

Dos viejas celestinas y hechiceras en la lírica quevediana: fisonomía y retratos sociales como instrumentos punitivos

Jaime Hernández Vargas
University of Michigan
Department of Romance Languages & Literatures
Ann Arbor, Michigan
jherna@umich.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 161-180]¹

La presencia de las viejas que saben las artes de la hechicería y el celestinaje es abundante en los textos medievales, renacentistas y barrocos de la literatura española. Uno de los autores que más explotó al personaje de la vieja durante el siglo XVII español fue Francisco de Quevedo, tanto en sus entremeses como en su prosa y lírica. La constante alusión a estos personajes femeninos en la obra quevediana puede considerarse como un reflejo de la realidad de la época, tal como el mismo autor lo demuestra en «Cosas más corrientes de Madrid, y que más se usan», donde, por orden alfabético, aparece en primer lugar la palabra ‘Alcahuetas’ (1965, p. 125). Quevedo adjudica diversos males y defectos a las viejas relacionadas con la hechicería y el celestinaje; las representa grotescas, hiperbolizadas, caricaturizadas, animalizadas y, al mismo tiempo, como personificaciones del mal². Al menos, Esther Borrego Gutiérrez ha visto tal caracterización en las viejas que se encuentran en algunos de los entremeses de Quevedo (2003, pp. 1-12); por su parte, Encarnación Juárez-Almendros ve tal tratamiento en las que aparecen en la *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos* (2010, pp. 61-66); y son varios los críticos literarios que han estudiado los rasgos negativos, animalizados, eróticos y humorísticos de las viejas en la lírica quevediana. Siguiendo con la tradición de estudios sobre el personaje de la *vetula* en la obra de Quevedo, el objetivo de este trabajo es analizar la representación negativa y mordaz de las viejas celestinas

1. Agradezco a mis lectores anónimos por su atenta lectura y sus comentarios.

2. Ana Suárez Miramón dice que los retratos pictóricos de las mujeres en la poesía de Quevedo pueden resumirse en dos extremos opuestos: las petrarquizadas y las caricaturizadas (2012, p. 107). Desde luego, y como también se observa en el libro de Amédée Mas, las viejas celestinas y hechiceras entran en la última clasificación (1957, pp. 69-71).

y hechiceras que se encuentran en los poemas: «Érase que se era» y «Ya que a las cristianas nuevas»³.

Los poemas serán analizados desde la tradición burlesca a la que pertenecen, pero también como textos que tratan un tema legal, ya que refieren sobre las acusaciones, escarnios y castigos que reciben dos viejas que se dedican al celestinaje y la hechicería⁴. Se pretende demostrar que las voces líricas dan importancia a la fisonomía y retratos sociales de las viejas para sustentar los cargos de que se les acusa y para lograr su castigo. En estos dos poemas, y a diferencia de otros de Quevedo, las voces líricas no sólo utilizan los decrépitos cuerpos de las viejas para mofarse⁵, sino que también los usan como un testimonio en su contra; incluso, bajo un discurso misógino, se sugiere que la ley debe castigar sus cuerpos para lograr la purificación social. Para justificar esta propuesta, en la primera parte del trabajo se comentarán los retratos sociales de las viejas a través de algunas de las circunstancias de persona que eran utilizadas en los juicios y que Cicerón presenta en *De la invención retórica*⁶: nombre, naturaleza⁷, crianza, modo de vida y estudios, fortuna, hábitos, afección, consejos, hechos, casos y discursos (1997, p. 27). En la segunda parte se pondrá atención en la representación humorística del cuerpo de las viejas para indicar que las voces líricas, como otra estrategia para lograr su castigo, toman en consideración la creencia de que la fisonomía constituye un reflejo del alma. Se hablará de las características ‘negativas’ de la personalidad de las viejas que no están explícitas en los poemas, pero que pueden revelarse a través de lo que señalan los tratados médicos sobre cada parte del cuerpo, tal como, por ejemplo, el *Tratado de fisonomía* (1494)⁸.

3. Los poemas se citan de la edición de José Manuel Blecua, *Poesía original completa*, de la siguiente forma: «Érase que se era» y «Ya que», con el respectivo número de los versos.

4. Ignacio Arellano ha demostrado la inclinación política de Quevedo (2008). Los poemas a comentar en este trabajo también son ejemplos del gusto del escritor por el discurso legal.

5. En la edición de Blecua se encuentran los siguientes poemas donde se escarnece el cuerpo de las viejas: «Antes que el repelón eso fue antaño» (p. 545), «Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas» (p. 555), «Esta redoma, rebosando babas» (pp. 565-566), «Vida fiambre, cuerpo de anascote» (p. 572), «¿Para qué nos persuades eres niña» (pp. 585-586), «En cuévanos, sin cejas y pestañas» (p. 619), «Tus dos ojos, Mari Pérez» (p. 836), «La vieja que, por lunares» (p. 1016) y «No sé a cuál crea de los dos» (p. 1147).

6. Luisa López Grigera ha analizado la «Sátira a una dama», de Quevedo, a través del modelo ciceroniano e indica que el autor lo utiliza para retratar satíricamente a la protagonista del poema. Este tratamiento es novedoso porque el modelo ciceroniano se utilizaba en temas serios y Quevedo lo emplea para la creación de un retrato satírico-burlesco (2005, pp. 105-106).

7. Dentro de esta circunstancia, Cicerón toma también en consideración: el género (sexo), tipo de gente (etnia), patria, parentesco (antepasados), edad, dignidad y tipo de cuerpo (1997, pp. 27-28).

8. Rodrigo Cacho Casal ha hablado sobre la influencia del tratado *Fisonomía dell'uomo*, de Giovanni Battista Della Porta, en la obra de Quevedo (2003, p. 140). Sobre el *Tratado de fisonomía* no he encontrado testimonios de su circulación, en manuscrito o forma impresa, durante el siglo xvii; sin embargo, como indica Lillian von der Walde, este

El empleo del modelo ciceroniano y fisonómico permitirá observar la forma en que las voces líricas satirizan a las viejas y manifiestan su odio hacia ellas. Para comprender tal diatriba debe recordarse que la fisonomía es una ciencia que, como indican María Nieves Sánchez y María Concepción Vázquez, considera «señales o signos que permiten deducir ciertas características, tanto físicas como de carácter, de las personas» (2009, p. 5). Precisamente, las voces líricas sólo mencionan los rasgos fisonómicos que sustentan la ‘mala’ naturaleza de las viejas⁹. Este hecho es una muestra de que durante este período el cuerpo femenino era desvalorizado tanto en la vejez como en la juventud por sus singularidades biológicas, tales como, por ejemplo, la menstruación y el embarazo. Por su parte, el modelo ciceroniano solía utilizarse en los juicios legales para referirse al papel de un sujeto en la sociedad y, de esta manera, obtener argumentos en su defensa o condena ante una autoridad que le diera indulgencia o castigo¹⁰. Por lo tanto, la importancia del modelo ciceroniano y el médico radica en que servirán para estudiar el espacio exterior (cuerpo social y cuerpo físico) e interior (personalidad) de las viejas; asimismo, ambos modelos enfatizan el tono burlesco y misógino que poseen los poemas.

LAS CIRCUNSTANCIAS DE PERSONA DE LAS VIEJAS ALCAHUETAS Y HECHICERAS

En los romances «Érase» y «Ya que» se delata a dos viejas que se dedican a la alcahuetería y a la hechicería y, al mismo tiempo, se busca crear su humillación y exterminio público a través del escarnio verbal y del castigo físico. En ambos textos se encuentran los siguientes elementos del discurso legal¹¹: la enumeración de los diversos cargos que se les hacen a las acusadas y los castigos que se les dan; la mención de figuras de autoridad —reyes («Ya que», v. 2) y un alcalde («Érase», v. 94)— a quienes se les pide el castigo de las viejas; y pueden notarse tres géneros

tratado es traducción de una obra de Mondino dei Luzzi que, a su vez, se basa en un texto pseudo-aristotélico. La justificación del uso del *Tratado de fisonomía* en el análisis de textos del siglo xvii sería por su cercanía a la fisonomía de la Antigüedad, que seguirá siendo referencia (comunicación personal). Además, durante el siglo xvii la fisonomía todavía era una ciencia usada e incluso se seguían escribiendo tratados, tal como uno de 1650 que José Enrique Laplana Gil editó en un artículo (1996, 146-153); también está el tratado burlesco de Quevedo, «De la fisonomía», que se encuentra en el *Libro de todas las cosas*. Sobre la localización y descripción del *Tratado de fisonomía*, ver: M. Nieves Sánchez y M. Concepción Vázquez (2009, pp. 3-10).

9. Es necesario señalar que Cicerón considera el cuerpo como una circunstancia de persona; sin embargo, su modelo no toma en consideración las descripciones internas de los sujetos. Por su parte, el modelo fisonómico se focaliza en el aspecto físico para comprender la personalidad.

10. Ver Luisa López Grigera, 1994, p. 21.

11. Indica Roberto González Echevarría que en la literatura barroca, principalmente en la de vertiente picaresca, se presenta fuertemente el tema de la legalidad a través de la presencia de personajes marginales y rufianescos (2008, p. 243). Desde luego, las viejas hechiceras y celestinas comentadas en este trabajo entran en este mundo picaresco que es regido por leyes.

del discurso oratorio: el demostrativo, deliberativo y judicial¹². Además, como indican Lía Schwartz e Ignacio Arellano, el romance «Ya que a las cristianas nuevas» está estructurado como réplica paródica de una comisión¹³ y hace alusión a la expulsión de los moriscos de 1609 (1989, p. 293). Los poemas tratan temas de índole legal a través de hablantes líricos que nunca dan un juicio a favor de las viejas. Estas voces líricas son anónimas¹⁴, pero se entiende que son masculinas y se caracterizan por su agudeza para denostar y caricaturizar a las acusadas a través de un discurso con tono misógino¹⁵. Los poemas son ejemplo de cómo la moral, la misoginia y las leyes tanto civiles como religiosas de la época, en la mayoría de los casos, impedían cualquier tipo de indulgencia para las mujeres que transgredían el orden y las buenas costumbres.

Los dos romances presentan una fuerte misoginia que implícitamente permite percibir, citando a Juárez-Almendros, el miedo que sentía el poder patriarcal ante la posibilidad de ser sustituido por un poder representado por mujeres con autoridad (2010, p. 59)¹⁶. Desde el Medioevo, la concepción de toda mujer relacionada con la magia era la de un ser temido y odiado. Durante este período se creía que la bruja era una mujer generalmente vieja que no se sometía al yugo masculino y que era adoradora del diablo, a diferencia de la hechicera que sólo le servía a éste último¹⁷. Por tal ‘relación’ con el diablo, a la bruja se le adjudicaba un poder destructor con el que podía dañar las cosechas o actuar en contra de las personas, sobre todo de los varones¹⁸. Lo cierto es

12. Los poemas poseen características del género demostrativo porque las voces líricas exponen la culpabilidad de las viejas, y crean su vituperio, a partir de enunciar todos sus vicios y fechorías. El género deliberativo puede apreciarse cuando los hablantes líricos sugieren que ellas son las únicas culpables y, por lo tanto, no hay lugar para las apelaciones. El género judicial se presenta cuando las voces líricas exponen los casos ante figuras de autoridad (un juez o un rey) y se ordena castigar a ambas mujeres por los delitos de lenocinio, robo y brujería. Sobre estos tres géneros, ver López Grigera (1994, pp. 20-21); Beristáin (2001, pp. 426-427).

13. De acuerdo a *Autoridades*, una comisión era la «Facultad y orden que da el que subdelega sus veces y poder a otro, para que en virtud de él o y ejecute alguna cosa» (p. 438).

14. El anonimato de las voces líricas es significativo, ya que podría relacionarse con el hecho de que, desde el Medioevo, cualquier persona podía acusar a un alcahuete. En las leyes alfonsíes se indica: «A los alcahuetes puédenlos acusar cada uno del pueblo ante los jueces de los lugares donde hacen estos yerros y después que les fuere probada la alcahuetería, si fueren bellacos, devenlos echar fuera de la villa, a ellos y a las putas» (*Séptima Partida*, Título xxii, Ley ii).

15. Cabe la posibilidad de que la misoginia, al menos en «Ya que a las cristianas nuevas», surja debido a que la voz lírica en algún momento fue víctima de las viejas: «Yo que lo pregono, soy / un Lázaro miserable: / que del sepulcro de viejas / quiso Dios resucitarme» (vv. 117-120).

16. Sobre el tema de la misoginia en Quevedo, ver Arellano (2012, pp. 47-48).

17. Ver Lillian von der Walde Moheno, 2007, p. 137.

18. Como parte del miedo masculino, en el *Malleus Maleficarum* (1486) se dice que las brujas eran capaces de provocar esterilidad en los hombres o que podían desprenderlos de sus órganos sexuales para después coleccionarlos en árboles y que, por ello, debían de ser castigadas con la muerte (pp. 64-65). Otra visión castradora del triunfo masculino surgió con la creencia de la llamada ‘vagina dentada’ que supuestamente mutilaba el pene

que sólo se trataba de mujeres que, por el empleo de sus conocimientos sobre los procesos de la vida —tales como: herbolaria, menstruación y nacimiento—, comenzaron a verse como una competencia para el saber médico masculino y como un atentado contra las enseñanzas morales y religiosas. En esta atmósfera de represión es curioso que estas mujeres estuvieran muy presentes en la sociedad barroca, pese a que estaban asociadas tanto con una corrupción moral (maldad, herejía, lujuria y ambición) como física (vejez, fealdad y enfermedad). Es decir, como indica Ignacio Arellano, en esta época, sobre todo para los misóginos, la vieja «concentra en extremo todos los defectos de la mujer» (2012, p. 60).

Pese a tal ‘descomposición’ física y social, varias viejas hechiceras y celestinas eran requeridas e irónicamente hasta respetadas. Algunos textos literarios presentan a viejas con autoridad por el buen uso que éstas hacen de la magia y del arte suasorio, *La Celestina* de Fernando de Rojas es un claro ejemplo¹⁹. La relevancia de *La Celestina* durante el siglo xvii puede notarse con las diversas obras teatrales, textos narrativos y poemas que tienen como tema central o secundario el celestinaje. Incluso, recuérdese que Quevedo le dedicó a Celestina, en dos versiones, un espléndido epitafio al que originalmente tituló «A Celestina» (1602)²⁰. En este poema parece haber un elogio y una burla al personaje, tal como puede leerse en el verso cuatro: «tantas plumas merecía»²¹. La palabra ‘plumas’ es una *dilogía* que juega con la idea de que la vieja era digna de que sus hazañas fueran escritas por pluma culta; sin embargo, la palabra también puede sugerir que Celestina fue emplumada por bruja, tal como le sucedió tres veces al personaje del texto de Fernando de Rojas (Auto II, Cena II, pp. 274). En cualquiera de los casos, en este epitafio paródico hay una crítica hacia la alcahueta que llegará a sus máximas expresiones en los poemas «Érase» y «Ya que».

A estas dos mujeres se les insulta y ridiculiza porque al ser ineptas se alejan del modelo de Celestina; incluso, en «Érase» se dice que la vieja: «No era Celestina, / que es para ella poco» (vv. 41-42). Cabe decir que la diatriba de Quevedo a las viejas de ambos poemas es doble: la prime-

al momento del coito. Sobre este último tema, ver: Joseph T. Snow, 2005, p. 352; Walde Moheño, 1993-1994, pp. 50-51.

19. La autoridad de Celestina, como indica Mas, radica en su valor literario y en que se convierte en el modelo para autores posteriores, como Lope, Cervantes o Quevedo (1957, p. 69). El personaje también denota autoridad porque representa un matriarcado, ya que se presenta como la dueña de su casa y, como lo ha indicado Madeline Sutherland, es una especie de madre que da consuelo a los personajes que la buscan y rodean (2003, p. 183). Por otro lado, Joseph T. Snow señala que esta ‘maternidad’ la inscribe como una figura de Cronos porque su poder tiene un carácter negativo y destructor que alcanza a los jóvenes asiduos a ella (2005, p. 351 y p. 362).

20. La segunda versión se titula «A una alcahueta» y se convierte a Celestina en una mujer anónima. Para más diferencias entre los poemas, ver el estudio de Theodore. S. Beardsley (2001, pp. 483-490).

21. Cito de la edición de Blecua (1981, p. 1146).

ra es porque, al pretender hacer uso de sus conocimientos de hechicería y alcahuetería, transgreden las costumbres morales y cristianas de la época; la segunda injuria proviene a causa de sus vicios y del fracaso en sus labores, lo cual las llevan a ser presentadas como incompetentes y poco serias con sus oficios. Desde luego, ya desde los tiempos clásicos, las viejas hechiceras y celestinas poseían connotaciones negativas que podían adentrarlas en el terreno humorístico²². Las viejas en los poemas de Quevedo son ineficaces porque no saben persuadir y sus clientes incluso terminan huyéndoles o delatándolas por sus incompetencias como terceronas y 'brujas'. En «Érase» se procesa a la vieja por querer abandonar a un joven asiduo a sus servicios después de haberle quitado toda su riqueza. En «Ya que» se acusa a la vieja de ser rica por dedicarse a la alcahuetería y la brujería, además de realizar otras transgresiones sociales y morales.

Para lograr la denigración y el castigo de ambas mujeres, las voces líricas indagan en sus vidas a través de las circunstancias de persona que Cicerón estableció. En las primeras trece estrofas de «Érase» se obtiene la siguiente información de la vieja: no tiene un nombre propio como consecuencia de que es un personaje que representa a todo un colectivo de viejas hechiceras y celestinas, a quienes sólo se escarnece y no se les elogia ninguna cualidad. Incluso, la carencia de nombre podría ser por el escaso éxito que la vieja tiene en sus ilícitas actividades, es decir, como se indica en un verso: «No es una Celestina» (v. 41)²³.

En su naturaleza biológica indica ser una mujer muy entrada en años. Sus modos de vida son la hechicería y la alcahuetería: «En echar ayudas / fue su pulso solo, / de botica a viejos / y de costa a mozos» (vv. 29-32); y, además, se indica que repara virgos: «Calcetera ha sido / de virgos y pollos» (vv. 37-38). En cuanto a su fortuna, pese a ser mala en sus trabajos, ha tenido una pudiente clientela (vv. 53-56). Posee malos hábitos, tales como: ser borracha (v. 7), ladrona (vv. 45-48) y jugadora (vv. 49-52). Es ambiciosa e hipócrita, incluso utiliza «un rosario al cuello / de bolas de bolos» (vv. 15-16) y, precisamente, como indica Borrego Gutiérrez, durante el siglo xvii, este collar religioso se asociaba con la hipocresía (2003, p. 4). Su imagen corporal es endeble, fea y deforme porque está «Coja de una pierna, / bizca del un ojo» (vv. 13-14). En pocas palabras, se trata de una vieja que en su retrato exterior, tanto por su estilo de vida como por su estado físico, representa una descomposición moral para el ambiente social en que vive.

22. En la tradición clásica se halla a la Proselenos de Petronio y a la Dipsas de Ovidio que, como recuerda Caro Baroja, son borrachas, mal intencionadas y, sin embargo, son efectivas (1961, p. 58). Sobre el influjo de estas viejas en el Siglo de Oro, ver: Rodrigo Cacho Casal (2007).

23. Otras de las viejas hechiceras y alcahuetas que Quevedo creó no tienen un nombre, tales como las de los poemas: «La vieja que, por lunares» y «Esta redoma, rebosando babas». Sin embargo, hay algunas que sí lo tienen, tal como: Muñatones, quien protagoniza el entremés de *La vieja Muñatones* y el soneto núm. 598; en *El Buscón* están Aldonza de San Pedro, madre de Pablos, y la apodada 'Paloma'.

Los argumentos que la voz lírica ha proporcionado son necesarios para apoyar la causa principal por la que se ha procesado a la vieja y que se encuentra a partir de la estrofa catorce:

Tratóla un mancebo
con fondos en tonto,
recién heredado:
hízole el demonio;
pues, yendo y viniendo
unos días y otros,
se halló comido
de vieja y de piojos. (vv. 53-60)

Luego que le vio
gastadillo y roto,
le cantó la vieja
malditos responsos.
Enojóse el triste,
dio a un alcalde el soplo,
sobraron testigos
para su negocio. (vv. 89-96)

La narración (con testigos) en la cual la vieja es acusada de embaucadora y ladrona, así como los argumentos que provienen de sus circunstancias de persona, sirve para probar sus delitos. Terminada la exposición del caso sigue inmediatamente la descripción del escarnio público que se le da: «Sacaron la vieja / en un asno romo, / con una montera / de papelón gordo» (vv. 97-100) y, después, se indica su castigo corporal: «Diéronla a traición / en los secos lomos / doscientos azotes, / uno mejor que otro» (vv. 113-116). Azotar a un delincuente, en especial a quien ha hurtado, es un castigo que está instituido desde la Edad Media en las leyes alfonsíes: «Los hurtadores pueden ser escarmentados de dos maneras: la una es con pena de pago y la otra es con escarmiento que les hacen en los cuerpos por el hurto o el mal que hacen» (*Séptima Partida*, Título xiv, Ley xviii). El poema termina con el castigo de la vieja, pero puede notarse que en el texto no se halla explícito el proceso inquisitorial común que se usaba en el juicio de una 'bruja': confesión de la acusada, tortura, refutación (algunas veces a través de una ordalía de agua) y pena de muerte²⁴.

El hecho de que tal procedimiento no se cumpla puede deberse, desde el plano legal, a dos razones que conviene explorar a continuación. En primer lugar, a la vieja, a sabiendas de su ineptitud en las artes de la magia y la alcahuetería, se le enjuicia más como una charlatana y ladrona que como una bruja, de ahí que no se le dé la pena de muerte

24. Ver Elia Nathan Bravo, 2002, pp. 153-181.

y que sólo se le castigue físicamente²⁵. En segundo lugar, es posible que no se encuentre un proceso acusatorio completo porque ello hubiera llevado a conocer a fondo también al acusador y, por ende, se cuestionaría el grado de culpabilidad de éste por haber buscado los servicios de una 'bruja'. Tal idea puede sustentarse al considerar que desde el Medioevo se crearon leyes en las que se culpaba y castigaba tanto al acusado como al acusador²⁶. Asimismo, como recuerda Elia Nathan Bravo, en algunos procesos acusatorios (al menos en los realizados a las brujas durante la Edad Media), «la asignación de castigos estaba regida por la ley del talión: en caso de que el acusador no probase la culpa, le tocaba recibir el mismo castigo que debería haber recibido el acusado si hubiese resultado culpable» (2002, p. 153). Es por ello que en el poema, al buscar que la única culpable sea la vieja, no se indica ninguna culpabilidad en el acusador. Todas las circunstancias de persona de la anciana funcionan como una estrategia para intentar convencer al juez de que ella es la única transgresora y que debe ser castigada.

El escarnio público que sufre la vieja se hiperboliza para aumentar el humor del final del romance. A modo de chascarrillo, se dice que durante la humillación pública se percibieron milagros que iban desde la purificación del ambiente hasta la sanación de la gente enferma que también le arrojó objetos a la acusada:

¡Pues decir que el día
fue oscuro o lloviOSO,
sino raso y limpio
de nubes y polvo!
Hizo Dios milagros,
pues corrieron cojos,
y sanaron mancos
por tirarla lodo.
Llovieron los niños
pepinos y cohombros:
todos la acertaron,
tuertos y bisojos (vv. 101-112).

El poema termina con la mención de los doscientos azotes que le dieron a la vieja y con el gozo de la voz lírica porque esta fue castigada: «Holguéme de verlo, / báñeme de gozo, / por vida de aquella / cuyo cielo adoro» (vv. 117-120). En la última estrofa se pide la misma sanción para todas las mujeres ancianas: «Y no ha de pesarme / de que hagan lo

25. Recuérdese que sólo las brujas eran condenadas a la hoguera y que, por ello, *Celestina* se preocupaba por ser considerada como hechicera y no como bruja porque, de lo contrario, hubiera tenido el mismo final que *Claudina*, su amiga y madre de *Pármeno* (*Auto VII*, *Cena I*, p. 364).

26. Algunas de estas leyes aparecen, por ejemplo, en el apartado de los adivinadores, hechiceros y agoreros de la *Novísima recopilación de las leyes de España* (Libro XII, Título IV, Leyes 1-3).

propio / con todas las viejas / de palo y antojos» (vv. 121-124). En este sentido, el romance acaba con un tono misógino porque de un caso singular se pasa literalmente a pedir el castigo para todas las viejas; situación que también se presenta en el poema «Ya que a las cristianas nuevas».

La voz lírica en «Ya que» comienza con una diatriba contra todas las viejas y después las singulariza a través de una que también carece de un nombre propio. En este romance, como en el anterior, la vieja escarnecida representa a todo un colectivo y, además, como indican Schwartz y Arellano, hay un juego conceptual entre las cristianas viejas y las nuevas que alude a la expulsión de los moriscos de 1609 (1989, p. 293). La vieja del poema es mora y sobre su patria se dice que de los infiernos «ha venido sobre España» (v. 23); aunque concretamente se le ubica en Madrid, donde nació el mismo día que la Puerta de Moros (v. 55), es decir, es extremadamente vieja. Sus modos de vida son la alcahuetería (v. 28), la brujería (vv. 21-22 y 36) y es maestra de los oficios que practica: «Que servís de enseñar sólo / a las pollitas que nacen / enredos y pediduras, / habas, pucheros y refranes» (vv. 33-36). Sobre su fortuna se dice que es rica: «Vieja píldora con oro / y cargada de diamantes, / quien la tratare la robe; / quien la heredare la mate» (vv. 85-88). De su cuerpo se resalta su delgadez: «tenéis más güeso que carne» (v. 32), que es barbuda (v. 61) y que no tiene todos los dientes (v. 73). Además, se tiñe el cabello y se pinta la cara (vv. 65-68 y 89-90), hábitos que en la época eran considerados como negativos porque el uso de afeites podía hacer caer en lo ridículo e incluso en lo grotesco²⁷. En esta época, el uso de cosméticos se criticaba por las siguientes razones: se consideraba que la mujer que se maquillaba atentaba contra la imagen que Dios le había dado; los maquillajes eran vistos como una especie de máscaras y, por lo tanto, la mujer que los usaba era considerada como falsa; finalmente, los afeites tenían una carga amoral, sobre todo en las ancianas, porque se les relacionaba con los pecados de la soberbia y la lujuria²⁸.

Cabe decir que Quevedo escribió varios poemas en los que crítica a las viejas que buscan parecer jóvenes a través del empleo de afeites²⁹. No obstante, parece que en «Ya que» la anciana no sólo emplea los afeites para intentar ocultar el paso del tiempo, sino para encubrir su verdadero origen. El poema señala lo siguiente: «Vieja blanca a puros moros / Solimanes y Albayaldes, / vestida sea el zancarrón, / y el puro Mahoma en carnes» (vv. 89-92). Una lectura de los dos primeros versos sugiere que la tez de la vieja es morena y, por ende, se entiende que es mora; sin embargo, como parte del donaire, ella está blanca por el uso de albayaldes y solimanes, los cuales eran unos polvos que se utilizaban como afeites para cubrir las arrugas y otros defectos de la cara (*Aut.*, p.

27. Al respecto, ver Artal, 1990, pp. 758-759; Martínez Crespo, 1993, pp. 207-210; Lía Schwartz, 1986, pp. 146-151.

28. Ver Colón Calderón, 1995, pp. 65-66; Martínez Crespo, 1993, p. 210.

29. Ver Schwartz, 1986, pp.146-151; Cacho Casal, 2003, pp. 244-259.

166). El chascarrillo surge porque la vieja intenta ocultar su origen con albayaldes y solimanes, las cuales son palabras de procedencia árabe. Además, con el fin de justificar el origen islámico de la anciana, debe recordarse que, durante estos períodos, el uso de los afeites era una práctica que se relacionaba con algunos grupos de infieles, tales como lo eran los musulmanes y judíos³⁰.

En los versos 91 y 92, tanto por el significado de «zancarrón» como de «Mahoma en carnes», se sugiere nuevamente el origen moro de la vieja. El *Diccionario de Autoridades* indica que se llama zancarrón «al flaco, viejo, feo, y, desaseado» y que «Metafóricamente se aplica al profesor de ciencias, que no sabe bien, o de algún arte, que entiende poco» (p. 555). Entonces, el término ‘zancarrón’ describe con exactitud el físico de la anciana y también refiere sobre su ineptitud en los oficios de la alcahuetería y la hechicería. Pero existe otra acepción del término ‘zancarrón’ que es para «El hueso del pie desnudo, y sin carne» (*Aut.*, p. 555) y, de este significado, proviene la expresión «el zancarrón de Mahoma» que denotaba una burla a «los huesos de este falso profeta, que van a visitar los moros a la Mezquita de Meca» (*Aut.*, p. 555). Por lo tanto, las alusiones a Mahoma sustentan que la vieja es de origen islámico y con el peso del significado metafórico de la palabra ‘zancarrón’ podría decirse que, por ser mala en sus oficios, no debería considerársele bruja, tal como a Mahoma tampoco tendría que vérselo como un profeta.

Hasta aquí es notable que las voces líricas se ensañan con las viejas y, por ello, como una estrategia suasoria que busca su injuria y castigo, realizan alusiones negativas acerca de todas sus circunstancias de persona: naturaleza —género (sexo), tipo de gente (etnia), patria, edad, dignidad—, modo de vida, fortuna, hábitos, etcétera. Asimismo, el detrimento de las acusadas surge tanto con las descripciones exteriores de su fisonomía como con las internas. Una lectura contemporánea de las partes del cuerpo de las viejas indicaría que en los poemas sólo se les realiza una burla aguda³¹. No obstante, a partir de algunas de las ideas de la época sobre la fisonomía, podrá observarse que las voces líricas siguen con una tradición misógina que, basándose en la imagen corporal, acusaba a las mujeres de tener diversos males incluso diabólicos. Es decir, las voces líricas, sin perder su tono agudo, toman en consideración diversos discursos, aun los médicos que tratan sobre la fisonomía, para lograr el castigo de las viejas.

30. Ver Martínez Crespo, 1993, p. 204.

31. Cabe decir que el empleo de los dos modelos descriptivos usados en este escrito pueden aplicarse a otros personajes del Siglo de Oro. Sin embargo, los retratos que Quevedo creó se caracterizan por el uso de una agudeza que llega a expresiones caricaturescas e incluso grotescas. James Iffland ha estudiado las distintas formas grotescas que del cuerpo humano se representan en la obra de Quevedo (1978, pp. 134-174).

LAS DESCRIPCIONES SUPERFICIALES COMO ESPEJO DEL ALMA

Durante el Medioevo y Renacimiento, bajo el influjo de la antigüedad clásica, la belleza (tanto de los hombres como de las mujeres) se relacionaba con la bondad, la verdad y el comportamiento ejemplar, mientras que la fealdad se asociaba con el mal. Desde luego, esta creencia estaba asociada con la idea de que la descripción superficial era reflejo de lo interior y cuya diferencia, como indica Matthieu de Vendôme, es la siguiente:

Superficial, quando membrorum elegantia describitur vel homo exterior, intrínseca, quando interioris hominis proprietates, scilicet ratio, fides, patientia, honesta, injuria, superbia, luxuria et cetera epitheta interioris hominis, scilicet animae, ad laudem vel ad vituperium exprimuntur (Walde, 2007, p. 129).

Aunque en la tradición literaria hay diversos personajes en quienes se cumple la sentencia de lo exterior como reflejo de lo interior, hay algunos que, desde la Edad Media, rompen con esta clasificación³². En los poemas de Quevedo sobre las viejas, por su propósito de injuria, sí se presenta la idea clásica de la fealdad exterior como reflejo del alma.

Las voces líricas, a través del vituperio al cuerpo de las viejas, siguen con la tradición misógina de ver inferioridad en la mujer. Al respecto, Agustín de Hipona indicó: «El cuerpo de un hombre es superior al de la mujer como el alma lo es al cuerpo»³³. Bajo tal pensamiento misógino es ‘entendible’ que la imagen de una mujer que posee autoridad, como la bruja, sea la idónea para ser satirizada a partir, sobre todo, de dos características: su vejez y fealdad física³⁴. De esta manera, el cuerpo de las llamadas brujas es un ejemplo de que «The body becomes a “text” and is factionalized and positioned within myths and belief systems that form a culture’s social narratives and self-representations»³⁵. El cuerpo humano, como indica Juárez-Almendros, es «tanto una entidad material como una construcción social y [...] sus interpretaciones son productos de discursos e ideologías concretos de cada período histórico» (2010, p. 56). Las dos viejas de los poemas pertenecen al Barroco y de ahí que se les critique y satirice, ya que este período se caracterizó por llevar a la cumbre máxima la sátira de diversos oficios y personajes.

Los oficios de las viejas son criticados y sus descripciones físicas son grotescas y lo grotesco, como recuerda Mijaíl Bajtín, es satírico (1987,

32. Entre los casos más particulares se encuentran María Egipcíaca y Roberto el Diablo, quienes mientras poseyeron belleza física fueron pecadores y cuando su físico se degradó fueron virtuosos.

33. Citado por Wiesner-Hanks, 2001, p. 14.

34. La importancia que las voces líricas dan al cuerpo de las viejas se relaciona, aunque en menor medida, con la atención con que los inquisidores analizaban el cuerpo de las supuestas brujas mientras les buscaban las llamadas ‘marcas del diablo’.

35. Grosz, 1994, p. 119.

p. 276). En «Érase» lo burlesco de la descripción de la vieja está dado a partir de que, parafraseando a Bajtún, su cuerpo se cosifica³⁶:

pasa en lo arrugado
del anciano rostro,
uva en lo borracho,
higo en lo redondo.
Cucharón por barba,
por sombrero, un hongo,
por toca, un pañal,
por báculo, un tronco.
Coja de una pierna,
bizca del un ojo,
un rosario al cuello
de bolas de bolos (vv. 5-16).

En la primera de las estrofas se indican, a través de la alusión de frutos, tres características de la vieja: su vejez, su gusto por el vino y su gordura³⁷. La caricaturización del físico y comportamiento amoral de la vieja será mayor en la siguiente estrofa porque se le describe como una mujer ridícula e hiperbolizada: es de barba larga; su sombrero, similar a un hongo, es símbolo de su escarnio porque representa «el capirote de papel engrudado y de figura cónica, de menos de un metro, que, en castigo y como señal afrentosa y de infamia, se ponía en la cabeza de ciertos delincuentes, como los judíos, herejes, hechiceros y embusteros»³⁸. Ella lleva un pañal en la cabeza en lugar de una toca y esto puede hacer referencia a que no es una mujer que piense con la razón, sino que lo hace con sus extremidades bajas. La unión de lo bajo y lo alto es un asunto común en la obra quevediana y, como indica Juan Goytisolo, tiene el propósito de romper con el aparente conflicto entre el cuerpo y la razón (1977, p. 128). Es decir, Quevedo deshace la llamada ‘jerarquía de los rostros’ al considerar que existe una igualdad entre el rostro ‘exhibido’ y el ‘oculto’. Entonces, si la vieja piensa con la parte inferior del cuerpo, se deduce que sus pensamientos son inmundos, bajos. El tamaño de su inmundicia es equiparable con el de su físico, ya que se sugiere que es obesa y que incluso necesita de un ‘tronco’ para apoyarse (v. 12).

En la tercera estrofa se dice que la vieja está coja de una pierna y que es bizca de un ojo. El que ella sea bisoja es significativo porque percibe una doble realidad y de ahí que la mirada bizca se haya utilizado como una metáfora barroca del tema del engaño. Es decir, ante las crisis y la

36. Para Bajtún, sólo las orejas y la nariz adquieren un carácter grotesco «cuando se transforman en formas de animales o de cosas» (1987, p. 285). Sin embargo, las voces líricas de los dos poemas cosifican otras partes del cuerpo de las viejas para aumentar la sátira y el tono grotesco.

37. Indica Iffland que los vegetales y frutos describen frecuentemente a las viejas en la poesía de Quevedo y que llegan a verse como sinónimos (1978, p. 135).

38. Crosby, 1985, p. 458, n. 42.

decadencia de la época, el espíritu del Barroco se acentuaba en el contraste entre la apariencia y la realidad. Los personajes de la literatura de este período suelen vivir situaciones de engaño y desilusión que, al final, los llevan a comprender la realidad que estaban viviendo. Los personajes bizcos son comunes en los textos del Barroco no sólo porque perciben doble, sino también porque, bajo las ideas negativas de la época sobre los bisojos, no son de fiar³⁹. El *Tratado de fisonomía* indica lo siguiente sobre los bisojos: «Cuyos ojos son bizcos y no derechos significan ser el hombre engañoso, astuto, avariento, ívido, iracundo, mentiroso y malicioso en muchas cosas» (fol. 56v^ob). La descripción coincide con la de la vieja y, además, su representación negativa aumenta por el rosario que usa porque el tamaño exagerado de las bolas es una metonimia de su gran hipocresía.

La descripción física de la vieja se da a través de la fragmentación de su cuerpo y esta técnica puede tener un influjo de la tradición petrarquista de fragmentar a la amada. Desde luego, en el poema quevediano hay una parodia al modelo descriptivo de Petrarca, por lo que las partes del cuerpo de la vieja no se relacionan con el fetiche o con la intensificación de la pasión⁴⁰, sino con presentar aquellas partes que, bajo las ideas de la fisonomía de la época, sustentan la fealdad física y moral de la acusada. En este sentido, citando a Lina Rodríguez Cacho, la vieja se define por su fisiología y «sus tendencias innatas marcadas por su sexo» (2012, p. 78). En las estrofas posteriores incluso se indica el aspecto siniestro de la vieja al relacionarla con el demonio y al compararla con algunos animales de índole maligna:

Gran mujer del Malo
y de los dimoños;
para niños, bruja;
para niñas, coco.
Gruñidora en triple,
rezadora en tono,
como una culebra
con sus silbos roncós (vv. 17-24).

Es llamativo que, en la primera de las estrofas, el carácter negativo de la vieja tenga mayores connotaciones para los varones ('bruja') que para las niñas ('coco'). El *Diccionario de Autoridades* da la siguiente definición de bruja: «Comúnmente se llama la mujer perversa, que se emplea en hacer hechizos y otras maldades, con pacto con el demonio, y se cree, u dice que vuela de noche» (p. 692). Y sobre 'coco' indica:

39. Diversos textos del siglo XVII presentan el tema del engaño desde diversas facetas, pero sobre el engaño y desengaño de los ojos, ver el estudio de González Echevarría (1999), en donde se analiza a la tuerta Maritornes, a Ginés como un bizco falso, y al gigante Pandafileando de la Fosca Vista que siempre miraba al revés. Asimismo, ver Cacho Casal (2005).

40. Ver Vickers, 1981, p. 107.

«Figura espantosa y fea, o gesto semejante al de la mona, que se hace para espantar, y contener a los niños» (p. 392). Pareciera que la voz lírica –basándose en la creencia de que las brujas atentaban contra el poder masculino, al grado incluso de desprender a los hombres del órgano sexual– intenta persuadir sobre el hecho de que la vieja es una ‘bruja’ y que su poder puede ser más perjudicial para los varones (‘niños’) que para las mujeres (‘niñas’). Al ser una ‘bruja’, por lo tanto, se presupone que tiene pacto diabólico; esta idea la trata de sustentar la voz lírica al comparar su voz con los silbidos de una culebra, es decir, la compara con un animal que es símbolo de lo demoníaco.

A pesar de tal adjudicación diabólica, el yo lírico sabe que la vieja no es una bruja eficiente pues en unos versos indica que «No era Celestina, / que es para ella poco» (vv. 41-42). Sin embargo, el hablante lírico vuelve a presentarla como una bruja con el fin de lograr su castigo. Incluso, ante el tema de su codicia y de cómo despojó a un joven de todo su dinero, la compara humorísticamente con un caníbal para enfatizar su ambición:

sin diente ni muela,
 los colmillos romos,
 se coma diez sillas
 y tres escritorios;
 que, sin ser polilla,
 le comiese al bobo
 todos sus vestidos,
 es raro negocio.
 Y no paró aquí
 este fiero monstro,
 digno para la mitra
 de obispar con tronchos;
 pues, sin ser caribe
 ni vivir en Congo,
 se comió dos pajes
 y un lacayo sordo.
 Carne humana gasta
 en su refitorio;
 come como cuervo;
 habla como tordo (vv. 69-88).

La vieja no tiene dientes, pero su codicia la lleva a parecer una polilla, un caníbal, un cuervo y un tordo. El que se le compare con animales recuerda que, desde el Medioevo, la injuria se encarnó en lo femenino y en lo bestial⁴¹. Tanto lo demoníaco como lo bestial son dos aspectos que se le atribuyen a la anciana y podría parecer que estos cargos son efectivos, al menos ante la muchedumbre, porque inmediatamente se habla de su escarnio público y de los azotes que le dieron (vv. 97-116).

41. Ver Frugoni, 1992, p. 55.

El poema termina con un tono festivo porque la retórica del yo lírico ha logrado el castigo de la anciana. Este triunfo, en la última estrofa, lleva a pedir, misógicamente, la condena de todas las viejas: «Y no ha de pesarme / de que hagan lo propio / con todas las viejas / de palos y antojos» (vv. 121-124). Llama la atención que se busque el castigo de las viejas, pero no su destrucción, tal como sí ocurre en «Ya que a las cristianas nuevas»⁴².

En «Ya que» también se fragmenta el cuerpo de la acusada y, de este modo, se observa que la descripción de la dama bella, joven, de piel blanca, con ojos de estrellas y labios rojos de la lírica de corte petrarquista, es sustituida por la de una vieja grotesca y lujuriosa:

Vieja barbuda y de ojeras,
manda que niños espante,
y que al alma condenada
en todo lugar retrate.
Toda vieja que se enrubia,
pasa de leña se llame;
y toda vieja opilada
en la Cuaresma se gaste.
Vieja de boca de concha,
con arrugas y canales,
pase por mono profeso,
y coque, pero no hable.
Vieja de diente ermitaño,
que la triste vida hace
en el desierto de muelas,
tenga su risa por cárcel.
Vieja vísperas solenes
con perfumes y estoraques,
si güele cuando se acuesta,
hieda cuando se levante.
Vieja amolada y biida,
cecina con aladares,
pellejo que anda en chapines,
por carne momia se pague (vv. 61-84).

La descripción de la vieja se centra en su cabeza (barba, ojeras, cabello, boca y dientes) y en su arrugada y hedionda piel. Cada una de las partes de su cuerpo indica algo sobre su personalidad y es llamativo que la primera característica que sobresale sea su barba: «Vieja barbuda» (v. 61). Al respecto de la mujer barbuda, el *Tratado de fisonomía* indica: «la tal mujer se llama barbuda, la cual habéis de saber que es muy lujuriosa por su caliente complexión y por consiguiente es de fuer-

42. Una razón es que en este poema se expresa un odio mayor hacia las viejas que son moras.

te natura y de varonil condición» (fol. 59r^ob)⁴³. La representación de la vieja como barbuda y, por ende, como lujuriosa, tiene correspondencia con su oficio de alcahueta porque su objetivo primordial es promover y complacer la lascivia. En este sentido, la anciana es una clara figura de la Celestina que creó Fernando de Rojas porque ésta también es una tercerona, tiene barba (en cuatro ocasiones la llaman barbuda) y, en tanto mujer con barba, se consideraba que tenía una condición varonil. Al respecto de esta última atribución, como indica Lillian von der Walde Moheno, la barba y lo varonil estaban asociados con lo insaciable y lo sagaz; y debe recordarse que, desde el pensamiento clásico, la inteligencia y la sagacidad eran atributos de índole masculina. Por ello es que la mujer barbuda, en tanto lujuriosa y sagaz, se alejaba de aquella «norma oficial que exige la pasividad femenina» (2007, p. 133).

En la segunda estrofa se dice que la vieja tiene el cabello rubio, pero lo tiene así porque se lo tiñe. El cabello teñido marca un contraste en su arreglo físico, ya que se preocupa por parecer joven y no mostrar sus canas, pero no tiene el mismo cuidado en depilarse la barba. El que se pinte el cabello también confirma su buena condición económica, uno de los cargos por los que se le acusa (vv. 85-86). Además, como indica Martínez Crespo, durante este período sólo la gente acaudalada, o que sabía hacer los tintes, podía teñirse el cabello (1993, p. 209).

En la tercera estrofa se habla de la boca de la vieja y su descripción recuerda que en la teoría de Bajtín sobre lo grotesco «la boca es la parte más notable del rostro. La boca domina. El rostro grotesco supone de hecho una boca abierta, y todo lo demás no hace sino encuadrar esa boca, ese abismo corporal abierto y engullente» (1987, p. 285). Por su parte, el *Tratado de fisonomía* señala lo siguiente sobre esta parte de la cara: «La boca grande y ancha, así abierta como cerrada, significa hombre osado, sin vergüenza, rahezmente guerrero, mentiroso, parlero, reportador de nuevas, comedor, sucio, de grueso ingenio, avaro y muy indiscreto» (fol. 57v^ob). Precisamente, la anciana es glotona, sucia, mentirosa, parlera y, por ello, se le compara con un mono. Tal comparación no es fortuita ya que, por un lado, como rasgo misógino y humorístico, se está animalizando a la vieja, tal como se hizo con la del poema «Ya que» al compararla con una culebra, una polilla, un cuervo y un tordo. Por el otro lado, la comparación con un mono surge porque, desde el Medioevo, era común llamar a la mujer que se pintaba con el epíteto de ‘mono’ o ‘mona’, ya que el uso de cosméticos creaba una imagen falsa y ridícula⁴⁴. A propósito de la mujer vista como mona, Alfonso Martínez

43. La aparición de la barba, y sus connotaciones lujuriosas, en las mujeres mayores tenía una justificación médica. Se creía que la barba nacía por la retención menstrual y que este fenómeno, a su vez, producía temperatura corporal y, por ende, el aumento del deseo sexual. Al respecto de este asunto, ver Canet Vallés, 1996-1997; Walde Moheno, 2007, p. 132; Sanz Hermida, 1994, pp. 24-25.

44. Ver Colón Calderón, 1995, p. 66.

de Toledo indica en el *Corbacho*: «que cuando la vieja está bien arreada e bien pelada e llepada parece mona desosada» (1970, p. 157).

En la cuarta estrofa se hace referencia al único diente de la vieja que, al estar en una boca tan grande, se equipara a un ermitaño retirado en el desierto. La descripción del diente es una hipérbole de la decadencia física que produce la vejez y, como indica Schwartz para otros poemas, hay insertada en esta imagen una sátira misógina al exagerar la fealdad de la mujer y su incapacidad para realizar sus pretensiones eróticas (1986, p. 174). Es decir, es irónico que la vieja guste de comer, e incluso de la lascivia, y que sólo tenga un diente para satisfacer sus deseos carnales.

En el poema también se dice que la vieja desprende hedores y que usa perfumes y cortezas aromáticas (estoraques): «Vieja vísperas soles / con perfumes y estoraques, / si güele cuando se acuesta, / hiede cuando se levante» (vv. 77-80). De esta manera, los solimanes, los tintes y los perfumes son los instrumentos que pretenden causar el efecto barroco del engaño o de la falsa apariencia de la vieja. Desde luego, la voz lírica es la encargada de producir el desengaño a través de mostrar —grotesca y misógicamente— el ‘verdadero’ aspecto exterior e interior de la vieja. El poema muestra que la anciana es un ser horrendo y que es culpable de diversos crímenes, por ello su castigo es ser quemada en la hoguera. La destrucción de la vieja es uno de los mayores rasgos de misoginia en el poema, y un reflejo del miedo masculino, ya que es necesario quemarla para vencerla y para sugerir que el supuesto poder que tenía se ha acabado.

Las voces líricas de «Érase» y «Ya que» tienen éxito porque lo gran que las viejas sean castigadas. Para conseguir tal fin, se presenta el siguiente orden de eventos: las viejas son vituperadas verbalmente; después, son escarnecidas públicamente; son azotadas o condenadas a la hoguera; y, por último, se manifiesta un aborrecimiento hacia todas las viejas. Asimismo, cabe enfatizar que las voces líricas sugieren, al inicio de los poemas, que las acusadas no son realmente unas brujas, pero después sí lo indican con el fin de lograr su objetivo acusatorio. Las voces líricas eligen a dos viejas que supuestamente son brujas para realizar sus diatribas misóginas ya que, en teoría, las brujas eran seres peligrosos que atentaban tanto contra las leyes civiles como religiosas y, por ello, no había nada de malo en humillarlas o en matarlas. Para el pensamiento de la época tampoco había nada reprochable en castigar a las celestinas porque éstas corrompían el ambiente moral y representaban una amenaza para el honor de las mujeres jóvenes y para la economía, ya que ha de considerarse que los servicios de una alcahueta podían ser muy costosos⁴⁵.

45. Desde luego, el cobro por los servicios de una alcahueta también podía ser muy bajo. El caso de Celestina es un ejemplo si se considera cuando Calixto le da una cadena como pago por sus servicios y Sempronio, molesto, dice: «¿Qué quieres que haga una puta alcahueta, que sabe y entiende lo que nosotros callamos, y suele hacer siete virgos por dos

En conclusión, los poemas analizados en este trabajo son testimonios de la visión misógina que, desde el Medioevo, se proyectaba en uno de los grupos femeninos más vulnerables: las mujeres ancianas. Asimismo, estos poemas son una muestra de la estética de la agudeza quevediana, ya que en ellos queda visto cómo en los retratos literarios de las viejas se mezclan, con fines humorísticos y misóginos, dos modelos descriptivos: el ciceroniano y el fisonómico. El primero de los modelos permite analizar el retrato social de las viejas a partir de las distintas circunstancias de persona que Cicerón estableció; por su parte, a través del modelo fisonómico se percibe cómo las voces líricas sintetizan en las ancianas algunas de las creencias de la época que sobre el cuerpo circulaban. Lo importante de ambas formas de describir radica en que sirven para entender cómo las voces líricas satirizan a las viejas y manifiestan su odio hacia ellas al grado de buscar su castigo ante las leyes. Asimismo, parte de lo relevante de los poemas es que los hablantes líricos no sólo utilizan los cuerpos de las viejas para burlarse de ellas, sino que los usan como un testimonio en su contra para lograr que se les castigue físicamente. En fin, estos romances se inscriben en una tradición literaria de sátiras contra viejas celestinas y hechiceras; sin embargo, su singularidad radica en que el proceso judicial y los castigos de las viejas se manejan a partir de la magistral agudeza que caracteriza el estilo quevediano.

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X, *Las siete partidas. Con la glosa del Lic. Gregorio López*, Barcelona, Imprenta de Antonio Bergnes, 1844, 4 vols.
- Arellano, Ignacio, «El poder político y sus límites en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 17-33.
- Arellano, Ignacio, «Modelos femeninos en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 47-63.
- Artal, Susana G., «La mujer que se pinta en *La hora de todos* y en *El mundo por de dentro*», *Bulletin Hispanique*, 92, 2, 1990, pp. 749-579.
- Bajtín, Mijaíl, *La cultura popular de la Edad Media y en el Renacimiento*, trad. Julio Forcat y Cesar Conroy, Madrid, Alianza, 1987.
- Beardsley, Theodore S., «“A Celestina” de Francisco de Quevedo», en *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional*, eds. Felipe B. Pedraza, Rafael González y Gema Rubio, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 483-490.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2001.
- Borrego Gutiérrez, Esther, «De dueñas, celestinas y entremeses», *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 0, 2003, pp. 1-12.
- Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2003.
- Cacho Casal, Rodrigo, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 19-31.

monedas, después de verse cargada de oro, sino ponerse en salvo con la posesión» (Auto XI, Cena 3, pp. 452-453).

- Cacho Casal, Rodrigo, «“Marca Tulia se llamaba una dueña”: la vieja consejera en la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, pp. 71-90.
- Canet Valles, José Luis, «La mujer venenosa en la época medieval», *LEMIR. Revista electrónica sobre Literatura Española Medieval y Renacimiento*, 1, 1996-1997, http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html.
- Caro Baroja, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Revista de Occidente, 1961.
- Cicerón, Marco Tulio, *De la invención retórica*, México, Universidad Autónoma Nacional de México, 1997.
- Colón Calderón, Isabel, «De afeites, alcoholes y hollines», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 13, 1995, pp. 65-82.
- Crosby, James O., «Prólogo y notas a Francisco Quevedo», en *Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1985.
- Diccionario de Autoridades. Edición facsimilar*, Madrid, Credos, 1963, 3 tomos.
- Frugoni, Chiara, «La mujer en las imágenes, la mujer imaginada», en *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, ed. Duby Georges y Michelle Perrot, Madrid, Taurus, 1992, vol. iv, pp. 35-83.
- González Echevarría, Roberto, «Don Quijote: visión y mirada», en *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*, Madrid, Colibrí, 1999, pp. 83-96.
- González Echevarría, Roberto, «Cervantes en Cecilia Valdés: realismo y ciencias sociales», en *Oye mi son. Ensayos y testimonios sobre literatura hispanoamericana*, Sevilla, Renacimiento, 2008, pp. 233-258.
- Goytisolo, Juan, «Quevedo: la obsesión excremental», en *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1977, pp. 117-135.
- Grosz, Elizabeth, *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.
- Iffland, James, *Quevedo and the Grotesque*, London, Tamesis Books Limited, 1978, 2 vols.
- Juárez-Almendros, Encarnación, «El persistente fantasma de la vieja madre en *El Buscón*», *La Perinola*, 14, 2010, pp. 55-68.
- Kramer, Heinrich, y Jacob Sprenger, *Malleus Maleficarum (El martillo de las brujas)*, trad. Floreal Maza, en http://www.reflexionesmarginales.com/biblioteca/Malleus_Maleficarum.pdf.
- Laplana Gil, José Enrique, «Un tratado de fisiognomía de 1650», *Scriptura*, 11, 1996, pp. 141-153.
- López Grigera, Luisa, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- López Grigera, Luisa, «Complejidades barrocas en el retrato de la “Sátira a una dama” de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 99-111.
- Martínez Crespo, Alicia, «La belleza y el uso de afeites en la mujer del siglo xv», *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, pp. 197-221.
- Martínez de Toledo, Alfonso, *Corbacho*, ed. Joaquín González Muela, Madrid, Castalia, 1970.
- Mas, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quévédó*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
- Nathan Bravo, Elia, *Territorios del mal. Un estudio sobre la persecución europea de brujas*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas / Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Novísima recopilación de las leyes de España*, ed. facsímil del Boletín Oficial del Estado, Madrid, Imprenta de Sancha, 1805, vol. 5.

- Quevedo, Francisco de, *Cosas más corrientes de Madrid, y que más se usan*, en *Quevedo iv. Obras satíricas y festivas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 125-129.
- Quevedo, Francisco de, *Poesía original completa*, ed. José Manuel Blecuá, Barcelona, Planeta, 1981.
- Rodríguez Cacho, Lina, «Ciertas enemigas de Quevedo: las batracias y las “hembrilatinas”», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 77-95.
- Rojas, Fernando de, *La Celestina*, ed. Peter Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- Sanz Hermida, Jacobo, «Una vieja barbuda que se dice Celestina: notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, 18,1, 1994, pp. 17-34.
- Schwartz Lerner, Lía, *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1986.
- Schwartz Lerner, Lía, e Ignacio Arellano, «Notas: “Ya que a las cristianas nuevas”», en Francisco de Quevedo, *Poesía selecta*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 293-298.
- Snow, Joseph T., «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», en *Entre mayo y sale abril: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Honor of Harriet Goldberg*, ed. Manuel da Costa Fontes y Joseph T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2005, pp. 349-363.
- Suárez Miramón, Ana, «Retratos pictóricos de mujer en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, pp. 107-122.
- Sutherland, Madeline, «Mimetic Desire, Violence and Sacrifice in the *Celestina*», *Hispania*, 86, 2, 2003, pp. 181-190.
- Tratado de Fisonomía y Tratado de la Forma de la Generación de la criatura*, ed. María Nieves Sánchez González de Herrero y María Concepción Vázquez de Benito, en http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/22428/1/DLE_FisonomiaGeneracion.pdf [05-14-2014].
- Vickers, Nancy J., «Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme», en *Writing and Sexual Difference*, ed. Elizabeth Abel, Chicago, University Press of Chicago, 1982, pp. 95-110.
- Walde Moheno, Lillian von der, «Lo monstruoso medieval», *La experiencia literaria*, 2, 1993-1994, pp. 47-52.
- Walde Moheno, Lillian von der, «El cuerpo de Celestina: un estudio sobre fisonomía y personalidad», *eHumanista*, 9, 2007, pp. 129-142.
- Wiesner-Hanks, Merry E., *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica*, trad. Mónica Rubio, Madrid, Siglo XXI, 2001.