

## **Todas las brujas son hechiceras, pero no todas las hechiceras son brujas: una aproximación a la magia en Urganda (*Amadís de Gaula*) y Aldora (*El Conde Partinuplés*)**

All Witches Are Sorceresses, but Not All Sorceresses Are Witches:  
An Approach to Magic in Urganda (*Amadís De Gaula*) and Aldora (*El Conde Partinuplés*)

 **María Belén Salgado**

Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Argentina  
[belensalgado87@gmail.com](mailto:belensalgado87@gmail.com)

 **Natalia Nicoletti**

Universidad Nacional de Mar del Plata,  
Argentina  
[natalianicolettig@gmail.com](mailto:natalianicolettig@gmail.com)

### **Resumen**

A partir de la antigüedad greco-latina, los relatos inundados de magia se presentan como el espacio propicio para cautivar las mentes de quienes escuchaban. Sin embargo, en los Siglos de Oro, la hechicería y la brujería se transforman en motivo de persecución y cacería de aquellas mujeres que representan una amenaza política, religiosa, sexual y, en consecuencia, cultural. De esta manera, y con la complicidad de los altos estratos de la sociedad (nobles y religiosos), el hostigamiento se convierte en un asunto de Estado. Frente a la imagen impuesta por las instituciones de poder, la literatura, en algunos casos, insiste en reivindicar a las brujas como entidades sobrenaturales que buscan equilibrar la relación entre microcosmos-macrocosmos, en fusión con la Naturaleza.

El siguiente trabajo tiene como objetivo realizar un recorrido a través de las figuras de Urganda, la desconocida, (*Amadís de Gaula* (1508), de Garci Rodríguez Montalvo) y Aldora (*El conde Partinuplés* (1653), de Ana Caro de Mallén) en tanto personajes que operan con la magia y participan activamente en la construcción y devenir de los protagonistas. De esta manera, haremos un análisis integral de las figuras femeninas en función de la resemantización -o no- del arquetipo literario de hechicera y su vinculación con la cosmovisión estanca de la práctica de las artes mágicas en la época.

**Palabras clave:** *Amadís de Gaula*, *El Conde Partinuplés*, Hechiceras, Brujas, Siglo de Oro

### **Abstract**

From Greco-Latin antiquity onwards, stories full of magic are presented as the ideal space to captivate the minds of those who listened. However, in the Golden Ages, sorcery and witchcraft became a reason for persecution and hunting of those women who represented a political, religious, sexual and, consequently, cultural threat. Thus, with the complicity of the upper strata of society

(noble and religious figures), harassment became a matter of state. In the face of the image imposed by institutions of power, literature, in some cases, insists on vindicating witches as supernatural entities seeking to balance the relationship between microcosm-macrocosm, fused with Nature.

The following work aims to make a journey through the figures of Urganda, the unknown, (Amadís de Gaula (1508), by Garci Rodríguez Montalvo) and Aldora (El conde Partinuplés (1653), by Ana Caro de Mallén) as characters who operate with magic and actively participate in the construction and development of the protagonists. In this way, we will make a comprehensive analysis of female figures in terms of the resemantization -or not- of the literary archetype of the sorceress and its connection with the stagnant worldview of magical arts practice at the time.

**Keywords:** *Amadís de Gaula*, *El Conde Partinuplés*, Sorceresses, Witches, SGolden Age

---

*A la hechicera no dejarás que viva.  
Cualquiera que cohabitare con bestia, morirá.  
El que ofreciere sacrificio a dioses excepto solamente a Jehová,  
será muerto.  
Éxodo 22: 18-20*

## Introducción

Si nos remitimos a uno de los orígenes de la palabra magia, hallamos que el término *mag* proviene del persa -ciencia o sabiduría- y su práctica era ejecutada por sacerdotes que llevaban a cabo diversos rituales de carácter religioso y funerario. Los griegos se apropiaron de la palabra atribuyéndole, por primera vez en la historia, el significado de *magos* o *hechiceros* a quienes consideraban que tenían poderes mágicos. En el período helénico y, más adelante, con la llegada del cristianismo, el concepto *magia* comienza a resemantizarse y desvincularse de la religión para adquirir características paganas, herejes y desestabilizadoras del orden social (Zugasti, 2016, p. 28). De acuerdo con Caro Baroja, durante estos siglos, lo sobrenatural adquiere dos matices: por un lado, la obra de seres que rozan lo profético, el caso de Jesús, Moisés, Tiresias, y, por otro, el producto de figuras marginales y temidas como las brujas y hechiceras.

Con el desarrollo del feudalismo, la brujería se transformó en motivo de persecución y cacería de aquellas mujeres que representaban una amenaza política, religiosa, sexual y, en consecuencia, cultural. Históricamente, llevaban a cabo prácticas sanadoras: “fueron médicas sin título; excluidas de los libros y de la ciencia oficial, aprendían unas de otras y se transmitían sus experiencias entre vecinas o de madre a hija” (Ehrenreich y English, 2014, p. 6). El nacimiento de una nueva profesión en Europa, la medicina, apoyada por los altos estamentos y la Iglesia, generó una disputa de poder por el conocimiento de la naturaleza y del cuerpo humano. La misoginia, ya instalada desde los discursos bíblicos, contribuyó a que se institucionalice y legitime una práctica que solo podía ser ejercida por varones. Por lo tanto, todo lo que quedaba por fuera de esas ejecuciones autorizadas adquiría carácter de mágico o de diabólico y, luego, era condenado.

En 1326, el Papa Juan XXII promulgó la bula *Super Illius Specula* en la que habilitó a los inquisidores a perseguir y condenar a cualquier persona que sea sospechosa de brujería. Así, las mujeres que poseían conocimientos de medicina y botánica fueron sometidas, juzgadas, encerradas y ejecutadas, consideradas enfermas o poseídas por satanás. Posteriormente, en 1484, Inocencio VIII dictó la bula *Summis desiderantes affectibus* que sentenciaba a la hoguera a:

Cualquier persona de cualquier sexo, desconocedora de su propia salvación y extraviada de la fe católica, que se haya abandonado a sí misma a demonios, incubos y súcubos, y por sus embrujos, encantamientos, conjuros, hechizos malditos y otras artes, enormidades y ofensas horrendas, que haya

asesinado infantes incluso en el vientre materno, así como la prole del ganado, que haya arruinado los productos de la tierra (Burr, 1907, p. 135).

En la misma línea, dos años después, Sprenger y Kramer publicaban el *Malleus Maleficarum* (1485) y, con este acto, consolidaron, en el imaginario colectivo, la asociación bruja-demonio e instalaron la persecución y cacería de brujas como única solución ante el mal que representaban. Al respecto, Esther Cohen, en *El diablo en el cuerpo*, menciona que los dominicos alemanes no inventaron a las brujas sino que las describieron y fijaron a la escritura otorgándoles a las instituciones un aval para perseguirlas:

La escritura es un arma de doble filo, pero en este caso, para los inquisidores que se encargan de hacer el 'diseño oficial' de la bruja este doble filo está doblemente de su parte. Al escribirla, la conjuran y, al señalarla para los otros y para ellos mismos, la hacen convertirse en el chivo expiatorio de una sociedad que, como todas, buscan encontrar en alguien, en algo, la razón de todos los males, la *verdad* del mal (2003, p. 25).

Eva L. Alberola, en su artículo "Por qué y para qué: Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los siglos de oro" (2010), explica que en los tratados teológicos y en la tradición oral se planteaba una diferencia entre la hechicera y la bruja. La hechicera estaba asociada a lo urbano, a lo individual y se consideraba que no había hecho ningún pacto con el diablo, por lo tanto, no representaba un peligro para la sociedad. La bruja, en cambio, estaba vinculada al ámbito rural, a los márgenes; era aquella que se congregaba en aquelarres y que explícitamente había establecido una conexión con lo demoníaco generalmente consumada a través de la unión sexual. Estas mujeres transmitían un halo oscuro y misterioso por formar parte de un colectivo, ejercer la libertad del cuerpo, el erotismo y la sensualidad.

La popularidad que tuvieron para la sociedad europea sumada a la falta de abordaje teórico conduce a que Alberola considere fundamental estudiar cómo las brujas y hechiceras pueblan los textos áureos. En este sentido, es pertinente remitirnos a la clasificación hechiceril que la autora propone. Cabe destacar que cada tipo va a estar determinado por las razones culturales de su aparición y las funciones que ejecutan en la literatura. En este trabajo nos interesa detenernos especialmente en dos de las tres categorías: la hechicera celestinesca y la hechicera mediterránea, a través de un recorrido por las figuras de Urganda, la desconocida, (*Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez Montalvo) y Aldora (*El conde Partinuplés*, de Ana Caro de Mallén) en tanto personajes que operan con la magia y participan activamente en la construcción y devenir de los protagonistas. De esta manera, haremos un análisis integral de las figuras femeninas en función de la resemantización -o no- del arquetipo literario de hechicera y su vinculación con la cosmovisión estanca de la práctica de las artes mágicas en la época.

### Sobre hechicería y héroes

*Amadís de Gaula* (1508) pertenece al género de libros de caballerías españoles. En esta obra literaria, se observa una dicotomía marcada en la cual los personajes bondadosos desempeñan un papel crucial en la asistencia y apoyo al héroe central, mientras que aquellos con motivaciones malignas se dedican a obstaculizar y frustrar el curso del bien. La figura que personifica el lado benevolente es la hechicera y dentro de este conjunto nos centraremos en Urganda, la desconocida, quien desempeña una función equiparable a la de Merlín en las obras artúricas. Es interesante notar la inversión de roles que se genera entre las narrativas de Lanzarote y Amadís: en la primera, Morgana, una mujer, se configura como la antagonista principal, mientras que, en Amadís, el antagonista principal es un varón llamado Arcaláus. Este patrón recurrente de personajes femeninos y masculinos malévolos muestra el cambio de los papeles de género típicos en la literatura de caballería, donde con frecuencia las mujeres eran retratadas como antagonistas o figuras problemáticas, mientras que los varones ocupaban roles heroicos o

positivos. Dicha dinámica resalta la diversidad y complejidad de los participantes y su capacidad para desafiar las convenciones de género establecidas en el contexto cultural en el que se encuentran. Así, Urganda es presentada como la encantadora que asiste a Amadís, predice eventos futuros y brinda ayuda en momentos inesperados. Al comienzo de la historia, ella pronostica: "Éste será el caballero del mundo que más lealmente mantendrá amor" (Garcí Rodríguez 1972: 53), un presagio que nadie se atreve a cuestionar debido a su trascendencia. Es importante destacar que Urganda posee incluso más poder que Amadís y ella misma afirma: "Si vos fuéssedes el mejor caballero del mundo, haría yo que él vos venciese" (Garcí Rodríguez 1972: 55), lo que significa que el personaje más poderoso de la historia es una mujer que, a pesar de su capacidad y conocimiento para transformar su apariencia física mediante encantamientos, la utiliza únicamente para ayudar al héroe, sin abusar de esa potestad. En este sentido, podríamos pensar que el arquetipo de la hechicera plantea preguntas fundamentales sobre la moralidad, los actos humanos y la naturaleza de lo sobrenatural en un mundo lleno de caballeros valerosos y aventuras épicas:

Una cualidad reservada a las mujeres es el poder de presentir. Esto nada tiene que ver con magia o profecías; es una parte de su condición; algo que les hace "saber" sin saber cómo. Así, Elisena presiente que el Doncel es su hijo; Oriana presiente que fue Amadís quien mató a Dardán [...]. Es esta predisposición natural, llevada al extremo, es lo que permite que Urganda conozca el futuro (González 2010: 37).

Las prácticas mágicas de Urganda, como la adivinación y la posibilidad de predecir el futuro, le otorgan un aura de misterio y autoridad en la historia. A pesar de su conocimiento y habilidades sobrenaturales, la hechicera nunca fuerza a los personajes a seguir sus consejos. En cambio, sus intervenciones mágicas representan una influencia sutil en el destino de ellos. Por ejemplo, puede prever peligros venideros y aconsejar precauciones, pero la elección de seguir estos consejos recae, especialmente, en Amadís. Esta relación muestra que la magia en la historia no dicta un destino inmutable, sino que ofrece información y oportunidades para que los personajes ejerzan su libre albedrío, lo cual añade una capa de complejidad a la historia, ya que son ellos mismos quienes deben equilibrar la orientación mágica con sus propias decisiones y deseos, explorando así la tensión entre lo sobrenatural y lo humano.

La relación entre Urganda y Amadís pone en relieve una noción fundamental del Renacimiento y el Humanismo que se desarrolló durante la transición a la modernidad en la literatura y el pensamiento europeo. El Renacimiento fue un período de gran transformación cultural que se caracterizó por un gran interés en el conocimiento, la razón y la exploración de la condición humana. Dentro de este período, el Humanismo enfatizó la importancia del individuo y su capacidad para tomar decisiones racionales y autónomas. De esta manera, la idea de que la magia no dicta un destino inmutable, sino que se alinea con la perspectiva humanista propone que los seres humanos son agentes racionales capaces de tomar decisiones significativas.

La narrativa del *Amadís* y su enfoque en la relación entre la magia y el libre albedrío muestra la evolución del pensamiento humano hacia una mayor autonomía y capacidad de decisión, características centrales de la modernidad. A medida que la sociedad se alejaba de las visiones fatalistas y teocéntricas de la Edad Media, el Renacimiento y el Humanismo promovieron una comprensión más secular, cuyo foco estaba en el ser humano quien tenía un papel activo en la formación de su propio destino. Es en este sentido, entonces, que la obra encarna la transición hacia la modernidad ya que pone en relieve la importancia de la libertad de acción y la agencia individual en un contexto lleno de elementos mágicos y sobrenaturales. El neoplatonismo concebía el universo como una gradación que iba desde la materia inerte hasta las ideas y espíritus puros. Esta filosofía sostenía que todo en el mundo material tenía una correlación en el mundo espiritual y que podía establecerse una conexión entre ambos a través de rituales y manifestaciones específicas.

En este contexto, Urganda la Desconocida podría ser vista como un vínculo entre estos planos. La propuesta filosófica explicaba aquello que la magia y las religiones llevaban a la práctica cotidianamente: la presencia de los dioses en sus estatuas, la actuación del mundo de los espíritus en la vida, concebir el universo como una gradación cuya expresión más baja era la materia inerte y las ideas y espíritus puros, permitía establecer conexiones que ponían en relación elementos del mundo material con otros del espiritual. Lo que estaba estructurado como discurso filosófico en el neoplatonismo se transmutaba en magia en su aplicación religiosa; el pensamiento mágico era el correlato de los sistemas de ideas que ligaban el mundo visible y tangible a fuerzas espirituales de cualquier índole. Urganda, como hechicera y figura mágica en la historia, actúa como un puente entre estos dos espacios: sus consejos y habilidades hechiceriles sugieren que tiene un saber profundo de las fuerzas incorpóreas y las deidades que influyen en el mundo de caballerías. Ella ofrece orientación y consejos basados en estas: "Ahora te convendrá repartir tus pensamientos y cuidados en tantas y diversas partes, que por muchas veces querrás ser tornado en la primera vida" en la que "ganar prez de tu sola persona, creyendo con aquello ser pagada la deuda a que obligado eras" (Garcí Montalvo 1972: 148). De esta manera, la hechicera deja en claro que la realización personal es algo dinámico y posiciona al héroe en una nueva etapa -gobernar en vez de batallar- marcando, así, una distancia con el pasado medieval.

De acuerdo con la clasificación propuesta por Eva Lara Alberola, las hechiceras mediterráneas se construyen como figuras emblemáticas de una tradición mágica y pagana que ha pervivido a lo largo de generaciones en el contexto geográfico del Mediterráneo. Estas enigmáticas mujeres a menudo exhiben un profundo conocimiento de las propiedades de las hierbas, la realización de rituales, así como la aplicación de magia. Su capacidad de influir en el destino y en la vida de los individuos se erige como un testimonio de su sabiduría y sus habilidades excepcionales en el ámbito de lo oculto y lo esotérico, añadiendo una dimensión rica y compleja al tejido cultural y esotérico de la región mediterránea a lo largo de la historia. Urganda, la desconocida, encaja en este concepto de la hechicera mediterránea en varios aspectos ya que utiliza sus capacidades para aconsejar y guiar a Amadís en su búsqueda de aventuras y desafíos y, además, sugiere lo que ella considera "buenas formas de gobierno" (Garcí Rodríguez 1972: 453).

### Sobre magia y gobierno femenino

*El Conde Partinuplés*<sup>1</sup> es una de las dos piezas dramáticas que se conservan de la poeta española andaluza Ana Caro de Mallén<sup>2</sup>. En las últimas décadas, su obra ha recibido una atención significativa por parte de la crítica, tanto española como norteamericana, que se ha interesado en estudiar y recuperar su trabajo. Además, diversos grupos editoriales e instituciones, como el Instituto Cervantes, se han dedicado a reeditar su producción. Este impulso de revalorización editorial y académica de escritoras olvidadas o excluidas del canon coincide con el auge de los estudios feministas, que han dejado su huella en la forma en que abordamos las disciplinas, obligándonos a revisar las bases de nuestro conocimiento y las perspectivas ideológicas que adoptamos.

En la actualidad, es posible acceder a estudios sobre mujeres que examinan las figuras de curanderas, parteras, brujas y hechiceras desde perspectivas que contribuyen a conformar un panorama más completo de ellas y de su contexto, desechando supersticiones y prejuicios arraigados a lo largo de la historia. La literatura es un instrumento discursivo que también asiste

---

<sup>1</sup> Es una comedia inspirada en el texto francés *Roman de Partonopleus de Blois* del siglo XII y autor anónimo. Además, es importante indicar que esta pieza teatral fue impresa en 1653 y seguramente representada entre finales de la tercera década y comienzos de la cuarta del siglo XVII.

<sup>2</sup> Se estima que la escritora andaluza nació en Granada en 1590, pero junto a su familia se trasladó a Sevilla, lugar donde residiría el resto de su vida. A partir de 1646 se pierde su rastro. Para un conocimiento más preciso de la trayectoria vital de Ana Caro, recomendamos consultar la investigación de Juana Escabias.



al descubrimiento de una cosmovisión en una época particular. Según Eva Lara Alberola, en el Renacimiento y el Barroco, prevalecía una concepción mágica del mundo, y, por este motivo, “La literatura española áurea no se puede entender completamente sin prestar atención a las figuras mágicas, en particular a los personajes femeninos de la hechicera y la bruja” (2010: 17). Lo que aún queda por descubrir es si existen arquetipos definidos, por qué se incluyen y qué función desempeñan en las obras seleccionadas, a la luz de los nuevos enfoques que hemos mencionado, los cuales sostienen que la configuración social de la época ha sido concebida desde una perspectiva predominantemente masculina que repercutió en la representación de estas figuras femeninas. Este es el desafío que nos interpela a partir de la lectura de la obra de Ana Caro de Mallén elegida para la ocasión.

*El Conde Partinuplés* es una comedia caballeresca o de tipo palatina publicada en 1653 en *Laurel de comedias de diferentes autores. Cuarta parte* junto a la producción de autores contemporáneos de gran fama y reconocimiento. La historia gira en torno a su protagonista, Rosaura, la emperatriz de Constantinopla, hija de Aureliano y Rosimunda, que, al momento de la acción, ya han muerto. Por su condición de mujer, la herencia del trono no es una bendición, sino un problema. Presionada por el complot de sus vasallos debe contraer matrimonio o será destituida. Frente a esta situación, la joven reina, alentada por su prima hechicera, Aldora, pondrá sus condiciones -un año para elegir marido- y ejecutará un plan para conseguir al pretendiente que desea y no los establecidos por sus vasallos. De esta manera, se convierte en la figura femenina que juzga a los hombres de acuerdo con su criterio sin la intervención masculina, como era habitual. Con este gesto, invierte una situación que tradicionalmente ubicaba a la mujer en el sitio de objeto observado sin poder de decisión.<sup>3</sup> Lo particular de esta situación es que elegirá al conde Partinuplés a pesar de saber de antemano que tiene un compromiso previo con Lisbella, princesa de Francia. Esta llamativa determinación refuerza el lugar de rebeldía en el que se ubica Rosaura desde un principio queriendo ejercer el poder que teóricamente le corresponde.

Ahora bien, ¿qué papel adopta la magia? ¿Es un simple recurso de evasión, un ornamento en la trama o tiene efectos decisivos en la conducta de los protagonistas? Lo cierto es que lo sobrenatural está presente desde el comienzo de la comedia. Tanto la predicción de los astrólogos como los hechizos de Aldora condicionan el universo femenino de la obra, pero asumen un sentido y un protagonismo diferente en el desarrollo de la historia. Por un lado, aparece la referencia a la lectura de los astros que el padre de Rosaura consulta antes de su nacimiento. Para desgracia de la futura princesa, anuncia “que un hombre, --¡fiero daño! --/ le trataría a mi verdad engaño, / rompiéndome la fe por él jurada, / riesgo corrían ella [la corona] y mi persona” (vv. 241-244). Esta funesta predicción se convierte en la excusa perfecta para justificar la ausencia de marido y la falta de interés de la protagonista en contraer nupcias. Sin embargo, y en este punto coincidimos con Antía Tacón García (2018), se impone una razón mucho más subversiva para el imaginario de la época y de una sociedad patriarcal: Rosaura no quiere casarse para no someterse al yugo de nadie: “¿qué gusto puedo tener/ cuando, --¡ay, Dios! -- me considero/ esclava, siendo Señora, / y vasalla, siendo dueño?” (vv. 302-304). Es decir, abiertamente, la obra discute la situación de la mujer dentro de la institución del matrimonio, ya que revela parte del entramado social que la mantiene en un espacio opresivo, inclusive si ocupa un lugar de poder. Lo interesante es que el pronóstico funesto que marca su origen queda en un segundo plano al desarrollarse el plan que la protagonista y su prima hechicera despliegan hasta el final para enfrentarse al mandato masculino.

Por otro lado, Aldora y sus hechizos forman una combinación que lleva la comedia por un rumbo diferente. Esta maga, al igual que Urganda en el *Amadís*, no es un mero elemento decorativo en la trama, sino que actúa como un agente de empoderamiento (Tacón García 2018: 22) que habilita a la emperatriz a conocer lo que está fuera de su alcance y, de esa manera,

<sup>3</sup> Más allá de que las referencias temporales no sean demasiado precisas, evidentemente, Ana Caro está pensando en la condición de las mujeres en su contexto.

valerse por sí misma. Con la ayuda de los espíritus que la hechicera invoca, adquiere una visión íntima de sus pretendientes, es decir, observa lo que se oculta tras las apariencias, revelando su verdadera naturaleza: falta de modestia, egoísmo, narcisismo, entre otros. Así, Rosaura podrá descartar las opciones que puedan confirmar la trágica profecía y asumirá un rol como sujeto que observa, escudriña y elige, es decir, un papel que verdaderamente no hubiera podido desempeñar sin la magia.

Asimismo, Aldora participa en el plan de conquista y seducción del Conde Partinuplés, otorgándole a Rosaura otra apariencia para atraerlo a su palacio y la posibilidad de volverse invisible para ocultar su identidad. De esta manera, manipula la situación para probar al conde y asegurarse de que sea un pretendiente honrado y fiel. De acuerdo con la clasificación de Alberola, Aldora encarnaría el tipo de hechicera celestinesca que asiste, alienta y colabora en la unión de los amantes (2010:14). Sin embargo, a diferencia de la tradición literaria, donde en la mayoría de los casos estas figuras son responsables de la perdición de los enamorados o donde se plantea la incertidumbre sobre la efectividad de sus intervenciones mágicas, Aldora y sus habilidades brindan a su prima la oportunidad de enfrentar las presiones de una sociedad patriarcal y actuar por sí misma para alcanzar el objeto de su deseo, sin la necesidad de intervenciones masculinas. Las dos se convertirán en una especie de “dramaturgas” de una “nueva comedia” que ocupará el espacio escénico hasta el final de la representación” (Montouseé Vega, 1995: 23). Dentro de ella, los personajes masculinos tendrán poca independencia dramática, llegando al punto de que, cuando muestran el menor signo de rebeldía, como espiar a Rosaura a pesar de la prohibición, son castigados y excluidos de la escena central. Solo la última intervención de Aldora les permitirá volver a participar siguiendo el nuevo engaño que elabora para cumplir el plan que dispusieron con Rosaura. Hay quienes sostienen que tal vez la traición -que la predicción anunciaba- queda latente y que la actitud desobediente del conde es una clave para sospecharlo (Montoussé Vega 1995: 25). Sin embargo, estas suposiciones no afectan la funcionalidad de Aldora en la trama de la obra ni disminuyen el matiz innovador que Ana Caro le otorga al presentarnos una hechicera que colabora exitosamente con el deseo de su compañera, y a la magia como un dispositivo que brinda libertad y poder a una mujer que se debate entre su género y su posición política.

### Conjurando una conclusión

La ficción es un tratamiento específico del mundo que muestra distintos matices de la realidad y, a su vez, marca una postura frente a aquello que se ficcionaliza. En este sentido, no se reivindica lo falso sino que intenta señalar el “carácter doble de la ficción que mezcla lo empírico con lo imaginario” (Saer 2022: 12). De esta manera, podríamos decir que la literatura áurea canalizó las fantasías y los miedos que generaban los personajes vinculados a lo mágico y a las ciencias ocultas atribuyéndoles, en la mayoría de los casos, una connotación negativa. Alberola concluye que en general, la figura de la hechicera adquiere dos finalidades: por un lado, desacreditar las artes mágicas y, por otro, atacar la conducta de quienes se ocupaban de ellas o de quienes confiaban en sus efectos (2010: 24). Sin embargo, Urganda y Aldora se construyen como personajes que resultan fundamentales para el desarrollo de la acción narrativa y, específicamente, para la evolución de sus protagonistas. Así, podríamos afirmar que la magia funciona como instrumento de conocimiento y de guía para elegir su destino. De esta manera, tanto en *Amadís de Gaula* como en *El Conde Partinuplés*, podemos observar que la figura de la hechicera es reivindicada a través de una representación en donde la magia no es un arte que obnuble la razón de sus héroes o heroínas, sino una fuente de saber que aporta claridad en la toma de decisiones.

Como hechicera celestinesca, Aldora oficia como nexo entre los amantes, pero trasciende el arquetipo en tanto que despierta en Rosaura la posibilidad de convertirse en un sujeto activo que elige a su pretendiente y lo pone a prueba. Además, estas dos figuras femeninas se convierten en “autoras dramáticas” (Montoussé Vega: 18) que con la magia y el intelecto manejan

los hilos de la comedia que se instala dentro del universo ficcional. Como hechicera mediterránea, Urganda funciona como puente entre lo visible y lo invisible. Sus consejos y habilidades mágicas propician que Amadís pueda decidir la construcción de su futuro como rey. Así, su pensamiento mágico funciona como un correlato de los sistemas de ideas que ligaban el mundo material con el mundo espiritual respondiendo a las cosmovisiones propias del Renacimiento y el Barroco.

A contrarreloj de la tradición: No todas las brujas son hechiceras y no todas las hechiceras son viejas alcahuetas.

## Referencias

- Alberola, E. L. (2010). Por qué y para qué: Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 1-24.
- Anónimo. (1972). *Amadís de Gaula* [1508]. Buenos Aires: Editorial Losada.
- Burr, G. L. (1907). The witch-persecutions. *Translations and Reprints from the Original Sources of European History*, 3, 0-1.
- Caro Baroja, J. (2015). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cohen, E. (2003). La bruja, el diablo y el inquisidor. En *Con el diablo en el cuerpo: filósofos y brujas en el Renacimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- De Mallén, A. C. (1998). *El Conde Partinuplés* (ed. Delgado, María José). Berna: Peter Lang Inc. [1653].
- Ehrenreich, B., & English, D. (2014). *Brujas, parteras y enfermeras. (Una historia de sanadoras)*. Oaxaca: El Rebozo Palapa Editorial.
- Escabias, J. (2012). Ana María Mallén: una esclava en los corrales de comedia del siglo XVII. *Revista EPOS*, 28, 177-193.
- González, J. R. (2010). Amadís orante. *Revista El Humanista*, 6, 33-53.
- Kraemer, H., & Sprenger, J. (2004). *El martillo de las brujas, para golpear a las brujas y sus herejías con poderosa maza (Malleus Maleficarum)* [1485]. España: Maxtor Editorial.
- Mérida, R. (2007). *El gran libro de las brujas*. Barcelona: RBA Editores.
- Montouseé Vega, J. L. (1994-1995). Si me buscas me hallarás: La configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro *El Conde Partinuplés*. *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 2, 7-28.
- Saer, J. J. (2022). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Tacón García, A. (2018). Esclava siendo señora: Poder y agencia femenina en *El conde Partinuplés* de Ana Caro de Mallén. *Revista de Escritoras Ibéricas*, 6, 9-36.
- Zugasti, M. (2016). *Brujería, magia y otros prodigios en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes..