

María Cecilia Pavón

ceciliapavon@yahoo.com.ar

IdIHCS, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Plures. Artes y Letras

Universidad Nacional de La Plata, Argentina

ISSN: 1853-6212

Periodicidad: Anual

núm. 12, e024, 2021

revistapluresunlp@gmail.com

Recepción: 03 Septiembre 2021

Aprobación: 10 Septiembre 2021

Publicación: 29 Octubre 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/186/1862378028/index.html>

DOI: <https://doi.org/10.24215/18536212e024>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: *Retrato de la Lozana andaluza* es un libro particular, una *rara avis* en la extensa cantidad de obras continuadoras de *La Celestina*. *El Retrato* fue publicado aproximadamente en 1530, en Venecia, pero fue concebida en el espacio fronterizo, tanto geográfico como ideológico, entre España y Roma. Su autor, Francisco Delicado compartió con Lozana el mismo destino de exilio y olvido hasta que Ferdinand Wolf en 1845 logró reencontrar autor y obra en una referencia. En esta obra desmesurada, hilarante, provocadora, de contenido obscuro y realización sumamente culta analizaremos cómo se construye y representa la identidad femenina alrededor del eje de la corporeidad y cómo se resignifican los rasgos de femineidad promulgados por la mentalidad patriarcal dominante del siglo XVI.

Palabras clave: Lozana, erotismo, Renacimiento, saberes, brujas.

Abstract: *Retrato de la Lozana andaluza* is a particular book, a *rara avis* in the vast number of follow-up works to *La Celestina*. *El Retrato* was published around 1530 in Venice but it was conceived on the frontier, both geographical and ideological, between Spain and Rome. Its author, Francisco Delgado, shared the same exile place and oblivion as Lozana until Ferdinand Wolf was able to reunite the author and the work in a reference in 1845. Within this enormous, hilarious and provoking work of obscene content and extreme highbrow realization, it will be analyzed how the feminine identity is built and represented around the corporeal axis as well as how the femininity features stated by the dominant XVI-century patriarchal mind are resignified.

Keywords: Lozana, erotism, Renaissance, knowledge, witches.

INTRODUCCIÓN

“¿Será muy aventurado presumir que ciertos procesos históricos y emocionales se anuncian con fantasías bestiales para evitar hacerlo explícitamente?”, se pregunta Rafael Ángel Herra (1988, p. 20). Creemos que en los vericuetos ficcionales es posible rastrear la huella de lo bestial disolviendo escrúpulos con su desmesura y desorden. Lo monstruoso, en tanto otredad legitimadora de lo bueno y lo bello, es la instancia ficcional que libra al hombre de la incertidumbre del caos y le permite exteriorizar la indecible realidad. Su propiedad de ser signo sin referente fijo le permite tomar la forma que cada cultura, sociedad o individuo valoren

negativamente. De esta manera, Lozana se ubicará, al igual que su autor, en un espacio intermedio entre España e Italia y en un tiempo convulsionado por la toma del último baluarte árabe en España, la expulsión de los judíos de parte de la península y el afianzamiento de la Inquisición con centro religioso y político en Roma. El intenso diálogo intelectual, artístico y político que mantiene a esta ciudad en continua ebullición se traduce en *Retrato de la Lozana andaluza* en la multiplicidad de ideologías y sentidos, y recorta sobre el escenario de una Roma babilónica poco antes del Saco la vida de una mujer judía, prostituta, bruja y comerciante cuya representación como personaje trastoca la perspectiva sobre el “deber ser” de la mujer. Analizaremos cómo se construye y representa la identidad femenina alrededor del eje de la corporeidad y de qué manera se resignifican los rasgos de femineidad promulgados por la mentalidad patriarcal dominante del siglo XVI.

1. JERARQUÍAS SEXUALES - JERARQUÍAS SOCIALES

Entre finales del siglo XV y durante el siglo XVI los cánones de belleza y forma femenina ideales sufren una serie de transformaciones que crean nuevos patrones de aspecto, gusto e ideales de lo bello y lo erótico. El cambio en los hábitos alimenticios, que se hace patente en la proliferación de libros de cocina con un marcado predominio de mantequilla, crema y dulces (Matthews Grieco, 1993, p. 76), guarda relación con el cambio de un modelo de mujer aristocrática medieval, graciosa pero sencilla, de caderas angostas y pechos pequeños, a un modelo de mujer más robusta, de caderas anchas y pechos rellenos. La gordura, en este periodo, funciona como símbolo social de salud y poder adquisitivo, ya que las mujeres se alimentaban después que el hombre hubiera recibido la mejor y más abundante ración.

En diálogo con estas concepciones, Lozana hace honor a su nombre y no sólo responde a este modelo sino que lo excede: su estatura y contextura son enormes y sus carnes y senos desmesuradamente voluptuosos. Conoce los secretos de la cocina y no se cuida de disfrutarlos, por lo cual a la exclamación de Silvano ante su extrema gordura responde: “Hermano, como a mis espesas y sábeme bien, y no tengo envidia al Papa [...]” (Delicado, 2000, p. 387). Su excesivo gusto por la comida es equiparable a su inagotable deseo sexual, ambos confundidos en sugerentes equivalencias metafóricas instaladas desde el Mamotreto II, cuando reflexionando junto a su tía sobre lo que podría hacer para sobrevivir Lozana dice tener como única herencia, y más que la belleza de su madre, la habilidad de “guisar” aprendida de su abuela. Este verbo confirma su connotación sexual en las palabras de su tía:

Esto que vos tenéis y lo que sabéis será dote para vos, y vuestra hermosa hallará ajuar cosido y sorcido, que no os tiene Dios olvidada, que aquel mercader que vino aquí ayer me dijo que, cuando torne, que va a Cáliz, me dará remedio para que vos seáis casada y honrada, mas querría él que supiésedes labrar. (Delicado, 2000, p. 179)

Más claramente, en ocasión del primer encuentro sexual entre Rampín y Lozana, ésta se refiere a su deseo sexual diciendo: “Este tal majadero no me falte, que yo tengo apetito dende que nací, sin ajo y queso, que podría prestar a mis vicinas [...]” (Delicado, 2000, p. 233). Y al referirse al miembro masculino de Rampín dice: “[...] En mi vida vi mano de mortero tan bien hecha. ¡Qué gordo que es! Y todo parejo. ¡Mal año para nabo de Jerez!” (Delicado, 2000, p. 233).

Lozana utiliza sus gustos y conocimientos gastronómicos, cuestiones asociadas al mundo femenino, para obtener control y poder en el ámbito público. Su *leit motiv* será disfrutar de los placeres de la vida y especialmente de comer, beber y de su propia sexualidad. En contraste con los mandatos misóginos y patriarcales de la Europa cristiana que veía a la mujer como un ser peligroso, responsable del pecado original en base a su sexualidad descontrolada, Lozana disfruta su sexualidad sin tabúes ni represiones. Su energía vitalista está guiada por su deseo de libertad e individualidad ya que desea “(...) ser siempre libre y no sujeta a ninguno (...)” (Delicado, 2000, p. 187).

Subvirtiéndolo el lugar pasivo de objeto de deseo que se espera ocupe la mujer, Lozana será la instigadora de los encuentros sexuales. Esta manera de percibir y ejercer su propia sexualidad “(...) la coloca en un nivel diferente de sus predecesoras la Celestina o la Trotaconventos (...)” (Fourquet-Reed, 2005, p. 264).

En cuanto a las tareas manuales, se esperaba que fueran una protección contra los vicios y las malas costumbres. Así Luis Vives (1893) en su *Instrucción de la mujer cristiana* nos cuenta:

Aprenderá la muchacha a hilar y labrar, que son ejercicios muy honestos...y muy útiles a la conservación de la hacienda y honestidad, que debe ser el principal cuidado de las mujeres...es importante que hile, cosa y labre, o haga alguna cosa necesaria en casa. (p. 69).

En contraste con estos mandatos, según un cliente suyo, Lozana

(...) no sabe hilar, y nunca la vi coser de dos puntos arriba, su mozo friega y barre, a todos da que hacer, y nunca entiende sino: ¿Qué guisaremos, qué será bueno para comer? La tal cosa yo la sé hacer, y el tal manjar cómprelo vuestra merced, que es bueno. Y daca especia, azúcar, trae canela, miel, manteca, ve por huevos, trae tuétanos de vaca, azafrán, y mira si venden culantro verde. No cesa jamás, y todo de bolsa ajena. (Delicado, 2000, p. 442).

Varios son los sentidos que descubrir en este pasaje. Por un lado, “hilar” y “coser” están contaminados con el sentido erótico que subyace a casi todas las actividades y campos semánticos invocados. En este caso, estas actividades, que son el símbolo de la pasividad femenina en el interior del hogar, quedan transformadas en vehículos de liberación femenina y marcan su entrada en la vida pública. Por otra parte, una vez más, el ámbito de lo culinario sirve para establecer sugerentes relaciones. No solo por la mención del “culantro” de clara alusión obscena, sino porque la comida será un medio mediante el cual Lozana atraiga a sus clientes, como si el comer fuera un placer más con el cual seduce a los hombres. “Y todo de bolsa ajena”, porque el otro elemento fundamental detrás de todos estos placeres, y del cual depende su autonomía económica, es el dinero y provecho que Lozana pueda sacar. Todo esto sin contar con que Rampín ocupará en la casa el lugar que se espera ocupe Lozana como mujer.

Otro aspecto interesante de este pasaje es la mención detallada de diversos ingredientes alimenticios: especia, azúcar, canela, miel, etc. Estos ingredientes sugieren platillos sabrosos, elaborados y de cierto exotismo. No están pensados para la subsistencia diaria sino para el solaz de los comensales. En cuanto a la comida, veamos lo que señala Luis Vives (1893):

Aprenderá junto a esto la doncella a guisar de comer, no de la manera que guisan los cocineros, ni cosas de golosinas y sainetes, sino sobriamente y templada y limpia, y esto para que sepa contentar a sus padres y hermanos, siendo doncella, y a su marido e hijos casada. (p. 47).

El modelo de comportamiento en el que está pensando Vives, al cual Delicado opone un modelo contrastante punto por punto, es el de una mujer pasiva, que se mueve siempre en el interior del hogar, ya que pasa de la vida con sus padres a la convivencia con su marido e hijos y, sobre todo, en una mujer como hacedora de alimentos y no una mujer que disfruta de lo preparado.

Tres sentidos funcionan juntos en este pasaje: Hilar-comer-sexualidad. Llama la atención encontrarlos juntos en otro pasaje en un diálogo entre Lozana y Rampín: “(...) no quiero de noche que ninguno duerma conmigo sino vos, y de día, comer de todo, y d’ esta manera engordaré, y vos procurá de arcarme la lana si queréis que teja cintas de cuero (...)” (Delicado, 2000, p. 280). “Arcar la lana” funciona como una metáfora más de tener relaciones sexuales. “Tejer cintas de cuero” tiene un sentido más oscuro pero siguiendo a Claude Allaire (2000, p. 280) creemos que es posible que se trate de cierta promesa femenina de no mantenerse pasiva en el encuentro con el amante.

Las sensuales recetas de la cocina judeo-árabigo-andaluza que invoca Lozana van a contrapelo de los discursos médicos y religiosos que manejan una idea de salud asociada con una alimentación austera en cantidad y sabor, junto con una idea de cuerpo indisolublemente ligada a la de alma. El Renacimiento hereda del Medioevo la concepción de cuerpo como “abominable vestido del alma”. Lo que nos dice Jacques Gélis

sobre este periodo es que “(...) El pecado y el miedo, el miedo al cuerpo, el miedo al cuerpo de la mujer sobre todo, se repiten como una letanía en forma de advertencias o de condenas (...)” (2005, p. 28). Todos los apetitos del cuerpo son vistos como tentaciones, peligros, amenazas, porque “(...) más que del cuerpo, de lo que se habla es de la ‘carne’; así, el deseo sexual es el ‘aguijón de la carne’ y la relación sexual ‘obra de la carne’, ‘comercio carnal’ (...)” (Gélis, 2005, p. 28). Recato, mesura y ayunos tienen la finalidad de moderar, en última instancia, el deseo sexual. Sucede que en el Siglo XVI se multiplican los discursos sobre el cuerpo y convive con esta visión negativa del cuerpo del pecador, donde reina el desorden y el envilecimiento, porque no logra dominar sus pasiones, una visión de cuerpo armonioso, que no es otro que el representado por Adán y Eva antes de la expulsión del paraíso.

El desmesurado deseo sexual de la protagonista actualiza el mito de la vagina dentada y contribuye con el discurso inquisitorial y el discurso médico en el proceso de simbolización de la mujer como otredad monstruosa y amenazante por determinación natural.

Por otra parte, en el nivel estructural de la obra, la división en “mamotretos”, término que en el léxico erótico de la época tendría el equivalente a eyaculaciones o coitos, cobra aun nuevos sentidos cuanto que la segunda parte de *La Celestina* de Fernando de Rojas, obra con la que se establece un diálogo desde la portada, está dividida en “cenas” o “escenas”.

Los modelos de amor cortés de relaciones entre los sexos, según los cuales el hombre establecía una actitud simbólica de vasallaje respecto a la mujer, han quedado atrás y son objeto de parodia. Sirva para muestra este diálogo entre Lozana y Diómedes:

Lozana-Señor sea vuestra merced de quien mal lo quiere. Yo me llamo Aldonza, a servicio y mandado de vuestra merced.

Diómedes- ¡Ay, ay!, ¡Qué herida! Que de vuestra parte qualque vuestro servidor me ha dado en el corazón con una saeta dorada de amor.

Lozana- No se maraville vuestra merced, que cuando me llamó que viniese abajo, me parece que vi un mochacho, atado un paño por la frente, y me tiró no sé con qué. En la teta izquierda me tocó.

Diómedes- Señora, es tal balletero que de un mismo golpe nos hirió a los dos. Ecco adonque due anime in uno core. ¡Oh Diana! ¡Oh Cupido! ¡Socorred el vuestro siervo! Señora, si no remediamos con socorro de médicos sabios, dubdo la sanidad, y pues yo voy a Cáliz, suplico a vuestra merced se venga conmigo. (Delicado, 2000, p. 182).

En este contexto, “sanidad” debe entenderse como la manifestación física de una erección en el caso del hombre. Molestia que no ha de ser tanta ya que no está preocupado por apartarse del “Cáliz”.

El Renacimiento, ante una vida política y económica con la burguesía como nuevo elemento desestabilizador del antiguo orden de clases sociales, está deseoso de límites sociales y sexuales claramente definidos. Entre el hombre y la mujer se establecieron claras diferencias en la vestimenta y el comportamiento que no debían ser transgredidas, sin ninguna excepción. Al hombre correspondía una masculinidad robusta y enérgica y a la mujer una sumisión delicada y tierna, lo que reforzaba el ideograma de la complementariedad femenina como signo cultural de subordinación social y económica.

En el marco de la lógica carnavalesca del mundo al revés que articula el *Retrato*, Lozana será un antimodelo de pasividad sexual y, necesariamente, socioeconómica. Dueña de una particular moral y concepción de la honra establece los términos de su relación con Rampín:

Mirá que yo no tengo marido ni péname el amor, y de aquí os digo que os terné vestido y harto como barba de rey. Y no quiero que os fatiguéis, sino que os hagáis sordo y bobo, y calléis aunque yo os riña y os trate de mozo, que vos llevaréis lo mejor, y lo que yo ganare sabedlo vos guardar, y veréis si habremos menester a nadie [...] (Delicado, 2000, p. 239)

Luis Vives (1893) nos da una idea de cómo se espera que se comporte la mujer honesta en lo que respecta a la vida pública: “¡Ay!, cuánto sería estarse la doncella segura y guarecida en su casa que no ponerse en el coso, ni pasar por tanto juicios (...) Debe la doncella estar retraída y no curarse de salir a vistas...” (p. 8).

Pero Lozana se apropia del espacio del comercio público, donde actúa como agente activo, y deja a Rampín el dominio dentro del ámbito privado, invirtiendo el sistema dicotómico patriarcal, según el cual a la mujer corresponden la casa y la naturaleza, mientras que al hombre le están reservados la cultura y el ámbito

público (Guerra, 1995, p. 15). Estos ejes territoriales demarcan a un tiempo modos de comportamiento y espacios ontológicos que encuentran sustento a nivel de la infraestructura económica en el relegamiento de la mujer al ámbito de lo privado, la reproducción biológica y el cuidado de los niños (Guerra, 1995, p. 14). Lozana no se siente atada a estas prerrogativas. Su individualismo y su desarraigo geográfico, a pesar de las continuas referencias a la “patria hogar”, responden a los presupuestos de una burguesía naciente para la cual cada uno cuenta sólo consigo mismo, sin que exista metafísica ni sentido de pertenencia a una comunidad supraindividual. De esta manera, la obra escenifica el movimiento de la tradición a la razón propia del mundo mercantil, pero extremando el procedimiento de inversión carnavalesca hasta convertir a Lozana en un personaje totalmente público en el que la introspección queda reducida a la mínima expresión.

La libertad de la que goza Lozana está basada en la independencia económica dada por sus actividades como alcahueta, comadrona, curandera y, principalmente, como prostituta. Este uso mercantil de su desbordante sensualidad refuerza los discursos teológicos sobre la prostitución como un mal necesario, y el proceso de objetivación de sí misma y de Rampín al establecer su relación sobre la compra y venta de sexo, uniendo indisolublemente sexualidad-dinero y posición social.

Constituida en la confluencia del diálogo formal e intertextual con *La Celestina*, y en la relación pública con otros personajes, Lozana hace de los nuevos valores mercantiles sus valores morales, pues, como dice de ella Silvio hablando con el autor, “sacaba dechados de cada mujer y hombre [...] y sábele dar maña, y siempre es llamada señora Lozana, y a todos responde, y a todos promete y certifica, y hacen que tengan esperanza, aunque no la haya” (Delicado, 2000, pp. 292-293).

El engaño y la mentira son instrumentos válidos cuando se trata de obtener lo deseado, a lo que Lozana agrega un ingenio calificado como “diabólico” y una “agudeza que la patria y el parentado le habían prestado” (Delicado, 2000, p. 183), haciendo referencia a su origen judío, fuerte rasgo identitario que Lozana despliega en sus gustos y saberes culinarios y que constituye su otredad socio-económica. “Más aún, su ingenio es equiparable al de Séneca, Lucano, Marcial y Avicena” (Delicado, 2000, p. 348). De esta manera, la relación entre saber, tener y poder queda establecida definitivamente.

1. 1. Saberes de Lozana. “Abre tu bolsa que yo abriré mi boca”

Pero ¿Qué sabe Lozana? ¿Cuáles son los saberes y habilidades que posee?

Las referencias a la inteligencia de Lozana se multiplican en la obra de Delicado (2000):

(...) mucho más sabía la Lozana que no mostraba, y viendo yo en ella muchas veces manera y saber que bastaba para cazar sin red, y enfrentar a quien mucho pensaba saber, sacaba lo que podía (...) (pp. 172-173). “La señora Lozana fue natural compatriota de Séneca, y no menos en su inteligencia y resaber, la cual desde su niñez tuvo ingenio y memoria y vivez grande (...)” (p. 175). “Y como veían que a la señora Aldonza no le faltaba nada, que sin maestro tenía ingenio y saber, y notaba las cosas mínimas por saber y entender las grandes y arduas, holgaban de ver su elocuencia; y a todos sobrepujaba, de modo que ya no había otra en aquellas partes que en más fuese tenida, y era dicho entre todos de su lozanía, así en la cara como en todos sus miembros (...)” (p. 184).

Los conocimientos que posee Lozana para sobrevivir en Roma son variados. En diálogo con el autor de su retrato explicará:

(...) Yo sé ensalmar y encomendar y santiguar cuando alguno está aojado, que una vieja me vezó, que era saludadera y buena como yo. Sé quitar ahitos, sé para lombrices, sé encantar la terciana, sé remedio para la cuartana y para el mal de la madre. Sé cortar frenillos de bobos y no bobos, sé hacer que no duelan los riñones y sanar las renas, y sé medicar la natura de la mujer y la del hombre, sé sanar la sordera y sé ensolver sueños, sé conocer en la frente la fisionomía, y la quiromancia en la mano, y prenosticar. (Delicado, 2000, p. 381).

En estos saberes mágicos, médicos y adivinatorios Folke Gernert (2016) identifica la emulación del modelo celestinesco, ya que evoca una serie de habilidades típicas de Celestina como la capacidad de producir

cosméticos, “hacer virgos” y el desempeño retórico necesario en una alcahueta. Distingue a Lozana su conocimiento de las artes adivinatorias: la interpretación de los sueños, la fisiognomía o metoposcopia (arte de adivinar el porvenir en las líneas de la frente), la quiromancia y la astrología judiciaria. Sin embargo, comparte estos conocimientos con la *Comare* del último diálogo de *Sei giornate* (1556) de Pietro Aretino y con la pícaro Justina (1605) de López de Úbeda. Resulta por lo menos curioso que estos saberes no hayan sido heredados por los pícaros varones. Ni siquiera los clásicos pícaros como Lazarillo, Guzmán o Pablos de Segovia ostentan este tipo de saberes y resulta por lo menos llamativo que sean adjudicados a mujeres de una posición social marginal, por lo cual trataremos de precisar las posibles finalidades de que nuestra protagonista sea portadora de estas habilidades.

Retomando el tema de los saberes adivinatorios y siguiendo a Folke Gernert (2013), creemos que deben ser analizados en el contexto del sistema científico del Siglo de Oro y sin olvidar que Delicado contaba con una amplia formación humanística y médica.

El marco de pensamiento sobre el que se recortan estas artes es el que Foucault (1968) identifica con la semejanza:

Hasta fines del Siglo XVI, la semejanza ha desempeñado un papel constructivo en el saber de la cultura occidental. En gran parte, fue ella la que guió la exégesis e interpretación de los textos; la que organizó el juego de los símbolos, permitió el conocimiento de las cosas visibles e invisibles, dirigió el arte de representarlas. El mundo se enrollaba sobre sí mismo: la tierra repetía el cielo, los rostros se reflejaban en las estrellas y la hierba ocultaba en sus tallos los secretos que servían al hombre. La pintura imitaba el espacio. Y la representación -ya fuera fiesta o saber- se daba como repetición: teatro de la vida o espejo del mundo, he ahí el título de cualquier lenguaje, su manera de anunciarse y de formular su derecho a hablar (p. 26).

En consonancia con estas ideas, la fisiognomía es la disciplina que mediante el análisis del aspecto exterior de animales y personas busca establecer su carácter, inclinaciones y destino. Sus orígenes se remontan al Siglo III A. C. y fue de amplia difusión y práctica por parte de griegos y romanos. En los Siglos XV y XVI, y como parte de la revalorización del mundo clásico que caracteriza al Renacimiento, surgen una serie de manuales sobre esta práctica. Sólo por citar uno mencionamos *De Chyromantiae principiis et phisionomiae* de Alessandro Achillini (1463-1512).

En cuanto a la quiromancia, el arte de leer las líneas de la mano está muy relacionada con la fisiognomía, por lo cual muchos manuales versan sobre ambas disciplinas.

El estatus científico de estos saberes es objeto de discusión académica a principios del Siglo XVI y, aunque desconocemos la posición de Delicado como médico al respecto, son parte indudable del universo cultural del autor considerarlos como científicos por lo menos en su apariencia y podemos analizar el tratamiento textual que se les da.

En este sentido, todos los rasgos físicos de Lozana son susceptibles de analizarse desde la fisiognomía y nos ocuparemos de ello en el apartado 2.

En el Mamotreto XXXV, en ocasión de estar negociando con Jacomina, Lozana afirma: “(...) Que las amas se mueran y las amigas no falten, que tú serás aún con el tiempo cortesana, que ese lunar sobre los dientes dice que serás señora de tus parientes (...)” (Delicado, 2000, p. 343). La expresión remite al refrán “Lunar encima los dientes, señora de sus parientes” (de Horozco, 2005, p. 349) y tiene el sentido de ser tenida en valía. Lo que hace Lozana es simular un conocimiento proveniente en apariencia de la fisiognomía, cuando en realidad está evocando el saber popular contenido en el proverbio, para crear una imagen de sí misma como mujer en poder de un saber que los demás desconocen.

El cabello, otro aspecto físico del cual se ocupa la fisiognomía, se encuentra textualizado en el Mamotreto LII. En esta ocasión, Sagüeso, cliente de Lozana, hace gala de sus atributos genitales diciendo: “-¡Voto a mí que nací con lo mío delante!”. A lo que Lozana responde: “-Bien se te parece en ese remolino” (Delicado, 2000, p. 420). Una vez más, este análisis pseudo-fisiognómico aplicado al vello púbico de su cliente, tiene la función de colocar a Lozana en un lugar superior a éste en tanto poseedora de un saber oculto.

Pies y manos son también de interés para la fisiognomía y para Lozana. Podemos verlo al comienzo del Mamotreto III en la descripción que hace de Diómedes al verlo por primera vez:

-Señora tía, ¿es aquel que está paseándose con aquel que suena los órganos? ¡Por su vida, que lo llame! ¡Ay, cómo es dispuesto! ¡Y qué ojos tan lindos! ¡Qué ceja partida! ¡Qué pierna tan seca y enjuta! ¿chinelas trae? ¡Qué pie para galochas y zapatilla zeyena! Querría que se quitase los guantes para verle qué mano tiene (...)" (Delicado, 2000, p. 180).

De todos los rasgos físicos mencionados cobran especial importancia manos y pies que, según la *Fisiognómica* pseudo aristotélica, denotan la fuerza y virilidad masculina. Una vez más, la textualización del saber fisiognómico está al servicio de la clave de lectura obscena.

En cuanto a la quiromancia, vemos a Lozana en plena lectura quiromántica en el Mamotreto XI cuando conoce a Rampín, su futuro compañero: "-Mancebo de bien, llegaos acá y mostráme la mano. Mirá qué señal tenés en el monte de Mercurio y uñas de rapiña. Guardaos de tomar lo ajeno, que peligrarés" (Delicado, 2000, p. 209). En esta parte del diálogo, la referencia a Mercurio, dios del comercio, mensajero del amor y patrón de los robos, se complementa con las "uñas de rapiña", que según el *Tractatus ciromancie* de Rodrigo da Maiorca indica que las uñas curvas son signo de codicia y abundancia pecuniaria (Gernert, 2013, p.48). Sin embargo, la función textual más importante de esta interpretación es anunciar lo que sucederá a Rampín en el Mamotreto XXXI, en el cual será encarcelado debido a un malentendido en el mercado a raíz del cual es acusado de ladrón. Reforzado este sentido de Lozana como pronosticadora del futuro en tanto ha soñado con un altercado por lo cual pide a Rampín que salga de la casa sin su espada.

Unas líneas más adelante continúa la lectura de la mano "-Vení, vení. Este monte de Venus está muy alto. Vuestro peligro está señalado en Saturno, de una prisión, y en el monte de la Luna, peligro por mar" (Delicado, 2000, p. 209). Por un lado está el peligro de la prisión que puede relacionarse con las influencias malélicas atribuidas a Saturno. En cuanto a la luna y al "peligro por mar", se trata de elementos complementarios, ya que la luna influye en las corrientes marinas, y cobra importancia esta lectura hacia el final de la obra, cuando Rampín teme embarcarse para Lípari (o Venecia). Por otra parte, la expresión "este monte de Venus está muy alto" resulta problemática en tanto no se puede distinguir si Lozana está mirando la mano del mozo o está mirando sus genitales. En ambos casos se estaría haciendo alusión a las capacidades amorosas de Rampín y la lectura en clave obscena, nuevamente, queda establecida.

En esta línea de interpretación de los signos celestes en su correlación con los signos terrenales, Lozana también pronosticará hechos históricos relevantes como la muerte de Maximiliano I de Habsburgo en 1519 y el Saco de Roma en 1527. En el Mamotreto XLII, Lozana está hablando con el autor devenido personaje y afirma:

(...) Mirá el prenostico que hice cuando murió el emperador Maximiliano, que decían quién será emperador. Dije: yo oí aquel loco que pasaba diciendo oliva d'España, d'España, d'España, que más de un año turó, que otra cosa no decían sino d'España, d'España. Y agora que ha un año que parece que no se dice otro sino carne, carne, carne salata, yo digo que gran carnerería se ha de hacer en Roma. (Delicado, 2000, pp. 383-384).

La astrología judiciaria, tenida en gran valía en el Siglo XVI por reyes, plebeyos y científicos, en manos de Lozana se vuelve parodia. La muerte de un emperador anunciada en unas aceitunas y la gran matanza del Saco en carne seca.

Como afirma Gernert "(...) Al igual que Francois Rabelais o Pietro Aretino que escribieron pronósticos burlescos para reírse de la astrología judiciaria tan en boga en su época, Delicado desenmascara con sorna la base especulativa de estas prácticas adivinatorias (...)" (2013, p. 49). Estamos de acuerdo con Gernert en que hay cierta degradación irónica de saberes como la fisiognomía, la quiromancia y la astrología judiciaria, consideradas como saberes científicos en algunos ámbitos. Sin embargo no coincidimos en que es el hecho de que Lozana sea mujer y por añadidura prostituta lo que degrada estos saberes sino el uso que hace Lozana de ellos. Creemos que estos saberes están en escena para contribuir a la formación de la imagen de Lozana como bruja, tema que abordaremos en el apartado 2.

Regresando al uso que hace de estos saberes Lozana, ella misma le cuenta al Autor:

(...) para ganar de comer, tengo de decir que sé mucho más que no sé, y afirmar la mentira con ingenio, por sacar la verdad. ¿Pensáis vos que si yo digo a una mujer un sueño, que no le saco primero cuanto tiene en el buche? (...) (Delicado, 2000, p. 383).

El verdadero atributo de Lozana es el ingenio al hablar.

Las menciones a la elocuencia de nuestra protagonista son numerosas y se distribuyen en el texto (Delicado, 2000) de manera constante.

(...) Y siendo ella hermosa y habladera, y decía a tiempo, y tinié gracia en cuanto hablaba, de modo que embaía a los que la oían (...)” (p. 187). “(...) que era más plática y tinié más conversación. Y habéis de notar que pasó a todas éstas en este oficio, y supo más que todas la manera, de tal modo que en nuestros tiempos podemos decir que no hay quien use el oficio mejor ni gane más que la señora Lozana, como abajo diremos, que fue entre las otras como Avicena entre los médicos (...)” (pp. 189-190).

Lozana depende del don de la palabra para ejercer los oficios de prostituta, curandera y *prenosticadora*. Es la palabra la verdadera protagonista de la historia.

Hay una oralidad transaccional que atraviesa a todos los personajes. De hecho la obra se construye casi en su totalidad por diálogos, de los cuales Lozana absorbe la mayoría.

La voluntad de dominio que encarna su voz es indiscutible. A todos manda y ordena, porque cuando Lozana llega a Roma comprende rápidamente el potencial que tiene su cuerpo en una ciudad en la que parece no haber reglas morales. Toma conciencia de su nueva individualidad social y rechaza la condición de mujer avasallada. Roma completa es un mercado de transacciones regido por una nueva filosofía existencial, la del dinero.

La boca de Lozana es el epicentro de las transacciones: palabra, beso y comida circulan por ella y se confunden en mutuas alusiones. Al respecto, Louis Imperiale afirma que “Lozana ‘devora’ todo el tiempo espacio del discurso” (1996, p. 19). Muy adecuada la metáfora culinaria ya que hablar y comer, tanto como comer y copular, se dan con la misma facilidad en la boca de la protagonista.

2. CORPOREIDAD Y MORALIDAD

La belleza física durante el Renacimiento neoplatónico es valorada como signo exterior y visible de una bondad interior e invisible que más que una posesión peligrosa, como lo había sido en la Edad Media, será concebida como un atributo necesario del carácter moral y la posición social. Se instala de este modo cierta obligatoriedad de la belleza como muestra de probidad moral sobre una concepción de la corporeidad como espejo de la interioridad humana.

Frente a estos cánones de comportamiento y apariencia física, la descripción que de Lozana hacen los demás personajes se articula sobre la poética de inversión carnavalesca. Se reitera insistentemente la gran belleza de nuestro personaje. Algunos se refieren a sus piernas, otros a su andar o a su lozanía.

Sus dientes no son un detalle menor en tanto son una extensión de aquella boca voraz y desenfrenada. De sí misma afirma mientras cuenta a unas camiseras las vicisitudes que la llevaron a Roma: “(...) Y por maravilla venían a ver mis dientes, que creo que mujer nacida tales los tuvo, porque es cosa que podéis ver (...)” (Delicado, 2000, p. 200).

Sin embargo, la corporeidad sobre la que se funda esta belleza se halla totalmente degradada por la sífilis: tiene una cicatriz en forma de estrella en medio de su frente que podría ser el rastro dejado por la caída de su nariz, no tiene cejas y, con el tiempo, también perderá su cabellera.

Mención aparte merecen las barbas de Lozana, que remiten a un doble campo semántico. Por un lado, a la vejez de Lozana hacia el final de la obra y, por otra parte, la emparentan con Celestina, que también las tenía como signo físico en el que se concreta la corrupción de su alma, es decir, su interés lujurioso y “contra natura” por “varonil condición” hacia Areúsa. En Lozana la desmesura de su corpulencia le otorga un aspecto

masculino y lo suficientemente bello como para despertar admiración en algunas mujeres. Así lo vemos en la tía de Rampín, quien al verla desnuda exclama:

Yo quisiera ser hombre, tan bien me ha parecido. ¡Oh qué pierna de mujer! ¡Y el necio de su marido que la dejó venir sola a la tierra Cornualla! Debe de ser qualche babión; o veramente que ella debe de ser buena de su cuerpo. (Delicado, 2000, p. 229)

Ante este interés, le recuerda Rampín: “Yo lo veré esta noche, que, si puedo, tengo de pegar con sus bienes”. A lo que la tía protesta: “A otro que tú habría ella de menester, que le hallase mejor la bezmellerica y le hinchase la medida” (Delicado, 2000, p. 229), expresión en la que debe entenderse *haber de menester* como “tener por necesidad” y *bezmellerica* como alusión al sexo femenino como flor.

Estos rasgos corporales sobre los que se construye la otredad moral de Lozana la acercan al universo de las brujas o hechiceras que, definidas como apropiación demoníaca, equivalen a una monstruificación física y moral. Las brujas, al igual que nuestra protagonista, reúnen de manera invertida las características femeninas de comportamiento asignadas por el orden patriarcal. Ésta, subvirtiendo el rol doméstico asignado, procura el sustento mientras Rampín permanece en la casa, hace de los utensilios de cocina herramientas para preparados sanadores y, si bien no posee escoba, manda y decreta sobre el falo de Rampín y los de sus clientes.

Creemos que en la construcción misma del estereotipo intelectual de la bruja se encuentra la lógica del exceso, la inversión paródica y la hipersexualización. Prueba de ello es la definición que da Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) del término “bruja”: “cierto número de gente perdida y endiablada, que perdido el temor de Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa (...)”. Un poco más adelante nos aclara sobre qué idea de mujer se construye esta definición: “Son más ordinarias las mugeres, por la ligereza y fragilidad, por la lujuria y por el espíritu vengativo que en ellas suele reynar; y es más ordinario tratar esta materia debaxo del nombre de bruja.”

La sexualidad desbordada es el elemento esencial de esta definición pero no es una novedad su utilización para construir la otredad de un grupo. Dice al respecto Tania Romero Sánchez que

(...) da cuenta de una larga tradición cristiana que hipersexualizaba a los enemigos, hombres y mujeres cuyos apetitos sexuales estaban fuera de los límites y por ello realizaban todo tipo de actos que parecían ir contra la naturaleza humana, por ejemplo: sacrificios cruentos con sangre, sobre todo sacrificaban niños, eran antropófagos, realizaban orgías, cometían incesto, actos de sodomía y bestialismo, e idolatraban a otros dioses (2013, p. 2).

Esta concepción de la mujer como otro peligroso fue sobre la que los padres de la iglesia, demonólogos, teólogos y juristas basaron sus leyes y acepciones. Pero pueden rastrearse hasta los comienzos de la era cristiana. Así para Tertuliano (160-220 d.C.), por ejemplo, todas las mujeres son tentadoras sexuales, una Eva, culpables por encantar a los hombres con sus triquiñuelas sexuales. Para Orígenes (182-254 d.C.) el cuerpo de las mujeres era la esencia de la imperfección moral, todo el pecado según él, inicia con la provocación del cuerpo a través del cual el Diablo opera. Para Crisóstomo (347- 407 d.C.), la mujer había abusado de su poder y lo había arruinado todo, consideraba además que las mujeres habían sido creadas para satisfacer la lujuria de los hombres. (Romero Sánchez, 2013, p. 2)

Este es el sustrato ideológico que sustenta la aparición en 1486 del *Malleus Maleficarum* que concluye:

Todas estas cosas de brujería provienen de la pasión carnal, que es insaciable en estas mujeres. Como dice el libro de los Proverbios: hay tres cosas insaciables y cuatro que jamás dicen bastante: el infierno, el seno estéril, la tierra que el agua no puede saciar, el fuego que nunca dice bastante. Para nosotros aquí: el seno de la vulva. De aquí que para satisfacer sus pasiones, se entreguen a los demonios. (Kramer y Sprenger, 2010, p. 106)

En contraposición con estas prerrogativas afirma Lozana en el Mamotreto LX:

Señor Salomón, sabe que cuatro cosas no valen nada, si no son participadas o comunicadas a menudo: el placer, y el saber, y el dinero, y el coño de la mujer, el cual no debe estar vacuo, según la filosofía natural (...). (Delicado, 2000, p. 461).

Resulta por lo menos llamativa la oposición de estas dos series de cuatro elementos aunque no haya indicios suficientes para afirmar una conexión directa con el *Libro de los Proverbios* o el *Malleus Maleficarum*. En todo caso, las declaraciones de Lozana contribuyen a dar una idea de cuán a contrapelo de la ideología oficial construye su identidad.

Hasta aquí algunos de los rasgos de la definición de bruja en términos intelectuales. Pero en el desarrollo de la vida cotidiana del 1500 la bruja era la comadrona, la partera, la médica y adivina cuyo mayor campo de incumbencia era la intriga amorosa.

Estas mujeres no inspiraban miedo. Todo el mundo las visitaba en busca de alivio a males físicos o emocionales. En general, carecían de la protección económica de un hombre y hacían de estas prácticas su modo de vida.

Después del Concilio de Trento (1545-1563), la Contrarreforma adoptó una dura postura contra las curanderas populares y fueron perseguidas por temor a sus saberes, que tenían raíces profundas en sus comunidades. De esta manera se despojó a las mujeres del rico patrimonio de saberes en torno a hierbas y remedios curativos que habían acumulado generación tras generación. Este es un primer movimiento para allanar el camino a la aparición de la medicina profesional, que ya no será un bien al que accedan las clases bajas.

La persecución de las llamadas brujas fue un intento de regulación de la sexualidad femenina y de encauzar la fuerza productiva de trabajo camino a una organización capitalista del trabajo y los bienes. Lo que se comenzó a prohibir y condenar fue toda actividad no procreativa de la sexualidad femenina.

Veamos como ejemplo el mito de la vieja bruja, que va volando en su escoba, representación simbólica de un falo propio y símbolo de una lujuria desenfrenada, que no tiene hijos, por eso roba y devora los de los demás y cuya actividad sexual es vista como aberrante porque no está destinada a la procreación.

La vejez es un tema relevante en Retrato de la Lozana andaluza ya que tal vez el verdadero motivo de la partida de Roma sea el comienzo de la vejez de la protagonista, que ya se siente decaída: "(...) y así más de cuatro me echarán de menos, aunque no soy sola, que más de cuatro Lozanas hay en Roma (...) y veo que mi trato y plática ya me dejan, que no corren como solían" (Delicado, 2000, p.481).

El deseo de reclusión de Lozana en su próxima vejez se explica por la representación negativa que desde la antigüedad existía de la misma, ya que aparece impidiendo los placeres, como prolegómeno de la muerte y fuertemente asociada a la ausencia de belleza. Michael Foucault explica en *Las palabras y las cosas* que, de la asociación de la vejez con la fealdad, por la degradación corporal que implica deviene, sino la prohibición, la calificación de toda actividad erótica como antiestética y vergonzante. El poeta griego Rufino lo sintetiza en un epigrama, de esta forma: "Breve es la edad de los placeres; después, durante el resto de la vida, la vejez los impedirá y, al final, la muerte". (Galán Vioque y Marquez Guerrero, 2001, p. 25)

El Renacimiento, con la nueva cosmovisión inmanentista y antropocéntrica, rechaza lo viejo e incluso lo relaciona con la melancolía, las artimañas, los enredos. Modelo apenas contrarrestado por el del anciano sabio promulgado por los discursos católicos como el de San Agustín en sus *Confesiones*. En todos los casos, la actividad erótica durante la vejez deviene en la acusación de "viejo verde" en el caso del hombre, y de "vieja bruja" en la mujer.

La representación de la vejez es más frecuente en la sátira que en otros géneros literarios y en los términos burlescos y peyorativos que plantea el género. En *Retrato de la Lozana andaluza*, la descripción de las putas viejas debería bastar para explicar el deseo de huir de Lozana:

¡Hi, hi! ¡Por el paraíso de quien acá os dejó, que son alheñados por cubrir la nieve de las navidades! Y las cejas se tiñe cada mañana, ya qu'el lunar, postizo es, porque si miráis en él, es negro, y unos días más grande que otros; y los pechos llenos de paños para hacer tetas; y cuando sale, lleva más dijes que una negra, y el tocado muy plegado por henchir la cara, y piensa que todos la miran, y a cada palabra su reverencia; y, cuando se asienta, no parece sino depósito mal pintado. Y siempre va con ella Marijorriquez, la regatera, y la cabrera, que tiene aquella boca que no parece sino tragacaramillos, que es más vieja que Satanás; y sálense de noche de dos en dos, con sombreros, por ser festejadas, y no se osan descubrir, que no vean el ataúte carcomido. (Delicado. 2000, p. 198)

En cuanto a la bruja literaria, no constituye un arquetipo femenino privativo del Renacimiento. Ya en el mundo antiguo había grandes hechiceras: Circe, Medea, Acantide, etc., que fueron retomadas por el Medioevo: *La gran conquista de Ultramar*, *El libro de Alexandre*, *El Libro de Apolonio*, etc. Pero a pesar de tener raíces clásicas, estas hechiceras, cuando desembarcan en el Renacimiento no conservan sus antiguos poderes y lo hacen gracias a un personaje: Celestina.

Como afirma Eva Lara Alberola (2010):

(...) Acantide era capaz, por poner un ejemplo, de transformarse el lobo y, como no, de dominar la voluntad de quienquiera con sus filtros (...) Celestina no se iguala en ningún momento a estas mujeres. Conservará, eso sí, su filosofía pragmática y podría decirse que feminista, la profesión, y algún que otro vicio, como el semialcoholismo. La vieja tercera de la tragicomedia se plasma con una tenue sombra de sus progenitoras, de lo que podía haber sido y no fue. (p. 36).

Aunque se aleje de las antiguas hechiceras, Celestina crea un prototipo literario tan sólido que tiene su propio linaje y continuación en numerosas obras. Un prototipo con una gran actualidad y con raíces en la realidad cotidiana del 1500 en España o Italia. En ese sentido, Lozana hace un gran aporte en cuanto a la textualización de costumbres, saberes y maneras en la Roma del 1500 y en poner al descubierto el procedimiento de la “magia” que realiza: no existe. Funciona, sí, pero como una manera de atraer clientes. Ejemplo de esto lo encontramos en el Mamotreto LXI, en el que Lozana cuenta que llega a ella un matrimonio que tiene una llave de cañuto llena de cera que no podían abrir y que, por tal motivo, pensaban que estaban hechizados. La solución que da Lozana al problema es retirarse y remover la cera al calor del fuego. Concluye el relato

(...) Decime por qué no tengo yo de hacer lo que sé, sin perjuicio de Dios y de las gentes. Mirá, vuestro saber no vale si no lo mostráis que lo sepa otrie. Mirá, señor, por saber bien hablar, gané agora esta copica de plata dorada (...). (Delicado, 2000, p. 461).

El pragmatismo de Lozana le permite dar solución a muchos problemas ajenos y, sobre todo, a su principal preocupación: Sobrevivir. Nuevamente, su verdadero don será “saber bien hablar”. Lozana sabe el valor de su palabra en el mercado de los discursos y tanta es su confianza que con esta habilidad se propone abrir las puertas del cielo para ella y Rampín.

Contrariamente a lo esperado cuando un autor presenta un modelo de actitudes negativas, los personajes no son castigados y Lozana en vez de morir en el Saco de la ciudad, como corresponde a sus pecados, viaja a la isla de Lípari con su amado, “con la satisfacción evidente de quien ha cumplido con su deber y tiene derecho a un largo y dulce retiro” (Goytisolo, 1977, p. 64). Una vez más, excediendo lo carnavalesco, Lozana planea ir al paraíso y convencer a los mismos cielos de que se le permita la entrada a Rampín:

Si yo vo, os escribiré lo que por el alma habéis de hacer con el primero que venga, si viniere, y si veo la Paz, que allá está continua, la enviaré atada con este ñudo de Salomón, desétela quien la quisiere (...). (Delicado, 2000, p. 480).

Completa el procedimiento de construcción de lo monstruoso como exceso y desborde la insistencia con que el autor afirma que tanto los acontecimientos como los personajes “retratados” son reales, poniendo en duda el estatuto mismo de “lo real” y las formas de representación del mismo. Lozana “conoce sin espejo, porque ella misma lo es” (Delicado, 2000, p. 347). El espejo, que dentro de la obra funciona como símbolo de la vanidad, se extiende metonímicamente a toda la obra, en la que el lector puede contemplar su propia existencia y la de toda Roma. Los límites entre ficción y realidad, lo correcto y lo incorrecto, lo santo y lo diabólico se desdibujan, las coincidencias se comprueban mayores que las diferencias y el efecto monstruoso revela su origen en lo imaginario asumido como realidad social confirmada. Entre carnavalesca y siniestra, la monstruosidad de Lozana se construye al presentarse como un otro-doble del lector que refleja los elementos más rechazados de sí mismo y de su entorno, sólo soportables bajo la máscara de la ficcionalidad. El excedente de significado producido por la puesta en extremo de la inversión carnavalesca vuelve a Lozana un personaje siniestramente inquietante que crea fisuras en el sistema de dominación al cual se dirige críticamente.

REFERENCIAS

- Allaigre, C. (2000). Introducción. En *La Lozana andaluza*. Madrid: Cátedra.
- Delicado, F. (2000). *Retrato de la Lozana Andaluza*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (1986). *Historia de la sexualidad I-II-III*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fourquet-Reed, L. (2005). Profeminismo, erótico-culinario en Retrato de la Lozana Andaluza. En *Actas VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Del Siglo de Oro*. (pp. 263-268).
- Galán Vloque, G. y Márquez Guerrero, M. (2001). *Epigramas Eróticos Griegos Antología Palatina Libros V y XII*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gélis, J. (2005). El cuerpo, la iglesia y lo sagrado. En *Historia del cuerpo* (Vol. 1, pp. 27-112). Madrid: Taurus.
- Gernert, F. (2013). Signos celestes y signos corporales en La Lozana andaluza. En *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH* (Vol III, pp. 41-50).
- Goytisolo, J. (1977). Notas sobre La Lozana. En *Disidencias*. (pp. 45-75). Barcelona: Seix Barral.
- Guerra, L. (1995). *La mujer fragmentada: Historia de un signo*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Herra, R. A. (1988). *Lo monstruo y lo bello*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Imperiale, L. (1996). *El contexto dramático de La Lozana andaluza*. Potomac: Scripta Humanistica.
- Kramer, H. y Sprenger, J. (2010). *Malleus Maleficarum. El martillo de las Brujas*. Buenos Aires: Editorial rión.
- Lara Alberola, E. (2010). La hechicera en la literatura española del Siglo XVI. Panorámica general. *Lemir*, (14) 35-52.
- Lara Alberola, E. (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de oro*. Valencia: Parnaseo-Universidad de Valencia.
- Matthews Grieco, S. F. (1993). El cuerpo, apariencia y sexualidad. En *Del Renacimiento a la Edad Moderna: Los trabajos y los días* (Tomo 5, pp. 67-110) Madrid: Taurus-Santillana.
- Romero Sánchez, T. (agosto, 2013) *La sexualidad y los estereotipos de la bruja*. Trabajo presentado en el I Coloquio de Magia, Brujería y Herejía en la Nueva España (Siglos XVI-XIX), Escuela Nacional de Antropología e Historia, 19 y 20 de agosto de 2013. Recuperado de https://www.academia.edu/4863133/La_sexualidad_y_los_estereotipos_de_la_bruja
- Vives, L. (1893). *Instrucción de la mujer cristiana*. Madrid: ed. Emilia Pardo Bazán.