

## La Orcavella francesa del siglo XVIII: entre la *Silva curiosa* de Medrano y *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto\*

### The French Orcavelle in the 18th Century: Between Medrano's *Silva Curiosa* and Barahona de Soto's *Las Lágrimas de Angélica*

---

EVA LARA ALBEROLA

Universidad Católica de Valencia "San Vicente Mártir". Calle Sagrado Corazón, 5. 46110. Godella. Valencia.

Dirección de correo electrónico: [eva.lara@ucv.es](mailto:eva.lara@ucv.es)

ORCID: [orcid.org/0000-0001-5063-5424](https://orcid.org/0000-0001-5063-5424)

Recibido: 22-3-2017. Aceptado: 26-6-2017.

Cómo citar: Lara Alberola, Eva, "La Orcavella francesa del siglo XVIII: entre la *Silva curiosa* de Medrano y *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto", *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 178-215.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.178-215>

**Resumen:** En 1729 aparece en París la *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours*, supuestamente de Julián Medrano y traducida del español por Louis Adrien Du Perron De Castera. Este texto se basa en el pasaje dedicado a Orcavella en la *Silva curiosa*, pero no es fiel al mismo. De Castera señala la existencia de un manuscrito inédito de Medrano que él estaría traduciendo al francés. No obstante, es muy probable que el traductor sea en realidad autor de un escrito que toma como punto de partida la miscelánea de 1583 y la trasciende para ofrecer un producto nuevo, una reescritura para la que posiblemente se haya tenido en cuenta también *Las lágrimas de Angélica*, de Luis Barahona de Soto (1586). Estos dos títulos hispánicos representan un hito en la plasmación de ogresas-brujas como Orcavella y Canidia, pues reflejan la brujería popular y no la canónico-teológica. Ambas figuras se han fusionado en la *Relation*, por lo que habrá que atender a las características de la

---

\* Trabajo realizado en el marco del proyecto I+D+I MEHHRLYN "Magia, épica e historiografía hispánicas. Relaciones literarias y nomológicas", FFI2015-64050, dirigido por Alberto Montaner (Ministerio de Economía y Competitividad); y del proyecto I+D+I *Parnaseo. Servidor Web de Literatura Española*, FFI2014-51781-P, dirigido por Marta Haro (Ministerio de Economía y Competitividad). Eva Lara Alberola forma parte del grupo de investigación 188: "Estudios de lengua y literatura, y su didáctica", del departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Católica de Valencia.

Orcavella francesa para determinar el grado de originalidad que presenta y en qué medida ha bebido de las mencionadas fuentes del siglo XVI.

**Palabras clave:** Orcavella; Julián Medrano; De Castera; relación; bruja.

**Abstract:** In 1729, the *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours*, supposedly of Julian Medrano appeared in Paris, translated from Spanish by Louis Adrien Du Perron De Castera. This text does not correspond to the passage dedicated to Orcavella in the *Silva curiosa*. De Castera points out the existence of an unpublished manuscript by Medrano that he presumably was translating into French. However, it is very likely that the translator is, actually, the author of a writing that takes the miscellany of 1583 as its starting point and transcends it to offer a new product, a rewriting which possibly has also taken into account *Las lágrimas de Angélica*, by Luis Barahona de Soto (1586). These two Hispanic titles represent a milestone in the creation of ogress-witches such as Orcavella and Canidia, as they reflect popular witchcraft and not the canonical theology. Both figures have been fused in the *Relation*, so it will be necessary to take into account the features of the French Orcavella to determine the degree of originality that it presents and to what extent it has been influenced by the aforementioned sixteenth century sources.

**Keywords:** Orcavelle; Julián Medrano; De Castera; relation; witch.

## INTRODUCCIÓN: LA AUTORÍA DE LA *RELATION DE LA DÉCOUVERTE DU TOMBEAU...*

El presente artículo toma como núcleo la *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours, traduite de l'Espagnol de Jule Iniguez de Médrane*, obra poco conocida en nuestro país y apenas estudiada. Se edita en París en 1729 y como traductor figura De Castera, que según Gallego Barnés (1993: 187) es Louis Adrien Du Perron De Castera, nacido en 1707 y escritor a partir de 1727.<sup>1</sup>

El único especialista que hasta ahora se ha centrado en esta relación de modo más profundo ha sido el ya mencionado Gallego Barnés,<sup>2</sup> quien

<sup>1</sup> No acierta este estudioso con la última fecha, puesto que De Castera comenzó su actividad literaria antes: una de sus obras originales está fechada en 1722. Véase nota 3 de este artículo.

<sup>2</sup> La menciona también Virolle (1984: 30), pero lo hace de un modo superficial. Se trata de una mera alusión de la *Relation* como un antecedente de ciertos motivos góticos que se desarrollarán posteriormente en el género. Y, desde luego, hallamos alusiones breves en la introducción a la edición de la *Silva* de Alcalá Galán (1998), la investigadora que más se ha centrado en esta miscelánea. Maurice Bardon también hace referencia a la *Relation* fechádola en 1730 y especificando que se trata de la traducción del texto original de Medrano (2010: 496). Nuevamente, no hay más que una mención superficial que

no duda de la sinceridad de De Castera cuando se registra únicamente como quien traduce el texto:

No pienso, en efecto, que se trate del socorrido recurso al hallazgo de un texto desconocido para dar más verosimilitud o *auctoritas* a la nueva composición. Cuanto más que las puntualizaciones del traductor no dejan lugar a dudas en cuanto a su sinceridad, ya que insiste en su labor de traductor, señalando incluso sus dudas en cuanto a la veracidad de lo que relata Medrano, después de haber comparado esta nueva historia de Orcavella con la que ya figuraba en la *Silva curiosa*. (1993: 187)

Ciertamente, en un inicio podría resultar costoso determinar si De Castera es realmente el autor de este texto o si traduce, con algunas licencias, un manuscrito autógrafo de Medrano.<sup>3</sup> Bien es cierto que el

---

parece dar crédito a las aclaraciones del propio De Castera en la pieza y que solo forma parte del repaso de las obras españolas que se vertieron al francés durante los siglos XVII y XVIII.

<sup>3</sup> Pocos son quienes se han referido a este autor y traductor, Louis Adrien Du Perron De Castera, y normalmente aquellos que lo han mencionado lo han hecho con respecto a su *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables* (1738), obra en la que, según De Miguel y Canuto (1994: 37), traduce unos fragmentos seleccionados, unos resúmenes de piezas dramáticas, que incluirían cuatro de Lope de Vega; además, realiza una crítica del teatro español desde parámetros similares a los de Luzán (Pérez Magallón, 2014: 71; Frolidi, 2003: 139). Del mismo modo, se han comentado sus precisiones acerca de *La Celestina* en estos extractos, de la que dijo que era una novela dialogada (Álvarez Barrientos, 2001; López, 1988: 216). Por lo demás, Du Perron de Castera no fue una figura especialmente relevante en el mundo cultural de la Ilustración europea. Algo más de espacio le dedica Cañas Murillo (2015: 142), que aporta los siguientes datos: “Nacido en París, en el año 1705, fue traductor al francés de obras cuya lengua original era el griego, el portugués, el italiano y el español. Llegó a ingresar como monje cisterciense en la Abadía portuguesa de Santa María de Alcobaça. Compuso una corta obra literaria, que no le dio importante notoriedad, y formada por una comedia, *El fénix*, de 1731, y dos novelas, *Aventuras de Leónidas* y *Sofonías* (*Aventures de Léonidas et Sophonie*), de 1722, y *Teatro de la pasión y la riqueza, o Los amores desafortunados de Rosamidor* y *Théoglyphyre* (*Théâtre des passions et de la fortune, ou Les amours infortunées de Rosamidor et de Théoglyphyre*), de 1731. La parte más importante de su producción está formada por traducciones, entre las cuales se encuentran la *Pierre philosophale des dames, ou les caprices de l’amour et du destin*, de 1723; *Tombeau de l’enchanteresse Orcavelle*, traduite de l’espagnol de J. Iniguez de Medrane, de 1730; *Amours de Clitophon et de Leucippe*, traduites du grec d’Achilles Tatius; *La Lusjade du Camoens. Poeme heroique, sur la decouverte des Indes orientales*, publicado en París, por Huart David Briasson Clousier, en 1735, en tres

presunto traductor compara la historia de la Orcavella original, que comparecía en la *Silva curiosa* de 1583, con lo que en esta ocasión se cuenta sobre la mágica. Eso hace pensar a este estudioso que dichas puntualizaciones “no parecen ser las de un literato que añade ficción a la ficción, sino de un traductor, amigo de letras, que ha gustado de un relato que, según él, merece ser conocido” (1993: 188). En todo caso, no se trataría de un mero ejercicio de transposición, pues no se habría dado una traducción directa del manuscrito. Por ello, también puntualiza Gallego Barnés: “nos encontramos con un texto en el que De Castera se hace el narrador de los acontecimientos sucedidos a Medrano, el cual aparece así en tercera persona” (1993: 188). Esto supondría una modificación del presunto original. Eso sí, una vez se da paso a la confesión de Orcavella, desaparecerían todos los filtros.

La tesis de Gallego Barnés, no obstante, puede ser discutida si presentamos algunos datos del estudio biográfico más reciente sobre Julián Medrano (Bravo López, 2016).<sup>4</sup> Este soldado habría muerto hacia 1588. La *Silva* vio la luz en 1583 y el poema épico de Luis Barahona de Soto con el que la *Relation* guarda similitudes se publicó en 1586. No creemos posible que Julián Medrano, que pertenecía a la corte de los reyes de Navarra, leyera *Las lágrimas de Angélica* y/u otros textos que pudieran iluminarle para replantear el personaje de Orcavella y hacerla protagonista de una historia en gran medida distinta a la del texto original. Por otra parte, Medrano prometía constantemente el *Vergel curioso* que nunca llegó. Por su insistencia a lo largo de la miscelánea, antes habría escrito este *Vergel* que un nuevo argumento sobre la ogresa-bruja. Y tampoco se puede obviar que Medrano no era escritor, no se dedicaba a la literatura.

---

volúmenes; *Le Newtonianisme pour les dames*, traduit de l'italien d' Algarotti, de 1738, impreso en dos volúmenes; *Entretiens littéraires et galants, avec les Aventures de Palmerine et de Thamire*, de 1738, editado en 2 volúmenes; *Histoire du mont Vésuve avec l'explication des phénomènes qui ont coutume d'accompagner les embrasements de cette montagne*, de 1741. Falleció en Varsovia el 28 de agosto de 1752 (Chaudon y Delandine, 1804: 432; Hoefler, 1856: 290-291)”. No sabemos qué tipo de traducción realizó con respecto a los textos señalados, aunque sí se precisa en algún estudio que, por ejemplo, vertió *Les Lusiades* al francés en prosa (Usher, 2012: 3), obra que sí se editó en 1572 y que, efectivamente, De Castera traduce. No es el objetivo de este trabajo precisar si el ejercicio literario llevado a cabo con la *Relation* que nos ocupa pudo darse en otros casos, pero sí podemos aclarar que esto no sucedió en todas sus traducciones, como demuestra el caso de *Les Lusiades*.

<sup>4</sup> Este estudioso contradice también lo dicho por Mata Induráin (1999).

Si dio a luz la *Silva* fue por petición de Magarita de Valois, con la finalidad de que el escrito sirviera de divertimento, de ahí su carácter fragmentario, pues es un compendio de curiosidades. Por tanto, no parece probable que continuara su trayectoria como creador, puesto que si lo hubiera hecho habría optado por finalizar el *Vergel* anunciado y no por repensar el episodio de Orcavella.

En cambio, De Castera sí fue escritor (su primera obra data de 1722) y, como tal, resulta plausible que no realizara solamente un ejercicio de traducción (aunque fue traductor de numerosos textos). Es mucho más probable que la pieza sea obra suya, pues Medrano, como persona afincada en Francia, pudo ser conocido en aquellas tierras por su *Silva*, que fue editada por primera vez por Nicholas Chesneau en París en 1583, y se reeditó en 1608 por Cesar Oudin. No parece difícil que aquellas personas que supieran español se acercaran a esta miscelánea y más cuando encerraba multitud de elementos insólitos, de relatos que preludiaban lo gótico y terrorífico.<sup>5</sup> De Castera conocía nuestro idioma y nuestras letras

---

<sup>5</sup> Según Olavarría (1989: 117), “el cuento de miedo se manifiesta como una forma de expresar lo numinoso cuando ya no se cree. En efecto, la literatura terrorífica nace en pleno apogeo del racionalismo y se desarrolla junto con él, pero como su sombra. El racionalismo sólo toleró estas manifestaciones inofensivas dentro del arte, ya para entonces despojadas de su carácter sagrado”. De ahí que se hable de literatura de terror a partir del siglo XVIII. Sin embargo, el terror no es privativo de los siglos XVIII en adelante, quizás sí en un sentido estético, aunque existen numerosos antecedentes entre los cuales se situarían la *Relation* francesa y su fuente, la *Silva*. Olavarría destaca sobre todo la sensación que se provoca en el lector, más que el encaje de la historia en la trama y pone en relación el horror con lo mágico (tal y como hace Medrano en su miscelánea): “[...] el cuento de horror aparece junto con el pensamiento y el lenguaje humano y lo encontramos como un ingrediente del folklore antiguo que cristalizó en baladas, crónicas y textos sagrados arcaicos. El terror constituyó, en efecto, una característica destacada de la magia ceremonial, con sus ritos para la invocación de demonios y espectros” (1989: 114). Castillo (2010) profundiza más en estas cuestiones, para terminar realizando un estudio de los precedentes áureos de la literatura de terror, entre los cuales incluirá misceláneas como el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada y la *Silva curiosa* de Julián Medrano. Para Castillo, una pieza clave en este horror es la curiosidad, excusa para mostrar todo tipo de cuestiones sensacionalistas, entre ellas se encontraría lo numinoso, lo mágico, que rompe con el orden establecido. Pero incide, sobre todo, en lo monstruoso como aquello que determinaría este acceso al terror, pues es motivo de subversión. El Siglo de Oro español es para él la edad de los monstruos, entre ellos se incluiría nuestra Orcavella. Según este estudioso, “The part of *La silva curiosa* devoted to the collecting of epitaphs and ‘other ancient and curious things’ is especially notable in that it turns the landscape of northern Spain into a museum of macabre curiosities and

(tal y como queda atestiguado en sus *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables* de 1738), por lo que no sería imposible que hubiera leído *Las lágrimas de Angélica* de Barahona de Soto, editado muy poco después de la *Silva*, y hubiera percibido las conexiones entre Orcavella y Canidia. De alguna manera, ambos actantes se fusionan en la *Relation*.<sup>6</sup>

Tampoco debemos obviar cuánto de literario tiene el hecho de encontrar el presunto manuscrito en la abadía de Chatillon,<sup>7</sup> se trata de un recurso explotado por muchos otros autores ante que De Castera. No olvidemos que Mercedes Alcalá Galán ya había superado la tesis de Gallego Barnés. Esta especialista en la *Silva curiosa* no considera plausible en ningún momento la autoría de Medrano con respecto a la *Relation*, habla de atribución al autor de la miscelánea, pero para ella De Castera habría escrito la pieza, la traducción sería un mero recurso: “el del manuscrito hallado, para dar mayor misterio y autenticidad a una historia descabellada e inverosímil. Es un relato muy interesante porque Medrano es el protagonista y aparece como un caballero curioso y aventurero” (1998: 59, n. 44).

Por ello, aunque la pieza presenta una continuidad evidente con respecto a la obra original por los detalles que se desgranán, esto es fruto de una atenta lectura de la *Silva* y un intento bien ejecutado de imitación. Este escritor estudió muy bien la miscelánea y supo captar los pequeños

---

a privileged site for the exploration and exploitation of the occult for entertainment and admiration of the curious reader” (2010: 32). Además, en la *Silva*, este desfile de lo macabro y espantoso no va acompañado de reflexiones morales, sino que se presenta como puro entretenimiento, lo cual resulta todavía más llamativo. Todo lo que se desprende de estas afirmaciones, que resulta de tantísimo interés en referencia a la *Silva*, lo estudiaremos con más detenimiento en una futura publicación que se centre específicamente en los aspectos terroríficos.

<sup>6</sup> Recordemos que en *Extraits de plusieurs pièces du théâtre espagnol avec des réflexions, et la traduction des endroits les plus remarquables* (1738) De Castera demuestra que conoce la literatura española y, por otra parte, no podemos obviar que tradujo al francés y prosificó *Les Lusíades* de Camões (1572), un poema épico, por lo que el género no le resultaba lejano y podría haber leído otras piezas del mismo género.

<sup>7</sup> Es cierto que, según Souza Barbosa (2013: 49, n. 29) y Cañas Murillo (2015: 142), De Castera fue monje cisterciense en la abadía de Santa María de Alcobaça en Portugal y pudo estar en más abadías, pero sigue pareciendo muy poco probable el hallazgo, dado, además, que numerosos indicios apuntan a la autoría de De Castera.

matices que confundirían al lector que conociera el texto de Medrano, que muy bien podría creer que él era solo un mero traductor.

Lo que está claro es que De Castera conocía bien la obra del español (la única que sí se publicó en 1583) e incluso su vida, aunque solo fueran algunos datos superficiales, como que fue navarro y formó parte de la corte de Margarita de Navarra, para quien escribió su pieza. El resto es una construcción ficticia, dado que el panorama editorial que dibuja y la existencia del manuscrito hallado en una abadía serían falsos. Este atento lector de Medrano ha profundizado de manera muy esmerada en la *Silva* y sabe hacer uso de los elementos más idiosincrásicos de la misma. Asimismo, reconoce las posibilidades del episodio de Orcavella y de su recreación. Él mismo afirma que: “Le public s’interesse aux moindres bagatelles qui sortent de la plume des grands hommes” (*Relation*, Preface, s.p.). De Castera reconoce que los receptores de la época se sienten más interesados por los textos que, presuntamente, brotan de la pluma de hombres consagrados. De ahí que use este recurso. Solo hay que saber leer entre líneas para ver la estrategia de este autor. Y, además, se permite el hecho de opinar sobre la obra, su estilo, su temática, etc.

A continuación, ahondaremos tanto en la miscelánea de Medrano para recordar todo cuanto tiene que ver con la Orcavella original, presentaremos posteriormente la *Relation* de De Castera y, por último, volveremos sobre la Canidia de *Las lágrimas de Angélica*, con el objetivo de determinar las conexiones de los dos textos hispánicos con el que centra ahora nuestro estudio.

## 1. ORCAVELLA EN LA *SILVA CURIOSA*

En esta *Relation*, se nos presenta a una Orcavella caucásica a través del manuscrito griego encontrado por Medrano en la tumba, que nos ofrecerá el testimonio de esta ogresa-bruja en primera persona,<sup>8</sup> el cual

---

<sup>8</sup> Resulta llamativo el hecho de que Orcavella se exprese aquí en primera persona, pues no es esto habitual en referencia a los personajes brujeriles. La primera vez que hallamos un caso de estas características es en el *Auto das fadas* de Gil Vicente (1511-1527), ya que Genebra Pereira reconoce públicamente sus prácticas de hechicería y afirma que se desplaza por los aires hasta el Val de Cavalinhos sobre un cabrón, lo cual remite a la brujería, a pesar de que ella no use ese nombre en ningún caso. El segundo texto en que algo así tiene lugar es *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes. En esta novela ejemplar la Cañizares también hace uso de su propia voz para evidenciar sus punibles

poseerá puntos en común con su homónima gallega, pero también habrá notables disimilitudes, probablemente porque se integran elementos propios de poemas épicos como *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto.<sup>9</sup>

Recordemos que en la *Silva* Julián Medrano, autor, narrador y protagonista, topa con la tumba de Orcavella<sup>10</sup> cuando está llegando al

---

hábitos y costumbres, aunque al final solo se perfila como una demente que ha aprendido de memoria los tratados de los cuales extrae absolutamente todo lo que expone a Berganza. Solo la *Relation* francesa vuelve a optar por esa primera persona.

<sup>9</sup> Como curiosidad, podemos añadir que este *Relation* se integra años después, no en un poemá épico, pero sí en un libro de caballerías volcado al francés. Se trata de *Lisuart de Grece, Roman de Chevalerie ou suite d'Amadis de Gaule*, de 1788. No figura que sea la obra de Feliciano de Silva y no coincide con los contenidos de esta. De hecho, en la p. 48 no solo se engarza la trama principal con la historia de Orcavella, sino que, en una nota al pie, se explica la manera de proceder de este autor-editor-traductor, que pretende interesar a sus lectores sustituyendo ciertas aventuras, más arcaicas, por otras novedosas. Quizás este hecho sea el responsable de que Collin de Plancy, en su *Dictionnaire infernal*, escribiera: “Orcavelle, magicienne célèbre dans les romans de chevalerie. Elle opérait des enchantements extraordinaires” (1863: 508, col. 1).

<sup>10</sup> Hemos tildado en varias ocasiones a esta mágica de ogresa y bruja. Su mismo nombre, además de sus hábitos y costumbres, contribuye a definirla. Para Alonso Romero (1998: 22), *orca* sería ‘dolmen’ en portugués; en gallego el equivalente sería *arca*, y significaría, igualmente, ‘dolmen’. De este modo, *orcavella* no sería más que un ‘dolmen viejo’; “en el siglo XVI Orcavella es ya una metonimia del Arca da Vella” (1998: 22) y “hacia referencia a un antiguo enterramiento megalítico que existía en lo alto del promontorio de Finisterre” (1998: 22). Según Alonso Romero, en la Orcavella de la *Silva curiosa* hallamos el testimonio más antiguo de la Vieja constructora de megalitos (1998: 21). La encantadora de esta miscelánea sería, por tanto, una encarnación de las mujeres sobrenaturales a las que se asociaba la construcción de dólmenes y menhires, de posible origen anterior a la civilización céltica, y que en el proceso de cristianización pasaron en muchos casos a ser brujas repulsivas (1998: 12 y 16). Rafael Quintía Pereira (2012) también habla de la creencia en estas mujeres, designadas *mouras* en muchas ocasiones: viejas de gran fortaleza, capaces de transportar pesadas piedras en su cabeza con la ayuda de un solo dedo (32). Este autor afirma, igualmente, que en la mitología gallega la construcción de los monumentos de piedra se asocia a ritos paganos y, en consecuencia, con el demonio o las brujas. Así que las moras o viejas se convierten en ocasiones en brujas y seres repugnantes (33). De Orcavella Quintía nos dice (2012: 58) que es una *moura* que devora a los hombres y pertenecería a leyendas de connotación negativa que desacredita a esta clase de figuras del folklore. A pesar de toda esta información, que no carece de sentido en absoluto, nosotros continuamos defendiendo que Orcavella es la unión de *Orca* como femenino de orco y *vella*, ‘vieja’. Estaríamos, así, ante una vieja ogresa, un ser monstruoso cuyas costumbres cuadran a la perfección con tal figura, pues se resaltan la antropofagia y el vampirismo (este último no es tan común en la ogresa,



final del camino de Santiago, este último funciona como hilo conductor, pues el viaje es el que permite el hallazgo, la vivencia de aventuras y el encuentro de curiosidades. Concretamente, este episodio se ubica en la segunda parte del texto, dedicada a “Los Epitaphios curiosos hallados por Julio”. El pasaje no es en absoluto tan extenso como la historia que nos presenta De Castera y es un pastor quien relata los hechos a Julio (homónimo del autor). De hecho, el rústico avisa del peligro al protagonista, que está a punto de acercarse al sepulcro, sin saber las consecuencias que le esperan: morir antes de un año, a causa de la maldición que imprimió la propia bruja al lugar, para mantener a los lugareños y viajeros alejados de la ubicación donde está enterrada Orcavella.

El narrador pide al pastor que le relate la historia y así es como se la presenta:

En el tiempo de las grandes guerras d’España contra los Moros y paganos, apportó en esta tierra de Gallicia una mujer bárbara, vieja, fea y cruelísima como un demonio. La qual, siendo gran encantadora y mui experimentada en las artes mágicas, fue tan severa y enemiga mortal de los hombres y mugeres que aquel monstro de natura persecutó tan cruelmente este pobre Reino de Galicia con sus artes diabólicas que no había hombre, muger ni bruto animal que se salvasse, si ella podía verle los ojos o le tocava en la carne con su mano. Ella se hazía invisible quando quería, y se transformava en diversas formas. Ella robava de noche y de día quantos niños podía, y con la carne y sangre de aquellas pobres criaturas innocentes mantenía su vida. Y hizo tanto con scientia y larga experientia que la Megera infernal alargó su vida ciento setenta y seis años. (Silva, 288-289)

Destacan los conocimientos de carácter mágico, el odio como motor principal de la vida de esta hechicera, a la que se sitúa prácticamente al

---

pero sí el hábito de devorar carne humana). Esta aseveración se ve confirmada por el *Diccionario de los seres míticos gallegos*, en el que se opta por resaltar dos cualidades del personaje registrado por primera vez por Medrano: su vejez y su antropofagia; esta última da la pista para que *orca*, más que *arca* que apuntaría a ‘tumba’, se identifique con el femenino de *orco*, que en su origen se refería a ‘infierno’, ‘reino de los muertos’ y posteriormente se identifica con ‘ogro’. Cuba, Reigosa y Miranda (2006: 195) hablan, además, de “ogresa terrible, dueña del tiempo, del clima, del invierno y de la muerte” (col. 1) y la ponen en relación con personajes similares de otras tradiciones, en las que siempre se hace referencia a la antropofagia (col. 2). Para más información sobre Orcavella en tanto bruja y ogresa y en comparación con la Canidia de Barahona de Soto, véase Lara Alberola (2017).

margen de la raza humana; su crueldad, unida a la capacidad de dañar y provocar la muerte; la invisibilidad y la posibilidad de transformarse y, por último, el infanticidio unido a la antropofagia y el vampirismo. Esta dieta a base de carne de niños y sangre ha prolongado su vida hasta los ciento setenta y seis años.

Además de todo lo expuesto, se insiste en la epidemia que supuso la existencia de esta mujer, pues fue un auténtico azote para la zona, y en su espantoso final:

Ella vivió en esta tierra setenta años, y dentro d'este tiempo fue tan grande el estrago y matança qu'esta loba incarniçada hizo que ella dexó la mitad d'este Reino despoblado y desierto. Y al fin, viéndose ya harta de la sangre humana, y ya cansada y enojada de vivir tanto, escogió por su postrera habitación y fin este desierto. Y después de haver hecho un encantamiento terrible y cruelíssimo entre las peñas que allí arriba están, hizo en medio d'ellas una tumba o sepulchro en la peña viva con sus propias manos. Y, con ayuda de un pastor qu'ella tenía preso y encantado, ella levantó una gran lápida para cubrir el sepulchro, y la puso encima d'él aparejada de lado a lado. Después ella se despoja y, abraçando al triste pastor, en remuneración de los servicios que le havia hecho, lo levanta y lo encierra dentro d'el sepulchro, sin que las fuerças d'el pobre fuessen bastantes para deffenderse d'esta enemiga de natura. La qual, dexando sus vestidos fuera, se mette dentro d'esta cama mortal y, sirviéndose de colchón d'el desventurado pastor se acuesta encima d'él, y con un ingenio o gancho de palo qu'ella tenía, haze caer sobre la tumba la lápida grande y pesada, y dentro de tres días (como el pastor sepultado dixo) dio l'ánima a quien mandada la tenía. (289)

La idea de una mujer de tal crueldad que no solo dejó despoblada la mitad de Galicia, sino que incluso llegó a cansarse del consumo de sangre humana resulta aterradora. El final de Orcavella es tan espeluznante como lo fue su existencia para quienes habitaban aquellas tierras, puesto que no contenta con terminar sus propios días, utilizó como colchón en la tumba a un pobre pastor a quien tenía encantado. Fue ella, además, quien murió en primer lugar y el pastor quedó encerrado en el sepulcro todavía con vida. De este modo, como el texto precisa, el rústico atrajo con sus voces a otros pastores, que, tras pasar por entre unas peñas, encontraron la tumba rodeada de culebras y serpientes. De modo que no pudieron socorrer al hombre, aunque sí escuchar su historia.

Desde el día en que Orcavella se enterró, los alrededores quedaron ya para siempre repletos de áspides, culebras y serpientes, que espantaban a aquellos que se acercaban al lugar. No obstante, no hacían daño a las personas que simplemente deseaban pasear por el prado y ver los cuerpos sepultados, solo si los que abrían la tumba eran demasiado curiosos y querían tocar los cuerpos, estas alimañas atacaban y lastimaban. Había también otro encantamiento y es que nadie que hubiera entrado a ver la tumba había vivido después más de un año. De ahí que el pastor que presenta los hechos no permitiera a Julio seguir adelante.

Los mismos epitafios grabados en las peñas y en el sepulcro están copiados en una fuente cercana, para avisar a los peregrinos. Julio tiene ocasión de leerlos y en ellos se reflejan las mencionadas maldiciones; igualmente, se indica: “Aquí yaze sepultada / Dentro d’esta peña dura / La enemiga de natura, / Orcavella la encantada” (291).

En cuanto a las características de esta mágica que permiten asegurar que es una bruja, las hemos analizado en otros trabajos (Lara Alberola, 2017), por lo que no se volverá sobre ello.

Este es el episodio de Orcavella, que era necesario conocer o recordar para poder juzgar más acertadamente la *Relation* en la que ahondaremos a continuación.<sup>11</sup>

## 2. LA ORCAVELLA DE LA *RELATION* DEL SIGLO XVIII

De Castera dice traducir a Medrano, aunque, como hemos visto, todos los indicios apuntan a que el texto es una creación suya, que parte de la *Silva* e integra elementos basados en otras obras y también originales. Y lo hace, probablemente, por el exotismo que ello supondría, al escoger a un autor español,<sup>12</sup> además del siglo XVI, que por su lejanía añadiría un

<sup>11</sup> Apenas se ha profundizado desde la crítica en esta miscelánea y, por ende, en este pasaje. Como hemos comentado anteriormente, se refiere al episodio Alcalá Galán (1998), quien se encargó de la única edición que existe actualmente de la obra. Nos detuvimos también en Orcavella en nuestro estudio de 2010, de carácter panorámico, y recientemente hace referencia de modo tangencial Rallo (2014).

<sup>12</sup> El gusto francés por lo español resulta evidente en tanto, desde el siglo XVI, según Etayo-Piñol (2000), se dan numerosos contactos literarios entre Francia y España. Francisco I, prisionero en España en 1525, habría leído e introducido en Francia el *Amadís*; sus dos hijos también quedarían como rehenes a partir de 1526 y el futuro Enrique II aprendería español. Del mismo modo, René Bertaud, Señor de la Grise, fue hecho prisionero en 1526 y a raíz de ello dominaría nuestro idioma. Desde entonces, la

grado extra de interés y por ese recurso del manuscrito inédito hallado de forma casual en una abadía. En dicho manuscrito, además, se desgana una historia que se presenta como verídica y de la que Medrano se declara testigo en tanto es él quien encuentra el pergamino en la tumba, como veremos.

Según el autor, Medrano está fabulando en su texto, todo lo que presuntamente narra no serían más que imaginaciones suyas que vertería en el papel:

Quoique Médrane donne cet ouvrage pour une vérité constante, & qu'il assure que dans la Colchide qu'on nomme 'a présent la Mingrelie, il a effectivement découvert le Tombeau de la Magicienne Orcavele, le n'ai pas un assez grand fonds de crédulité pour y ajouter foi; d'autant plus que dans sa Forêt curieuse, l'Auteur parle d'Orcavelle d'une façon bien différente de ce qu'il en dit ici. Je pense donc que tout ceci n'est qu'une réverie ingénieuse d'un sçavant homme qui a voulu s'égayer. (Preface, s. p.)

Parece que la gran diferencia que existe entre esta historia de la Orcavella de la Cólquide y la gallega es un indicador del grado de fantasía del texto para De Castera. No se detiene el autor en analizar el grado de veracidad que él otorga a la *Silva*, pero la pieza que parece generarle dudas es la *Relation*, que adjudica a un deseo de divertirse de Medrano. Por otra parte, hay ciertos momentos del inicio del texto en que esa actitud del falso traductor francés puede entreverse: “Médrane curieux, s'imagina que c'étoit là un souterrain qui refermoit peutêtre quelque trésor...” (*Découverte du Tombeau...*, p. 2). Frente al continuo esfuerzo de Medrano en la *Silva* por hacer patente la credibilidad de todo lo vertido en texto (él se presente como el narrador y el protagonista, es decir, quien vive de cerca

---

literatura española penetrará en Francia y habrá tres líneas principales: la novela sentimental de Diego de San Pedro y Juan Flores, que se traducirán al francés; la novela de caballerías, con el *Amadís*, *Palmerín* y *Primaleón*, volcadas también a la lengua gala; y, por último, una producción que presentaba personajes más realistas y vinculados con el mundo de la política, como sucedía en las obras de Guevara y Gracián. También el fondo de la biblioteca de Lyon muestra que Francia se interesó por el estudio del español a partir de 1546. Igualmente, Lyon edita las obras de los autores más representativos del siglo XVII, como Lope de Vega, Quevedo o Cervantes. Este interés irá decreciendo conforme avance la decimoséptima centuria y se acreciente la enemistad entre Francia y España. También se puede observar la atracción por nuestras letras en la traducción que de piezas teatrales realiza en propia De Castera en 1738.

lo que se cuenta en la miscelánea o tiene noticia por algún otro personaje de los sucesos extraordinarios que se hacen llegar al lector),<sup>13</sup> De Castera no da crédito a lo que la pieza contiene, no se concibe que acontecimientos tales como los relatados puedan resultar veraces, como resulta coherente por el siglo en que se edita la obra.

No sabemos si es precisamente por ello por lo que De Castera insiste mucho en que no pretende pasar por autor de este escrito, se presenta solo como el traductor, y aprovecha para comentar la recepción de las obras de Medrano, tanto en España como en Francia.<sup>14</sup> Menciona, como no podría

---

<sup>13</sup> Alcalá Galán (1998: 34-35) señala que Medrano presenta en su *Silva* elementos y episodios inverosímiles y fantásticos que iban a ser creídos porque él asegura que son ciertos. Es más, está interesado (el narrador del texto, Julio, a quien deberíamos diferenciar del autor) no solo en que sus historias sean consideradas reales, sino en ser tomado como una persona con conocimientos y poderes mágicos, pues se presenta como una autoridad en el tema. De hecho, en el pasaje de Orcavella se busca la credibilidad poniendo el relato en boca de un pastor que vive en el lugar de los hechos (1998: 36). También Lee (2011) incide en que uno de los objetivos del autor es desvelar los secretos de la naturaleza a través del ermitaño de Salamanca aludido en el pasaje del pastor Coridón y del fámulo Cristóbal que aparece más adelante. Pone su acento en muchos momentos en la nigromancia.

<sup>14</sup> La *Silva* se editó en 1583 en París por Nicholas Chesneau y la siguiente edición sería de Cesar Oudin. Marc Zuili comenta con respecto a este último: “En 1608, su agudo sentido pedagógico lo llevó a publicar para sus alumnos más avanzados y para el público que dominaba perfectamente el castellano una edición de dos textos literarios españoles muy difíciles de encontrar en Francia en aquel entonces, *La silva curiosa* de Julián de Medrano y de *El curioso impertinente* de Cervantes”. (2006: 286) No olvidemos que Julián Medrano era navarro. Marchó a Francia al morir su primera esposa y allí formó parte de la corte de los reyes de Navarra. De hecho, escribió su miscelánea a petición de Margarita de Valois, no como se ha dicho para enseñar español, pues la reina ya conocería este idioma, sino para esparcimiento (Bravo López, 2016: 13). La trayectoria de Medrano se podría resumir de este modo: “En definitiva, Medrano fue uno de esos soldados dados a las letras que tanto abundaron en el siglo xvi. Fue un fiel servidor de los reyes de Navarra en un momento convulso, gracias a lo cual consiguió hacerse con un pequeño señorío que le permitió enlazar a sus hijos con la pequeña nobleza de la zona. Sin embargo, muy posiblemente tuvo que alejarse de la corte de Navarra cuando el calvinismo terminó imponiéndose en ella. Tras ello, un gran vacío existe en su biografía, quizás llenado por esos viajes por Europa y América de los que alardeó en su obra. Finalmente, posiblemente volvió a la corte de Navarra protegido por la reina Margarita de Valois, a la que acompañó a París cuando se alejó de su marido, el futuro Enrique IV. Fue ella la que, deseosa de leer textos en castellano, le encargó la escritura de *La silva curiosa*, la obra que le haría pasar a la posteridad. Moriría quizás muy poco después, antes de ver su obra reeditada”. (Bravo López, 2016: 14) No es de extrañar, por tanto, que esta obra fuera conocida en

ser de otro modo, la *Silva curiosa*, pero también el *Vergel fértil*, que según nuestros conocimientos al respecto, jamás se llegó a escribir.<sup>15</sup> Y habla de la existencia de varias ediciones de ambos textos (sin aportar detalles, claro está). Esto conduce a un falseamiento acerca no solo del papel que juega el propio De Castera en referencia a la *Relation*, sino también de la producción misma del escritor al que aquí se imita y al que utiliza De Castera para ocultar su verdadero rol en el proceso de escritura y edición.

Explica que el texto que se reproduce en esta ocasión jamás ha sido imprimido. Lo ha hallado redactado por la mano del mismísimo Medrano, en la Abadía de Chatillon. Para De Castera esta pieza merece la pena porque contiene hechos trágicos, funestos y conmovedores. Es capaz de reflejar el horror, las pasiones que agitan el corazón humano.<sup>16</sup> Insiste, además, en el esfuerzo de Medrano por hacer verosímil su historia (queda, por tanto, claro que está fabulando) y por ubicarla donde podría haber tenido lugar el descubrimiento de una tumba como esta: la Cólquide;<sup>17</sup> en ese momento Mingrelia. Hace hincapié también en que el “autor”, en la *Silva*, presentaba a una Orcavella distinta a la que encontramos aquí. Se parte de unos elementos compartidos para arribar, más tarde, a las notables diferencias que analizaremos más adelante.

En realidad, De Castera está usando la estrategia contraria a la aplicada por Julián Medrano, en un ejercicio de intertextualidad muy interesante y bien trabajado. En el caso del autor navarro, apostaba por una

---

ciertos círculos franceses y generara interés mucho tiempo después entre nuestros vecinos.

<sup>15</sup> No existe ninguna constancia de que se escribiera tal obra. No ha de extrañarnos este hecho, ya que Medrano no era un literato y no parece que lo moviera el interés por dedicarse a las letras de manera continuada. Parece que la *Silva* fue fruto de un esporádico acercamiento a la escritura, para satisfacer los deseos de la reina. Manifestó, eso sí, la intención de continuar este acopio de curiosidades en el *Vergel curioso*; según Bravo López (2016), que ha realizado el estudio más reciente sobre la biografía de Medrano, el autor moriría poco después de ver publicada su pieza, probablemente hacia 1588. Por tanto, puede que no tuviera tiempo de completar su proyecto. En consecuencia, sería difícil que Medrano hubiera dejado un manuscrito inédito sobre Orcavella, como ya hemos precisado con anterioridad.

<sup>16</sup> Parece integrarse más bien en el pre-romanticismo, o podemos tener en cuenta también que la primera novela gótica es de 1765 y hay varios elementos que, de algún modo, apuntan a dicho género.

<sup>17</sup> Precisamente allí se ubicaba a una de las hechiceras más famosas de toda la tradición occidental: Medea. El lugar, por tanto, no está escogido al azar. Medea era una hechicera vengativa e incluso homicida. Un comportamiento similar encontraremos en Orcavella.

identificación, como hemos visto, entre autor-narrador-personaje protagonista, se implicaba en la historia. De Castera hace todo lo contrario, trabaja desde el distanciamiento y de ahí el recurso al manuscrito encontrado, aprovecha las técnicas de la *Silva* para servirse de ellas y ocultarse tras Medrano, aunque opta por la tercera persona, seguramente de forma consciente, para dejar entrever los engranajes de su creación. El juego metaliterario resulta crucial en ambos textos. El segundo no puede sustraerse a la influencia del primero en este aspecto. Medrano hacía referencia al propio proceso de producción, hacía evidente durante la lectura que detrás de esas páginas había una mano creadora que se planteaba escribir otra obra, el *Vergel curioso*; además, la fusión entre narrador y autor convertía a Medrano en una figura atractiva por las supuestas aventuras vividas y por su constante curiosidad, además de por el contacto que con las artes mágicas había establecido. Él formaba parte del relato en tanto protagonista y ocupaba un lugar central al hablar de su presunta propia experiencia, dando más crédito a todo lo vertido. El autor francés, en cambio, opta por otro juego metaliterario, que tiene que ver con esa distancia que toma con respecto a la escritura de la pieza. Julián Medrano le sirve como perfecto recurso.

Por otra parte, De Castera parte de un logro de Medrano para llegar mucho más allá: este último otorgaba ya un estatuto estético a lo macabro, estando la lección moral totalmente ausente, se trata de un puro entretenimiento. Todo ello conduce a un tipo de literatura que se podría tildar de sensacionalista. De Castera ahonda aún más en esa dimensión estética en su *Relation*, al ampliar y recrear el episodio de Orcavella integrando el relato de Gélanor, como veremos a continuación, y estableciendo un nuevo ejercicio de intertextualidad con el poema épico de Barahona de Soto.

Desde el inicio, veremos que De Castera presenta un entorno que apunta al horror, mucho más que la *Silva*. Precisamente por ello se ha considerado esta pieza uno de los antecedentes del siglo XVIII de la literatura gótica.<sup>18</sup> Mucho de gótico hubo en la propia *Silva*, como ya

---

<sup>18</sup> Virolle incide en estos aspectos. Dice así sobre la *Relation*: “offre aussi ce gothique anticipé: le narrateur, une lanterne à la main, s’aventure dans un souterrain hanté de chauves-souris et de hiboux, parvient à une vaste salle hypogée dont certaines colonnes sculptées représentent une femme égorgeant des enfants, puis à une autre salle où se trouve le tombeau de la magicienne” (1984: 30). Comenta esto a propósito de diferentes episodios contenidos en obras de distintos géneros en el siglo XVIII que constituyen

hemos señalado anteriormente,<sup>19</sup> pero es cierto que varios aspectos de esta *Relation* apuntan a otro modo distinto de plasmar los aspectos terroríficos o siniestros, más cercanos a la sensibilidad que dio a luz *El castillo de Otranto* que de aquella propia de finales de la decimosexta centuria. Por ello, no se apuesta de nuevo por una simple tumba, sino que se añaden ricos matices a la idea original de Medrano. Se resalta que ahora este escritor se adentra en una escalofriante gruta, en el monte Cáucaso.<sup>20</sup> Tras hallar una escalera en la roca, desciende a la luz de una linterna, con un criado. Apenas puede la luz disipar las tinieblas que reinan en la caverna; a ello se suma la presencia de murciélagos, búhos y otras aves nocturnas que aterran con su presencia y vuelan tumultuosamente alrededor de él.<sup>21</sup> Finalmente, llega a la parte inferior de la escalera y encuentra lo siguiente:

[...] se trouva dans une salle spatieuse, soutenue d'un triple rang de colonnes qui étoient ornées de différens reliefs d'un goût bizarre & nouveau: on y voyoit représentée au naturel une femme qui toute échevelée & le poignard à le main, égorgeoit plusieurs petits enfans, dont elle faisait couler le sang dans un vase; d'un autre côte cette même femme armée d'une baguette mystérieuse, faisoit sortir de la terre une légion de démons; ailleurs elle paroissoit fendre les airs dans un char traîne par des animaux aîlez d'une

---

escenas ya góticas. Es necesario, igualmente, destacar que da la *Relation* por obra de De Castera y no por una traducción. Así la nomina: “une curiose ‘relation historique’ de Du Perron de Castera” (1984: 30).

<sup>19</sup> La propia *Silva* ya tenía mucho de gótico. No olvidemos que Alcalá Galán (1998: 16) lo indicaba, haciendo hincapié en lo macabro (sobre todo en referencia a las tumbas), el mundo de los aparecidos y los espíritus, los nigromantes y sus prodigios... Para ella, la última parte de la miscelánea sería precursora de algunos relatos fantásticos y de terror y aprovecha para poner como ejemplo la *Relation* de De Castera, basada en Medrano. También pone el texto en conexión con *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki (1804). También Castillo (2010: 73-75), como ya hemos visto, profundiza en el horror presente en esta obra, en relación con Orcavella.

<sup>20</sup> En la miscelánea del siglo XVI, Julio ya se había adentrado en una cueva, recordemos que el fámulo del ermitaño le permite la entrada a la gruta en la que guarda todos sus libros de magia y demás objetos relacionados con estas prácticas. Primeramente, el narrador-protagonista siente pavor ante lo que está observando, pero pueden más su curiosidad y su deseo de aprender algunos de los secretos de las artes mágicas. Eso sí, en aquel caso iba acompañado de Cristóbal, guiado por él; en la *Relation* se halla más desprotegido y expuesto, pero aun así no hay nada que pueda detenerlo.

<sup>21</sup> Esta escena recuerda a aquella de la *Silva* en que visitan la cueva en la que el fámulo tenía a la pastora encantada.



figure épouvantable: enfin cette salle n'offroit aux yeux que des objets propres à inspirer de l'horreur. (*Découverte du Tombeau...*: 4-5)

Pero a pesar de todo, Medrano avanza, impulsado por su curiosidad, aunque duda sobre si ha de retirarse de un lugar tan horrible. De Castera hará mucho hincapié en esta característica del escritor como personaje, puesto que ya en la *Silva* el autor se proyectaba también como un personaje curioso. Y no se detendrá ni siquiera cuando: “[...] il se vit environné de serpens & d'autres bêtes venimeuses qui le menaçoient” (*Découverte du Tombeau...*: 5).<sup>22</sup> Y va recorriendo las diferentes estancias de la cueva:

[...] en la parcourant il trouva une porte qui le conduisit dans une autre salle de la même grandeur que la première; elle étoit ornée de plusieurs statues qui representoient toutes quelque spectacle tragique & cruel: au milieu de ces statues s'élevoit un tombeau de marbre couvert d'une lame de cuivre: [...] *Mortel audacieux, qui que tu sois qui oses porter ici tes pas, leve cette lame, & tu sauras mon nom.* (pp. 6-7)

Medrano sigue adelante, no se amedrenta, logra levantar la lámina y descubre que: “Le tems avoit consumé les corps qui y avoient été ensevelis, & Médrane n'en trouva que les cendres, avec une boîte d'or qui renfermoit un Livre de parchemin, où l'Histoire suivante étoit écrite en grec” (*Découverte du Tombeau...*: 9).<sup>23</sup> Hallamos así una historia dentro de otra, pues supuestamente De Castera encuentra un manuscrito inédito de Medrano que narra sus andanzas; a su vez Medrano topa en la gruta con un pergamino escrito en griego. Este texto será el que nos presente a Orcavella por fin e incluirá lo que se considera el núcleo del relato. De hecho, el supuesto traductor halla una relación en la que Medrano se erige

<sup>22</sup> En el pasaje dedicado a Orcavella en la *Silva* las serpientes y alimañas rodean y guardan el sepulcro de esta ogresa-bruja.

<sup>23</sup> Medrano jamás osa abrir una tumba en el texto del siglo XVI, en ese sentido esta forma de actuar es novedosa, más temeraria y con elementos macabros que, en cierto modo, superan a los del original e imprimen un carácter más espeluznante a la pieza del siglo XVIII, que podría suponer un hito, como ya lo supuso la propia *Silva*, en relación con lo terrorífico. Estas afirmaciones han de aplicarse a la historia concreta de Orcavella, puesto que la miscelánea de Medrano, en otro pasaje, exhibe incluso un cadáver espantable que no fue enterrado, sino que se dejó expuesto, libre como quedaba de la putrefacción por congelamiento. Sobre los aspectos terroríficos de la *Silva* incidiremos en futuras publicaciones.

en hilo conductor, como hacía en su miscelánea, porque es su deseo de desvelar los misterios que se va encontrando el que lo impulsa a indagar; de esta manera encuentra no solo la tumba, sino también el escrito de Orcavella, que él se limitará a reproducir. De Castera, sin embargo, no se dedicaría simplemente a volcar el contenido a la lengua francesa, sino que lo haría en tercera persona. Hemos de imaginar un presunto manuscrito original narrado en primera persona, que nos es presentado ahora en tercera, con lo que ello supondría en cuanto a intervención del traductor. En ese sentido, Medrano no es el protagonista de la historia, solo es la excusa que permite introducir la trama de Orcavella. Es exactamente lo mismo que sucedía en la obra del siglo XVI.

De Castera imita la *Silva*, utiliza la estrategia del manuscrito encontrado y de la mera traducción, y usa la tercera persona porque así queda más patente su labor como mero transmisor de lo hallado, pero dejando también constancia de un trabajo sobre el texto, que no se reproduciría de forma literal cuando la figura central es Medrano.

A continuación, será ya la propia mágica quien asuma la voz principal:

Je suis la Magicienne Orcavelle, l'ennemie du genre humain, le fleau de l'univers. J'avois juré une haine implacable à tous les hommes, je les poursuivois sans cesse, je m'abreuvois de leur sang, les voir souffrir faisoit mes plus cheres délices; cependant l'amour trouva el secret de toucher mon coeur & d'anéantir mes sermens. (*Découverte du Tombeau...*: 9-10)

El énfasis, como vemos, se pone en el cruel carácter de la que podríamos denominar bruja, más que maga (Lara Alberola, 2017): enemiga del género humano, azote del universo, que odia a todos los hombres, bebe su sangre y disfruta viéndolos sufrir. En todo lo que puede atentar contra la humanidad ella encuentra placer.

Se hace hincapié nuevamente en el hecho de que es gran enemiga de los hombres y de que puede hacerles daño fácilmente con su poder diabólico. Más interesante, si cabe, es la costumbre que tiene de robar niños y alimentarse de su carne y su sangre. No se especifica en la *Relation* que solo bebiera la sangre de los infantes; se habla de este hábito en un sentido más general. No se aportan muchos detalles, pero sí se añade un elemento visual, que es la escultura que representa a Orcavella y sus principales características. En la miscelánea es un pastor quien cuenta la historia a Medrano, que se ha interesado por la tumba; en el texto de

Castera es la propia mágica quien, a través del manuscrito, relata directamente sus vivencias y cómo murió. Medrano participa de forma más directa en la acción y la narración no le llega por terceros, sino por Orcavella, dentro de la caverna (con una ambientación muy adecuada) que contiene la tumba.

La bruja explica que, un buen día, se encontraba meditando sobre sus funestos propósitos mientras paseaba hasta las costas de La Cólquide y percibió a lo lejos unas llamas espantosas que parecían elevarse de entre las olas. Sorprendida por tal espectáculo, se subió a una roca para asegurarse de qué podía ser aquello y vio dos navíos reducidos a ceniza, a pesar de las aguas por las que estaban rodeados. Del mismo modo, atisbó la presencia de cadáveres en la playa y, conducida por su curiosidad y también por su destino, descendió de la peña para ver de cerca a los desgraciados que habían perecido. El paisaje no podía ser más desolador y truculento. Pero entre todos los despojos Orcavella encontró a un hombre con vida y es precisamente en ese instante cuando comienza realmente la historia y cuando podemos establecer un claro paralelismo entre esta *Relation* y *Las lágrimas de Angélica* de Luis Barahona de Soto, que vio la luz solo tres años después de la *Silva curiosa*. Canidia, la mágica presente en el mencionado poema épico, ya fue puesta en conexión con la Orcavella de la *Silva* en otro de nuestros trabajos (Lara Alberola, 2017), por eso llama todavía más la atención hallar esos paralelismos en este texto francés del siglo XVIII.

Orcavella halló a Gélanor<sup>24</sup> entre los muertos por la terrible batalla que había tenido lugar.<sup>25</sup> Solo él estaba vivo y, además, despertó su

---

<sup>24</sup> Resulta interesante comprobar que muchos de los nombres adjudicados a los protagonistas de esta historia no son casuales. Algunos remiten a la tradición griega y no se puede obviar que De Castera tradujo obras del griego, por lo que conocía la lengua y la tradición. Esto sucede con Gélanor, que en la mitología griega fue rey de Argos, hijo de Esténelo y destronado por Dánao (Grimal, 1981: 212, col. 2) Eso sí, su historia no tiene nada que ver con la de este príncipe de Pudnópolis.

<sup>25</sup> “Je les considérois avec attention, lorsque j’en vis un qui étoit vivant, & qui n’avoit qu’une playe légère: son visage paroissoit animé d’un funeste desespoir; un feu terrible & menaçant éclatoit dans ses yeux; ses mains & sa bouche étoient toute ensanglantées; il tenoit un poignard, & l’on voyoit à son attitude qu’il le tenoit à dessein de s’en percer le coeur.

Je me sentis touchée à la vûe de cet infortuné; & la compassion qui s’insinuoit alors pour la premiere fois dans mon ame, y fit entrer l’amour. Déplorable étranger, dis-je à ce jeune

compasión, no su crueldad; es más, logró llegarle hasta el alma e involucrarla en su propio drama. Le solicitó marchar a un lugar más cómodo para poder hacerla partícipe de sus desgracias.

Gélanor es el hijo de Félimar, rey de Pudnópolis<sup>26</sup>, en Arabia; un príncipe que traicionó a su padre y a su patria al enamorarse de Théoride,<sup>27</sup> una bella joven asiria, y al confiar en otro asirio, Phalerus.<sup>28</sup>

Su historia reviste gran interés y Gélanor la expone pormenorizadamente ante Orcavella, que paulatinamente se va enamorando de él.<sup>29</sup> No repara, además, a la hora de incluir detalles

---

malheureux, je prens part à votre disgrace, & je vous promets de ne rien oublier pour l'adoucir". (*Découverte du Tombeau...*: 13-14)

<sup>26</sup> Pudnópolis es una denominación geográfica que hemos localizado en la *Introduction in universam geographiam, tam veterem quam nuvam*, Libri VI, de Philippi Cluverii, un texto de 1659 que en su capítulo XXIV (p. 313), al hablar de Arabia precisamente, dice: "Urbes insigniores, ad Arabiam sinnum Badeo regia, Pudnopolis, Muza, Ocelis".

<sup>27</sup> Llama la atención saber que Teodoride/s, nombre que guarda similitud con Théoride, fue un escritor que en el siglo IV a. C. compuso una *Medea*. A él hacen referencia, por ejemplo, Pellegrino (2008: 202) y Busatta (2015: 8). Por otra parte, se encuentran referencia a Théodore (no Théoride) en la historia de Denis el Tirano de Siracusa (405 a. C.), que se puede encontrar en *La critique Denis le Tyran, d'Aristomene et de Cléopatre* (1752) de Degardein; sería el hermano de este usurpador según el *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*, vol. 1 (1828). Esta fuente también atestigua que fue un nombre común en la tradición griega. Asimismo, Théoride sería una cortesana de Sicyone según Koutorga (1839). Y, del mismo modo, llama la atención que en el volumen *Théâtre des grecs* se incluya una obra de Esquilo titulada *Les sept chefs au siège de Thèbes*, en la cual se denomina Théoride a un barco, pues para los atenienses ese nombre denominaría a la nave que se enviaría todos los años a Delos (Acto IV, escena 1, p. 404). De más interés, si cabe, es que se llamara Théoride a una poderosa hechicera de la que hablaba Demóstenes (Debay, 1860: sección II, 42) y en la *Encyclopédie des gens du monde* (Tome dix-septième, Première partie, 1842: 169), en la entrada "Magie" se puede leer: "Athéniens firent mourir ainsi Théoride, magicienne de Lemnos".

<sup>28</sup> Phalerus es un nombre que se puede localizar en la mitología griega. Sería uno de los argonautas, hijo de Alcon y nieto de Erechteus. En la traducción española aparecería como Falero (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, canto I, vv. 96-97). Pierre Grimal, en su *Diccionario de la mitología griega y romana* lo presenta como héroe ateniense y argonauta (1981: 192, cols. 1 y 2).

<sup>29</sup> En primer lugar, la muchacha que le había robado el corazón, Théoride, aseguraba que no se convertiría en su esposa si él no ocupaba el trono. En segundo lugar, Phalerus se presentó como un hombre grande y noble con el don de profecía; Gélanor poseía una alta opinión de este impostor, que le ofreció el remedio a sus males, argumentando que era el dios Júpiter quien lo ordenaba. De este modo, Théoride y Phalerus, los dos asirios, aconsejaron al protagonista la misma cosa: que asesinara a su progenitor. A fin de cuentas,

---

sería un sacrificio de carácter religioso y el rey tendría que ser inmolado en el templo, ya que eso agradaría a Júpiter. Théoride recibiría con alegría su mano, empapada con la sangre del monarca.

Gélanor perpetró el asesinato sin piedad y se convirtió en un parricida. Orcavella se había enternecido ante este árabe antes de escuchar su historia; ahora sabemos que se ha enamorado de un homicida, lo cual se corresponde también con su condición. Tras el fatal acto, Phalerus traicionó al que ahora debería convertirse en mandatario del reino, lo acusó ante los súbditos e intentó ajusticiarlo. De este modo, el asirio se postuló como sucesor de Félimar y el príncipe hubo de huir, marcharse con varios de sus hombres en un barco. Uno de sus partidarios, Timagene (También es un nombre griego. Timágenes fue un escritor e historiador griego de origen egipcio, amigo de Gayo Asinio Polión. Esta tendencia de De Castera a la hora de adjudicar nombres parece repetirse en obras de las que sí se proclamó autor, como *Aventures de Léonidas et Sophonie*, de 1722), le habló con sabiduría, pues aunque no podía obviar su culpabilidad, le solicitó que se reservara para el castigo a Phalerus.

A continuación, Gélanor y sus hombres fueron recogidos por una galera cartaginesa, puesto que se hallaban a merced del mar, en peligro. Y precisamente en Cartago el protagonista solicitó al senado ayuda para recuperar el trono. Sin embargo, sus ruegos no obtuvieron respuesta, ya que inspiró en aquellos hombres más horror que lástima. Por otra parte, le llegó una noticia que redobló su dolor: Théoride se había casado con Phalerus, lo cual le hizo deducir que ambos habían trabajado juntos para perderlo, para hacerle cometer el malvado crimen. De hecho, los dos eran exiliados asirios, expulsados de su país por haber cometido varios delitos. Los celos ante este casamiento hicieron ver a Gélanor que todavía albergaba sentimientos hacia Théoride.

En ese momento, el árabe decidió regresar a Pudnópolis para vengarse de Phalerus y recuperar lo que era suyo. El sabio Timagene, que supo leer su corazón, dudó de sus auténticos propósitos, pues pensaba que Gélanor más que sacrificar a Phalerus por la muerte de su padre, deseaba actuar por celos y también reconquistar a Théoride. El príncipe lo negó y adujo que la finalidad era asesinarlos a ambos por todo lo que habían hecho. Y así sucedió. Gélanor y los suyos volvieron a Pudnópolis y él consiguió adentrarse en el palacio sin ser descubierto. Una vez en el jardín, clamó por los traidores y, finalmente, halló a su antigua amada, y la atacó con un puñal hasta dejarla sin vida. Poco después topó con Phalerus, pero fue apresado por los soldados y conducido a prisión antes de poder perpetrar su venganza. Seguidamente, el rey pronunció un discurso ante sus súbditos, presentándolo como un traidor y argumentado que sería él, el actual monarca, quien vengaría a Félimar en la persona de Gélanor, su homicida. A esto sumó el reciente asesinato de Théoride, la reina, y mostró al auditorio el cuerpo de su esposa. Todos los presentes apoyaron la muerte de Gélanor, pero este aprovechó la ocasión para hacerse escuchar y confesó toda la verdad, señaló a Phalerus como el artífice de todo lo que había sucedido, como la persona que lo había inclinado a cometer el parricidio. Algunos súbditos parecían creerle, pero otros no. En ese momento, se personó Timagene, con hombres a los que había persuadido de la maldad de Phalerus. Y, para sorpresa del protagonista, apareció también su propio padre, acompañado tanto por árabes como por extranjeros. Félimar estaba vivo.

sangrientos en su discurso ante la bruja, mostrando así su faz más horrible; de ahí que esta fémina sintiera una especial conexión con él.

Al finalizar su relato, Gélanor solicitó a Orcavella que hiciera llegar una misiva a su padre, explicándole que por fin su hijo lo había desagraviado. Acto seguido, se autoinfligió un golpe de puñal con tal fuerza que no tuvo ocasión la ogresa de detener su mano, y el golpe penetró en el mismo corazón de esta mujer infernal. Así se expresó entonces:

Ah Prince infortuné, m'écrai-je, que faites-vous! Vos malheurs ne sont pas irréparables; mon ame en est touchée; je puis y apporter remede: la terre & les cieux m'obéissent; les ondes se soulevent & se calment au gré de mes desirs, & les enfers tremblent aux accens de ma voix: reconnoissez à ces traits la puissante Orcavelle: je vais vous guérir; & desormais nous vivrons ensemble dans le sein des délices. (*Découverte du Tombeau...: 74-75*)

Aquí Orcavella recurrió a su dominio de las artes mágicas para la curación de Gélanor. Se trata de un momento muy esperado, ya que desde un primer momento esta obra guarda sospechosas concomitancias con el poema épico del siglo XVI que ya hemos mencionado, *Las lágrimas de Angélica*, en el que nos detendremos más adelante. Este instante resulta definitivo para poder establecer conexiones sólidas entre ambas piezas. Además, cabe destacar que Orcavella hace gala de su poder, pues expresa

---

El asirio usurpador del trono intentó resistirse a la autoridad de Félimar, pero finalmente el pueblo apoyó a su auténtico rey. Este último se vio en la necesidad, por otra parte, de explicar por qué había sobrevivido. Su salvador fue Cyranophile, quien se encontraba en el templo el día del terrible suceso. Cyranophile se llevó el cuerpo herido del mandatario y, sin que nadie lo supiera, lo ocultó en un subterráneo y lo ayudó a sanar; además, le explicó que Phalerus había seducido a Gélanor, y el padre decidió castigar de alguna manera a su hijo por su debilidad, haciendo creer a todos que había fallecido. Hubo varias personas fieles a él que supieron su situación y guardaron el secreto. Tenía que llegar el momento idóneo para que todo fuera revelado.

Tras este acontecimiento, Phalerus consiguió huir y poco a poco en Pudnopolis se restauró la calma. El reencuentro entre padre e hijo fue tierno y estuvo teñido por el perdón. Posteriormente, Gélanor partió en busca de Phalerus para poder vengarse y dirigió una carta al monarca dando cuenta de sus intenciones. Se embarcó y marchó en pos del asirio junto a algunos amigos que le eran fieles. En la costa de Grecia dieron con la flota del traidor y hubo un cruento combate, incluso los barcos se incendiaron, y él pudo ejecutar su venganza.

que la tierra y los cielos la obedecen, las olas se agitan o se calman según sus deseos y los infiernos tiemblan al sonido de su voz.<sup>30</sup>

Seguidamente, la mágica se ayudó de ciertas hierbas medicinales que llevaba con ella y preparó un remedio siguiendo las reglas de su arte, después lo aplicó sobre las heridas de Gélanor. Afirma, además, que fue el amor el que guió sus manos, pues en aquel momento ya se había enamorado del árabe, quien estuvo a punto de fenecer.

Le temps pressoit; Gélanor touchoit à sa dernière heure: j'arretai son sang, je fermai ses blessures, & la force de mes échantemens lui rendit la vie qu'il étoit prêt à perdre sans un si prompt secours: aussitôt je le transportai dans certe solitude, où s'élevoit pour lors un superbe palais, qui renfermoit dans son enceinte délicate de quoi satisfaire les coeurs les plus avides de plaisir. (*Découverte du Tombeau...*: 78)

Orcavella puso todo su empeño para salvar la vida del príncipe y aplicó su poder para detener la sangre del joven y cerrar sus heridas. También vemos que fue capaz de hacer emerger un palacio, en el que habitaría junto a su amado. Su objetivo desde ese momento será que Gélanor la corresponda. Por ello, por esa pasión inflamable, pronto los celos anidaron en ella y su única obsesión fue Théoride, de la que sospechaba que aún vivía en el corazón del árabe; por lo que planeó una estratagema que le permitiría conocer si sus sospechas eran ciertas.

Tomó la forma de Théoride y apareció ante Gélanor, con una voz triste y suplicante; nada más verla y escucharla, el príncipe se postró ante ella y demostró con su reacción que aún seguía amándola. Entonces, Orcavella recuperó su figura habitual y lo tachó de ingrato. Sin poder dominar su furia, la bruja hundió un puñal en el pecho del príncipe, pero, al verlo derrumbado a sus pies, sintió un horror inimaginable. La desesperación la condujo al suicidio, enterrándose viva junto a su amado.<sup>31</sup>

<sup>30</sup> De Castera no se ha ocupado en exceso de las capacidades de Orcavella. Solo aporta tres pinceladas que no distan en absoluto de aquello que las hechiceras clásicas afirmaban sobre sí mismas, o de lo que solían expresar muchas mágicas de los Siglos de Oro en la literatura hispánica. No se añaden detalles porque el autor da por sentado que su lector ya conoce el arquetipo y no se considera necesario detenerse más en dichas cuestiones.

<sup>31</sup> Je m'en pris à toute la nature; je sacrifiai à ma douleur une multitude innombrable d'innocens, & la Colchide en vit ruisser le sang dans les sillons; ensuite je changeai mon palais en una grotte triste & affreuse qui convenoit à ma disgrâce; & ne pouvant plus souffrir l'éclat de la lumière après la perte de mon cher Gélanor, je le mis dans ce

Así concluye la narración de Orcavella, contenida en el manuscrito hallado en la tumba por Julio. Y, del mismo modo, finaliza la *Relation*.

### 3. ORCAVELLA FRENTE A CANIDIA DE *LAS LÁGRIMAS DE ANGÉLICA*

Ya hemos analizado los principales rasgos tanto de la Orcavella gallega como de la Orcavella caucásica y hemos podido ver cómo se articulan los episodios de los cuales forman parte; resultando, como es obvio, mucho más extenso e independiente en sí mismo el contenido en la *Relation*. Existen semejanzas entre ambas ogresas-brujas, pero también numerosas diferencias, la más notable de las cuales tendría que ver con el enamoramiento de la protagonista.

Las características de esta criatura, declarada enemiga de la humanidad, no casan con el amor, de ahí que pueda llamar poderosamente la atención la evolución que detectamos en este sentido desde el texto del siglo XVI hasta la pieza del XVIII. La transformación que sufre Orcavella impacta, sobre todo, porque se respetan en un inicio tanto su terrible apariencia física como sus costumbres y hábitos dañinos: infanticidio y vampirismo serían los más destacables; al igual que el placer que encuentra en dañar y la aplicación de sus conocimientos mágicos para el mal. Y también se mantiene el terrible final que se autoimpone la bruja, enterrándose viva por decisión propia. En el caso francés, dicho final posee un tinte más dramático, pues esta fémina no actúa por cansancio ni hastío, como sucede con su homónima de la *Silva*, sino que lo hace por desesperación, tras haber castigado a su amado Gélanor con la muerte, a causa de los celos.

El gran núcleo de la *Relation* es el encuentro de Orcavella con este príncipe árabe y la relación que entablan. Es cierto que se otorga mucho protagonismo a la historia de Gélanor, el parricidio, la ascensión de Phalerus, la muerte de Théoride, el regreso de Félimar, etc. Todo sirve para explicar cómo ha llegado el joven hasta la Cólquide (Mingrelia) y también como despliegue de la inventiva del autor dieciochesco. No obstante, la aparición en escena de este hombre que tanto entenece el corazón de

---

tombeau, ou je m'enfermai toute vivante à côté de lui. (*Découverte du Tombeau...*: 87-88)



Orcavella remite al poema épico de 1586 que hemos mencionado en varias ocasiones.

La vinculación entre estos dos textos ya la hacemos patente en otro de nuestros trabajos (Lara Alberola, 2017), acerca de Orcavella y Canidia, poniendo en relación a estas dos ogresas-brujas. Precisamente, dicho análisis venía a confirmar que tanto la *Silva* como *Las lágrimas de Angélica* supondrían un auténtico hito en referencia a la presencia y desarrollo de la brujería en la literatura española de los Siglos de Oro. En el recorrido que se podía efectuar desde la publicación de *La Celestina* y durante los siglos XVI y XVII, estas dos obras serían las únicas que presentarían a la figura de la bruja tradicional, infanticida y chupasangre, no abordada desde la perspectiva canónico-teológica, centrada sobre todo en el pacto diabólico y el conventículo, además de la pertenencia a una colectividad. Al hilo de este estudio, no nos parecía descabellado que Barahona de Soto hubiera leído la miscelánea de Medrano en el momento de componer su poema. Tampoco habría resultado imprescindible, dado que el mismo nombre de la ogresa, Canidia, remite a los *Épodos* de Horacio y, por tanto, a la tradición grecolatina, en la que podemos encontrar, igualmente, a la Ericto de la *Farsalia* de Lucano. Pero sí es llamativo el hecho de que con solo tres años de diferencia ambos personajes tengan tantas similitudes y tanto parentesco también con orcos y orcas.

Si en aquella ocasión la intención era determinar si Barahona de Soto pudo estar influenciado por la *Silva*, ahora se trataría de estudiar la posibilidad de que De Castera hubiera leído *Las lágrimas de Angélica* y tomado de Canidia esa capacidad de enamorarse que demuestra tras rescatar a Sacripante. Pensemos, igualmente, que tal y como precisa Acebrón Ruiz (1993), el propio Orco, en el Canto III, se enamora de Angélica y no olvidemos que este ser también se dedica a devorar a cuantos arriban a su isla, por lo que no se puede discutir su naturaleza cruel y salvaje, como sucede, en cierto modo, con Orcavella. Así que no solo la esposa de esta criatura, Canidia, sino el Orco mismo sufren una evolución similar. Con respecto al *Orlando furioso*, del cual pretende ser continuación el poema de Barahona de Soto, la matrona del Orco y su

esposo se transforman, dando paso a un ogro que ama y a una bruja que también lo hace, a pesar de su profunda maldad.<sup>32</sup>

A continuación, podemos observar cómo se da el encuentro en el poema entre Canidia y Sacripante:

Aquesta es vieja antigua y se decía  
Canidia, encantadora, y hechicera,  
Mujer del Orco fue, y por tal tenida  
a quien por muchos años tuvo en vida.

La cual despues de haberse todos ido,  
quiriendo ver si queda algún viviente,  
un alma trajo al cuerpo ya perdido  
(tan diestra fue en conjuros y prudente),  
y habiendo dél la suerte conocido  
del caballero mísero y doliente,  
dejó caer el muerto sin remedio,  
y al vivo procuró ponerle medio.

[...]  
Cuando Canidia comenzó a volvelle,  
y viéndole tan roto y sanguinoso  
determinó con yerbas no tocarle,  
de miedo que le maten por curarle.

Mas con hadados versos y conjuros,  
[...]  
sus huesos puso firmes y seguros,  
y hizo detenerse en las rasgadas  
venas la sangre, y el calor nativo  
y revocó el espíritu a lo vivo.

[...]  
Demás de todo, la salud y vida  
en los mortales miembros liga y prende,  
la voz le vuelve, y la razón perdida,  
y con mayor espíritu la enciende;  
después con sangre de animal cogida,

<sup>32</sup> Para observar detalladamente en qué medida se da una metamorfosis de la matrona del Orco ariostesca en el texto de Barahona de Soto, véase Lara Alberola (2016).

del que nueva juventud descende,  
le lava, y de amuletos le rodea  
de Eringe y Zoronisio y Panacea,

y de otras varias cosas cuya fuerça  
así de piedras, yerbas, y figuras,  
como de voces, el aliento esfuerza  
y prende l'alma en nuevas ligaduras;  
después le incita, y le provoca, y fuerza,  
que pruebe si las cuerdas van seguras,  
y los molledos tiesos y las venas,  
con obras de su antigua fuerza llenas.

(*Las lágrimas de Angélica*: Canto V, estrofas 87-95, pp. 291-294.)

Canidia pone sus conocimientos mágicos al servicio de Sacripante, quien, no olvidemos, es rey de Circasia, en el Cáucaso (cuestión nada casual en el caso de nuestra Orcavella caucásica). Recordemos que Orcavella explicaba así: “j’arretai son sang, je fermai ses blessures, & la force de mes echantemens lui rendit la vie qu’il étoit prêt a perdre sans un si prompt secours” (*Découverte du Tombeau...*: 78) Y antes de eso, había reconocido sus capacidades, cuando se ve en la tesitura de poner remedio a la inminente muerte del príncipe:

[...] la terre & les cieux m’obéissent; les ondes se soulevent & se calment au gré de mes desirs, & les enfers tremblent aux accens de ma voix: reconnoissez à ces traits la puissance Orcavelle: je vais vous guérir; & desormais nous vivrons ensemble dan le sein des délices. (*Découverte du Tombeau...*: 74-75)

Orcavella es también muy poderosa, aunque De Castera se detiene mucho menos en sus rasgos mágicos y en el proceso que sigue para sanar a Gélanor. Barahona de Soto caracteriza a Canidia con muchísimos más detalles y aporta valiosa información sobre cómo se produce la curación mágica de Sacripante. Puede que De Castera contara con un conocimiento por parte del público con respecto a las fuentes que había usado para definir a su ogresa-bruja. En estas líneas arriba citadas, hay unas pocas palabras clave que remiten a dos personajes concretos de la tradición

literaria: Medea y Circe.<sup>33</sup> Podemos remitir tanto a los textos clásicos como a las recreaciones que se realizaron en los Siglos de Oro en España: la obediencia por parte de los astros y los elementos terrestres, el dominio sobre las aguas y también sobre los infiernos con el solo uso de la voz.<sup>34</sup>

A pesar de todo lo visto, Canidia no se dedicaba ni a auxiliar a las víctimas de su esposo ni a practicar el bien en general; de hecho, se había retirado a esas soledades para poder glorificarse mejor en el mal. Entre sus aficiones destaca de manera acentuada el vampirismo: “Mil veces de los miembros que temblando / dejó l’alma por fuerza despedida / y con calor aun vivos palpitando, / chupó la roja sangre no vertida” (Canto VI, estrofa 8, p. 300); y también el manejo de los cadáveres: “Y para adivinar lo que pensaba, / mil veces de la tumba y pompa honrosa / los cuerpos infelices trasladaba / a su funesta cueva y tenebrosa” (Canto VI, estrofa 9, p. 300); al igual que la fiereza que la lleva a casi devorar los miembros de los finados:

Los pálidos y negros excrementos  
del cuerpo roe mísero y helado,  
los lazos y los sucios ligamentos,  
del que fue en horca, o en el palo atado,  
los miembros quita rotos y sangrientos,  
rayendo lo que al leño se ha pegado,

<sup>33</sup> Resulta llamativo que en la traducción que realiza De Castera de *Les Lusiades* de Camões haga referencia a las traducciones al francés de textos clásicos como *La Eneida*, *La Farsalia* o *Las metamorfosis* (1735: preface, X) y también demuestra que conoce los poemas épicos (1735: preface, XIII).

<sup>34</sup> El palacio ricamente ataviado que fabrica Orcavella para Gélanor puede recordar a aquella magnificente edificación en que habitaba la Circe de la *Odisea* de Homero o de las *Metamorfosis* de Ovidio. Las capacidades de Orcavella, que aquí se mencionan muy superficialmente, coinciden con las atribuidas a la Medea de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y con las presentadas en la *Medea* de Séneca. Incluso tiene algún punto en común con la Dipsas de los *Amores* de Ovidio, por la tendencia a incidir en el dominio de las aguas y del cielo. Por esto mismo, coincidiría con Pánfila de *El asno de oro* de Apuleyo. En conclusión, se toman algunos rasgos propios de las hechiceras grecolatinas y se simplifican, para presentarlos en tres pinceladas que sirven para caracterizar a Orcavella. En cuanto a los textos hispánicos, resultan de interés en este sentido *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca (1635); *Amazonas en las Indias* de Tirso de Molina (1635); y *Los encantos de Medea* de Rojas Zorrilla (1640), que incluyen hechiceras clásicas o sus recreaciones (véase también Lara Alberola, 2005 y 2010).

y arranca las entrañas traspasadas  
de lluvias, o del mucho sol caladas.

(Canto VI, estrofa12, p. 301)

Como se puede observar, Canidia posee mucho más en común con la Ericto de *La Farsalia* de Lucano que con su homónima de los *Épodos* de Horacio. La crueldad, la ferocidad, el gusto por lo macabro, su temeridad y el vampirismo hacen de ella otra perfecta candidata a reflejar la brujería tradicional, a pesar de que no se hace referencia al infanticidio, pero sí hay otros aspectos definitorios de esa bruja popular, que se encuentra todavía al margen de lo demoníaco.

Por otra parte, Canidia, al igual que Orcavella, actúa movida por el propio interés, no aplica su poder mágico a la sanación por una inclinación hacia el bien, ni por aliviar el dolor ajeno, sino para conseguir la compañía de un hombre en quien buscará el amor erótico. En ambos casos, además, hay una transformación de la bruja, con una finalidad ilícita: Canidia pretende mantener relaciones con Sacripante contra la voluntad de este; Orcavella desea saber si Théoride anida aún en el corazón del Gélanor. Los dos protagonistas son de la realeza, uno príncipe, el otro rey; ambos están en realidad enamorados de otra persona y, por último, serán igualmente engañados por la falsa apariencia de la hechicera.

Canidia va rejuveneciéndose durante días, trocando así su aspecto y preparando el terreno para gozar de Sacripante, pero no consigue sus propósitos. De ahí que se decida por utilizar la magia amatoria.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> [...] Aderezada tuvo una bebida,  
aunque muy sana y dulce, ponzoñosa,  
la cual le dio, viniendo muy cansado,  
de un vino desta suerte preparado:

De aquella piedra con que limpian oro  
tomó una parte, y otra polvos hizo  
del miembro más precioso del castoro,  
y el mismo del tejón y del erizo,  
otra de lobo, y pulpo, y ciervo, y toro,  
y así conficionó un gentil hechizo,  
con vino y azafrán muy oloroso,  
después que se coló y tomó reposo.

El monarca caerá rendido ante los “encantos” de Canidia y después se sumirá en un profundo sueño. Al volver en sí, se dará cuenta de que ha mantenido relaciones íntimas con esta mujer y se sentirá desesperado, al considerar que ha mancillado su amor por Angélica. Mientras tanto, la ogresa-bruja habrá huido, siendo consciente de la mezquindad de sus actos, y Sacripante intentará suicidarse saltando desde un acantilado.

La diferencia entre el destino de Sacripante y el de Gélanor es que Sacripante no fenece ahogado en las aguas del mar, aunque su intención de morir no puede ser desdeñada en este análisis. Y una vez conseguido su propósito, a Canidia ya no le importa qué final conozca el rey. En cambio, Gélanor sí muere como consecuencia de su reacción ante la falsa Théoride. Orcavella no procede a ataviarse o rejuvenecerse, como Canidia, sino que va mucho más allá. Canidia podría haber adoptado la forma de Angélica,

---

También le supo sobre el lado diestro,  
poner, en los enveses de sus pieles,  
un amuleto qu'es de amor maestro,  
de cantárides hecho y varias hieles,  
con otro más oculto en el siniestro,  
compuesto de cenizas muy crueles  
de la salamanquesa emponzoñada,  
después de siete veces azotada.

Y habiéndole tomado la bebida  
los nervios y las venas, puso luego,  
con postres y principios, la comida  
de más potencia, que ha guisado fuego:  
no faltó allí la oruga conocida,  
con otras salsas que al lascivo juego,  
aunque con fuerza a la salud nociva  
hacen el torpe son con que se aviva;

después algunas frutas potenciosas  
cual el ventoso rábano, y palmito,  
y algunas muy calientes y olorosas  
que el ánimo levantan infinito;  
mas nunca destas o de aquellas cosas  
le dio hasta cansar el apetito,  
que en esto el vicio a la virtud parece,  
que aun sus extremos mismos aborrece.

(*Las lágrimas de Angélica*: Canto VI, estrofas 65-69, pp. 316-318)

pero decide seguir siendo ella misma, aunque adultera su aspecto y así también contribuye a engañar los sentidos del mandatario. Orcavella todavía no ha tenido ocasión de degustar los momentos vividos junto a su amado, los celos no la dejan reposar y por ello se presenta ante Gélanor como Théoride, comprobando que el príncipe árabe aún la ama. Aquí también se separa el devenir de ambos episodios y se bifurca el camino: Canidia huirá cuando perpetre su plan y no mirará atrás; Orcavella no dudará en asesinar a quien ama, pero tampoco le temblará la mano en el momento de pagar el precio de sus actos y enterrarse junto a su amado. Canidia no atentará directamente contra la vida de quien salvó, pero sabe que ha de marcharse porque lo que ha hecho tendrá consecuencias funestas; así que sí es ella quien ha propiciado el suicidio de Sacripante, aunque de un modo mucho más sutil que en el caso de Orcavella, que opta por enfrentarse a quien ella cree un traidor y ejecutar su venganza de manera directa.

Del mismo modo, Canidia demuestra que su interés por Sacripante era temporal, su objetivo era poder saciar su apetito carnal, pero siendo bien consciente de a quién ama el rey. En cambio, Orcavella ve la posibilidad de tener un compañero; por ello evita su muerte y construye un palacio, con la esperanza de que él termine sintiendo por ella lo mismo que ella siente por Gélanor. Esto no ocurre y el trágico final sobreviene. Orcavella, por tanto, y no es causal que tenga su hogar en la Cólquide, hace gala de un carácter muy similar al de Medea, que es una mujer de extremos, cruel y vengativa, pero muy capaz de amar. No dudará en actuar como auxiliar del héroe para ayudarlo a conseguir el vellocino, a cambio de su amor; la traición de Jasón despertará en ella sus más bajos instintos y el asesinato de sus hijos reflejará de qué es capaz por venganza.

No obstante, no es suficiente la remisión a Medea a la hora de indagar en las fuentes de Orcavella; resulta imprescindible, del mismo modo, aludir a la Canidia de Barahona de Soto, que se combinaría con la Orcavella de la *Silva* y añadiría atributos de hechiceras clásicas como la propia Medea, pues nuestra ogresa-bruja habita en la Cólquide.

## CONCLUSIONES

La finalidad de este artículo era triple. Por una lado, se pretendía dar a conocer y profundizar en la *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours, traduite*

*de l'Espagnol de Jule Iniguez de Médrane*. Por otro lado, se debía proceder a recordar el episodio de la Orcavella de la *Silva curiosa* de Medrano, con el objetivo de considerar de forma más afinada cuáles eran las novedades incluidas por De Castera. Por último, se tenía que atender a la conexión existente entre la *Relation* y *Las lágrimas de Angélica*, dadas las similitudes entre Orcavella y Canidia, sobre todo en relación con su enamoramiento, cuestión que marcaba la principal diferencia entre la ogresa-bruja caucásica y la gallega.

Hemos procedido a avanzar en esas tres direcciones para determinar, finalmente, que la pieza dieciochesca es obra de De Castera y no de Medrano. Por tanto, se trata de una creación original del autor francés y no de una traducción, pues hoy contamos con indicios más sólidos de los que presentaba, por ejemplo, Gallego Barnés (1993) en su día. Esta cuestión de la autoría es importante a la hora de analizar el texto objeto de estudio y ha quedado más clara. Igualmente, se ha demostrado que la pieza francesa maneja magistralmente el contenido y las particularidades (por ejemplo el juego metaliterario) de la *Silva*, pues la miscelánea se conoce en profundidad, pero se nos presenta a una Orcavella que bebe de la original y la transforma, sobre todo en lo relativo al contacto con Gélanor y la trama centrada en este príncipe árabe y sus desdichas. De la misma manera, se ha procedido a establecer una comparación de la Orcavella de la *Relation* con la Canidia de *Las lágrimas de Angélica*, pues bien llamativo resultaba que anteriormente se hubieran considerado ya las similitudes entre esta mágica y la bruja de la miscelánea (Lara Alberola, 2017) y, en esta ocasión, fuera también necesario volver a establecer concomitancias entre Canidia y la Orcavella francesa. Se cierra así un triángulo de conexiones intertextuales, pues todo lo que tiene que ver con el rescate de un miembro de la realeza herido, su curación, el enamoramiento, la intervención de la hechicera (sea para conseguir sus propósitos eróticos o para comprobar los sentimientos del amado) y el final trágico (o cuasitrágico en el caso de Sacripante) evidencian el poso dejado en De Castera por el poema épico de 1586.

En definitiva, hemos podido mostrar al lector una red de vínculos existentes entre dos textos hispánicos del siglo XVI y una original obra francesa atribuida a Medrano, presuntamente traducida por Louis Adrien Du Perron De Castera en 1729, pero en realidad escrita por él. De este modo, se ha ejecutado un interesante ejercicio de literatura comparada que permite observar cómo nuestras letras de los Siglos de Oro traspasan



fronteras, inspiran a autores del otro lado de los Pirineos, conocedores de nuestra literatura e interesados particularmente, en el caso que nos ocupa, por un episodio mágico-terrorífico, parte de una miscelánea considerada precursora del relato gótico, como también sucedería con la propia *Relation*. Resulta, sin duda, llamativo que, de todos los personajes que podría haber recreado De Castera, Orcavella fuera la escogida, puesto que esta ogresa-bruja puede considerarse todo un hito en la representación de la brujería popular. Durante la Ilustración francesa, y a pesar del racionalismo imperante, es esta descendiente directa de Medea quien despierta la creatividad de este autor-traductor, que no duda en ocultar su trabajo tras el recurso del manuscrito encontrado, quizás para disimular la atracción que todo lo irracional y fantástico generaba en él, cuando todavía faltaban 35 años para la publicación de la primera novela gótica.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Acebrón Ruiz, Julián (1996), “El Orco, monstruo, ciego, enamorado. Anotaciones al Canto III de *Las lágrimas de Angélica*”, en Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse, Frédéric Serralta, (coords.), *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Griso, Universidad de Navarra, Vol. 1, pp. 225-236.
- Alcalá Galán, Mercedes (1998), “Estudio”, en Julián Medrano, *La silva curiosa*, ed. Mercedes Alcalá Galán, New York, Peter Lang, pp. 1-69.
- Alonso Romero, Fernando (1998), “Las mouras constructoras de megalitos: Estudio comparativo del folklore gallego con el de otras comunidades europeas”, *Anuario Brigantino*, 21, pp. 11-28.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2001), “*La Celestina*, del siglo XVIII a Menéndez Pelayo”, en Gregorio Torres Nebrera (coord.), *Celestina, recepción y herencia de un mito literario*, Extremadura, Universidad de Extremadura, pp. 73-96. Disponible en: <http://digital.csic.es/handle/10261/108048> (fecha de consulta: 06/03/2017).

- Barahona de Soto, Luis (1586 [1981]), *Las lágrimas de Angélica*, ed. de José Luis Lara Garrido, Madrid, Cátedra.
- Bardon, Maurice (2010), *El Quijote en Francia en los siglos XVII y XVIII*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Bravo López, Fernando (2016), “Breve nota biográfica sobre Julián Íñiguez de Medrano, autor de *La silva curiosa*”, *Lemir*, 20, pp. 9-16.
- Bouillet, M. N. (1828), *Dictionnaire classique de l'antiquité sacrée et profane*, Vol. 1, Paris, Librairie Classique-Élémentaire.
- Busatta, Sandra (2015), “Medea come dea del vino a Corinto”, *Antrocom. Journal of Anthropology*, 11.2, pp. 5-76.
- Camões, Luís de (1735), *La lusiada du Camoens. Poeme heroique su la decouverte des Indes Orientales. Traduit du portugais par M. Duperron de Castera. Tome premier*, Paris, chez Huart, David, Briasson, Clousier.
- Cañas Murillo, Jesús (2015), “Pedro Calderón de la Barca en la polémica sobre Du Perron del siglo XVIII: Nasarre, Montiano, García de la Huerta”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 21, pp. 141-162.
- Castillo, David R. (2010), *Baroque horrors. Roots of the fantastic in the age of curiosities*, Michigan, University of Michigan.
- Cluverii, Philippi (1659), *Introductionis geographiam, taCm veterem quam novam*, Libri VI, Amstetelodami, apud Elzevirios.
- Collin De Plancy, Jacques, *Dictionnaire infernal: répertoire universel des êtres, des personnages...*, Paris, Henri Plon, 1863.
- Cuba, Xoán R.; Reigosa, Antonio; Miranda, Xosé (2006), *Diccionario de los seres míticos gallegos*, Vigo, Xerais.

De Castera, Louis Adrien du Perron, *Relation de la découverte du tombeau de l'enchanteresse Orcavelle, avec l'histoire tragique de ses amours, traduite de l'Espagnol de Jule Iniguez de Médrane*, Paris, 1729.

Debay, A. (1860), *Histoire des Sciencies Occultes depuis l'Antinquité jusqu'a nos jours*, Paris, E. Dentu libraire-éditeur.

Degardein, M. (1752), *La critique Denis le Tyran, d'Aristomene et de Cléopatre*, Paris, Imprimerie de Montabant.

*Encyclopédie des gens du monde* (1842), Tome dix-septième, Première partie, Presses Mécaniques de E. Duverger.

Esquilo (1730), *Les sept chefs au siège de Thèbes*, en P. Brumoy, *Le théâtre des grecs*, T. II, Rollin Pere, Jean-Baptiste Coignard y Rollin Fils, pp. 163-170.

Etayo-Piñol, Marie-Ange, "Influencia de las ediciones literarias españolas en Lyon en los siglos XVI y XVII", en Florencio Sevilla y Carlos Alvar, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. I, pp. 495-499.

Froldi, Rinaldo (1983), "La tradición clásica española según los tratadistas del siglo XVIII", en *Horror y tragedia en el teatro del Siglo de Oro: Actas del IV Coloquio Internacional del GESTE, Toulouse, 27-29 de enero de 1983*, en *Criticón*, 23, pp. 135-151. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tradicin-trgica-espaola-segn-los-tratadistas-espaoles-del-siglo-xviii-0/html/ff274970-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.htm#inicio](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tradicin-trgica-espaola-segn-los-tratadistas-espaoles-del-siglo-xviii-0/html/ff274970-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.htm#inicio) (fecha de consulta: 06/03/2017)

Gallego Barnés, Andrés (1996), "Otro enigma en torno a Julián Iñíguez de Medrano: las dos Orcavellas", en Ignacio Arellano et al., *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO* (Toulouse, 1993), vol. III, Toulouse-Pamplona, GRISO-LEMSO, pp. 185-193.

Grimal, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.

- Koutorga, M. S. (1839), *Essai sur l'organisation de la tribu dans l'antiquité*, traduir du russe para M. Chopin, Paris, Typographie de Firmin Didot Frères.
- Lara Alberola, Eva (2005), "Pervivencia de la hechicera clásica en el teatro español barroco", *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, 10, pp. 169-184.
- Lara Alberola, Eva (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Lara Alberola, Eva (2016), "Del *Orlando furioso* a *Las lágrimas de Angélica*. La mujer del Orco como mágica heredera de Canidia y Ericto", *Dicenda*, 34, pp. 181-213.
- Lara Alberola, Eva (2017, en prensa), "Canidia, esposa del Orco, de "Las lágrimas de Angélica" y Orcavella, de "La silva curiosa", ¿hechiceras, ogresas o... brujas?", *Revista de Literatura*, 157.
- Lee, Lilith (2011), "Un género instaurado: la *Silva curiosa* (1583) de Julián de Medrano", *Studium. Revista de Humanidades*, 17, pp. 191-216.
- Lisuart de Greece, Roman de Chevalerie ou suite d'Amadis de Gaule*. Par M. de Mayer. Tome Quatrieme, A Amsterdam, Paris, 1788.
- López, François (1988), "De *La Celestina* au *Quichotte*, histoire et poétique dans l'oeuvre de Mayáns", *Bulletin Hispanique*, tomo LXXXX, 1-2, pp. 215-249.
- Mata Induráin, Juan (1999a), "El peregrinaje literario a Santiago de Compostela de Julián de Medrano (1583)", *Pregón siglo XXI*, 14, pp. 49-52.
- Mara Induráin, Juan (1999b), "Julián Íñiguez de Medrano, su *Silva curiosa* (1583) y una anécdota tudelana", *Traslapuente*, 19, pp. 53-56.

Medrano, Julián, *La silva curiosa*, ed. Mercedes Alcalá Galán, New York, Peter Lang.

Miguel y Canuto, Juan Carlos de (1994), “Casi un siglo de crítica sobre el teatro de Lope: de la Poética de Luzán (1737) a la de Martínez de la Rosa (1827)”, *Criticón*, 62, pp. 33-56.

Julián (1583 [1998]), *Silva curiosa*, ed. Mercedes Alcalá Galán, Nueva York, Peter Lang.

Olavarría, María Eugenia, “Lo numinoso: mito y terror”, *Alteridades. Anuario de Antropología*, México, UAM, pp. 113-122.

Pellegrino, Matteo (2008), “Il mito di Medea nella rappresentazione parodica dei commediografi greci”, *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*, 18, pp. 201-216.

Pérez Magallón, Jesús (2014), “Cervantes frente a Calderón en la identidad nacional: en torno al Discurso de Erauso y Zavaleta”, *eHumanista*, 27, pp. 71-88. Disponible en <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/27> (fecha de consulta: 07/03/2017).

Quintía Pereira, Rafael (2012), “Mouros e mouras. Na procura de nós mesmos”, en *Actas das V Xornadas de Literatura de Tradición Oral. Os mouros e as mouras: máxicos enigmáticos da mitoloxía popular*, Lugo, Asociación de Escritoras e Escritores en Lingua Galega, pp. 13-40.

Rallo, Asunción (2014), “De la noticia al relato novelesco: La magia en la miscelánea y el diálogo renacentistas”, en Eva Lara y Alberto Montaner (eds.), *Señales, portentos y demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, pp. 489-516.

Souza Barbosa, Rafael (2013), “Leituras mais afamadas do que ditosas: os lusíadas sob a pena de Voltaire e seus contrapontos em *La Lusíade*”, *Non plus*, 3, pp. 44-55.

- Usher, Philip (2012), “Du viatique à l’épique”, *Arborescences*, 2, pp. 1-13. Disponible en: <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2012-n2-n2/1009270ar/> (fecha de consulta: 06/03/2017).
- Virolle, Roland (1984). “Madame de Genlis, Mercier de Compiègne: gothique anglais ou gothique allemand?”. *Europe*, 659, 29-37.
- Zuili, Marc (2006), “César Oudin y la difusión del español en Francia en el siglo XVII”, en [Manuel Bruña Cuevas](#), [María de Gracia Caballos Bejano](#), [Inmaculada Illanes Ortega](#), [Carmen Ramírez Gómez](#), [Anna Raventós Barangé](#) (coords.), *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*, Sevilla, Universidad de Sevilla.