

LA MAGIA EN *LA CELESTINA* DE FERNANDO DE ROJAS A LA LUZ DE SUS ESTÉTICAS LITERARIAS

NATALIA ARSENTIEVA

UNIVERSIDAD DE GRANADA

arsnat@ugr.es

<https://orcid.org/0000-0002-5616-1589>

Libro, a mi parecer, divino, si encubriera más lo humano

Miguel de Cervantes

RESUMEN

El tema del presente estudio lo constituye la magia en *La Celestina* de F. Rojas. En la primera parte del trabajo profundizamos en el trasfondo filosófico de la obra en relación con la trama protagonizada por la alcahueta -hechicera Celestina que une con lazos de amor a los jóvenes Calisto y Melibea mediante manipulación de un objeto mágico con poderes de someter y hechizar, con el que pretende influir en el curso de acontecimientos. Analizamos el *lógos* y la *práxis* de la práctica mágica de la heroína. Ofrecemos en este trabajo una hipotética fuente del conjuro de Plutón y un nuevo planteamiento acerca de la génesis de la figura de este dios en la fórmula himnica. En la segunda parte del trabajo hablamos de las innovaciones de F. de Rojas en el tratamiento de la Magia: indagamos en la dimensión mágico-ritual de la trama para ver una compleja interacción de lo maravilloso y lo psicológico en la actividad discursiva de Celestina. Otros aspectos del tema de estudio son la tradición y originalidad de Rojas en la representación del tipo de alcahueta-hechicera de su tiempo en comparación con las magas de las tragedias grecorromanas, así como una nueva interpretación del polémico desenlace de la obra en dependencia del género de la tragicomedia y en estrecha relación con el pensamiento neoplatónico del autor.

PALABRAS CLAVE: LA TEOLOGÍA DE EROS Y LA PRÁCTICA MÁGICA DE LAS ALCAHUETAS HECHICERAS, RELACIÓN AUTOR-HÉROE.

THE MAGIC IN FERNANDO DE ROJAS' *LA CELESTINA* IN LIGHT OF HIS LITERARY AESTHETICS

ABSTRACT

The subject of this study is magic in *La Celestina* by F. Rojas. In the first part of the article, it is examined the philosophical background of the play related to the plot of the bawd- sorceress Celestina. Trying to influence the course of events, she binds young Calisto and Melibea by means of the manipulation of a magical object with the power to subdue and bewitch. It is also analyzed the *lógos* and *práxis* of the heroine's magical rite. The work focuses on a hypothetical source of Pluto's incantation and a new approach to the genesis of the figure of this god in the hymnic formula. Second part of the article includes debate over F. de Rojas' innovations in the treatment of Magic. The research also deals with the magical-ritual dimension of the plot to see a complex interaction of marvelous and psychological features in Celestina's discursive activity. Other aspects to be treated in the work are Rojas' tradition and originality in the representation of the type of bawd-sorceress of his time compared to magicians in Greco-Roman tragedies. Besides, a new view on the polemical denouement of the play linked to both tragicomedy as a genre and the author's neoplatonic thought.

KEY WORDS: THE THEOLOGY OF EROS AND THE BAWD- SORCERESS MAGICAL PRACTICE, AUTHOR-HERO RELATIONSHIP.

0. Introducción

Hasta hoy en día *La Celestina* ha sido interpretada desde ópticas muy distintas. No por casualidad en el prólogo F. de Rojas, aplicando el principio heraclíteo de la oposición de los contrarios (“todas las cosas son criadas a manera de contienda”, 40)¹ a la hermenéutica de su obra, señala:

No quiero maravillarme si esta presente obra ha sido instrumento de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad (42-43).

Dado que el autor adscribe a *Celestina* poderes ocultos y misteriosos, su oficio de hechicera ha suscitado mucha polémica en los últimos años. Algunos personajes de la obra como los criados Sempronio o Lucrecia transmiten la representación social estándar de la hechicera-alcahueta de los tiempos de Rojas como “arma del diablo”, encarnación del mal. Semejantes figuras invertidas de magas fueron originadas en la época medieval y renacentista en los tratados sobre la magia como el *Tractatus de hereticis et sortilegiis* (1536), o en actas de los procesos inquisitoriales². Transmitían el mito de la magia demoníaca como la facultad de seres humanos de manipular los poderes ocultos de la naturaleza debido a su pacto con la fuente del Mal, el Diablo. No es nada extraño que a partir de la *Celestina comentada* hasta hoy en día la crítica no dudaba en atribuir las prácticas de la heroína de Rojas a la magia demoníaca o *goetia* por las implicaciones que tienen su comportamiento, sus oficios “deshonrosos”, “cualidades serpentina” o “monstruosidad”. Algunos investigadores de esta orientación entraban en polémica, si *Celestina* es una *bruja* “que es pura malignidad”, o *hechicera* que puede actuar de forma benéfica o maléfica, según los casos. Hay quien opina que fue una “víctima del Diablo” (Sánchez 1978: 481). Según A. Montaner Frutos, *Celestina* practica la magia negra (Montaner Frutos 2016: 461), pero constituye, más que una simple hechicera, “un híbrido entre la tradicional sortilega o *incantatrix* (*praecatrix* en latín clásico) y una maléfica o nigromantesa de la nueva especie, lo que garantizaba, desde la más estricta ortodoxia, la eficacia de su magia” (Montaner Frutos y Lara Alberola 2016: 275).

En contraposición a la tendencia arriba señalada, la investigadora Lida de Malkiel separa la magia que practica *Celestina* de la magia demoníaca, a considerarla portadora

¹ Aquí y en adelante las citas del texto de *La Celestina* aparecen en el texto entre paréntesis según la edición: F. DE ROJAS, *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. De S. GILMAN. Ed. y notas de D. S. SEVERIN. Madrid: Alianza, 2013.

² Por ejemplo, recogidos en *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid: CSIC, 1942 y similares.

de una religiosidad primitiva que “admite prácticas carentes de sentimiento y moral” (Lida de Malkiel 1962: 510). Pero un verdadero avance en el estudio de la magia en la obra de Rojas ha constituido el artículo de M^a. T. Molinos Tejada y M. García Teijeiro. Sometiendo a revisión crítica el concepto de la naturaleza demoníaca de la magia de la heroína de Rojas, demuestran que “no hay nada demoníaco” en la alcahueta en el verdadero sentido de la palabra”. En cuanto a la invocación a Plutón, sitúan el hechizo de la alcahueta “en el marco de la magia pagana” (Molinos Tejada y García Teijeiro 2009: 185-187), planteando establecer su conexión con los conjuros helenísticos, así como analizar su correspondencia con los modelos literarios clásicos: los conjuros de la maga tesalia del poema *La Farsalia* de Lucano y la hechicera del poema *El Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Proponemos a continuación desarrollar este punto clave, sin cuyo concurso la comprensión de la figura de alcahueta-hechicera en la obra de Rojas se convierte en tarea poco menos que cuestionable. No nos equivocáramos mucho si acudimos al factor interpretativo, debidamente justificado, como contrapartida a la hermenéutica de *Celestina* como bruja malvada, que de manera más o menos directa interviene en la representación de la heroína de la obra de F. de Rojas. Abordamos el estudio de las escenas que representan la actividad mágica y la actitud de la alcahueta-hechicera a partir de los planteamientos metodológicos del trabajo fundamental “Magia literaria y magia real” de J. L. Calvo Martínez que ofrece importantes enfoques para el estudio de las formas de integración de la magia en la estructura y problemática de las obras literarias que la incorporan en dependencia del proyecto literario del autor.

I. UNA TRAGICOMEDIA DE TEMA CLÁSICO Y HELENÍSTICO

1. *El trasfondo religioso-filosófico de los discursos de Celestina*

En el centro de la acción dramática de Rojas está situado el amor pasional que refleja la tendencia general en la literatura clásica a representarlo como una fuerza irresistible que se opone no sólo a la razón, sino también a la moral pública. En la mitología clásica solo los dioses que personificaban a Eros tenían el poder de inducirlo a su antojo en los corazones humanos, imponiendo sus voluntades. Por eso la llegada del amor “se interpretaba como algo externo que caía sobre el hombre, y se identificaba con el impacto de las flechas emitidas por Eros” (Hualde Pascual 2016: 41). De ahí la dimensión mítica del amor en la tragedia clásica. En *El Hipólito* de Eurípides Fedra es presa de la pasión ilícita por su hijastro debido a la voluntad de Afrodita, la diosa del amor, y en la *Fedra* de Séneca, herida por las flechas de Cupido por orden de su madre. Asimismo, en *Las Argonáuticas* de Apolonio de Rodas Medea se enamora de Jasón debido a los “flechazos” del dios Eros. De acuerdo con la tradición clásica, Rojas a través del lenguaje metafórico alude a la interpretación del amor pasional de Calisto como un sentimiento irracional trascendente similar a “la cruel flecha de Cupido” (77).

En la época medieval de una fuerza irracional divina la pasión erótica se ha convertido en el poder demoníaco. Las formas libertinas de la unión entre lo masculino y lo femenino se condenaban y sus relaciones se circunscribían exclusivamente al ámbito conyugal, de ahí que la alcahuetería fuera condenada como práctica ilícita, perseguida por la ley. No obstante, desde el *quattrocento* italiano se produce el retorno al concepto helenístico del *amor-pasión*. En el marco del debate secular entre el helenismo y el cristianismo en la obra de Rojas se enfrentan dos ideologías opuestas, relacionadas con la actitud hacia el amor como fenómeno existencial. La primera considera el auge de la desinhibida sexualidad como el “Mal del Siglo” y la hechicería como arma del Diablo, una de las manifestaciones de la maldad femenina. Su vehículo ideológico en la tragicomedia lo constituyen los discursos de los criados de Calisto y los padres de Melibea. En cambio, Calisto predica la religión del Eros, dado que es la única fuerza que le posee. No es casualidad que su criado Sempronio le llame “hereje y filósofo de Cupido”(50). Otra pregonera del Eros en la obra es la alcahueta- hechicera Celestina. Haciendo de ella personaje principal de su tragicomedia, el autor no solo representa sus actividades, sino también sus saberes, amplia erudición y la visión del mundo. En términos de M. Bajtín, esta mujer representa la figura del *personaje parlante*, porque entra en relaciones dialogadas con muchos personajes. Semejante figura en la literatura universal, según el filólogo, hace uso de la *palabra interiormente persuasiva*³ de carácter ético (imagen de un santo), filosófico (imagen de un sabio), sociopolítico (imagen de un líder) (Bajtín 2012: III, 102-103). Los discursos de Celestina que más se parecen a homilías la asocian con la imagen de una *sabia*, que desarrolla una especie de doctrina ético- filosófica propia en torno al Eros. Esta habilidad de Celestina llamó la atención de Ramiro de Maeztu: “Para Celestina no hay más bien ...que placer. A ministrarlo se dedica...El bien que conoce, lo predica, practica y defiende” (Maeztu 1967: 133).

El cristianismo medieval consideraba peligrosas para el alma las sensaciones eróticas, basándose en la doctrina paulina: “la ley del pecado que está en mis miembros” (Rom. 7.23), así como en las enseñanzas de San Agustín, quien consideraba la primacía del instinto sobre lo racional como el defecto más grande. Contrariamente a este principio, Celestina entiende el Eros como una ley natural que da sentido a la existencia, por lo cual está por encima de todas las virtudes y constituye el “imperio” que todas las cosas vencen” (65). Frente a la visión cristiana del Eros como sentimiento vergonzoso y pecaminoso, la alcahueta lo considera de orden superior, la *dynamis* de la vida universal, fuente del deleite corporal y de la eudaimonía que

³ “образ говорящего человека в литературе существенно и органически срастается с некоторыми разновидностями внутренне убедительного слова: этического (образ праведника), философского (образ мудреца), социально-политического (образ вождя)”.

constituye para ella el ideal de la vida humana. Semejante postura, “si bien no era la prevalente durante la Edad media, -señala la investigadora Berndt,- contaba con algunos defensores...Hacia fines del siglo XIV y principios del XV, pensadores italianos, inspirados en Epicuro...solían exaltar el amor como fin autónomo, preparando así el elogio a la naturaleza y al amor que caracteriza buena parte de la literatura del siglo XVI” (Berndt 1963: 43). A su entender, lo virtuoso es no evitar el amor, como enseña la doctrina ascética, sino lo contrario: entregar su vida por completo a las sensaciones eróticas: «Pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren” (127). Celestina se convierte en una auténtica maestra de la juventud que predica su doctrina del “amor dulce” creando en su entorno una atmosfera dionisiaca de libertad sexual. La alcahueta justifica el amor pasional también porque lleva a la procreación:

El Hacedor de las cosas puesto el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite porque el linaje de los hombres se perpetúe, sin lo cual perecería y no solo en la humana especie» (91).

En todas sus pláticas suena la voz de la Nodriza de Fedra que interviene en defensa del amor y de su fuente, la diosa Afrodita, la génesis de la vida: “Siembra los hijos, da el amor, del cual hemos nacido todos cuantos vivimos en la tierra” (E., *Hip.* 449-450). La importancia del amor en el universo y en la vida humana en el pensamiento de la heroína de Rojas también hundía sus raíces en el concepto estoico de la Necesidad que rige el mundo y que, obviamente, considera el amor una de sus manifestaciones esenciales del orden preestablecido: “cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenóla Dios y Dios no hizo cosa mala” (101).

De acuerdo con sus razonamientos, esta heroína pasa su vida en los placeres que le da el Eros y justifica su principal oficio, la alcahuetería, como arte sagrado en cumplimiento de la ley de la Naturaleza, su trasfondo espiritual. Enardecer los corazones con el amor significa para ella *divinizar* la naturaleza humana, dotándola de los atributos de Cupido. No rehúye ningún remedio que aumenta la belleza masculina y femenina para hacer a las personas más atractivas físicamente, convirtiendo su casa en una fábrica de cosmética⁴. Tiene cantidad de remedios afrodisíacos para la solución de problemas sexuales provocados por causas fisiológicas⁵. El amor no com-

⁴ Sobre el taller de Celestina véase LAZA PALACIOS 2002.

⁵ Véase GARCÍ GÓMEZ “Huevos asados: afrodisíacos para el marido de Celestina”; Según JUÁREZ-ALMENDROS “her acquaintance with female anatomy as an expert in remediating lost maidenheads, provoking abortions and curing some female maladies clearly places her in the sphere of healers and shrewd old women. Celestina also offers remedies to the *amor hereos* of Calisto and to the *furor uterinus* that seems to describe the pathology of the young virgin Melibea, who finds relief in her sexual relationship with Calisto” (2017: 90).

partido, como aquel que experimenta Calisto, Celestina lo considera una anomalía, alejamiento del proyecto divino. Para restablecer la armonía en el alma de Calisto, la alcahueta de Rojas, al igual que la Nodriza de Fedra, acude a la magia amorosa.

2. *El mal de amor y la magia amorosa*

En la descripción del estado interior de Calisto atormentado por el amor, F. de Rojas desarrolla la tradición clásica y helenística: el joven experimenta los mismos sentimientos que Fedra en la tragedia de Eurípides *Hipólito*: «embebecimiento del amor», “debilidad”, agotamiento y locura, la confusión mental, tendencia al aislamiento, la carencia de un sentido vital. Aún más intensa es la desesperación erótica de Fedra en la tragedia de Séneca, en opinión de Segal (Segal 1986, 33). El estado de Calisto viene representado como un desequilibrio interno: “cómo sentirá la armonía aquel que consigo esta tan discordante”; “aquel en quien la voluntad a la razón no obedece; quien tiene en el pecho agujones” (48-49). Pero a diferencia de Fedra, el joven no se resiste al sentimiento inducido por el “flechazo” de Cupido, sino que se deja llevar por la pasión hacia Melibea. Conocido en la literatura médica con el nombre de *amor hereos*, una especie de estado melancólico (Morros Mestres 2010), el malestar del héroe se convierte en la potencia motriz de la acción dramática en forma del conflicto entre el furor amoroso y la imposibilidad de consumarlo, lo cual destruye la psique. En el II acto, Calisto intenta sublimar el poder de la libido en el canto trovadoresco que le trae “descanso y deleite del alma”. El joven defiende el “amor quejoso” que cultivaban los bardos como Macias, mientras que su criado Sempronio lo identifica con una especie de locura que “fia en lo temporal y busca materia de tristeza” (75). Para aliviar las penas de su amo el criado le aconseja llamar a la alcahueta Celestina que tiene fama de mujer que domina la magia erótica: “las duras penas promoverán y provocará la lujuria, si quiere” (56). La alcahueta está convencida de que en tales casos hay que conjurar a los dioses, dado que son ellos los que inducen los sentimientos amorosos. Como indica J.L. Calvo Martínez, en la épica clásica actúan los dioses que personifican el Eros con la capacidad de “generar el deseo erótico” “doblegando la voluntad del amado ante su amador” (1988: 41-42). De ahí que las fuentes literarias nos muestren a los héroes que se dirigen a las potencias supremas con ruegos y plegarias en asuntos amorosos. Para contrarrestar la infidelidad de Hércules y devolver a su marido las ganas de amarla, Deyanira, en la tragedia *Hércules en el Eta*, recita una plegaria a Cupido, “niño armado con dardos”, rogándole infundir el amor en Hércules, tirando las mismas flechas con las que había atacado a Júpiter (una alusión al mito del Rapto de Europa). Seguidamente, hace el “ruego de separación”, pidiendo apagar las antorchas que su rival Yole había

encendido en el pecho su marido (Sen., *Her.* 1004). La Nodrizza de Deyanira en la obra mencionada demuestra que semejantes plegarias se realizaban en realidad:

A menudo las casadas sujetan a sus maridos
con prácticas mágicas combinadas con plegarias
(Sen., *Her.* 998-999).

En esta frase llama la atención la observación sobre la naturaleza mixta, mágico-religiosa de los remedios para el Amor: por un lado, se hace uso de las plegarias y súplicas dirigidas a los dioses portadores del Eros, por otro, se celebran las prácticas propiamente mágicas, basadas en la superioridad de la maga sobre la divinidad, a la que obliga a actuar en cumplimiento de su voluntad.

Las prácticas de la magia amorosa estaban muy difundidas en la sociedad helenística: (Sfameni Gasparro 2006). En el período romano se consolida el tipo de hechicera popular, casi omnipresente en la cultura:

El arte femenino para trazar planes amorosos escabrosos y obtener un beneficio económico de ello, se pone de manifiesto en la *lena* petroniana enmascarada bajo la personalidad de vendedora ambulante de hortalizas; la epigrafía demuestra que dicha profesión no era solo producto de la ficción literaria... La mujer romana...llevaba...fama de producir más diversos encantamientos, nocivas o no, apoyada en una sabiduría o bien en una intuición de todo tipo de productos naturales en los que se llevaban la palma de hierbas y las entrañas de ciertos animales. Su poder entroncado en las fuerzas del más allá, lo mismo podía ser empleado para quitar la vida como para recuperar el amor perdido de un antiguo amante en el momento indiferente. Esta dimensión de la mujer hechicera y envenenadora se propagó en la literatura de forma constante desde la mitad del siglo I (Conde Guerri 1979: 273).

A partir de esta realidad sociocultural en las obras de autores clásicos y helenísticos surgen figuras de nodrizas y alcahuetas que acuden a encantamientos y filtros como medicina para remediar los enfermos de amor. Lo pone en evidencia la Nodrizza en la *Fedra* de Séneca o la “*Nutrix maga*” del *Hércules en el Eta* (Véase Pérez Gómez 2011).. Una figura impresionante por el naturalismo y un tanto hiperbólica de Erictó, una hechicera profesional que practica toda clase de magia aparece en el poema épico *La Farsalia* de Lucano.

El tratamiento de la magia amorosa en autores clásicos y helenísticos ha tenido una marcada evolución. A la hora de reproducirla, la épica aprovecha predominantemente sus efectos como elementos maravillosos. Según la observación de J.L. Calvo Martínez, “la épica no elimina sin más la Magia, sino que la enerva, la desvirtúa y

le quita la peligrosidad integrándola en el relato bajo la forma de lo maravilloso” (1988: 41-42). Al final de la época clásica tanto los autores épicos, como los dramaturgos griegos y romanos ya empiezan a prestar más atención a la magia no como residuo mítico, sino como fenómeno de la vida real. La tragedia griega empieza a indagar en la naturaleza misma de la magia, representándola con más realismo y más detalladamente. Manteniendo el factor clásico de asombro y maravilla, los dramaturgos griegos y romanos hacen uso de los rituales de magia amorosa en la acción dramática, pero predominantemente con tintes negativos, como algo nefasto. Eurípides alude a las prácticas mágicas sin describirlas, como ocurre en el *Hipólito*. La Nodriz de Fedra habla de sus habilidades de encantadora, pero su arte se queda fuera del escenario. En cambio, en la *Fedra* de Séneca el autor ya incorpora en su obra el conjuro que pronuncia la Nodriz para obligar a Hipólito a regresar a “las leyes de Venus” (Sen., *Phaedr.* 425). La Nodriz de Deyanira en la tragedia *Hércules en el Eta* asimismo interviene como una maga profesional que se autoproclama como poderosa nigromante, capaz de doblegar la voluntad de Hércules, rompiendo las puertas infernales e invocando a los Manes, las almas de los muertos para inducirle el amor hacia su esposa.

La figura de Celestina fue una fiel reproducción del tipo de alcahueta -hechicera medieval que continúa la tradición mágica de las *femmes* griegas y romanas. Según el testimonio de Pármeno, el oficio de lavandera fue cobertura de la alcahuetería y las prácticas de la magia amorosa. Sus recuerdos ponen en evidencia que Celestina tuviese pleno dominio de los principales procedimientos de la magia amorosa de sometimiento (*hypotaktikón*) conocida desde la época clásica y helenística. La investigadora Martí-Ibáñez con razón considera a Celestina “maestra en todos los secretos del complicado control medieval de los poderes sexuales” (1960: 163). Para atraer a Melibea hacia Calisto la hechicera pronuncia un conjuro que forma parte de un complejo rito de magia amorosa. Sabe el nombre del dios supremo, sabe de dónde procede su fuerza, con qué sustancias puede ser atrapado y mucho más. Los elementos mágicos en la obra de Rojas son muy diversos. Vamos a ver más de cerca esta práctica para saber, en qué momento el autor renacentista permanece fiel a la tradición mágica en el arte dramático y en qué va más allá de los autores de la tragedia clásica y helenística.

3. *El conjuro de Plutón, la parte verbal de la práctica mágica de Celestina*

3.1. El *lógos* del conjuro

En los estudios sobre el conjuro de Plutón muchos investigadores lo consideran elemento innecesario, decorativo. Según Lida Malkiel, constituye una nota accesorio, ornamental en la obra de Rojas (1970: 224). Asimismo M.A. Pérez Priego llama

al conjuro “discurso mágico meramente literario”, “una mera digresión retórica, un modelo literario artificioso creado por el autor (Pérez Priego 2000: 87). Semejantes apreciaciones surgen debido a que el conjuro, separado de la práctica completa, es examinado como un elemento independiente. De ser así, su papel queda borroso. Cabe recordar aquí que la práctica mágica en sí “constará, como cualquier ritual religioso, de una parte verbal y una parte de acción” (Calvo Martínez 1998: 58). Rojas se ve obligado a introducir el texto completo del conjuro en los parlamentos de la hechicera, porque contiene la explicación exhaustiva de lo que ella hace para atrapar al espíritu de este dios del panteón romano en un objeto y aprovechar sus poderes, y *cómo* semejante agente sobrenatural puede actuar sobre el alma humana destinada a ser encantada. Al igual que en la tragedia clásica, Rojas emplea la retórica, cuyo objetivo es representar la voluntad del que habla de inducir a su interlocutor (el espíritu de Plutón) a hacer algo determinado. Su *lógos* lo constituye una *agogé*, perteneciente al género de la magia hipotáctica del Mundo Antiguo, la cual, según la clasificación de Herrero Valdés, por su función consiste en atraer al sujeto a través de una ceremonia de encadenamiento o *katadesmós* (2008: 89). En los estudios sobre *La Celestina* este conjuro y el efecto que produce suele ser llamado *philocaptio*, pero los investigadores MolinaTejada y García Teijeiro opinan con razón que se trata de un término inválido⁶.

El conjuro en la obra de Rojas es una mimesis de un texto de magia real compuesto por una serie de fórmulas predeterminadas propias de la magia helenística. Se compone de la fórmula himnica con los múltiples atributos del dios invocado (Plutón), así como de fórmulas que describen ya mencionadas acciones de la captura del espíritu asesor (*démon páredros*), completadas por las fórmulas de *coacción* y de *apremio*. En la fórmula *coactiva* del conjuro Celestina da una serie de órdenes a Plutón encaminadas a doblegar la voluntad de Melibea; a venir sin tardanza a obedecer su voluntad y envolverse en el hilado, dónde el espíritu debe permanecer hasta que Melibea lo compre y cambie su actitud mental hacia Calisto. En la misma fórmula

⁶ “Se ha puesto de moda decir que el objeto de la invocación es una *philocaptio* y aun se llama con tal nombre al conjuro mismo: Celestina practica aquí una *philocaptio* o bien invoca al demonio para conseguir la *philocaptio* de Melibea. El nombre parece transparente: «captación de amor» o algo semejante, y se toma como denominación técnica [...]. La palabra es un evidente barbarismo, híbrido del griego *philo-* y del latín *-captio*, que forma un compuesto cuya fonética misma denuncia como simple yuxtaposición de los dos elementos, puesto que la forma fonéticamente regular hubiera sido **philoceptio*. Por otro lado, no hay en griego ningún tema *philo-* que signifique «amor». Esa primera parte de un compuesto puede traducirse por «amigo», «que ama», «aficionado a», «que gusta de». Siendo esto así, hay que preguntarse por el verdadero valor de la palabra *philocaptio* y no dejarse llevar por una interpretación superficial, tanto más cuanto que los nombres en *-tio*, que son originariamente de acción, pueden admitir, desde la antigüedad misma, significados bastantes diferentes” (MOLINA TEJADA & GARCÍA TEJEIRO 2009: 181).

aclara qué fuertes sensaciones amorosas debe provocar este auxiliar mágico en ella para que se implanten en su mente. Plutón desempeña en esta fórmula la misma función que Abrasax o Set-Tifón de la colección *PGM*: “un dios potente, dominador de los elementos violentos de la naturaleza” (Calvo Martínez 2008: 226); se considera capaz de cambiar el estado mental humano. A continuación, la alcahueta interpone la llamada “fórmula de *apremio*” del espíritu y la promesa de “devolverle los favores” que desemboca en una amenaza ritual a Plutón en el caso del incumplimiento del compromiso por su parte. Para obligar a los dioses poderosos a cumplir con sus compromisos, los magos helenísticos hacían uso de las palabras en modo condicional y amenazas rituales. En su apelación a Plutón Celestina también amenaza al dios del inframundo con su propia retórica de fustigación verbal que lleva comentarios despectivos o incendiarios –*apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre*– prometiendo castigarle por la tardanza en cumplir con sus obligaciones. Las mismas fórmulas de apremio aprovechaban los adeptos de la magia helenística y medieval:

obedéceme prontamente, porque si no, vas a ser eternamente atormentado por la fuerza de las poderosas palabras de la clavícula de Salomón. Por el poder de estas mágicas palabras de la clavícula: Agion, Teagran, (Sulfurino 1920: 97).

Celestina no acude a ninguna autoridad superior a Plutón; es a ella a la que debe tener miedo el dios: *Si no lo haces con presto movimiento, tendrásme por capital enemiga*. Partiendo de su conocimiento de los atributos de Plutón, la hechicera promete hacerle daño al rey de las tinieblas por medio de la luz: *heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras*. Se trata de una típica amenaza ritual que se puede encontrar en los papiros mágicos, donde el mago conjura a Apolo, una divinidad solar, “que destruye hasta el interior de Hades” (*PGM* I 340 ss.). Además, promete deshonorarle, convirtiéndose en su juez: *acusaré cruelmente tus continuas mentiras*. En la capacidad de someter a los agentes de magia a su voluntad Celestina imita a su maestra Claudina, la cual, según los recuerdos de la alcahueta, la superaba en el arte de invocación de los espíritus de los muertos para intimidarlos y manipularlos. En resumen, el conjuro de Plutón contiene todos los elementos que se encuentran en prácticas similares de los *PGM* debidamente ordenados.

3.2. Una fuente helenística para el conjuro de Plutón.

En su estudio de la Magia antigua que forma parte del trabajo *Sobre la voluntad en la Naturaleza (Über den Willen in der Natur, 1854)* el filósofo A. Schopenhauer sostuvo que en las religiones politeístas el poder mágico se consideraba de origen divino. En todos los tiempos y pueblos, -según él, - ha dominado la idea de que, además del modo que reposa en el nexo físico causal entre los fenómenos, existe otro nexo metafísico, sobrenatural, capaz de producir alteraciones en el mundo, a pesar

de que se oponga al sentido común:

las religiones de los pueblos habían puesto por donde quiera a la Naturaleza bajo el señorío de dioses y demonios. El doblegar a éstos a voluntad, el moverlos y aun obligarlos a que se pongan al servicio del hombre, era el servicio del mágico, atribuyendo a él cuanto pudiese alcanzar (Schopenhauer 1991: 167).

Los Textos de Magia en los Papiros Griegos demuestran que el proceso de formación del fenómeno-histórico-cultural de la magia con el neoplatonismo y teúrgia como su soporte religioso-filosófico se iniciara en la época de los Ptolomeos. La realidad religiosa y cultural de la época helenística fue más que adecuada para que entre los siglos III a. C y el III d.C. en el área mediterránea se formaran y desarrollaran las poéticas mágicas como un sistema plenamente coherente y consolidado:

Es razonable pensar que solo cuando el sincretismo grecoegipcio propiciado por los macedonios se había consolidado, pudo comenzar la fijación, enriquecimiento y transmisión de los complejos formularios mágicos del siglo IV (Calvo Martínez 1987: 45-46).

En la magia helenística había muchas divinidades a las que se dirigía y se coaccionaba en las plegarias de la magia erótica, muchas de ellas tenían la naturaleza sincrética: “son Tifón y Hécate, así como Eros y Afrodita, pero el número de divinidades aplicadas puede ser más amplio, y no es raro –señala J.L. Calvo Martínez– que aparezca todo el cortijo de la nómina sacra a disposición del mago: Abrasax, Iao, Sabaoth, Adonai, los ángeles y palíndromos” (Calvo Martínez 1987: 45-46). Y efectivamente, a esta relación de nombres divinos Ch. Faraone añade otras potencias invocadas en la misma época, entre ellas Plutón, según la edición de D.G. Martínez (*A Greek Love Charm from Egypt*, 1991: 131-132):

Deposito el amuleto vinculante (*katadesmos*) con vosotros, dioses ctónicos, Plutón *uesemigadón* y Kore Persephone Ereschigal y Adonis, también llamado *barbaritha*, y Hermes Katachthonios, Thoth *phakensepseu arektathou misonktaik* y poderoso Anubis, *pseriphitha*, que tiene las llaves de las puertas del Hades, y daimones ctónicos, dioses, hombres y mujeres que sufrieron una muerte prematura, jóvenes y doncellas, año tras año, mes tras mes, día tras noche, hora tras hora” (Faraone 2002: 320).

Según Ch. Faraone, la costumbre de escribir el conjuro en una tablilla de plomo dirigida a Plutón, Kore, Hermes y los espíritus de los muertos a destiempo y depositarla en cuevas es reconocible como partes de ritual griego tradicional, está documentada en el período temprano de la antigüedad clásica en Sicilia, Atenas, Olbia y otras partes⁷.

⁷ Ch. Faraone hace referencia a sus estudios “The Agonistic Context of Early Greek Binding Spells”,

En opinión del estudioso, el conjuro con la mención de las deidades ctónicas griegas constituye el substrato mítico de la práctica mágica amorosa ambientada en Egipto helenístico. Se trata del elemento más antiguo que los elementos propiamente egipcios del conjuro, como la “carta a los muertos” u otros de procedencia semítica. Esta importante observación hace pensar que los rituales de invocación de las divinidades ctónicas griegas estaban en uso en la antigüedad clásica en la magia real que se practicaba con más frecuencia en las regiones de Tesalia. Por eso en autores latinos actúan predominantemente las brujas tesalias y la famosa Medea hace su terrible trabajo también en las tierras de esta región griega, invocando al panteón ctónico femenino. Esta circunstancia nos hace pensar en que la figura Plutón en el conjuro de Celestina ha alcanzado la misma dimensión que otras divinidades sincréticas como Abrasax o Set -Tifón, en el proceso de desarrollo de la tradición mágica estrechamente ligada a la religión femenina arcaica del mundo grecorromano con su culto a la fertilidad, a la ultratumba y a los ancestros.

3.3. Polémica en torno a la naturaleza del agente de magia en el conjuro

El intento de demostrar que la práctica mágica de Celestina se adecua a la magia demoníaca ha creado serios problemas a los investigadores Montaner Frutos y Lara Alberola, convencidos de que hechizo de Celestina es “un conjuro diabólico en toda regla”. Se veían obligados a reconocer la ausencia de semejantes textos en la literatura mágica de los tiempos de Celestina:

los rituales de la magia numinosa recogidos en los grimorios de la época (como el *Picatrix*, el *Liber iuratus Honorii* o la *Clavicula Salomonis*) rara vez aluden expresamente a demonios, ya que para sus practicantes los númenes a los que se dirigían, además de la divinidad misma, eran bien ángeles, bien espíritus planetarios (Montaner y Lara 2016: 472).

Entre los partidarios del concepto de la presencia de la magia demoníaca en *La Celestina* asimismo produce desconcierto el hecho de que Celestina no invoca al espíritu asesor con el nombre del Diablo como agente del mal, sino con el nombre de Plutón, un dios del panteón romano, aunque en varias ocasiones Celestina lo llama “diablo”. En torno a este tema hay un abanico de opiniones. P. Russel considera que, a pesar del nombre romano, es a Satán cristiano a quien invoca Celestina (Russell

in C.A. FARAONE & D. OBBINK (edd.), *Magika Hiera: Ancient Greek Magic and Religion* (New York, 1991: 3-32 para una datación temprana del uso y difusión de defixiones. Asimismo, hace referencia a la edición de textos de magia encontrados en Lesbos: D.R. JORDAN “Curse Tablets from Mytilene”, *Phoenix* 52 (1998) 31-41. Su editor señala la importancia del ritual de depositar las tablas con conjuros de sometimiento en las cuevas e insiste en la antigüedad de uso de los muertos como agentes de magia en la tradición griega (FARAONE 2002: 324).

1978). A su vez, Antonio Maravall considera que la invocación de Plutón en lugar de Satán se debe a la “secularización del arte de magia demoníaca” (Sánchez 1978, 486). El hecho de que en el conjuro “se mezclan indistintamente” las referencias paganas con las cristianas el investigador Pérez Priego lo explica por la intención del autor de crear ambigüedad: “por un lado aduciendo el carácter demoníaco de la magia celestinesca, por otro, ocultándolo bajo la retórica clásica” (Pérez Priego 2000: 82). A los investigadores Molina Tejada y García Teijeiro también les parece contradictorio que Rojas hiciera una mezcla de atributos paganos y demoníacos cristianos en la invocación a Plutón: “Si la vieja alcahueta se dirige en realidad a Satanás, ¿cómo va a pretender tener poder sobre él? Hay una incongruencia evidente en el pasaje que la crítica no puede explicar de modo satisfactorio” (2009: 186). Una de las posibles soluciones del problema, a nuestro entender, puede ser la hipótesis acerca de la naturaleza sincrética romano-cristiana de Plutón como divinidad invocada en la magia amorosa real que ha ido adquiriendo nuevos atributos a lo largo de los siglos, debido a lo cual se convirtió en el trasfondo de la práctica mágica en Rojas. Como queda demostrado anteriormente, la invocación de Plutón tiene precedentes en la magia erótica greco-egipcia. Del conjuro de *Celestina* obtenemos una valiosa información, que pone de manifiesto los cambios sustanciales que ha podido experimentar la figura de Plutón desde la época helenística, cuando por primera vez aparece en los textos de magia amorosa hasta el “otoño medieval”.

3.4. Plutón en el conjuro de *Celestina*: un sincretismo henoteísta

No por casualidad las hechiceras tesalias en las obras de autores clásicos para asuntos amorosos invocaban predominantemente a las divinidades femeninas. El autor de *La Farsalia* alude a que la tierra de Tesalia debía ser especial, porque fue allí, donde “Venus actuaba directamente sobre sus filtros amorosos” (Bernabé 2006, 67). Según Lucano, los encantamientos de las *tesálicas* “se ha apretado en corazones insensibles un amor”, “han abrasado en llamas ilícitas”. En opinión de B. Clark, el mito literario de la bruja tesalia que se remonta a la antigüedad clásica, surgió a raíz del retraso cultural que llevaba esta región con respecto a la civilización ática. No obstante, hay que tener en cuenta asimismo la historia de la religión en este espacio geográfico, los conocimientos de la Naturaleza que tendrían las mujeres tesalias como adeptas de las “religiones femeninas” (Kraemer), relacionadas con el culto neolítico a la Gran Madre y a los ancestros. Tal vez por eso con más frecuencia en estas tierras se invocaba la diosa Hécate, divinidad ctónica convertida debido al sincretismo religioso en una diosa universal, como era en los papiros de la Antigüedad, una “diosa pantocrátor” con “*dynamis* creadora” (Calvo Martínez, 2010: 222). Por eso la entidad mágica, a la que dirige sus plegarias la Nodrizza de Fedra en Séneca,

no es la misma que Hécate, mencionada en la tragedia de Eurípides, sino la Hécate subterránea que ya había absorbido los atributos de Diana –cazadora, “reina de los bosques”– y de Selene, la diosa urania lunar, “brillante astro del cielo (Sen., *Phaedr.* 414-420)”. La figura de esta Hécate sincrética muestra su pervivencia en el *Labyrintho de Fortuna* de Juan de Mena: al igual que Erictó, la maga de Valladolid imita a Hécate como hechicera subterránea ante la que todo se estremece, dando voces aterradoras ceñida de serpientes:

La maga, veyendo crescer la tardanza / por una abertura que fizo en la tierra/«Ecate» dixo: «¿non te fazen guerra más las palabras que mi boca lanca?» (Juan de Mena 1989: 289).

En cambio, de la invocación a Hécate en la obra de Rojas queda solo una alusión a que la hechicera salmantina “decía palabras en tierra” (65).

En el conjuro de la hechicera de Juan de Mena juntamente con Proserpina aparecen los nombres de “Plutón” y “Demogorgon”, lo cual se interpreta como la intención de “rejuvenecer” el texto de Lucano que le sirvió de base” (Alvar 2015: 142). Creemos, sin embargo, que semejante innovación no se debía solo a la imaginación de este autor, sino a los cambios en la magia real practicada en su tiempo, de lo que habría tenido conocimiento. Si Juan de Mena se limita con el epíteto “triste” atribuido a Plutón por influencia de Lucano, F. de Rojas le dedica una fórmula himnica bastante extensa que demuestra que la figura de este dios en su tiempo ha cobrado mucha importancia en comparación con la antigüedad tardía. El conjuro de Celestina solo y exclusivamente está destinado a Plutón, dotado de numerosos atributos. Según la observación de Molinos Tejada y García Teijeiro, “Celestina hace seguir al nombre del dios ocho solemnes aposiciones que lo definen, en las cuales aparecen varias divinidades infernales que no están en Mena, pero sí en Lucano” (2009: 185). En la opinión de estos estudiosos, la aparición de las Furias, Tisífone, Megera y Stygie se debe a la influencia de Lucano (Lucan., *Fars.* 6.730; 6.695) No obstante, hay otras características de Plutón en las fórmulas himnicas del conjuro de Celestina que no aparecen en autores helenísticos. Esto nos induce a pensar que más allá de las influencias literarias de sus antecesores F. de Rojas, al igual que Juan de Mena, tenía conocimiento de la magia real practicada en su tiempo. La ausencia del nombre de Hécate puede significar con toda probabilidad la caída en importancia de las figuras del panteón ctónico femenino como agentes de la magia amorosa a favor de un dios infernal masculino.

Es cierto, que en la magia del amor del período romano las hechiceras siguen invocando a las divinidades femeninas, según las fuentes literarias: Euménides, Persefone, Hécate, las Parcas como demuestra el estudio de Cano López (1984: 321);

pero también entre los nombres divinos en la magia empiezan a aparecer nombres de divinidades masculinas. Conocido en la religión griega, como personificación de la abundancia y la riqueza, Plutón expresaba el aspecto positivo de la divinidad del inframundo, simbolizado por la cornucopia, mientras que Hades, expresaba su aspecto sombrío, acompañado de las imágenes de la serpiente y del perro de tres cabezas⁸. En el período romano este dios griego se sincretiza con Dis Pater, hijo de Saturno: “Cicerón explica su nombre: «*Terrena autem vis omnis atque Diti patri / dedicata est (qui Dives, ut apud Graecos Plouton)*»” (Cano López 1984: 374). En la época de Augusto Plutón ya era un dios de la superficie de la tierra, de los cultivos y al mismo tiempo de las minas como dueño de los tesoros subterráneos. Junto con su esposa Proserpina fue venerado como dios de los muertos “por el hecho de que todo vuelve a la tierra y se origina en ella” (Cic., *nat. deor.* 2.66). Como señala J. Champeaux, todas las noches había rituales ctónicos en el Tarentum (al final del *Campus Martius*), sacrificios a las Moiras (nombre griego de las Parcas), a Ilitía (diosa griega de los partos), a la Tierra Madre, *Terra Mater*, durante el día había rituales uranios» (Champeaux 2002:130). Augusto los transformó poniéndolos bajo el patrocinio de Apolo, su deidad favorita, y Diana, su hermana celestial. Las ceremonias duraron tres días y tres noches, del 31 de mayo al 3 de junio, bajo la dirección del propio Augusto y de Agripa, ambos en calidad de decimoquintos “obispos”.

En el mismo ritual junto a Plutón honraban a las Parcas/Moiras, diosas hilanderas griegas del destino y juicio, la primera de las cuales daba la vida y la tercera, la Átropos, la quitaba cortando el hilo de la vida humana, devuelta a la tierra. El conjuro de *Celestina* demuestra que Plutón como “*regidor de los monstruos de la tierra: de las tres furias, Tesífone, Megera y Aletto, de las volantes harpías y pavorosas hidras*” en el proceso de la evolución histórica de la magia estaba convirtiéndose en señor de las antiguas divinidades femeninas absorbiendo sus funciones. En un estudio especial dedicado a las Harpías el helenista P. Florenski señala que en Homero son reflejos de una realidad cultural y mística poéticamente transformada. En el marco de su estudio llega a la conclusión de que en la religión arcaica griega eran proveedoras de las almas a las Furias (Erinias griegas):

este paso a otro reino bien en el transcurso de la vida humana, bien después de la muerte se lleva a cabo por las Harpías (Florenski 2015: 38).

⁸ En la época imperial, el geógrafo griego Estrabón todavía distinguía a Plutón, dios de la riqueza, de Hades. Destacando la abundancia de riqueza mineral de Turdetania, señala con ironía que es Plutón, y no Hades, quien habita en el reino subterráneo (Strab., III 2.9).

Una alusión a la función psicopompa de las Harpías aparece en *La Odisea* (1.241-242) referente al padre de Telémaco⁹.

En Asia Menor, en el territorio de la Licia clásica, se ha conservado una posible evidencia arqueológica – conocida como la “Tumba de Harpías”– de esta realidad cultural con la iconografía usual de las Harpías, la cabeza de mujer y cuerpo de ave.



La tumba representa un monumento de piedra con relieve del Arcaico Tardío en Xanthos (480-470 a.C.) hallada en la capital de la antigua Licia, una región en el suroeste de Anatolia en la actual Turquía. En los bordes izquierdo y derecho de los lados norte y sur hay criaturas femeninas aladas con cuerpo de mujer identificadas con las mitológicas “Harpías”. Las criaturas aladas se llevan pequeñas figuras. En opinión de C. Draycott, los relieves del “Monumento a la Harpía” en una tumba principesca muestran claramente un secuestro de jóvenes asociadas al mito del rapto de las hijas de Pándaro contado por Penélope en la *Odisea* (20.66-78) (Draycott 2008: 149). F. de Rojas no se limita a demostrar la supremacía de Plutón sobre las temibles criaturas monstruosas de la religión arcaica, mitad mujeres, mitad pájaros. Como “administrador de todas las cosas negras”, el triste Plutón en el conjuro viene representado como una divinidad todopoderosa, dueño de las tinieblas, del “reino de Éstige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos” (85). Como señor del triste reino (“*dominumque regni tristis*”) aparece en Séneca (Sen., *Med.* 11): las brujas lo invocan como los demás seres infernales (cf. Verg., *Aen* 6.247, Cano López 1984: 373). Además, la fórmula himnica del conjuro le atribuye también

⁹ “Por el juego etimológico que hay en el texto, parece claro que las Harpías son, para Homero, “las que arrebatan”. No especifica su número y más adelante *Od.* 20.66 y 77) las identifica con las tempestades. Hesiodo habla ya de dos, a las que llama Aelló y Ocípete “las cuales siguen a los soplos del viento y las aves con sus rápidas alas” (CALVO MARTÍNEZ 1995: 54).

la función de Vulcano¹⁰, una divinidad del fuego subterráneo: “señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan” (85), porque, según la mitología romana, los talleres metalúrgicos de Vulcano se encontraban en las profundidades de la tierra, bajo las montañas: “Cuando trabajaba allí con especial intensidad, el humo y el fuego podían estallar” (Tsirkin 2000: 500). Este atributo del herrero divino lo recibió el Vulcano romano del Hefesto griego, el cual tenía sus fraguas en el monte Etna (Cic., *De divin.* 2.19). El epíteto “étnico” referente a los montes en el conjuro de Plutón hace pensar en el monte Etna como lugar de un culto misterioso a Hefesto/Vulcano. Finalmente, el himno pone en evidencia que el dios romano del inframundo acaba adhiriendo los rasgos de Satán como señor de los ángeles caídos, “capitán soberbio de los condenados ángeles”. Esta mezcla de “recuerdos clásicos con la referencia diabólica” en el conjuro de Celestina encuentra explicación en el estudio “The meanings of Magic” de M. D. Bailey:

A medida que el cristianismo se fue imponiendo en el mundo de la antigüedad tardía, las concepciones de la magia sufrieron un profundo cambio que Valerie Flint caracterizó como una “demonización”. Los pensadores cristianos transformaron a los demonios clásicos, criaturas de moralidad a menudo ambivalente, en demonios, ángeles caídos y sirvientes del diablo que eran inherentemente malvados y contrarios a la humanidad. (Bailey 2006: 8)¹¹.

Para San Agustín y Tertuliano los *daemones* son demonios (Cano López 1984: 364). Aunque Rojas suprime muchos detalles en comparación con los textos de magia real, conserva sus aspectos más característicos de procedencia helenística que hizo su pervivencia en los grimorios medievales. Los especialistas dejan constancia de que en aquel entonces todavía abundaban recetarios mágicos como aquellos que formaron parte del llamado *Libro de Infierno*. El clero medieval, sobre todo rural, compartía de esta manera una religiosidad popular teñida de un paganismo más que evidente. Es notable que en el grimorio *Libro del infierno* atribuido a un mítico monje medieval, su autor para hacer el pacto con el Espíritu del Averno sube “a la cima más alta de una montaña” hacia la boca de un volcán (8-9). Por eso Celestina invoca a la divinidad ctónica con el nombre de Plutón, pero en ocasiones lo llama

¹⁰ Venerado como dios de origen indoeuropeo, responsable del fuego que purifica y destruye. Los romanos le hacían sacrificio a Vulcano el 23 de agosto (DUMÉZIL 2007: 161).

¹¹ “There is no doubt, that the ancient pagan and medieval Christian worlds define magic quite differently. As Christianity rose to dominance in the world of late antiquity, conceptions of magic underwent a profound shift that Valerie Flint characterized as “demonization”. Christian thinkers transformed classical *daimones*, creatures of often ambivalent morality, into demons, fallen angels, and servants of the devil who were inherently evil and inimical to humanity”.

“diablo”. Con toda probabilidad para crear la fórmula himnica de Celestina F. de Rojas aprovechó alguno de los grimorios medievales de su tiempo que representaban un compuesto de difícil catalogación, donde la magia y la superstición tradicional se mezclaban con alguna nota diabólica (Morales Estévez 2014: 548). El sincretismo henoteísta de la figura de Plutón justifica su importante papel en la Magia que evidencia el conjuro. Consideramos, pues, el conjuro un intertexto no solo elaborado a partir de la tradición literaria, sino también a partir de los textos de la magia real practicada en los tiempos de F. de Rojas.

Al igual que los autores helenísticos F. de Rojas no se limita a la reproducción de la magia verbal de las hechiceras, sino que alude a los elementos materiales de las prácticas mágicas de su heroína. No obstante, si Lucano describiendo el ritual necromántico que celebra Erictó, deja muchos elementos inhumanos y bestiales de esta práctica, que huelen a la prehistoria, a la barbarie ancestral, Rojas acude a la simplificación y sublimación del rito mágico de Celestina.

4. *La praxis mágica de Celestina*

4.1. La práctica con el objeto animado: sus orígenes y pervivencia

La magia real de la época helenística conoce varios tipos básicos de contacto del mago con las potencias sobrehumanas. En *La Farsalia* de Lucano la poderosa maga Erictó mantiene el contacto con Febo en estado de trance, poseída por él; semejante ritual propio de esta obra se remonta, en opinión de los estudiosos, a la religión chamánica (Totola 2002: 49-50). Otra forma de dirigirse a las potencias sobrehumanas procedía de Egipto helenístico y consistía en escribirles a las potencias divinas mensajes en *tablillas de defixión*. Una de ellas descubierta en un cementerio en la parte norte de Assuit tenía una inscripción que invocaba a Abrasax, potencia primordial todopoderosa de los gnósticos en función del agente de magia obligado a apremiar el alma y cuerpo de una mujer (Gager 1992: 106-107). Una vez recitado, el texto del conjuro se ataba mediante un hilo sacado de un telar atado con 365 nudos a las figurillas previamente fabricadas, con las palabras “¡Abrasax, sujeta!” (PGM 1987, 109). La hoja de plomo se colocaba a la puesta del sol en la tumba de un muerto a destiempo o violentamente con una ofrenda floral. El mismo material mágico utilizado en este conjuro para la transmisión de la voluntad del mago aparece en el texto de *La Celestina*. La mención de “barro” y de “plomo” alude al uso por la hechicera de las *tablillas de defixión*. Los “corazones de cera”, llenos de agujas quebradas y figurillas pintadas (62) que ha visto Pármeno en su casa podrían haber sido soportes materiales de fórmulas coactivas que obligaban a los espíritus a herir el corazón de la víctima con agudos deseos amorosos en los rituales hipotáticos.

La hechicera de Rojas no escribe el conjuro de Plutón en una tablilla de defixión, tampoco la deposita cerca de su morada subterránea: le invoca para captar su espíritu en un objeto, atándolo a su voluntad y obligando a inducir en el alma de Melibea una irresistible pasión a Calisto. Es la tercera forma de comunicación con las potencias divinas conocida en la Magia real el Mundo Antiguo. Según Tejada y Teijeiro, se llama “τελετή, una *consecratio*”, “animación de un objeto por medio de la potencia invocada” (Molinos Tejada & García Teijeiro 2009: 183). La misma función de receptáculos del encantamiento o energía del hechizo atribuye a hilados y cuerdas la investigadora Padilla Carmona, haciendo referencia a un episodio de magia en Petronio (2017).

Se trata de una de las prácticas más antiguas del mundo que hunden sus raíces en la prehistoria y son objeto de estudio en la antropología de las religiones tradicionales, o primitivas. Según la clasificación de G. Müller, los aborígenes de las comunidades cinegéticas austronesias hacían hechizos con los llamados objetos con animación: “object mit dem Animismusnahe” (Müller 1936:104). Un grupo de antropólogos alemanes llegaron a saber, por qué un objeto concreto podía convertirse en transmisor de una enfermedad, tener un poder destructivo o sugestivo, doblando la voluntad de la víctima (Schmitz 1959: 63-64). Para el imaginario de los pueblos primitivos era (y sigue siendo) propio creer en que un actor sobrenatural (un espíritu) atraído por la voluntad del hechicero en un objeto material, al contacto con el cuerpo humano, tenía la posibilidad de instalarse en él o inducir algo. (Jensen 1932; Lehner 1935). De esta idea surgió el supuesto de que, atando tal espíritu a la voluntad de mago, se puede manipular su *pneúma*. La magia fue un medio mecánico para canalizar el deseo humano del conjurador, el cual se consideraba a sí mismo capaz de obtener el efecto deseado simplemente expresándolo con gestos y movimientos juntamente con las órdenes verbales que daba al espíritu atrapado en el objeto, fabricado por él para tal fin. En sus primeros orígenes fueron rituales miméticos que imitaban la estructura y contenidos de un culto religioso que se practicaba en las religiones chamánicas. Contemplaba la captura de la divinidad, cuyo espíritu se invocaba en un receptáculo. Complaciéndolo con toda clase de ofrendas, entraban con él en alianza o en una especie de relaciones contractuales en el tiempo de su estancia con los hombres en beneficio de la comunidad para luego despedirlo. Los estudios especiales aluden a que los elementos claves del culto público se transformaran con el paso del tiempo en las prácticas de las sociedades secretas con fines exclusivamente mágicos, las cuales, a su vez, degradaban en rituales de la magia de uso privado (Schmitz 1959). En mi trabajo demuestro la pervivencia de semejantes rituales cinegéticos de captura y sujeción de espíritus en los rituales con el “*démon páredros*” en los *PGM* (Arsentieva 2011). Se trata de un auténtico rudimento de cultos animistas ya caídos en desuso, relacionados sobre todo con los espíritus de los muer-

tos. Como receptor del espíritu servía cualquier objeto material, sea anillo, o alguna cavidad que se rellenaba con las sustancias en “simpatía” con el espíritu invocado. En el papiro VII de los *PGM* un espíritu induce el deseo del conjurador en su cliente mediante un vaso para “poseer las entrañas de fulana”(PGM VII 34: 650ss).

Las prácticas con el uso “objeto mágico” ha tenido mucha difusión, tanto en la épica clásica y helenística, como en el teatro grecolatino. En Homero la naturaleza de los objetos mágicos es transparente: son los dioses los portadores de objetos que poseen de una *dynamis* especial, como “el sujetador de Afrodita que genera el deseo erótico incluso en los dioses y doblega la voluntad del amado ante su amador; o los hilos invisibles e irrompibles con el que Hefesto encadena a los adúlteros amantes Ares y Afrodita” (Calvo Martínez 1998: 41). No obstante, aunque en la narrativa épica posterior los objetos con poderes siguen siendo eficaces, se convierten en cosas enigmáticas y misteriosas debido a la caída de la figura divina del portador de poderes que los transmite en estos objetos. De ahí que los objetos dotados de poderes pierden su dimensión mitológica y sagrada para pasar a la categoría de misteriosos “objetos mágicos” a la disposición de un hechicero o una hechicera.

En su función de elemento maravilloso de la narración pasan a los relatos populares, a las novelas caballerescas medievales y los poemas épicos del Alto Renacimiento. El consumo de los deseos eróticos, los cambios en la esfera psíquica de los personajes, los hechizos y “des-hechizos” amorosos a través de toda clase de remedios mágicos, como, por ejemplo, las fuentes milagrosas en el poema épico *Roland furioso* de Ariosto, siguen siendo aprovechados en la literatura contemporánea a Rojas, pero su naturaleza es incognoscible.

Mientras tanto en el teatro helenístico se hace el tránsito a una nueva hermenéutica literaria de las prácticas con objetos mágicos. En la tragedia *Hércules en el Eta* Deyanira ordena mandar a su marido como regalo una túnica empapada con la sangre de un centauro, pensando equivocadamente que tiene el poder de atraer su amor, pero en lugar de ello le da muerte, porque el objeto mágico resulta ser una envoltura destructora. El objeto con efectos mágicos en esta obra permanece enigmático, hermético, el espectador desconoce, cómo puede un objeto material inofensivo, como una túnica, convertirse en herramienta de muerte o inducir el deseo amoroso. La Nodriza informa a Deyanira sobre la fabricación del tejido para el vestido de Hércules que su mujer ordenó empapar con la ponzoña preparada para el hechizo amoroso, y le comunica que va a aumentar el efecto de la sustancia mágica con plegarias, pero estas plegarias se quedan fuera de la acción escénica. Semejante objeto fatídico aparece en la tragedia de Séneca *Medea*, dónde la protagonista manda (ya intencionadamente) a la novia de Jasón y a su padre regalos empapados con

toda clase de sustancias venenosas: “un vestido, una diadema y una corona” (Sen., *Med.* 575-579). Los objetos son conjurados por los nombres de los dioses ctónicos: Hécate, *Dis Pater* (*Med.* 580, 841 y 641, 744). Aquí la heroína imita los rituales de magia real, dirigiéndose a Hécate como patrona del fuego, con una plegaria, pidiéndole reforzar el efecto de los objetos envenenados con sus estímulos, manteniendo en los objetos “la semilla de la llama” (*Med.* 842). Esto significa que los regalos enviados portan el espíritu ígneo de la diosa (uno de cuyos atributos eran las antorchas encendidas) que produciría el efecto de quemadura en el momento del contacto de los objetos con los cuerpos de las víctimas. Una vez celebrado el ritual, la hechicera asegura que su plegaria ha sido escuchada por Hécate y que se llevará a cabo la potenciación recíproca entre el conjuro y la respuesta corporal de los destinatarios. El nefasto resultado de la fechoría se notifica a través de un mensajero.

La pervivencia de las prácticas de fabricación de semejantes receptáculos tiene lugar también en *La Celestina*. La innovación de Rojas en la representación de la práctica mágica radica, asimismo, en el retorno al concepto clásico de la naturaleza divina del objeto con efectos mágicos: los tiene, porque es un objeto *animado*, portador de un espíritu, en este caso concreto del espíritu de Plutón en función de auxiliar mágico.

4.2. La fabricación del *daimon páredros*

Pármeno cuenta que la alcahueta tenía muchos extraños objetos guardados “para remediar amores y para se querer bien...: tenía huesos de corazón de ciervo, lengua de víbora, cabezas de codornices, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, haba morisca, guija marina, soga de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de tejón, granos de helecho, la piedra del nido del águila, y otras mil cosas”(62). En los estudios sobre la obra de Rojas estas sustancias habitualmente vienen asociadas con los valores simbólicos nefastos y demoníacos, en ocasiones, incluso, pertenecientes a cultos satánicos que parodian la Santa Misa y sacramentos, lo cual mueve a los autores de estos estudios considerar a Celestina como “sacerdotisa del Diablo”, adepta de la Misa Negra que intencionadamente parodia los rituales cristianos y comete sacrilegios. La naturaleza de estos elementos vegetales y animales almacenados, sin embargo, no tiene nada que ver con los rituales satánicos. En la magia helenística su función estaba relacionada con la iconografía y atributos de la divinidad invocada. Por ejemplo, las cabezas de codornices podrían ser útiles para invocar al *demon* zooantropomórfico Abrasax representado con la cabeza de un pájaro. Para Mac E. Barrick “la sangre del cabrón” es una parodia del vino eucarístico para caricaturizar el sacramento de la comunión” (M. Barrick 1977:13). En realidad, la sangre de macho cabrío y su barba simbolizaban voluptuosidad, porque bajo forma de este animal figuraban sátiros del séquito de Baco-Dioniso, dios de amor y, por consiguiente, de fuerte carga sexual.

La sangre del cabrón estaba en uso en la magia popular de España medieval, como lo demuestra un texto de magia aljamiada del grimorio *Libro de dichos maravillosos* del siglo XV que contiene recetas (capítulos) mágicas:

Capitulo para la mujer, que no faga adulterio. Escrebirás estos silos, con sangre de cabrón negro o de gallo negro, en un trapo. Después enterrarlo as debaxo del bibral de la puerta de la casa; pues ella será atada de todos los hombres y ella no fará adulterio; y si ternás el escrito y lo rescoglarás sobr'ella, pues, es más aprovechante para ella. Y si no querrás que ella lo lieve, tocarás con el escrito sus tetas y su corazón y su natura; después enterrarlo as debajo del bibral de la puerta de la casa; y ello probado, con licencia De Dios; y es esto Acabo, alabado sea Dios (Ms. aljamiado J22, BTNT, f.55v. *Libro de dichos*, p.23).

Para invocar el espíritu de Plutón en un objeto Celestina elige el hilado, porque puede venderlo a Melibea y lo atrae por *la áspera ponzoña de las víboras*, porque previamente empapa el manojo de hilos con el aceite hecho de la grasa de una serpiente. Y no lo hace por su asociación con el diablo en forma de serpiente bíblica, como en ocasiones se cree, sino debido a la naturaleza ctónica del reptil, asociada a la tierra y a fertilidad; además porque fue un atributo de las Furias al servicio de Plutón representadas iconográficamente con cabellos serpentiformes. Al igual que en los conjuros helenísticos, el dios -actor en el ritual de Celestina es atraído también “por la gravedad” de los nombres divinos de Plutón y sus imágenes visuales (“signos que en este papel se contienen”).

Importante papel en la captura del espíritu en estos preparativos jugaba asimismo la tinta hecha con sangre de murciélago, con la que estaba escrito el texto del conjuro (85). La autora del trabajo *Magia en la Celestina* hace constar que los estudiosos atribuyen al murciélago el poder maligno y demoníaco (Botta 1994: 56). Y efectivamente, creen que la escritura contenida en el papel no sería otra cosa que un ensalmo mágico reforzado por el poder maligno de un animal considerado como hijo de la noche y mensajero del diablo. Semejante consideración se debe al desconocimiento del valor simbólico de esta “ave nocturna”, como la llama Celestina. En los símbolos y atributos de las divinidades ctónicas (Hécate, Set-Tifón, Dis Pater/Plutón) se convertía todo lo que desde la antigüedad se consideraba relacionado con la tierra y la oscuridad. En uno de los conjuros de los *Papiros mágicos* con dedicación a Selene, esta diosa nocturna romana fue invocada mediante un conjuro escrito con tinta de mirra en el ala de un murciélago (PGM 1987, 378), dado que ese animal estaba asociado al astro de la noche que la diosa personificaba. El grimorio *Libro del infierno*, una recopilación de las prácticas mágicas medievales también contiene varias prácticas amorosas con el uso del murciélago. En uno de ellos, para hechizar a una joven, lo mismo que cuando ésta quiere hechizar a un hombre, había que sa-

crificar dos murciélagos, macho y hembra, mezclar su sangre agregándole al frasco unas cuantas gotas de sal de amoníaco. Era suficiente con darle al objeto del conjuro a oler el contenido del frasco que la oficiante tenía guardado en el bolsillo, para que el objeto de su magia quedara enamorado (Sulfurino 1920: 181).

4.3. La manipulación del objeto mágico: inducción del deseo amoroso

El conjuro de Plutón aparece estrechamente unido al ritual de manipulación del objeto mágico como expresión de una voluntad particular que quiere influir sobre el curso de los sucesos y sirve para estructurar la acción del drama. Nos vemos obligados a explicar los detalles del uso que hace Celestina del hilado conjurado como *démon páredros*, espíritu asesor. En las culturas primitivas el espíritu atrapado en un objeto debía entrar en contacto con el cuerpo de la persona destinada a ser hechizada, o sus elementos: un pelo, una uña, un pedazo de tierra en que se quedó grabada la huella de su pie u otros, etc., llamados por los antropólogos “portadores del alma”. Objetos semejantes menciona la nodriza de Fedra en Eurípides: “es necesario tomar alguna cosa del amado, o una palabra, o un trozo del vestido, para que dos personas puedan hacer un amor único” (Eu., *Hipp.*, 81). Los recuerdos de Pármeno en *La Celestina* ponen en evidencia el uso de semejantes “portadores del alma” en las prácticas de la alcahueta: “venían muchos hombres y mujeres y a unos demandaba pan que mordían; a otros, de su ropa, a otros, como bermellón” (65). Sería imposible para la alcahueta conseguir algo parecido de Melibea, por lo cual no entierra su envoltura mágica bajo tierra, más cerca de la morada de Plutón, como lo recomiendan los autores de algunos recetarios mágicos, sino lleva el hilado con el espíritu o “pneuma” del dios-actor a la casa de su clienta para ponerlo en contacto directo con ella. Una vez caído el objeto mágico en las manos de la joven, debería despertar en ella un deseo voluptuoso irresistible hacia Calisto. Semejante convicción de Celestina está basada en la creencia de que el espíritu auxiliar de Plutón tomaría posesión de la psique de Melibea, abriéndola y lastimándola “del crudo y fuerte amor de Calisto”, como le ordena la hechicera en la fórmula coactiva (85). Se trata de la comunicación “pneumática” entre el espíritu invocado y el conjurador similar a la que tiene lugar en una receta contenida en los *PGM* que representa la relación recíproca entre el mago y un dios fluvial invocado. El cumplimiento del deseo es interpretado por él como respuesta del dios: “fue escuchado mi espíritu por un espíritu del río” (*PGM* XII 14, 330ss.). El efecto esperado del conjuro de Celestina estaba relacionado con el cumplimiento de su voluntad por parte del *démon páredros* que debe entrar en la esfera psíquica de Melibea, cambiando su actitud hacia Calisto. La noticia que trae Lucrecia, la criada de Melibea en su función de “mensajero”, la atribuye la alcahueta a la intervención de Plutón.

II. EL TRATAMIENTO DE LA MAGIA EN *LA CELESTINA*

1. *La trama “mágica”*

Al igual que autores helenísticos, F. de Rojas aprovecha para la construcción de la acción dramática el ritual de la magia con el objeto animado. Cuando Sempronio transmite a Celestina la petición de su amo, a partir del 2º auto, la iniciativa argumental pasa a la alcahueta. La decisión de inclinar el estado mental de Melibea en beneficio de Calisto con la ayuda de sus poderes mágicos, que ella comenta con Sempronio, se transforma en el tercer auto en la realización de una práctica de magia amorosa. El esquema argumental del segundo al décimo auto corresponde formalmente a la estructura cuaternaria de un ritual de magia: fabricación del objeto mágico, que la heroína conjura con un hechizo, invocando al dios Plutón, y su posterior “activación” y “manipulación” en la casa de Melibea. El cuarto auto representa la actividad mágica de Celestina dirigida a dominar y someter a Melibea mediante la entrega del hilado encantado. El deseo formalmente aparece como realizado en el décimo auto. Las acciones posteriores marcan un desenlace feliz del problema amoroso: la escena de la cita de Calisto y Melibea viene representada a través de las poéticas del idilio: “Al fin Melibea, sin fuerzas para detener por más tiempo sus impulsos eróticos, ofrece a Calisto...su confesión entusiasta. Sus miradas se juntan, se confunden y palpitan como bravos corceles sus corazones. Todo es anhelo y goce: instante esplendorosamente feliz de la obra” (Ortega 2003: 71).

Desde el punto de vista de la construcción dramática, la tragicomedia hasta el auto XI se adecua a la composición del cuento maravilloso popular, para el cual es propio el uso del objeto mágico que responde, como señala J.L. Calvo Martínez, a una característica esencial de la magia: la mediatividad” (Calvo Martínez 1998: 42). Hay una serie de cuentos, dónde una hechicera buena ayuda a los amantes a convertirse en pareja, serie que, según la hipótesis de Vladimir Propp, tiene un origen mágico-ritual (Propp 2018). En su *Morfología del cuento* Propp resume las situaciones de magia en los cuentos maravillosos de los pueblos del mundo con el uso de objetos con propiedades mágicas. De acuerdo con sus estéticas, tal objeto cae en las manos del héroe de modo fortuito y las formas de su obtención son diversas: un o una donante lo ponen a disposición del héroe; lo obtiene a través de transmisión directa como recompensa; lo encuentra en un lugar indicado; lo compra o lo roba. Al igual que en el cuento maravilloso, Calisto es socorrido por una hechicera, pero no es él quién manipula el objeto mágico, sino la propia maga, la cual con toda clase de preparativos en torno a él lo usa en el momento adecuado. A pesar de las

coincidencias con las estéticas del cuento, F. de Rojas, va mucho más allá del relato popular para demostrar justo lo contrario: la ineficacia de la magia y el poder de la ingeniosidad de la propia alcahueta.

2. *La psiconarración dramatizada inserta en la “trama mágica”*

El autor conscientemente dilata la acción escénica para hacernos comprender bien la interacción de los personajes implicados en el ritual: un personaje sobrenatural y dos mujeres. La estructura de la práctica con el uso del objeto “con animación” supone la relación entre tres actantes: la alcahueta-hechicera Celestina que canaliza el hechizo, dando sugerencias y órdenes a Plutón; Plutón que supuestamente las transmite a la esfera psíquica de Melibea y ella debe recibirlas inconscientemente y quedar sometida a su inducción. Y obviamente, el contacto entre las dos mujeres, una de las cuales en virtud de la magia debe confesar sus sentimientos a la otra. La “trama mágica” le sirve a Rojas como un armazón externo para enmarcar la “trama psicológica” que desvela el estado emocional de los personajes y destruye la fe en lo sobrenatural. Por un lado, estamos ante una secuencia de acciones rituales como elementos invariables; por otro, algunos de ellos se extienden para dar paso a las escenas dialogadas de corta o larga duración.

3. *El conflicto psicológico de Celestina*

Aunque otros personajes no toman en serio las prácticas mágicas de Celestina, ella sí tiende a creer en la verdadera posibilidad de comunicación con el agente sobrenatural. El autor revela la esfera de su subconsciente con su fe irracional en los poderes mágicos como algo característico de la mujer que vive en una sociedad religiosa, y está acostumbrada a percibir lo que está fuera de su entendimiento como afirmaciones sobrenaturales. La alcahueta no se limita solamente a recitar el conjuro. La práctica mágica completa con el objeto animado fue intencionadamente seleccionada por F. de Rojas, porque favorece el que su heroína pudiera seguir en comunicación con el dios-actor después de haber celebrado el ritual de su invocación, ya que debe llevar el objeto mágico a la casa de Melibea tal y como lo impone la práctica. Para adentrarnos en el tema vamos a analizar la relación entre la conjuradora y el espíritu conjurado.

Aquí conviene recordar, que en el trasfondo de la práctica mágica de la heroína está el *pensamiento mágico*, la *fe* en que su voluntad humana puede influir en la voluntad de otra persona (Melibea) por mediaticidad de un *nexus metaphysicus*, en términos de A. Schopenhauer, cuya función en este caso desempeña el dios Plutón obligado a actuar. Cuando tras la sujeción del espíritu la alcahueta lo trae a la casa de Melibea, el autor se aparta de lo fantástico y entra en el terreno de la psicología hu-

mana. Al inicio del cuarto auto, a pesar de que, en la escena anterior, en la conversación con el criado de Calisto, Celestina aparenta ser una maga dotada de “mucho poder”, al encontrarse a solas, experimenta dudas ante las circunstancias que pueden ser favorables o desfavorables para ella. El autor describe a la alcahueta caminando y hablando consigo misma para que su monólogo interior revele el conflicto existente dentro de su alma entre la necesidad de realizar la tarea de hablar con Melibea y el miedo de llevarla a cabo, dado que la alcahuetería y la magia amorosa implicaban graves sanciones, y ya “estaba empicotada por hechicera” (88). En este instante, la heroína busca algún soporte externo que le permita continuar con su misión, y lo encuentra primero en la interpretación de los sucesos fortuitos como augurios favorables a su misión y, en segundo lugar, precisamente en la comunicación mental con Plutón que le da cierta seguridad. En acertada observación de Bajtín, el personaje que habla consigo mismo en realidad no está solo, porque de una u otra manera en su interior surge la imagen del *otro*, a quien su discurso puede estar dirigido. Más adelante, a la hora de llevar ya la envoltura a la casa de su paciente, Celestina no está segura de sí misma conociendo los obstáculos a los que puede hacer frente. Distanciándose del modo de tratamiento del dios-actor que impone la retórica mágica, empieza a tratar a su “démon páredros” con cariño en tono casi familiar: “¡Ea, buen amigo, tener recio! Agora es mi tiempo o nunca. No la dejes, llévala de aquí a quien digo” (90). Semejante cambio del nombre “Plutón” por el mote “buen amigo” significa que en su imaginación se convierte del objeto devocional en su cómplice, es decir, en elemento de la cultura profana. Hay que señalar que, para convencer sobre la verdadera existencia de los agentes de magia conjurados, los autores griegos y latinos los representaban como personajes parlantes. En *La Celestina*, mientras se desarrolla la acción, no faltan preguntas de la alcahueta a Plutón, pero el mismo espíritu no tiene voz, indicio seguro del “silencio de los dioses”, característico de muchas obras renacentistas. Es en la voluntad y el ingenio y no en actos extravagantes donde reside el éxito de la empresa de Celestina.

4. *Polémica en torno a los efectos del conjuro amoroso*

En los trabajos sobre *La Celestina* predomina la opinión de que autor tenía la intención de representar el efecto del conjuro como si de algo verdadero se tratase, insistiendo en los poderes misteriosos y fantasmales de Plutón. Las opiniones sobre las prácticas mágicas de Celestina en la obra son variadas. El autor no cree en verdaderos poderes de la magia de su heroína, calificándola de “falsa hechicera” y compartiendo esta opinión con su personaje Pármeno, el cual, a la hora de conocer de cerca las prácticas mágicas de Celestina, deduce que todas eran “burla y mentira”. En cambio, la supersticiosa criada de Melibea, Lucrecia, está convencida de que “el mal de amores que padece su señora ha sido provocado por los conjuros de la vieja

Celestina” (Garrosa Resina 1987: 463). Tal vez, debido a esto y a la actitud ambigua hacia su arte de la propia alcahueta, muchos estudiosos creen en la eficacia de sus artes mágicas: “Fue M. Menendez y Pelayo, quién sostuvo la eficacia de los hechizos de la vieja” (Garrosa Resina 1987: 557). P. Russell considera que F. de Rojas incorpora el ritual de magia en su obra para subrayar la importancia del fenómeno de la posesión demoníaca, la cual, a su juicio, es la causa del súbito cambio de actitud de Melibea. La interpreta como una “intervención diabólica” en la esfera psíquica de la muchacha realizada a través de “la madeja de hilado en la que está presente el demonio” (Russell 1978: 262). También A. Vian Herrero opina que Rojas representa la verdadera acción de la magia en su esfera mental humana con la ayuda del diablo conjurado que “tienta y pervierte a la muchacha” (Vian Herrero 1990: 214). Debido a esto Melibea se convierte en una víctima poseída por el espíritu del Mal, según Botta (1994) y Severin (1993). Partiendo del *Tesoro* de Covarrubias, A. Montaner Frutos y E. Lara Alberola desde las ópticas de la doctrina teológica de la “demonomagia” pretenden explicar su estado como el estado de posesión el cual, a su juicio, experimenta la joven “hechizada”:

el demonio lo que hace... es afectar a las potencias inferiores del alma, en particular la fantasía o potencia imaginativa, en la que, al imprimir un seductor *phántasma* o ‘imagen mental’ que actúa sobre el *appetitus sensitivum*, suscita la concupiscencia, siendo otra opción que altere los humores del organismo para favorecer los deseos carnales (Montaner Frutos y Lara Alberola 2016: 470).

Resumiendo una serie de estudios dedicados a la magia en la obra de Rojas, P. Botta también llega a la conclusión de que la magia demoníaca constituye el factor principal (aunque no exclusivo) en la conversión de Melibea (Botta 1994: 58). C. Padilla Carmona se inclina a pensar que los primeros lectores de la obra podrían imaginar que la práctica mágica sería capaz de torcer la voluntad de Melibea (2017:238). Sin embargo, hay investigadores que no comparten la teoría de la “posesión demoníaca”, como Miguel Martínez (1996: 11-112) o S. Madariaga. En su opinión, recogida en el libro de Garrosa Resina, el autor de *La Celestina*, “aceptando la existencia de los hechizos y artes mágicas, afirma “la absoluta y la radical ineficacia práctica de tales métodos en el proceso amoroso sobre el que pretenden influir” (Garrosa Resina 1987: 559).

5. *Los resortes internos del conflicto entre Celestina y Melibea*

El texto del conjuro describe las alteraciones puramente psíquicas que Melibea, como sujeto hechizado y desprovisto de voluntad propia, debería experimentar inconscientemente por efecto del encadenamiento: hasta tal punto debe permanecer susceptible a la sugestión, que cuanto más mire el hilado, tanto más “se ha de ablan-

dar” su corazón para conceder la petición de la alcahueta. Otra acción inducida por la sugestión, que tiene como finalidad la hechicera, consiste en que Melibea, “despedida toda honestidad”, se descubra a ella y la remunere. Cabe preguntar, si F. de Rojas verdaderamente hubiera querido demostrar el efecto de los poderes demoníacos en el alma de Melibea, por qué no se ha limitado con el simple envío del objeto hechizado a Melibea sin necesidad de la presencia personal de la alcahueta en su casa, como ocurre con los objetos mágicos en la *Medea senequiana* y *Hércules en el Eta*. En este caso el efecto maligno del hilado encantado sería más que evidente. Sin embargo, el autor prefiere poner a la alcahueta en contacto directo con su clienta, extendiendo al máximo la acción dramática mediante escenas dialogadas. A mi modo de ver, con esta intención va Rojas tras la experiencia de la *Fedra* de Séneca, donde la nodriza-hechicera, ilusionada por atraer el amor de Hipólito hacia su ama mediante conjuros, habla también directamente con él, revelando al joven los amores de su madrastra. Como era de esperar, sus conjuros no producen ningún efecto e Hipólito se ve dominado por la ira. Una situación similar tiene lugar en el décimo auto de la obra de Rojas, cuando Celestina decide aludir a los sentimientos de Calisto hacia Melibea en la conversación con ella, aun creyendo en el poder de la magia. Sin embargo, a pesar de que el hilado cae en manos de la joven, ella no experimenta ninguna alteración en su estado de conciencia, y permanece en su sano juicio: la muchacha reacciona y actúa de acuerdo con su libre albedrío. En ningún momento en el auto aparece alusión alguna a la paralización real de su voluntad que permita afirmar que el espíritu de Plutón, envuelto en el manojito del hilado, una vez que ha sido comprado por Melibea haya hecho el “trabajo” en su interior encendiendo en ella el “amor loco” por Calisto¹². Todo lo contrario: al oír el nombre del joven caballero de labios de la alcahueta, Melibea entra en un estado iracundo y la insulta¹³. La joven está indignada, porque sospecha que la alcahueta ha venido con la intención infame de intervenir a favor de Calisto. En esta escena la tragicomedia llega a su punto culminante. Se produce un agudo conflicto entre la alcahueta y la joven. Celestina ignora la verdadera causa de semejante reacción violenta de Melibea y se asusta. No sabe que el nerviosismo de la joven se debe a que se resiste fuertemente al amor hacia Calisto, porque guarda en secreto su pasión y no se lo revela a la alcahueta durante la primera visita a su casa. La causa interna de disgusto se va a aclarar para el lector solo en el siguiente auto que representa a Melibea a solas, hablando consigo misma y sondeando sus propios sentimientos. De su autorreflexión (en la

¹² Cf. en el Evangelio de Lucas: “Y entró Satanás en Judas, llamado Iscariote...y, alejándose él, habló con los príncipes de los sacerdotes y con los jefes de la guardia sobre cómo entregárselo” (Lucas 22: 3-5).

¹³ “Solo estalla su furor cuando se entera de que ese hombre es Calisto” (PRIETO DE LA IGLESIA & SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO 2017: 396).

terminología de Bajtín (2003), *autoinforme-confesión*) se deduce que, en el momento de la visita de Celestina a su casa, ella ya estaba enamorada de Calisto. En una especie de *flashback* la joven recuerda que la vista de Calisto desde el principio la “cautivó”, lastimándola el “ponzoñoso bocado” de su presencia (153-154). No obstante, rechaza su amor. En su corazón se libra una batalla entre el pudor y la atracción amorosa, o la *sophrosyne*, similar al del conflicto interno de Fedra en Eurípides, “entre el amor y la virtud” (Rodríguez Adrados 2011: 48), dado que pertenecía a la categoría de las doncellas, las cuales, en palabras de la alcahueta, “aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado bulto” (162). Los códigos éticos firmemente arraigados en Melibea no le permitían dejarse llevar por su pasión. Como una resolución de la crisis interna que la afecta durante la conversación con Celestina en su primera visita proyecta las emociones negativas hacia el exterior descargándolas en la alcahueta. En este momento, cuando Celestina cree que todo está perdido, no es Plutón quien altera la actitud mental de Melibea, sino su propia astucia, cuando le sugiere que Calisto necesita su atención porque tiene dolor de muelas. Gracias a este acierto psicológico Melibea sublima el deseo pasional hacia Calisto en otra clase de amor, el amor caritativo, que genera en ella ternura y elimina emociones negativas. El fuerte agón retórico entre las dos desemboca en una feliz resolución de la crisis interna de la muchacha. Según la acertada observación de Ramiro de Maeztu, la alcahueta ha encontrado el pretexto que necesitaba Melibea “para pensar en el galán sin remordimientos de conciencia, en vez de apartárselo con toda violencia de la mente” (Maeztu 1967: 125). Sin saber qué es lo que la joven siente y piensa en este momento, Celestina interpreta el cambio repentino de humor de Melibea en favor de Calisto como un milagro. Por eso, al salir de su casa atribuye el éxito a Plutón: “¡Oh, diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí. En cargo te soy. Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise, con la ausencia de su madre” (102). Sin embrago, cabe dudar si sería el propio Plutón quién interviene en la acción. La misma alcahueta, al salir a la calle, se inclina a pensar que el éxito se debe a su propia experiencia y esfuerzo, comparándose a sí misma con una abeja: “De esta manera me he habido con las zahareñas razones y esquivas de Melibea. Todo su rigor traigo convertido en miel, su ira en mansedumbre, su aceleramiento en sosiego” (109). Por los monólogos interiores de Melibea y sus conversaciones con Celestina llegamos a saber cómo cambia su estado interior tras la marcha de la alcahueta, y cuál es la razón por la que la llama de nuevo a su casa.

6. El mecanismo psicológico de la “metamorfosis” de Melibea

En los estudios recientes cada vez más se pone en valor la capacidad persuasiva de Celestina que excluye la participación de los poderes sobrenaturales en la “con-

versión de Melibea” (Folger 2005). En opinión de Berndt, el escritor español continua aquí la tradición de la literatura latina tardomedieval y renacentista: “el dialogo entre Melibea y Celestina se disuelve en insinuaciones psicológicas” que hunden sus raíces en Petrarca y Ovidio, en el “concepto de amor-sufrimiento” (Berndt 1963: 56). Efectivamente, el sentimiento amoroso inicial de Melibea se desenvuelve de forma natural sin que estuviera poseída por ningún poder extraño, externo a su voluntad. La semilla del amor ya ha brotado en su corazón, pero el tiempo de su germinación es largo, y sus primeras manifestaciones permanecen ocultas para la misma joven, porque no quiere reconocer que está enamorada de Calisto. Después del primer encuentro con Celestina, Melibea todavía sigue viviendo el conflicto interno, resistiendo al amor y rezando a Dios para que diese paciencia a su “herido corazón” y permitiese ocultar la pasión bajo el velo de castidad. No obstante, los sentimientos se desbordan perturbando su estado emocional y dejándose llevar por el mismo nostálgico *amor hereos* que afecta a Calisto. Esto la mueve a recurrir a Celestina como “medianera de su salud” (153) para saber exactamente, qué le está pasando y compartir con ella sus sentimientos. Una larga conversación entre Celestina y Melibea del décimo auto retarda la acción externa y sumerge al lector en el desenvolvimiento de los estados psicológicos de la heroína. Una vez que deja entrar a Celestina en su casa, Melibea le ruega que le explique de dónde “su mal proceda” (54) y le comunica sus síntomas: “Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposentamiento; tiende sus rayos a todas partes” (54). Según B. Morros Mestres, “para dar semejante explicación del mal de Melibea F. de Rojas podía haber leído el *Sumario de Medicina* que Francisco López de Villalobos había publicado en Salamanca en 1498 y en el que explica que los espíritus nacidos en el corazón proporcionan la vida”, permitiendo moverse y hacer sentir las pasiones (Morros Mestres 2009: 171). Llama la atención que la heroína hable de “tormentos” que la afectan, lo cual puede ser interpretado como los efectos del conjuro que promete martirizarla con el “crudo” amor a Calisto. No obstante, los “tormentos” que figuran en los recetarios mágicos y son inducidos por los “démones infernales” provocan ansiedad, insomnio, trastorno de conducta. Los “tormentos” de Melibea son de naturaleza distinta: confiesa a la alcahueta que el “mayor tormento” para ella el dolor de muela de Calisto que ya no es capaz de soportar; también está afectada por los remordimientos de conciencia de no haber correspondido a su pasión y el miedo de perderlo, por lo cual la joven siente como si la comieran serpientes “dentro de su cuerpo” (154). Tras haberla sometido a una especie de examen de conciencia, la alcahueta define su malestar con la expresión de “amor dulce”, identificándolo con “un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno”. Con esto rompe la última barrera que impedía a Melibea “publicar” sus sentimientos amorosos hacia Calisto, “sacando de su pecho” lo que jamás a nadie pensaría descubrir y entregando a la alcahueta “su corazón hecho pedazos” (160). La

escena en la que ambas mujeres ordenan retirarse a la criada Lucrecia para guardar en secreto lo que Melibea confiesa a Celestina, recuerdan el sigilo sacramental, porque la alcahueta resulta ser la única persona a quién la muchacha puede hablar de sus temores ante lo grande, desconocido y misterioso que para ella es el amor. Melibea reconoce que cae con respecto a Calisto en relaciones de dominio, pero esta dependencia de otra persona que ama le parece leve y agradable y no tiene nada que ver con el dominio abrumador de una potencia misteriosa e incognoscible. El desmayo de Melibea originado por la solución que la alcahueta ha propuesto para remediar su mal, en opinión de Morros Mestres, “ha sido el último acto de resistencia de la doncella, quien desde ese momento reconoce estar enamorada de quien la había abordado en la primera escena”. (Morros Mestres 2009: 171). El décimo acto demuestra con evidencia que el autor descarta totalmente la influencia sobrenatural en la esfera psíquica de Melibea, poniendo de manifiesto la importancia de la intuición creativa de Celestina, de sus habilidades intelectuales, retóricas y su don de psicóloga que Melibea no tarda en reconocer: “Alabo y loo tu buen sufrimiento, tu cuerda osadía, tu liberal trabajo, tus solícitos y fieles pasos...” (160). El realismo metodológico de Rojas consiste, pues, en la supremacía de lo humano sobre lo maravilloso a través de la psico-narración en forma dramatizada que se realiza mediante la introspección, los diálogos u otros recursos que caracterizan los estados mentales de dos personajes clave involucrados en la acción. No hay espacio aquí para ninguna posesión demoníaca del alma de la joven.

7. La hechicera-alcahueta y sus artes mágicas en la concepción estética de F. de Rojas.

7.1. Debates en torno al papel de la Magia en el trágico desenlace

Tras una serie de escenas preliminares que representan los conflictos psicológicos internos de los tres protagonistas de la acción, la obra crece en tensión y llega al punto culminante con el ataque de ira de Melibea que Celestina recibe como fracaso de su misión, pero encuentra el modo de apaciguar a la joven, lo cual lleva a un desenlace feliz gracias a su astucia. No obstante, le sigue una cadena de hechos trágicos. La hechicera cae víctima de los criados que la apuñalan debido a su negativa a compartir con ellos el premio que le da Calisto por sus servicios. La felicidad de los enamorados al cabo de un mes asimismo está ensombrecida por circunstancias que destruyen el idilio. Durante una cita secreta con Melibea en el jardín de su casa, Calisto cae desafortunadamente del muro y muere, y la joven se suicida apenada. Semejante final contrasta con los felices desenlaces de las aventuras amorosas en la novela cortesana y los cuentos populares maravillosos. En torno a esto ha surgido otro foco de polémica. Según P. Russell, es la Magia la que lleva a los protagonistas a un final catastrófico. En su opinión, todos terminan mal por esa misma intervención diabólica.

La investigadora A. Vian Herrero se solidariza con este punto de vista: “una de las razones por las que los personajes adquieren condición trágica, es precisamente por hallarse inmersos en el pensamiento mágico (Vian Herrero 1990: 69). Supera a todas las opiniones anteriores la categórica afirmación de D. Severin de que “el demonio termina matando” a Celestina (Severin 1982: 25). A la hora de desarrollar esta idea los investigadores Montaner y Lara pretenden demostrar que la naturaleza del amor pasional de Melibea por Calisto es perversa y demoníaca, porque es “provocada por hechizos y conjuros,” y que debido a esto es “un *amor malus, inordinatus, insanus*” (Montaner y Lara 2016: 467), por lo cual no puede “desembocar en la felicidad de los amantes ni de sus intermediarios” (Idem 2016: 475). Reconocerlo, sin embargo, significa atribuir a F. de Rojas un determinismo fatalista, puesto que la posesión demoníaca supone que Melibea es movida por una fuerza irracional que la domina y lleva a la perdición. Esto contradice tanto a la psicología del amor que se desarrolla en una serie de escenas dialogadas analizadas anteriormente, como al principio de libre albedrío, el cual, según el estudio de J.L. Canet Vallés, constituye el trasfondo de la fábula y de la conducta de los personajes (Canet Vallés 2000).

Aquí conviene recordar, al respecto, que en la *Medea* de Séneca la tragedia realmente ocurre por culpa directa del objeto hechizado enviado a Jasón. Igualmente, la tragedia *Hércules en el Eta* no deja lugar a dudas en el poder maléfico del objeto mágico. En Rojas no hay relación explícita entre las acciones mágicas de Celestina y la muerte de los protagonistas y de la misma hechicera. Entonces, cabe preguntar, ¿qué importancia tiene para el autor el pensamiento y las actividades de Celestina si la acción mágica de su conjuro resulta ser elemento innecesario en la resolución del problema amoroso de Calisto, y donde el protagonismo indudablemente pertenece a la sutil perspicacia psicológica de la alcahueta?

Los factores que dificultan a los estudiosos de la tragicomedia llegar a conclusiones unívocas en este sentido radican en las propias poéticas innovadoras de Rojas que consisten en la máxima reducción de su palabra autoritaria y la supresión de la función del coro, propio de la tragedia clásica en su función de autoridad moral. Esta función viene sustituida en *La Celestina* por la polifonía o multiplicidad de voces de los personajes, la cual permite hacer la apreciación de la heroína desde una óptica multidimensional. La escala de opiniones sobre ella varía desde lo más reprobatorio –“mala y astuta mujer” (36)– hasta características encomiables –“astuta y sagaz mujer”. En un epitafio improvisado su ayudante Elisia no solo expresa la admiración por los méritos de la alcahueta y partera, sino que transmite la de otras mujeres hacia ella, agradecidas a Celestina por sus servicios e incluso eterniza su nombre convirtiéndose en su heredera:

“Jamás perderá aquella casa el nombre de Celestina, que Dios haya. Siempre acuden allí mozas conocidas y allegadas, medio parientas de las que ella crió” (203). En cambio, el padre de Melibea califica su oficio como “emponzoñado” expresando el contento por su muerte. La actitud del autor hacia su heroína no es absolutamente neutral. No comparte la ideología de Celestina, porque declara que en su obra denuncia “malas mujeres en metro romano”¹⁴ (238). La voz del autor parece que no prevalece sobre la de los personajes. Pero es una impresión aparente, porque hace uso de un recurso más poderoso para imponer su postura: la constituye como estrategia dramática basada en la intención literaria estrechamente ligada a su pensamiento estético -literario a caballo entre el realismo renacentista y la metafísica individual. Retrata a Celestina desde las poéticas de lo serio-cómico propias del realismo renacentista para representar con mayor objetividad un extraordinario tipo humano, propio de la sociedad y la cultura castellana popular. En primer lugar, el arte mágico de la alcahueta aparece como degenerado e ineficaz en comparación con la tradición clásica.

7.2 La dimensión mítica de la alcahueta-hechicera

Es obvio que Celestina reúne las características principales de sus prototipos literarios y mitológicos y aparece como una figura determinante en la trama, que toma iniciativas e impulsa a otros a tomar decisiones. Tiene rasgos que la ponen en conexión genética con las hechiceras tesalias, representadas por los autores grecolatinos Eurípides, Séneca y Lucano. No tiene la grandeza de sus imponentes heroínas, pero guarda en su semblanza los elementos de las tres principales hipóstasis de la hechicera tesalia como Señora de la Naturaleza, Magna Mater y Nigromante. En acertada observación de M. Garcí-Gómez, el discurso de Pármeno es un telúrico eructo... que escuchaba con “alegre cara” como un “exaltado y estridente himno cósmico”, en el que hombres y animales, bestias domésticas y salvajes, anfibios y aves, seres animados e inanimados entonan el nombre de la “puta vieja”. No hay en toda la obra, en su opinión, un pasaje más rítmico en su lenguaje, más musical en sus imágenes, más vigoroso en su sugerencia (1981: 23). De ese modo el autor alude a los rasgos de hechicera Erictó de Lucano como una poderosa *Pótnia Therôn*, domadora de animales salvajes, la cual, a imitación de Hécate, emitía sonidos raros parecidos a las voces de animales salvajes, nombrando a todos y cada uno de los elementos de la naturaleza; o a la Nodriza en *Hércules* de Séneca que declaraba que sus hechizos cambiaran las leyes de la Naturaleza y que por su voluntad las olas se levantarán “estando los vientos en calma” (Sen., *Her.* 468-469). Los rasgos de una adepta del culto prehistórico de la

¹⁴ Entre los trabajos dedicados al tema de la mujer en el cristianismo tardío y medieval cabe reseñar los de LABARGE 1989, KRAEMER 1992 y MORANO RODRÍGUEZ 1992.

Gran Madre reflejados en Ericto quedan plasmados en el instinto maternal de Celestina, al que alude en un epitafio improvisado su ayudante Elisia: “¿...pierdo madre, manto y abrigo, pierdo amigo... ¡Oh Celestina, sabia, honrada y autorizada, cuántas faltas me encubrías con tu buen saber” (201). Asimismo, hacen su pervivencia en Celestina los rasgos de una nigromante si recordamos su devoción a los ancestros: “la fe es de guardar, más que a los vivos, a los muertos, que no pueden hacer por sí” (68). A pesar de crear este contexto alusivo a las “Circes” literarias que contribuyen a la dimensión mitológica de la figura de Celestina, Rojas la representa como personaje dubitativo y débil. Celestina se distancia de los modelos de poderosas hechiceras grecorromanas. Estamos ante la imagen de una mujer mayor, de aspecto masculino (“barbuda”), solitaria, débil y menos atractiva que vive al borde de la pobreza, obligada a alimentarse de su trabajo. Por un lado, su creador ridiculiza las artimañas y las estafas de la alcahueta, su astucia en el asunto de convertir en vírgenes a las muchachas de reputación manchada. No pierde de vista sus rasgos negativos e inmorales, en cuya formación han jugado su papel el entorno y las circunstancias. A pesar de sus vastos conocimientos de las prácticas mágicas y su fe en su eficacia, Rojas destruye de modo muy sutil la creencia popular en los poderes de la magia, logrando demostrar que en realidad fue un artificio de alcahuetas, las cuales, sin embargo, seguían utilizando conjuros amorosos para dar mayor prestigio a su profesión, garante de la estabilidad económica. Por eso llama a Celestina “falsa hechicera”. Sin embargo, con toda seriedad revela su forma de pensar, su psicología, mundo interior, sus miedos, preocupaciones e ilusiones.

7.3. El carácter jocosero de la figura de Celestina

El investigador J.L. Canet Vallés sostiene con razón que Rojas no tenía intención de introducir la magia amorosa en su obra para hacer creer en sus poderes. La postura escéptica del escritor español en este sentido se debe al abandono general de los escritores del Alto Renacimiento de la imagen teocéntrica del mundo a favor de una antropocéntrica y científica. Un rasgo distintivo del Renacimiento fue el carácter laico de la cultura. La transmutación de valores en las sociedades europeas surgió como resultado de la evolución de la cosmovisión medieval y la ampliación del horizonte de la percepción del mundo. La nueva literatura era antropocéntrica y se centraba cada vez más en el ser humano, su naturaleza, dignidad y capacidades mentales y psicológicas, en el lugar que ocupa en la sociedad y el universo, independientemente de la interpretación que recibiera en las distintas corrientes teológicas, ético-filosóficas y sociopolíticas de la época. En la órbita de los escritores renacentistas se encontraba todo tipo de actividades humanas, incluida la magia. Puesto que el clima espiritual de España a finales del siglo XV-principios de XVI ha cambiado mucho gracias a la nueva orientación humanista, Rojas también enfoca su

interés en este misterioso fenómeno que le permite profundizar en el conocimiento de la magia y alcahuetería medieval como fenómeno de cultura religiosa popular.

Para finales del siglo XV la actitud hacia la Magia en el espacio europeo cambia sustancialmente. Según J. Russell, ya se ha hecho la revisión crítica de la hermenéutica cristiana medieval de la Magia como acción maléfica de los demonios considerados fuente de saberes ocultos, de hechizos y sortilegios. En los círculos científicos renacentistas no faltaban intentos de hallar explicaciones naturales de lo irracional más allá del mito sobre el poder de Lucifer, los demonios y las brujas satánicas. Había entre los monjes personas cultas que aplicaron la magia a fines científicos. Así Giordano Bruno, a la hora de conocer los grimorios medievales, se quedó admirado por su extraordinaria retórica y supo aprovecharla para crear el “arte de la memoria”, o el método de aprendizaje de los prodigios de la Naturaleza. Su *Conjuro de Circe* fue escrito a semejanza de los textos de magia, pero convertido en un discurso científico. En cuanto a las prácticas mágicas de su tiempo Bruno no tiene fe en su naturaleza sobrenatural y denuncia la magia como una ciencia engañosa. En el subcapítulo “Las artes ocultas en escena” del libro *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea* F. Gernert indica que los conocimientos del mago Scaramurè en la comedia filosófica de G. Bruno *El Candelario* “son ridiculizados abiertamente” (Gernert 2018: 297). El poeta español Juan de Mena desautoriza la creencia en los poderes mágicos de las estatuillas de cera y los objetos que se utilizaron con fines amorosos por boca de la doncella Providencia. Igualmente, Ludovico Ariosto en su comedia *El Nigromante* en busca de nuevas fuentes de comicidad representa a un mago charlatán, que engaña a las personas de cortas luces dispuestas a creer en lo inverosímil. En la representación de *Celestina* hay evidentes rasgos de comicidad que la asimilan a los personajes de la picaresca. No obstante, la heroína de F. de Rojas no tiene nada que ver con las figuras grotescas, como el astrólogo de Ariosto, típico embaucador falso que aparenta tener conocimientos mágicos. El dramaturgo español no convierte a su heroína en objeto de sátira o ironía. Su alcahueta no engaña, porque cree en la eficacia real de sus artes mágicas y las considera sagradas. Por eso Rojas no denuncia la falsedad de sus prácticas mágicas, sino su hipostasis de tentadora y embaucadora de hombres atrapados por ella “con anzuelo de codicia y de deleite”. Lo verdaderamente serio y grave en la imagen de *Celestina* lo constituye su pensamiento, la doctrina del Eros y sus prácticas de alcahueta, actividad, en opinión del autor, mala y perversa, porque lleva al camino de la perdición.

7.4. La actitud del autor manifestada en la estrategia dramática

La obra de Rojas se convierte en un campo de batalla entre dos sistemas de valores: el del cristianismo en crisis y la reanimación de la tradición clásica. La doctrina del Eros se consolidaba en la sociedad renacentista en oposición a la ideología

medieval como una nueva tendencia cultural amenazante para los valores medievales. Centrando su atención en la alcahueta, Rojas en primer lugar la hace pregonera del amor como la ley universal y fuerza omnipresente y transcendental. Y, además, nos demuestra cómo lleva su filosofía a la práctica. En la época de transmutación de valores, cuando sobre el momento no existe ni un fin absoluto, como en el cristianismo, ni uno relativo, “el valor se traslada indefectiblemente al *dolor* y al *placer* que aparecen como la única acentuación de la vida concentrada sobre el momento, sin poder ir más allá de él” (Simmel 2004: 26). Para Celestina el sentido de la vida radica en evitar el dolor y aspirar al placer más duradero posible, por eso lleva a los jóvenes a disfrutar de la felicidad en el amor, más allá del cual para ella no hay ningún valor supremo. El autor no comparte esta nueva espiritualidad transmitida por la poesía renacentista, advirtiendo en el prólogo sobre el peligro que corre la generación joven que se deja llevar por los placeres mundanos. Los oponentes ideológicos de Celestina son muy inferiores a su nivel, pero el autor manifiesta el rechazo de su pensamiento y actividades mediante una estrategia dramática encaminada a demostrar la *transitoriedad* y *brevidad* del placer en la vida humana. A partir del decimoprimer auto entra en la acción dramática un nuevo actor, la “adversa fortuna”, que lleva a la muerte fortuita tanto a los amantes que gozan del “amor dulce”, como a la alcahueta que asimismo disfruta del beneficio económico obtenido gracias a sus gestiones. De ese modo, sin entrar en debates con su heroína, el autor demuestra a sus lectores, que las cosas placenteras son cosas efímeras, meras estaciones en las que no vale la pena que la vida se detenga, porque hay otros valores más sublimes. Esta es la razón por la que “los amantes” y “los que les ministraron” llegan a un final trágico. El carácter destructivo del Amor en esta obra asimismo se manifiesta en la muerte de Melibea, porque con la pérdida de su amante para ella se extinguen las fuentes de la vida. Su padre en la lamentación de la muerte de su hija se queja tanto del Amor-pasión que se había apoderado de su hija, como de la alcahueta que había contribuido a su corrupción.

No caemos, sin embargo, en el error de negar a Rojas el providencialismo, como lo hace en su ensayo sobre *La Celestina* Ramiro de Maeztu, pensando que todos los personajes parecen dominados por fuerzas ciegas, el amor por unos, la codicia por otros que los conducen a un amargo y desastroso fin (Maeztu 1967: 144). En la concepción agustiniana neoplatónica de Rojas no hay ninguna fuerza irracional que domina a los hombres. Su realismo trágico demuestra que ha sido influenciado por las ideas que emanan de autores helenísticos, en cuya obra, según los estudios recientes, el mal asentado en un *nefas* como subversión de la norma ética, sustituye la interpretación de la divinidad por la responsabilidad humana (Pérez Gómez 2002). La fuente del Mal en *La Celestina* no es ninguna fuerza externa demoníaca, sino el *libre albedrío humano mal encaminado*. Dejándose llevar por sus deseos, distanciándose del *lógos* divino, los hombres caen en el poder del Azar,

instrumento del Caos preexistencial como reverso del Dios, símbolo del orden universal. La transgresión de las normas éticas cristianas en el caso de Calisto y Melibea despierta los poderes oscuros. Por eso en el discurso de Pleberio, aparece, además, un motivo que haya llegado a la obra de Rojas, con toda probabilidad, de la dramaturgia senequiana: una vez derrumbado el sistema de valores positivos que le daban sentido a la vida, el mundo le parece “un laberinto de errores”, caótico, confuso e incomprensible. Porque en Rojas, al igual que en Séneca, en el fondo del cosmos visible y luminoso hay una substancia oscura, hostil y destructiva del *caos*, “que provvede a miscere, confundere, verteré tutto ciò che, secondo lo statuto del cosmos, e distinto e ordinato” (Mazzoli 2016: 421).

III. CONCLUSIONES

La magia que practica Celestina tiene un carácter sagrado, siendo estrechamente ligada a la fe en el origen divino del Eros y en el poder de los dioses del panteón grecorromano de intervenir en asuntos amorosos humanos, característica de las épocas clásica y helenística. De ahí que el intento de representar a la heroína de Rojas desde el enfoque relacionado con el concepto medieval de la “magia demoníaca” lleva a la distorsión de la intención literaria del autor. La aplicación al estudio de la magia amorosa de Celestina de los avances en la investigación de la magia antigua nos ha permitido ver con mayor claridad su naturaleza y el papel que desempeña en la obra.

Siguiendo a los dramaturgos grecolatinos, F. de Rojas representa en su obra una alcahueta popular que no que se limita a sus servicios de tercería, sino que realiza un rito completo de magia amorosa para atraer el amor de Melibea hacia su cliente. Celestina es una hechicera *par excellence* por el uso de todos los procedimientos esenciales de la magia: conocedora de los nombres divinos, fuente del poder del conjuro, de su lenguaje formulario, manipuladora de sustancias orgánicas para la fabricación de tablas de defixion, siendo, además, oficiante de una de las prácticas más arcaicas con el uso de un objeto con animación en función de auxiliar mágico (*démon pãredros*). No obstante, se distancia mucho de sus prototipos mitológicos como Circe y Medea, o literarios, descritos en las obras de Eurípides, Séneca y Lucano, dado que su arte ya está en estado bastante degradado y ella tampoco está retratada como Erictó, una maga poderosa, aunque conserva en su semblanza rasgos de una hechicera tesalia.

El análisis del conjuro de Plutón que constituye la parte verbal de la práctica mágica de Celestina demuestra que reproduce fórmulas de encantamiento propias de la magia de origen helenístico, lo cual, a pesar de algunas modificaciones, pone en evidencia la pervivencia de la tradición mágica greco-egipcia y romana en la cultura de España medieval. Hay quienes opinan que el conjuro de Plutón es un apéndice innecesario y meramente decorativo en la obra, pero si lo examinamos como parte

verbal del rito, resulta ser indispensable, dado que contiene información exhaustiva acerca de la naturaleza del rito mágico con objeto animado, dónde esta divinidad del panteón romano viene representada en las fórmulas himnicas como un dios todopoderoso dotado de un extraordinario sincretismo henoteísta hispanorromano que absorbe los atributos de las divinidades ctónicas de fertilidad (Hades, *Dis Pater*) fundidas con los de Vulcano y con la figura bíblica de Satán como “capitán soberbio de los condenados ángeles”, una mezcla de “recuerdos clásicos con la referencia diabólica”.

En cuanto a la *praxis* mágica, estamos ante un rito con el “objeto animado”, contenedor del espíritu de dios del inframundo en función de *demon páredros*, auxiliar mágico. Semejantes objetos eran característicos de la magia tratada en la literatura clásica y helenística. Estaban relacionados con la categoría de lo “maravilloso”, pero a diferencia de autores grecolatinos que se limitan a la mención del objeto mágico y su transportación al lugar de destino, F. de Rojas levanta el velo de misterio sobre este objeto, poniendo en evidencia el oculto mecanismo de su funcionamiento basado en un agente de magia atraído a él por el conjuro. De ahí que este autor no se deja llevar exclusivamente por la tradición literaria helenística, sino tiene pleno dominio de las prácticas mágicas populares de su tiempo derivadas de la Magia Antigua. Otro hallazgo de Rojas consiste en la representación de las relaciones entre la hechicera y Plutón, el dios por ella invocado. La selección del rito con objeto animado de entre otras formas de relación de la conjuradora con lo sobrenatural, se debe a que da la posibilidad al autor de poner a Celestina en contacto con Plutón atrapado en el hilado como si fuera otro personaje. En el proceso de comunicación de Celestina con él se queda suficientemente claro que Plutón aparece solo y exclusivamente en la imaginación de la hechicera que cree en su verdadera existencia y poderes, pero el propio dios de ninguna manera hace su manifestación en la acción escénica. Por eso Rojas llama a su heroína “hechicera falsa”: su magia es meramente ficcional y, por lo tanto, ineficaz. El autor renacentista recoge otra importante tendencia que caracteriza las magas populares de su tiempo: el distanciamiento de la seriedad patética en el tratamiento de lo divino, a favor de una actitud más íntima y familiar hacia el espíritu invocado como si fuera un amigo, protector y aliado, y no un temible dios todopoderoso, demiurgo y administrador de todas las cosas en el universo, según los rasgos que le atribuye la fórmula de invocación. Semejante familiarización resulta ser el primer vestigio de la progresiva profanación del arte mágico sagrado, insensable en las obras literarias de la época clásica.

En cuanto a la tragicomedia de Calisto y Melibea, se trata de una obra, dónde lo mágico y misterioso no prevalece sobre la psicología humana. El deseo de Calisto de superar su crisis amorosa con la ayuda de la alcahueta pone en marcha un esquema,

cuyas principales fases corresponden a las cuatro partes del complejo ritual de magia amorosa: la preparación del “objeto con animación” (el hilado como contenedor del espíritu de Plutón), su manipulación, el efecto mágico por él causado y sus consecuencias. No obstante, si en algunas tragedias clásicas la magia realmente resulta ser eficaz, en la obra de Rojas no produce efectos, porque el autor saca al escenario la vida interna de sus personajes en lugar de representar o aludir a algunas influencias misteriosas. No le mueve el impulso metafísico, sino el moral: le interesa el alma humana y sus proyecciones éticas.

Cada uno de los protagonistas de la acción experimenta un profundo drama interno. Calisto vive una contienda entre su pasión hacia Melibea e imposibilidad de poseerla, lo cual desemboca en un estado melancólico, un desequilibrio interior que justifica su apelación a la famosa alcahueta Celestina. Pero el climax de la obra está en la tensión dramática del agón verbal entre la alcahueta y Melibea en los episodios de “convencimiento”(nóuthesis) a través de una cadena de diálogos dinámicos extensos, puestos en boca de ambas mujeres, que ralentizan la acción argumental. Por eso la escena, en la que está presente el objeto mágico animado que personifica al dios Plutón, carece de elementos que aluden a la influencia de su poder misterioso en el estado mental de la joven heroína y no permiten atribuir el cambio de su actitud hacia Calisto a la magia. Es decir, el autor renacentista sigue las pautas de Séneca en el paso de la confrontación entre la voluntad sobrenatural y la humana hacia el conflicto psicológico entre dos voluntades, en este caso femeninas. El monólogo interior de Melibea que definimos con el término de Bajtin de *autoconfesión -informe* y que expone su estado de ánimo, demuestra por su parte que la magia amorosa era innecesaria, ya que desde el principio la joven estaba enamorada de Calisto. Entonces el autor revela el conflicto entre el pudor y la pasión que la atormentaba, poniendo en evidencia que Celestina logra doblegar su voluntad a favor de la tentación erótica sin ninguna intervención sobrenatural. De ahí que la trama “mágica” característica para la estructura del cuento maravilloso no es otra cosa que un armazón que encierra una sofisticada trama psicológica, una innegable innovación del autor renacentista que supera las estéticas quiméricas a favor de la psiconarración dramatizada.

La alcahueta asimismo viene representada en la tragicomedia desde unas ópticas innovadoras, basadas en la multiplicidad de opiniones de los personajes sobre la heroína y sus artes mágicas. En cuanto a la actitud del propio autor, obviamente no comparte las creencias de los supersticiosos criados en el carácter demoníaco de sus prácticas, porque considera sus poderes falsos. Sin embargo, tampoco ridiculiza a la hechicera popular, como lo hacen otros comediógrafos de su época, porque tiene una intención mucho más importante de someter la magia amorosa de su heroína a

la revisión crítica como parte integrante de su proyecto vital encaminado a satisfacer los placeres eróticos de sus clientes en cumplimiento de la ley “natural”. Desde su postura cristiana neoplatónica denuncia la invalidez de este complejo de ideas y actividades de su heroína que contribuyan al triunfo del instinto erótico sobre la razón divina. Tal y como la describe Rojas, Celestina no es una sencilla alcahueta, sino portavoz de la Teología del Eros como soporte religioso- filosófico de sus artes.

La primera parte de la obra imita la estructura de un cuento maravilloso popular con su desenlace feliz para una pareja de enamorados. La acción se traslada a un plano ideal, debido a que los enamorados gozan de un mes de felicidad en un *locus amoenus*. No obstante, la segunda parte resulta ser realmente trágica. Semejante arquitectónica está estrechamente ligada a la denuncia de la filosofía de la vida que emana de la totalidad de los discursos de Celestina encaminadas a predicar la eudaimonía y el Eros como valor supremo. La obra de Rojas no es una apología del Amor como ocurre en muchos autores renacentistas. Todo lo contrario: constituye un grave peligro para la soteriología cristiana a la hora de defender la superioridad de los valores de este mundo. Aunque Rojas suprime la función del *coro*, característica de la tragedia clásica y helenística con su palabra autoritaria y moralizante, indirectamente da a entender su actitud negativa hacia la ideología y prácticas de Celestina. Y lo hace mediante una determinada estrategia argumental, destruyendo en la segunda parte de la obra el idilio amoroso y llevando a los dos héroes enamorados a una muerte prematura, absurda y fortuita. De ese modo el autor expresa la idea de la *transitoriedad y fugacidad* de los placeres amorosos mundanos ante los valores, a su juicio, inamovibles y eternos. La muerte de Calisto, totalmente accidental, alude a que el intento de situar las leyes de la Naturaleza por encima de las leyes divinas altera el orden universal, desencadenando las fuerzas destructivas del *Caos* que se manifiestan en la irrupción del Azar, o el destino ciego, en el acontecer humano. El trágico final de Melibea pretende demostrar que la conversión del Amor en el único sentido de la vida es destructiva, porque no deja al ser humano otra opción que abandonar este mundo a la hora de perder el objeto de sus sentimientos amorosos. Y en cuanto al trágico final de la alcahueta, recoge Rojas la tendencia hacia la corrupción que empieza a afectar todas las esferas de la vida humana en vísperas del capitalismo venidero, incluso el arte de la Magia, que se convierte en negocio. Razón por la que Celestina muere asesinada de mano de sus cómplices por no haber querido compartir con ellos el premio recibido por sus servicios de alcahueta-hechicera.

Además de su dimensión filosófica, psicológica y didáctico-moral, la obra de Rojas tiene un trasfondo sapiencial de carácter histórico-cultural. El mayor logro de Rojas en la representación de la magia de su tiempo fue su realismo que testimonia la evolución

en el desarrollo de sus componentes religiosos y al mismo tiempo el cuadro de la degradación de las artes mágicas en comparación con de las épocas clásica y helenística al igual que la caída de la figura de la alcahueta -hechicera en ámbitos depravados.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

1. Ediciones y traducciones de fuentes primarias utilizadas

A Greek Love Charm from Egypt

- D.G. MARTÍNEZ (ed.), *A Greek Love Charm from Egypt, P. Mich. XVI*, Atlanta, 1991.

EURÍPIDES

- *Hipólito*. Trad., prólogo y notas por F. RODRÍGUEZ ADRADOS, Madrid: Aguilar, 2011.

HOMERO,

- *Odisea*. Trad. y edición de J.L. CALVO, Barcelona: Altaya, 1995.

Libro de dichos maravillosos

- A. LABARTA (ed.), *Libro de dichos maravillosos. Misceláneo morisco de magia y adivinación*, Madrid: CSIC-AECI 1993.

LUCANO,

- *Farsalia*. Ed. de S.MARINER, Madrid: Editora nacional, 1978.

MENA, JUAN DE,

- *Obras completas*. Ed., introd. y notas de M.A. PÉREZ PRIEGO, Madrid: Planeta, 1989.

ROJAS, FERNANDO DE,

- *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Introd. de S. Gilman. Ed. y notas de D. S. SEVERIN. Madrid: Alianza Editorial, 2013.

SÉNECA

- *Tragedias completas*. Ed. y trad. de L. PÉREZ GÓMEZ, Madrid: Cátedra, 2012.

SULFURINO, JONÁS,

- *El libro infernal: tratado completo de las ciencias ocultas que contiene el Libro de San Cipriano, la magia suprema roja y negra, la magia alquimistica, hebraica, caldea y egipcia, los secretos de Alberto el Grande*, Barcelona: Maucci, 1920 (?).

2. Estudios

ALVAR EZQUERRA, C.,

- “Juan de Mena, Alfonso X y la Farsalia”, en C. MOYA GARCÍA (ed.), *Juan de Mena: de letrado a poeta*, Woodbridge: Tamesis, 2015: 129-142.

ARMUJO, C.E.,

- “La magia demoniaca en *La Celestina*”, en S. FERNÁNDEZ y C. E. ARMUJO (eds.), *A quinientos años de La Celestina (1499-1999). Ciudad de México. Colección Jornadas Facultad de Filosofía y Letras*, México: Univ. Aut. de México, 2004: 161-170.

ARSENTIEVA, N.

- “El fetiche como ‘daimon páredros’: una trampa para el espíritu”, *MHNL*, 11 (2011) 229-249.

BAILEY, M.D.,

- “The meanings of magic”, en *Magic, Ritual, and Witchcraft*, vol. 1, no. 1, summer 2006,

- pp. 1+. Gale Academic OneFile, link.gale.com/apps/doc/A150743483/AONE?u=anon~b0cd887&sid=googleScholar&xid=bda5f9a0. Accessed 21 Nov. 2022.
- BARRICK, MAC.E.,
- “Celestina’s Black Mass”, *Celestinesca*, 1,2 (1977) 11-14.
- BATJIN M.M.,
- *Sobraniye sochineniy v semi tomakh*, TIII, Moscú: Yaziki slavianskij kultur, 2012.
- BERNDT, E.R.,
- *Amor, Muerte y fortuna en La Celestina*, Madrid: Gredos, 1963.
- BOTTA, P.,
- “La magia en *La Celestina*”, *Dicenda*, 12 (1994) 37-67.
- CALVO MARTÍNEZ, J.L.,
- “Magia literaria y magia real”, en J. L. CALVO MARTÍNEZ (ed.), *Religión, Magia y mitología en la Antigüedad clásica*, Granada: Universidad de Granada, 2008: 39-60 (= 1998);
- “Dos himnos a Set-Tifón en la colección PGM”, *MHNH*, 8 (2008) 223-242.
- CALVO MARTÍNEZ, J. L. & SÁNCHEZ ROMERO, M^a D.,
- *Textos de magia en papiros griegos*, Madrid: Gredos, 1987.
- CANET VALLÉS, J. L.
- “Philocaptio versus libre albedrío en *Celestina*”, https://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/48147/Celestina_Philocaptio.pdf?sequence
- CANO LÓPEZ, S.,
- *La Magia Romana (Estudio del léxico)*, Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada, 1984.
- CÁRDENAS-ROTUNDO, A.J.,
- “El pacto diabólico en *La Celestina*”, en F. B. PEDRAZA ET AL., “*La Celestina*”: V Centenario (1499-1999). *Actas del Congreso Internacional*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001: 369-376.
- CASTRO GUIASOLA, F.,
- *Observaciones sobre las fuentes literarias de “La Celestina”* Madrid: Jiménez y Molina, 1924.
- CONDE GUERRI, E.,
- *La Sociedad romana en Seneca*, Murcia: Universidad de Murcia, 1979.
- CURÍ QUEVEDO, R.,
- “Laberinto de Fortuna. Juan de Mena”, *Biblioteca Saavedra Fajardo de Pensamiento Político Hispano*, <http://www.saavedrafajardo.org/archivos/notas/res0034.pdf>
- CHAMPEAUX, J.,
- *La religione dei romani*. Trad. de Graziella ZATTONE NESI, Bologna: il Mulino, 2002.
- DAVIES, O.,
- *Grimoires. A History of Magic Books*, Nueva York: Oxford University Press, 2009.
- DRAYCOTT, C.,
- “Bird-women on the Harpy Monument from Xanthos, Lycia: sirens or harpies”, en D. KURTZ (ed.) *Essays in Classical Archaeology for Eleni Hatzivassiliou 1977-2007*, Oxford: Archaeopress, 2008: 145-153.

DUMÉZIL, G.,

- *La religione romana arcaica. Miti, leggende, realtà*. Ed.italiana e traduzioni a cura di FURIO JESI, Milano: Saggi, 2007.

FARAONE, CH.,

- “The ethnic origins of a Roman-era *philtrokatadesmos* (PGM IV 296-434)” en P. MIRECKI & M. MEYER (eds), *Magic and Ritual in the Ancient World*, Leiden: Brill, 2002: 319-343.

FERRERAS-SAVOYE, J.,

- *La Celestine ou la crise de la société patriarcale*, Paris: Ediciones hispanoamericanas, 1977.

FOLGER, R.,

- “Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*”, *La Corónica*, 34.1, (2005) 5-29.

FLORENSKI, P.,

- “*Ne voschischenia nepschego*”(Philip.2,6-8). *K sizhdeniyu o mistike*, Serguiev Posad, 2015.

GAGER, J.G.,

- *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, New York, 1992.

GARCÍ-GÓMEZ, M.,

- “Huevos asados: afrodisíaco para el marido de *Celestina*”, *Celestinesca*, 5.1 (1981) 23-34.

GARROSA RESINA, A.,

- *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Madrid: Biblioteca de Castilla y León, 1987.

GERNET, F.,

- *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y literatura en la España áurea*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018.

GÓMEZ JIMÉNEZ, M.,

- *Proyección del mito de Circe en la literatura hispánica: de la época medieval a la contemporaneidad*. Tesis doctoral, Madrid: Ed. electrónica, 2019.

HUALDE PASCUAL, P.,

- “Metáforas del amor en la poesía de la Grecia antigua (I): la épica y la lírica arcaicas”, *CFC(g). Estudios griegos e indoeuropeos*, 26 (2016) 17-47.

JUÁREZ-ALMENDROS, E.,

- *Disabled bodies in early modern Spanish literature: prostitutes, aging women and saints* Liverpool: Liverpool University Press, 2017.

KRAEMER, R. S.

- *Her Share of the Blessings: Women's Religions among Pagans, Jews, and Christians in the Greco-Roman World*, New York & Oxford: Oxford University Press, 1922.

LABARGE, M.W.,

- *La mujer en la Edad media*, Madrid: Nerea, 1989.

LARA, E.

- “Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura española del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?”, en *Señales, Portentos y Demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca: SEMYR, 2014: 307-432.

LAZA PALACIOS, M.,

- *El laboratorio de Celestina*, Malaga: Fundacion Unicaja, 2002.

- LIDA DE MAIKIEL, R. M.,
- *La originalidad artística de “La Celestina”*, Buenos Aires: EUDEBA, 1962.
- MAEZTU, R. DE,
- *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, Madrid: Espasa Calpe, 1967.
- MARTÍ CALOCA, I.,
- *“Todo se ha hecho a mi voluntad”: Melibea como eje central de La Celestina*, Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L., 2019.
- MARTÍ-IBÁÑEZ, F.,
- “The Médico-Pharmaceutical Arts of *La Celestina*: A Study of a Fifteenth-century Spanish Sorceress and Dealer in love” en *Centaur: essays on the History of medical idea* New-York, 1960: 163.
- MAZZOLI, G.,
- *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca trágico*, Palermo: Palumbo, 2016.
- MIGUEL MARTÍNEZ, E. DE,
- *“La Celestina”, de Rojas*, Madrid: Gredos, 1996.
- MOLINOS TEJADA, M^a T. & GARCÍA TELJEIRO, M.,
- “Modelos y precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*”, *Faventia*, 31 (2009) 179-188.
- MONTANER FRUTOS, A.,
- “La magia y sus formas en la literatura del Siglo de Oro”, en M^a L. LOBATO, J. SAN JOSÉ LERA Y G. VEGA (eds.), *Brujería, magia y otros prodigios en la Literatura española del Siglo de Oro*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016: 405-474.
- MONTANER FRUTOS, A. & LARA ALBEROLA, E.,
- “La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia”, en E. BLANCO (coord.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista*, Salamanca: SEMYR, 2014: 433-482.
- MORALES ESTÉVEZ, R.,
- “Los grimorios y recetarios mágicos: Del mítico Salomón al clérigo nigromante”, en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca: SEMYR, 2009: 537-554.
- MORANO RODRÍGUEZ, C.
- “Los comienzos de la discriminación de la mujer en la Iglesia: algunos datos de la exégesis y las traducciones bíblicas latinas del siglo IV”, *Proyección Teología y Mundo actual* Año LIII, n.º 223 (2006) 7-16.
- MORROS MESTRES, B.,
- “Melancolía y amor hereos en *La Celestina*”, *Revista de Poética Medieval*, 22 (2009) 133-183.
- MÜLLER, G.,
- *Krankheits- und Todeszauber in Melanesien*, Diss. Wien, 1936.
- ORTEGA, T.,
- *El amor y el dolor en la Tragicomedia de Calisto y Melibea. Notas al margen de “La Celestina”*, Palencia: Ediciones Cálamo, 2003.
- PADILLA CARMONA, C.
- “Precedentes clásicos del conjuro del acto tercero de *La Celestina*”, *Humanista*, 36 (2017) 231-240.

PÉREZ GÓMEZ, L.,

- "Introducción" a *Séneca. Tragedias completas*. Ed. de L. PÉREZ GÓMEZ, Madrid: Cátedra, 2012: 7-128.
- "El motivo de la magia y la "nutrix" de "Hercules Oetaeus"", *MHNH*, 11 (2011) 371-384.

PÉREZ PRIEGO, M.A.,

- "El conjuro de Celestina", en P. CARRASCO CANTOS (ed.), *El mundo como contienda: estudios sobre La Celestina*, Málaga: Analecta Malacitana, 2000: 77-88.

PRIETO DE LA IGLESIA, R. & SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, A.,

- "Leyendo analíticamente la Celestina. Huellas en sus diálogos de la trama argumental de una comedia precedente", en *Humanista: Journal of Iberian Studies*, 35 (2017) 377-407.

PROPP, V.,

- *Morfología del cuento*. Trad. Díez del Corral, Madrid: Akal, 1998.

RODRÍGUEZ ADRADOS, F.

- "Prólogo" a Eurípides. *Hipólito*. Trad., prólogo y notas por F. Rodríguez Adrados, Madrid: Aguilar, 2011.

RAMÍREZ LÓPEZ, B.,

- "El pensamiento antiguo y la magia en el mundo romano: el ritual de necromancia en *la Farsalia* de Lucano", *Eúphoros*, 7 (2004) 63-90.

RUGGIERO, M. J.,

- *The Evolution of the Go-between in Spanish culture*, Berkeley- Los Angeles, 1984.

RUSSELL, J.B.,

- *Historia de la brujería: Hechiceros, herejes y paganos*, Barcelona: Paidós, 1998.

RUSSELL, P.E.,

- "La Magia, tema integral de *La Celestina*", en *Temas de "La Celestina"* Barcelona-Caracas-México: Ariel, 1978: 241-271.

SÁNCHEZ, E.,

- "Magic in *La Celestina*", *Hispanic Review*, 46 (1978) 481-494.

SÁNCHEZ, L.,

- "Kata-desmoi en el Occidente del Imperio Romano" *MHNH*, 16 (2016) 137-152.

SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO, A.,

- *Mensaje de la Celestina. Análisis de un proceso de comunicación diferida*, Tesis doctoral. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987.

SCHMITZ, C.A.,

- "Todeszauber in Nordost-Neuguinea", *Paideuma: Mitteilungen zur Kulturkunde*, 7 (1959) 35-67.

SCHOPENHAUER, A.,

- *La voluntad en la Naturaleza*, Barcelona: Altaya, 1995.

SEGAL, CH.,

- *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton: Princeton Univ. Press, 1986.

SEVERIN, D.S.,

- *Witchcraft in 'Celestina'*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1995.

SFAMENI-GASPARRO, G.

- “Magia e demonología nella polémica tra cristiani e pagani (V-VI sec.)”, *MHNH*, 6 (2006) 33-92.

TORO GALAND, F. DE,

- “Celestina, hechicera clásica y tradicional”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 60 (1964) 438-445.

TSIRKIN, U. B.,

- *Mify Drevnego Rima*, Moscú: Astrel, 2000.

VECINO, F.,

- “El antifeminismo de Sempronio”, *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 16 (1965) 115-118.

VIAN HERRERO, A.,

- “Pensamiento mágico en Celestina, ‘instrumento de lid o contienda”, *Celestinesca*, 14 (1990) 41-91.
- “Transformaciones del pensamiento mágico: El conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario”, en R. BELTRÁN & J. L. CANET (eds.) *Cinco siglos de ‘Celestina’: Aportaciones interpretativas*, Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València, 1997: 209-238.

WEBBER, E.

- “Tragedy and Comedy in *La Celestina*”, *Hispania*, 35 (1952) 318-320.