vicent, y Liliana Ruiz Carrasco. *Blasonario de la consanguinidad Ibérica 1981*. Madrid: Instituto Salazar y Castro, 1982. Print.

Caiger-Smith, Alan. "Hispano–Moresque Pottery." *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience & Delftware*. London: Faber & Faber, 1973. 65-80. Print.

---. *Lustre Pottery: Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World*. London: Faber and Faber, 1985. Print.

Callejo, Jesús. *Breve historia de la brujería*. Ed. Sántos Rodíguez. Madrid: Nowtilus, 2006. Print.

Cándano Fierro, Graciela. "*El diablo toma la forma de mugier por que a los buenos pueda enpesçer*: una faceta de la mujer en la literatura ejemplar." Biblioteca Gonzalo de Berceo. Web. 29 Sept. 2009. <http://www.vallenajerilla.com/berceo/cananofierro/mujerliteraturaeje mplar.htm>.

---. *La harpía y el cornudo. La mujer en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media española*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003. Print.

Cárdenas-Rotunno, Anthony J. "Roja's *Celestina* as an Intertext for Cervante's Witch Episode in the *Coloquio de los Perros*: from Sorceress to Witch." *Crítica Hispánica* 15 (1993): 47-62. Print.

Caro Baroja, Julio. *Vidas mágicas e Inquisición*. Vol. 1. Madrid: Taurus, 1967. Print.

Carpentier, Alejo. *Écue-Yamba-Ó*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Print.

Carvajal, Gaspar de. “Carvajal’s Account of the Discovery of the Amazon (1542).” *Colonial Travelers in Latin America*. Ed. Irving A. Leonard. New York: Alfred A. Knopf, 1972. 43-56. Print.

Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV. Ed. Agapito Rey. Bloomington: Indiana University, 1952. Print.

Castillo Mathieu, Nicolás del. *Esclavos negros en Cartagena y sus aportes léxicos*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1982. Print.

Castro, Américo. “Perspectiva de la novela picaresca.” *Semblanzas y estudios españoles*. Princeton: Princeton University, 1956. 73-92. Print.

Castro-Urioste, José. “La imagen de la nación en *Doña Bárbara*.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 20.39 (1994): 127-39. Print.

Ceballos Gómez, Diana Luz. *Hechicería, brujería e inquisición en el Nuevo Reino de Granada: Un duelo de imaginarios*. Medellín: Universidad Nacional, 1995. Print.

Cervantes y Saavedra, Miguel. “El celoso extremeño.” *Novelas ejemplares*. México: Bruguera, 1977. 369-409. Print.

---. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. 2 Vols. Ed. John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 2003. Print.

---. “La gitanilla.” *Novelas ejemplares*. México: Bruguera, 1977. 49-125. Print.

Chanca, Diego Álvarez. “Letter of Dr. Chanca on the Second Voyage of Columbus.” *The Northmen Columbus and Cabot 985-1503*. Ed. Julius E. Olson. New York: Barnes & Noble, 1934. 279-313. Print.

Chase, Victoria F. “(De) mitificación en *Los funerales de la Mamá Grande*.” *Texto Crítico* 6 (1980): 233-47. Print.

Cires Ordoñez, Juan Manuel de, and Pedro E. García Ballesteros. “El *Tablero de Ajedrez* sevillano: Bautizos y matrimonios de esclavos.” *La antigua hermandad de los negros de*

Sevilla: etnicidad, poder y sociedad en 600 años de Historia. Ed. Isidoro Moreno. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1997. 493-500. Print.

Clarac de Briceño, Jacqueline. "El culto de María Lionza." *América Indígena*. Vol. XXX. N. 2 April, 1970. 359-74. Print.

Clark, Gloria Jeanne Bodtorf. "Big Mama in Postmodern Society: Tracing Magical Realism in Popular Culture." *Interdisciplinary Literary Studies: A Journal of Criticism and Theory* 8 (2007): 75-91. Print.

Cohen, Jeffrey Jerome. "Preface: In a Time of Monsters." *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. vii-xiii. Print.

Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*. Ed. Ignacio B. Anzoategui. Madrid: Espasa-Calpe, 1990. Print.

---. *Textos y documentos completos*. Ed. Consuelo Varela. Madrid: Alianza Universidad, 1982. Print.

Collier, John Male. *Circe*. *John Maler Collier: The Complete Works*, 2002-2010. Web. 1 May 2010. <http://www.john-collier.org>.

---. *Lilith. John Maler Collier: The Complete Works*, 2002-2010. Web. 1 May 2010. <http://www.john-collier.org>.

Connery, Brian A., and Kirk Combe. "Theorizing Satire: A Retrospective and Introduction." *Theorizing Satire: Essays in Literary Criticism*. New York: St. Martin's Press, 1995. 1-18. Print.

Corral, Pedro de. *Crónica del rey don Rodrigo, Postrimero rey de los godos (Crónica Sarracina).* Vol. I. Madrid: Castalia, 2001. 7-77. Print.

Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: RAE, 1924. Print.

Covarrubias Horozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Eds. Ignacio Arenalloy and Rafael Zafra. Madrid: Editorial Iberoamericana, 2006. Print.

Creed, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. New York: Routledge, 1993. Print.

Curcio Altamar, Antonio. *Evolución de la novela en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1957. Print.

Delgado, Jaime. "Introducción." *El Carnero: Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*. Ed. Jaime Delgado. Madrid: Dastin Historia, 2000. 5-47. Print.

Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera: La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana, 1996. Print.

Díaz del Castillo, Bernal. *La verdadera historia de la conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1986. Print.

Díaz Ruiz, Ignacio. "Prólogo." *Doña Bárbara*. México: Porrúa, 2002. IX-XX. Print.

Diccionario de autoridades. 3 vols. Madrid: Gredos, 1963. Print.

Diccionario de la Real Academia Española de la lengua. 22nd ed. 2000. Web.

Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.

Dille, Glen F. "El descubrimiento y la conquista de América en la comedia del Siglo de Oro." *Hispania* 71.3 (1988): 492-502. Print.

Diz, Marta Ana. *Patronio y Lucanor: La lectura inteligente "en el tiempo que es turbio*." Potomac: Scripta Humanistica, 1984. Print.

Domínguez Ortiz, Antonio. "La esclavitud en Castilla durante la Edad Moderna." *Estudios de Historia Social de España*. Vol. 2. Madrid: Instituto «Balmes» de Sociología / CSIC, 1952. 369-428. Print.

Durán, Gloria. *La magia y las brujas en la obra de Carlos Fuentes*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. Print.

Ernest A. Johnson, Jr. "The Meaning of civilización and barbarie en *Doña Bárbara*." *Hispania* 39.4 (1956): 456-61. Print.

Falce, Juliet Alison. "The Modality of Masculine Narrative: Man as Redeemer in Rómulo Gallegos' *Doña Bárbara*." *Underlying Gender Structures in the Latin American Regionalist Novel*. Diss. University of California Irvine, 1997. 60-94. Print.

Fernández Retamar, Roberto. *Calibán: apuntes sobre la cultura de nuestra América*. Buenos Aires: La Pléyade, 1973. Print.

Flórez de Ocáriz, Juan. *Libro primero de las genealogías del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo & Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1990. Print.

Fogelquist, James Donald. "Introducción." *Crónica del rey don Rodrigo, Postrimero rey de los godos (Crónica Sarracina)*. Vol. I. Madrid: Castalia, 2001. 7-77. Print.

Foster, David William. "The Double Inscription of the Narrataire in *Los funerales de la Mamá Grande*." *Critical Essays on Gabriel García Márquez*. Ed. George R. McMurray. Boston: G. K. Hall & Co., 1987. 102-13. Print.

Forbes, Jack D. *Africans and Native Americans: The Language of Race and the Evolution of Red-Black Peoples*. Urbana-Champaign: University of Illinois, 1993. Print.

Foucault, Michel. *Power*. Ed. James D. Faubion. New York: The New Press, 2000. Print.

Fra Molinero, Baltasar. *La imagen de los negros en el teatro del siglo de oro*. Madrid: Siglo veintiuno de España, 1995. Print.

Franco Silva, Alfonso. *La esclavitud en Sevilla y su tierra a fines de la Edad Media*. Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979. Print.

Frezier, Amedée. "Voyage of Amedée Frezier to South America (1712-1714)." *Colonial Travelers in Latin America*. Ed. Irving A. Leonard. New York: Alfred A. Knopf, 1972. 159-81. Print.

Freud, Sigmund. "Moses and Monotheism: Three Essays." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Vol 23. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955. 1-138. 24 vols. 1953-74. Print.

---. "The Uncanny." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Ed. James Strachey. Vol 17. London: The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1955. 217-56. 24 vols. 1953-74. Print.

Gallegos, Rómulo. *Doña Bárbara*. México: Porrúa, 2002. Print.

García Dussán, Pablo. "El realismo mágico en *El Carnero* de Juan Rodríguez Freyle." *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 39 (2008): n. pag. Web. 24 May 2010.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1967. Print.

---. *El olor de la Guayaba: Conversaciones con Plinio Apuleyo Mendoza*. Barcelona: Bruguera, 1982. Print.

---. "Los funerales de la Mamá Grande." *Todos los cuentos*. Bogotá: Editorial La Oveja Negra, 1994. 168-83. Print.

García Márquez, Gabriel, and Mario Vargas Llosa. *La novela en América Latina: Diálogo*. Lima: Carlos Milla Batres/ediciones Universidad Nacional de Ingeniería, 1968. Print.

Gatti, Pedro. "La conciencia histórica en *Doña Bárbara*." *Revista de Historia de América* 90 (1980): 171-81. Print.

Giménez Caballero, Ernesto. *España nuestra: El libro de las juventudes españolas*. Madrid: Ediciones de la Vicesecretaría de Educación Popular, 1943. Print.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. "Don Juan Rodríguez Freyle y *La Celestina*." *Boletín de Historia y Antigüedades* 27 (1940): 582-86. Print.

Girard, René. *The Scapegoat*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986. Print.

Goetzinger, Judith A. "The Emergence of a Folk Myth in *Los funerales de la Mamá Grande*." *Revista de Estudios Hispánicos* 6 (1972): 237-48. Print.

González-Doria, Fernando. *Diccionario heráldico y nobiliario de lo reinos de España*. Madrid: Bitácora, 1987. Print.

González Echevarría, Roberto. *Celestina's Brood: Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures*. Durham: Duke UP, 1993. Print.

---. "*Doña Bárbara*, mamá grande y *Cobra*: Notas para una relectura de Gallegos." *Nine Essays on Rómulo Gallegos*. Riverside: University of California, 1979. 82-98. Print.

---. "Introduction." *Celestina*. New Haven: Yale University Press, 2009. xiii-xxvii. Print.

---. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Durham: Duke UP, 1998. Print.

---. *The Oxford Book of Latin American Short Stories*. Ed. Roberto González Echevarría. New York: Oxford University Press, 1999. Print.

González Muela, Joaquín. "Introducción." *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Castalia, 1984. 7-31. Print.

Goñi Gaztambide, José. "Un fragmento de *La Hecyra* de Terencio." *Príncipe de Viana* 61.219 (2000): 285-98. Print.

Grosz, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994. Print.

Habington, William. *The Queene of Arragon*. *English Verse Drama Full-Text Database*. Cambridge: Chadwyck-Healey, 1994. Web. 1 Jul. 2010.

Haliczer, Stephen. "The Jew as Witch: Displaced Aggression and the Myth of the Santo Niño de La Guardia." *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in Spain and the New World*. Berkeley: University of California Press, 1991. 146-56. Print.

Hamer, Frank. “The Science of Lustre: Questions Answered by Frank Hamer.” *Lustre Pottery: Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World.* London: Faber and Faber, 1985. 221-236. Print.

Henighan, Stephen. “The Reconstruction of Femininity in Gallego’s *Doña Bárbara*.” *Latin American Literary Review* 32.64 (2004): 29-45. Print.

Hernández Carmona, Luis Javier. “Los conjuros de la fe y el amor en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos.” *Cuadernos Americanos* 17 (2003): 126-36. Print.

Herrero, Javier. “Celestina’s Craft: The Devil in the Skein.” *Bulletin of Hispanic Studies* 61.3 (1984): 343-51. Print.

Hesford, Wendy S. “Rape Stories: Material Rhetoric and the Trauma of Representation.” *Haunting Violations: Feminist Criticism and the Crisis of the Real*. Urbana: University of Illinois Press, 2001. 13-46. Print.

Hita, Arcipreste de. *Libro de buen amor*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978. Print.

Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. New York: Methuen, 1986. Print.

Innocent, Bishop. “The Bull of Innocent VIII.” *The Malleus Maleficarum.* New York: Dover Publications, 1971. xliii-xlv. Print.

Janzon, Anjouli. “La subversión de la fábula en Ecue-Yamba-O.” *Lucero: A Journal of Iberian and Latin American Studies* 3 (1992): 28-35. Print.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia: Canibalismo, Calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Print.

Jong, Erica. *Witches*. New York: Harry N. Abrams P, 1981. Print.

Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition: An Historical Revision*. London: Weidenfeld & Nicolson, 1997. Print.

Katzew, Ilona. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth Century Mexico*. New Haven and London: Yale University Press, 2004.

Kramer, Heinrich, and James Sprenger. *The Malleus Maleficarum of Heinrich Kramer and James Sprenger*. Trans. Montague Summers. New York: Dover Publications, 1971. Print.

Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982. Print.

Lacarra, María Jesús. "Introducción." *Sendebar*. Madrid: Cátedra, 2005. 11-53. Print.

LaGreca, Nancy. *Rewriting Womanhood: Feminism, Subjectivity, and the Angel of the House in the Latin American Novel, 1887-1903*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 2009. Print.

Lampedusa, Giuseppe Tomasi di. *El Gatopardo*. Ed. Raffaele Pinto. Madrid: Cátedra, 2008. Print.

Lapolla Swier, Patricia. *Contesting Hegemony through Gender Troping: A Reexamination of Gendered Subjects in Late Nineteenth and Early Twentieth-Century Spanish American Narrative*. Diss. University of North Carolina, 2005. Chapel Hill, 2006. Print.

Larsen, Evaristo. "*El Carnero*, abuelo de Macondo." *Cambio 16* [Colombia] 17 Oct. 1994. Print.

La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades. Ed. Aldo Ruffinatto. Madrid: Castalia, 2001. Print.

Lavou Zoungbo, Victorien. "Discurso burgués y legitimación machista en *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 22 (1996): 211-25. Print.

Lawrance, Jeremy. "Black Africans in Renaissance Spanish Literature." *Black Africans in Renaissance Europe*. Ed. T. F. Earle and K. J. P. Lowe. New York: Cambridge University Press, 2005. 70-93. Print.

Lea, Henry Charles. *The Inquisition in the Spanish Dependencies: Sicily, Naples, Sardinia, Milan, The Canaries, Mexico, Peru, New Granada*. New York: Macmillan, 1908. Print.

Leavitt, Sturgis E. "Sex vs. Symbolism in *Doña Bárbara*." *Revista de Estudios Hispánicos* 1.1 (1967): 117-20. Print.

Lederer, Wolfgang. *The Fear of Women*. New York: Grune & Stratton, 1968. Print.

Le Goff, Jacques, and Nicolas Truong. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Print.

León, Fray Luis de. *La perfecta casada*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943. Print.

Lewis, Laura A. *Hall of Mirrors: Power, Witchcraft, and Caste in Colonial Mexico*. Durhan, London: Duke University Press, 2003.

Lima, Robert. *Dark Prisms: Occultism in Hispanic Drama*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1995. Print.

---. *Stages of Evil: Occultism in Western Theater and Drama*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005. Print.

---. "The Arcane Paganism of Celestina: Plutonic Magic versus Satanic Witchcraft in *Tragicomedia de Caslisto y Melibea*." *Neophilologus* 82.2 (1998): 221-33. Print.

Lipski, John. *A History of Afro-Hispanic Language*. Cambridge: Cambridge University Press 2005. Print.

Lombardi, John. *Venezuela. La búsqueda del orden. El sueño del progreso*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985. Print.

López de Úbeda, Francisco. *La pícara Justina*. Ed. Bruno Mario Damiani. Madrid: José Porrúa, 1982. Print.

Magnarelli, Sharon. "Woman and Nature in *Doña Bárbara* by Rómulo Gallegos." *Revista de Estudios Hispánicos* 19.2 (1985): 3-20. Print.

Manuel, Don Juan. *El Conde Lucanor o Libro de los Enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Clásicos Castalia, 2003. Print.

Maravall, José Antonio. *El mundo social de* La Celestina. Madrid: Gredos, 1972. Print.

Martí, José. "Carta de Nueva York." *En los Estados Unidos: Periodismo de 1881 a 1892*. Eds. Roberto Fernández Retamar and Pedro Pablo Rodríguez. Madrid: Colección Archivos, 2003. 148-53. Print.

Martin, Gustavo. *Magia y religión en la Venezuela contemporánea*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1983. Print.

Martinengo, Alessandro. "La cultura literaria de Juan Rodríguez Freyle." *Thesaurus* 19 (1964): 274-99.

Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Madrid: Castalia, 1984. Print.

Marting, Diane E. "The End of Erendira's Prostitution." *Hispanic Review* 69 (2001): 175-90. Print.

McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York: Routledge, 1995. Print.

Medina, José Toribio. *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Cartagena de las Indias*. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1899. Print.

Mendgen, Eva. *Franz von Stuck 1863-1928: A Prince of Art*. Köln: Taschen, 1995. Print.

Menéndez Pelayo, Marcelino. *Orígenes de la novela*. Vol 1. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1946. Print.

Menéndez-Pidal, Ramón. "Historias del último godo." *Flor nueva de romances viejos*. Comp. Ramón Menéndez-Pidal. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. 53-66. Print.

Michalski, Andre S. "*Doña Bárbara*: Un cuento de hadas." *Publications of the Modern Language Association of America* 85.5 (1970): 1015-22. Print.

Millington, Mark I. “As if by Magic: The Power of Masculine Discourse in *Doña Bárbara*.” *New Hispanisms; Literature, Culture, Theory*. Ed. Paul Julian Smith. Ottawa: Dovehouse, 1994. 150-75. Print.

Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Ed. Matthew D. Stroud. Association for Hispanic Classical Theater, 4 July 2002. Web. 4 July 2009.

Muchembled, Robert. *A History of the Devil: From the Middle Ages to the Present*. Cambridge: Polity, 2003. Print.

---. *Damned: An Illustrated History of the Devil*. San Francisco: Seuil Chronicle, 2002. Print.

Navarrete, María Cristina. *Génesis y desarrollo de la esclavitud en Colombia Siglos XVI y XVII*. Cali: Universidad del Valle, 2005. Print.

Navarro, Consuelo. “Mestizaje y conquista de mujeres: Historia, sexualidad y poder en *Doña Bárbara* y *Los pasos perdidos*.” *Revista Hispánica Moderna* 54.2 (2001): 364-82. Print.

Neumann, Erich. *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*. Trans. Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1974. Print.

Orgel, Stephen. “Shakespeare and the Cannibals.” *Cannibals, Witches, and Divorce: Estranging the Renaissance.* Ed. Marjorie Garber. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987. 40-66. Print.

Orjuela, Héctor H. “Resumen cronológico de la vida de Juan Rodríguez Freile (1566-1642)." *Ficciones de* El Carnero. Bogotá: Cosmos, 1974. 11-12. Print.

Ornstein, Jacob. “Misogyny and Pro-feminism in Early Castilian Literature.” *Modern Language Quarterly* 3.2 (1942): 221-234. Print.

Ortiz Aponte, Sally. *La esotería en la narrativa hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1977. Print.

Ortner, Sherry B. “Is female to Male as Nature is to Culture?” 1974. *Feminist Theory*. Ed. Wendy K. Colmar and Frances Bartkowski. New York: McGraw-Hill, 2005. 243-52. Print.

Páez, Ramón. *Wild Scenes in South America; or, Life in the Llanos of Venezuela*. New York: Charles Scribner, 1862. Print.

Paiewonsky-Conde, Edgar. "La escritura como acto revolucionario: *Los funerales de la Mamá Grande*." *En el punto de mira: Gabriel García Márquez*. Ed. Ana María Hernández de López. Madrid: Pliegos, 1985. 33-53. Print.

---. "La parodia como predicción histórica: *Los funerales de la Mamá Grande*." *Ideologies and Literature: Journal of Hispanic and Lusophone Discourse Analysis* 2 (1987): 125-43. Print.

Paúl, Luis Alberto, comp. "Kuma, madre de los dioses." *Leyendas indígenas de Venezuela*. Venezuela: Imprenta Nacional, 1978. 92-96. Print.

---. "María Lionza." *Leyendas indígenas de Venezuela*. Venezuela: Imprenta Nacional, 1978. 97-106. Print.

Pearson, Lon. "A Previously Ignored Model for García Márquez's Mamá Grande Discovered in His Early Newspaper Writing." *Publications of the Missouri Philological Association* 10 (1985): 35-43. Print.

Pérez de Herrera, Cristóbal. *Amparo de pobres*. Ed. Michel Cavillac. Madrid: Espasa-Calpe, 1975. Print.

Pérez García, Diana. "Apocalypse Now: Joyce's *Cyclops* and Marquez's *Big Mamma*." *Irish Studies Review* 10 (2002): 63-73. Print.

Pollak-Eltz, Angelina. "Pilgrimages in Sorte in the Cult of María Lionza in Venezuela." *Pilgrimage in Latin America*. Ed. N. Ross Crumrine and Alan Morinis. New York: Greenwood Press, 1991. 205-14. Print.

Portocarrero, Melvy. "Los componentes del poder en dos cuentos de Gabriel García Márquez." *Torre de papel* 1 (1991): 35-50. Print.

Prescott, Anne Lake. "The Odd Couple: Gargantua and Tom Thumb." *Monster Theory: Reading Culture*. Ed. Jeffrey Jerome Cohen. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 75-91. Print.

Pupo-Walker, Enrique. *La vocación literaria del pensamiento histórico en América: desarrollo de la prosa de ficción: siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*. Madrid: Gredos, 1982. Print.

Purkiss, Diane. *The Witch in History: Early Modern and Twentieth-Century Representations*. London: Routledge, 1996. Print.

Quevedo, Francisco de. "Boda de negros." *Obras completas. Poesía Original*. Ed. José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta, 1963. 850-52. Print.

---. *La vida del Buscón llamado Don Pablos*. Ed. Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra, 1996. Print.

Quiñones, Don Iuan de. *Discvrso Contra los Gitanos. Al Rey Nuestro Señor el Doctor Don Iuan de Quiñones, Alcalde de su Casa y Corte*. Madrid: Iuan Gonçález, 1631. Print.

Rabelais, François. *Gargantua and Pantagruel*. Trans. Sir Thomas Urquhart and Peter Motteux. Chicago: The University of Chicago, 1952. Print.

Raitt, Jill. "The Vagina Dentanta and the Immaculatus Uterus Divini Fontis." *Journal of the American Academy of Religion* 48.3 (1980): 415-31. Print.

Renao, Jesús María, and Gerardo Arrubla. *Historia de Colombia para la enseñanza secundaria*. Vol. 1. Bogotá: Librería Colombiana / Camacho Roldán & Tamayo, 1910. 2 vols. Print.

Rodríguez Freyle, Juan. *El Carnero: Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada*. Ed. Jaime Delgado. Madrid: Dastin Historia, 2000. Print.

---. *El Carnero*. Ed. Darío Achury Valenzuela. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Print.

Rodríguez Marín, Francisco, ed. Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1922. Print.

Rojas, Fernando de. *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Peter E. Russell. Madrid: Castalia, 1991. Print.

Rotker, Susana. *Cautivas: Olvidos y memoria en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel, 1999. Print.

Russell, Helen Diane, and Bernadine Barnes. *Eva/Ave: Woman in Renaissance and Baroque Print*. New Haven: National Gallery of Art, Washington & The Feminist Press at the City University of New York, 1990. Print.

Russell, Jeffrey Burton. *Lucifer, the Devil in the Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press, 1986. Print.

---. *The Devil: Perceptions of Evil in Antiquity to Primitive Christianity*. Ithaca: Cornell University Press, 1977. Print.

---. *The Prince of Darkness: Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. Print.

Sáinz González, Eugenia. "Misoginia o miedo en la picaresca femenina." *Verba hispánica* 8 (1999): 27-48. Print.

Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de. *La hija de la Celestina*. Ed. Joaquín López Barbadillo. Madrid: Colección de obras picarescas, 1907. Print.

Sánchez Bohórquez, José Enrique. "La hechicería, la brujería y el reniego de la fe, delitos comunes entre blancos y negros esclavos." *Cincuenta años de Inquisición el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660*. Vol. 1. Santafé de Bogotá: Centro Editorial Javeriano & Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1997. 209-227. Print.

Sánchez de Vercial, Clemente. *Libro de los exenplos por a.b.c*. Ed. John Esten Keller. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1961. Print.

Sánchez Ortega, María Helena. "Sorcery and Eroticism in Love Magic." *Cultural Encounters: The Impact of the Inquisition in the New World*. Ed. Mary Elizabeth Perry and Anne J. Cruz. Berkeley: University of California Press, 1991. 58-92. Print.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga.* México: Porrúa, 2000. Print.

Sasson, Jack. M, ed. *Civilizations of the Ancient Near East*. Vol. I-II. Farmington Hills: Hendrickson Publishers, 2006. Print.

Schoo, Ernesto. "Los viajes de Simbad García Márquez." *Primera Plana* Año 5. 234 (20-26 Jun 1967): 52-54. Print.

Sevilla Arroyo, Florencio, ed. *La novela picaresca española*. Madrid: Castalia, 2001. Print.

Shaw, Donald. "Gallegos' Revision of *Doña Bárbara* 1929-1930." *Hispanic Review* 42.3 (1974 Summer): 265-78. Print.

Shilling, Chris. *The Body and Social Theory*. London: Sage Publications, 2003. Print.

Sims, Robert. "The Creation of Myth in García Márquez' *Los funerales de la Mamá Grande*." *Hispania* 61.1 (1978): 14-23. Print.

Sisto, David T. "*Doña Perfecta* y *Doña Bárbara*." *Hispania* 37:2 (1954): 167-70. Print.

Skurski, Julie. "The Ambiguities of Authenticity in Latin America: *Doña Bárbara* and The Construction of National Identity." *Poetics Today* 15 (1994): 605-42. Print.

Smith, Anthony. *Explorers of the Amazon*. New York: Viking, 1990. Print.

Solomon, Michael. *The Literature of Misogyny in Medieval Spain:* The Arcipreste de Talavera *and the* Spill. New York: Cambridge University Press, 1997. Print.

Splendiani, Anna María. "El tribunal de la inquisición en Cartagena de Indias." *Cincuenta años de Inquisición el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660*. Vol. 1. Santafé de Bogotá: Centro Editorial Javeriano & Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1997. 107-20. Print.

---. "La sociedad colonial inquirida." *Cincuenta años de Inquisición el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660*. Vol. 1. Santafé de Bogotá: Centro Editorial Javeriano & Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1997. 124-49. Print.

Splendiani, Anna María, José Enrique Sánchez Bohórquez, and Emma Cecilia Luque de Salazar, eds. *Cincuenta años de Inquisición el Tribunal de Cartagena de Indias 1610-1660. Documentos procedentes del Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHMN). Sección Inquisición, Cartagena de Indias, Libro 1020, Años 1610-1637*. Vol. 2. Santafé de Bogotá: Centro Editorial Javeriano & Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1997. Print.

Summers, Montague. "Introduction to 1948 Edition." *The Malleus Maleficarum*. New York: Dover, 1971. v-x. Print.

Tejado Fernández, Manuel. *Aspectos de la vida social en Cartagena de Indias durante el seiscientos*. Sevilla: Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1954. Print.

Teyssier, Paul. *La langue de Gil Vicente*. Paris: Librairie C. Klinck-sieck, 1959. Print.

Theweleit, Klaus. *Male Fantasies. Volume 1: Women, Floods, Bodies, History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987. Print.

Tocqueville, Alexis de. *The Old Regime and the Revolution*. Ed. François Furet and Françoise Mélonio. Trans. Alan S. Kahan. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. Print.

---. *The Recollections of Alexis de Tocqueville*. Ed. Comte de Tocqueville. Trans. Alexander Teixeira de Mattos. New York: The Macmillan Co., 1896. Print.

Tucker, Elizabeth. "Antecedents of Contemporary Witchcraft in the Middle Ages." *Popular Culture in the Middle Ages*. Ed. Josie P. Campbell. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1986. 39-47. Print.

Ulanov, Ann and Barry Ulanov. *The Witch and the Clown: Two Archetypes of Human Sexuality*. Wilmette: Chiron Publications, 1987. Print.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica: Misión de la raza iberoamericana, notas de viajes a la América del Sur*. Madrid: Agencia Mundial de Librería. Print.

Vargas Llosa, Mario. “García Márquez: de Aracataca a Macondo.” *Asedios a García Márquez.* Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1969.126-46. Print.

---. *García Márquez: Historia de un deicidio*. Barcelona: Barral Editores, 1971. Print.

Vega, Lope de. *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón*. Ed. J. Lemartinel and Charles Minguet. Paris: Presses Universitaires de Lille, 1980. Print.

Vélez de Guevara, Luis. *El diablo cojuelo*. Ed. Ángel Raimundo Fernández-González and Ignacio Arellano. Madrid: Castalia, 1988. Print.

Vergara y Vergara, José María. *Historia de la literatura en Nueva Granada*. Vol. 1. Bogotá: Biblioteca de la Presidencia de Colombia, 1958. 3 vols. Print.

Vich, Víctor. *El caníbal es el Otro. Violencia y cultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2002. Print.

Vives, Juan Luis. *The Education of a Christian Woman.* Chicago: The University of Chicago Press, 2000. Print.

Weber de Kurlat, Frida. “Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XVI.” *Romance Philology* 17.2 (1963): 380-91. Print.

Weissberger, Barbara F. “Deceitful Sects: The Debate about Women in the Age of Isabel the Catholic.” *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance*. Eds. Thelma S. Fenster and Clare A. Lees. New York: Palgrave Macmillan, 2002. 207-235. Print.

---. *Isabel Rules: Constructing Queenship, Wielding Power*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print.

White, Hayden. *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1978. Print.

Zea, Leopoldo. *Descubrimiento e identidad latinoamericana*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Print.

Zilboorg, Gregory. *The Medical Man and the Witch During the Renaissance*. New York: Cooper Square Publishers, 1969. Print.

VITA

Silvia Ruiz Tresgallo

EDUCATION

2011	Ph.D. in Spanish, **The Pennsylvania State University**; Date of completion: May, 2011
	Area of Specialization: Latin-American Literature and Transatlantic Studies
	Dissertation: *América fémina hechiza: la hechicera en la representación de América*
	Committee: Julia Cuervo-Hewitt (chair), William R. Blue, Mary E. Barnard, Laurence E. Prescott, Priscilla Meléndez, and Djelal Kadir.
2005	M.A., Spanish, **Western Michigan University**
1999	B.A., Geography and History, **Universidad de Cantabria**, Spain

RESEARCH INTERESTS

Major fields	Latin-American Literature and Culture, Colonial & Contemporary Transatlantic Studies
Subfields	Medieval Literature Early Modern Spanish Literature

PAPERS: PUBLISHED AND FORTHCOMING

Published	Ruiz Tresgallo, Silvia. "Parodia de las vidas de los santos y subversión del discurso místico en *Santa*." *Espéculo. Revista de estudios literarios* 34 (2006): n. pag. Web. 20 Dec. 2006.
Published	Ruiz Tresgallo, Silvia. Rev. of *Crónicas del bufón: Aproximación crítica a* Maluco, la novela de los descubridores, by María Esther Quintana Millamoto. *Letras Femeninas* 36.1 (2010): 380-82. Print.
Forthcoming	Ruiz Tresgallo, Silvia. "Nation and Woman: from Conquered to Conqueror in *Los Estados-Unidos (notas y episodios de viaje)* by Alberto Lombardo." Reconsidered for publication in *Romance Notes*.

CONFERENCE PRESENTATIONS

2009	**2009 Modern Language Association Convention**. Philadelphia, Pennsylvania
	"Nation and Woman: from Conquered to Conqueror in *Los Estados-Unidos (notas y episodios de viaje)* by Alberto Lombardo." Panel Title: "Travel Literature, Race, and Ethnicity"