

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DE MEDIANERA A “PUTA” CELESTINA

Antecedentes y construcción del personaje

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS

(LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA

HILDA ROSINA CONDE ZAMBADA

Directora de tesis: Dra. María Teresa Miaja de la Peña

Ciudad de México

Enero del 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

Agradecimientos	4
Propósitos de este estudio	5
1. Aspectos generales sobre la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i>	9
1.1. La España de Rojas	9
1.2. La autoría y el género de la <i>Tragicomedia</i>	13
1.3. Las fuentes	20
1.4. Las ediciones	23
1.5. Los personajes	27
1.6. Resumen	34
2. Antecedentes literarios de la “puta” Celestina	36
2.1. Función de la intermediaria en amores	36
2.2. Consideraciones sobre las fuentes de Celestina, alcahueta de la <i>Tragicomedia de Calisto y Melibea</i> de Fernando de Rojas	40
2.3. Resumen	57
3. Antecedentes de la hechicería y la brujería	59
3.1. Diferencias entre magia y ciencia	59
3.2. La magia entre los antiguos	63
3.3. La magia entre los pueblos germanos y eslavos	75
3.4. El surgimiento de la brujería	78
3.5. Las brujas: parteras, curanderas, hierberas y sabias	84
3.6. Resumen	87
4. Caracterización de Celestina	89
4.1. El antiguo debate sobre el tema	89
4.2. Celestina como personaje	116

4.3. Resumen	121
Conclusiones	123
Referencias	132

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas con las que me encuentro en deuda para la realización del presente estudio, tantas que me sería imposible enlistarlas a todas; sin embargo, debo reconocer que este trabajo no habría sido posible sin la paciencia y dedicación de mi tutora y directora de tesis, la Dra. María Teresa Miaja de la Peña, cuyos consejos y aportaciones académicas me ayudaron a definir mi camino a lo largo de la maestría y la redacción final del documento. Igualmente, quiero agradecerles al Dr. Axayácatl García Campos, a la Dra. Leonor Fernández, Mtra. Carmen Armijo y Mtra. Brenda Franco, sus atinados comentarios y observaciones para la corrección del manuscrito antes de enviarlo a la imprenta.

Quiero expresar mi agradecimiento a mis asistentes, Lic. Ierisabel Campos Alba y Lic. José A. Santiago Paz, quienes me ayudaron en parte de la captura de mis apuntes; a mi querido amigo Luis Zapata Quiroz por la lectura final del manuscrito, y a la Mtra. Emma Aída Bustamante, quien me prestó su casa de Cocoyoc para que pudiera trabajar en la primera etapa de la redacción del documento, lejos del mundanal ruido.

Mi familia también ha sido fundamental en el desarrollo de mi carrera, ya que me han brindado la paz y tranquilidad necesarias para trabajar, así como su apoyo incondicional en todos los momentos cruciales de mi vida. A mis padres (q.e.p.d.), a mis hijos Omar y Carlota y a mis hermanos Mabel, Jorge, Patricia, Gilberto y Lucila, les debo lo que soy actualmente; es por ellos que he podido superar los obstáculos que se me han atravesado en los últimos años de mi existencia. No menos importantes son Georgina Morales Osorio, Iván Macías Herrera, Rodolfo Samperio Sepúlveda, Vicente Aldrete y Cristóbal Álvarez Prieto.

Gracias, también, a Astrid Hadad, Manuel Pérez Rocha, María Ruth Vargas Leyva, Ana Cecilia Noriega, Patricia Vega, Josefina Chávez, Guadalupe Belmontes, Teresa Dey, Carmen Ros, Dolores Sánchez Soler, Helena Carballido, Javier Bátiz, Martha Chapa, Federico Campbell, Francisco Grijalva, Jaime Cháidez Bonilla, Héctor Domínguez, Vianka Santana, Virgilio Muñoz, María Eugenia Camacho, Teresa Estrada, Elihú Quintero, Rafael Catana, Consuelo Moreno, Dominica Ocampo, Iván Gomezcézar, Armando González, Auxilio Heredia, Graciela Silva Rodríguez, Guillermo Sánchez Arreola, Noemí Luna, Haydé Zavala, Virginia Bautista, Bertha Alicia Cota, José Manuel Hoffman Conde, Ligia Zehfuss Conde, Víctor Soto Ferrel, Gustavo Vega-Gil, Victoria Riviello, Daniel Sada (q.e.p.d.), Michelle Desfrene, Adriana Jiménez, Annunziata Rossi y Elisa Ramírez Castañeda, por su amistad y ayuda generosa. Pido perdón a todos aquellos que no he podido anotar en este listado, pues sería interminable, y correría el riesgo de dejar a muchos fuera de la lista, no por descuido, sino por desconocimiento.

PROPÓSITOS DE ESTE ESTUDIO

Celestina es un personaje que ha dado lugar a múltiples interpretaciones a lo largo de cinco siglos, ya como hechicera, ya como personaje diabólico; pero siempre representativo de la maldad femenina, respecto de la intermediación entre los enamorados, principalmente. Durante mucho tiempo, su nombre ha evocado lo adverso en cualquier tipo de situación en la que se presente y ha constituido material de trabajo, no solo de los escritores, sino de los académicos, por lo que resulta atractivo volver los pasos sobre sus precedentes y la manera como se construye el personaje. Para tal efecto, en el presente estudio haré una revisión de los antecedentes de la intermediaria en amores desde la Antigüedad clásica hasta la creación de Celestina a finales del siglo XV. Parto de la tesis de que tiene sus orígenes en un personaje tipo, con una función indispensable para el encuentro de la pareja; pero que se estigmatiza al identificársele con las parteras, curanderas, hierberas, farmacéuticas y sabias, satanizadas en la Baja Edad Media y en los inicios del Renacimiento.

María Rosa Lida de Malkiel nos dice que “entre todas las obras dramáticas en castellano, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es primera y única en cuanto a la creación de caracteres”,¹ de los cuales, el personaje de la alcahueta representado en Celestina se ha incorporado a las figuras míticas de la cultura hispánica: “toda astuta medianera es hoy una celestina”, afirma.² La variada particularidad de los personajes de la obra no puede reducirse a tipos esquemáticos, ya que la individualidad de los personajes de la *Tragicomedia* es un rasgo sobresaliente frente a los de la comedia romana y elegiaca, el

¹ María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Dos obras maestras españolas: el Libro de buen amor y La Celestina*, Buenos Aires, Losada, s/f (Biblioteca de Estudios Literarios), p. 119.

² *Idem.*

teatro medieval devoto con caracteres prefijados, y frente al teatro de la Edad Moderna en Italia, España y Francia: los personajes de la *Tragicomedia* no son tipos.

Si atendemos a la introducción de la obra, las categorías de los personajes fueron fijadas de acuerdo con la comedia romana, en especial de Terencio, ya que Rojas califica el auto I de “terenciana obra”,³ y se considera que este modelo, así como ha fijado las categorías de los personajes (enamorado, padres, sirvientes, cortesanas), ha impuesto el tema amoroso y ha dejado huella en las innumerables sentencias y ecos verbales. Sin embargo, aunque Rojas imita a Terencio en lo formal y temático, de acuerdo con Lida de Malkiel, no lo hace ni en la pintura del ambiente ni de los caracteres,⁴ ya que considera que los personajes tienen influencia de la comedia humanista italiana, cuya innovación más radical afecta a la heroína, la cual ha sido trazada con una pujanza que implica el florecimiento de la literatura medieval en lengua vulgar: las enamoradas muestran pasión vehemente y protestan contra las convenciones sociales. Estos rasgos, según la estudiosa, culminan en la pasión y protesta de Melibea.⁵

Stephen Gilman, por su parte, afirma que el arte de Rojas consiste en “una sutil estructuración de la vida”,⁶ y que cada esquema vital de los personajes se compone de “múltiples ramificaciones”. Julio Torri, asimismo, opina que la tragicomedia “responde a una grave representación de la vida”⁷ en la que se contrastan dos mundos: “el de Calisto y Melibea, jóvenes, bellos, nobles, ricos, despreocupados, y los del hampa, con seres

³ *Ibidem*, p. 78.

⁴ *Idem*.

⁵ *Ibidem*, pp. 82-83.

⁶ Stephen GILMAN, *La Celestina, arte y estructura*, versión española de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Taurus, 1992, p. 109.

⁷ Julio TORRI, *La literatura española*, 2ª. ed., México, FCE, 1952 (Breviarios, 56), p. 105.

codiciosos, lisonjeros, malévolos y con un conocimiento de la vida y del corazón humano que en Celestina es verdaderamente notable y no puede ser mayor”.⁸

La medianera ya existía en la literatura española medieval; sin embargo, no había sido desarrollada como personaje. Su función era convencer a la presa mediante el diálogo y los *exempla*, como sucede en el *Libro de buen amor*. En la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, dicha función cambia y el personaje pasa a ocupar un lugar primordial dentro de la obra, aun cuando muera en el auto XII; sin embargo, considerando que la primera edición de la *Comedia* solo contaba con XVI autos, es evidente que su participación tenía bastante peso a lo largo de las tres primeras cuartas partes de la obra. Tradicionalmente, el papel protagónico le correspondía a un noble; en el caso de la Edad Media, a un caballero; sin embargo, en la *Tragicomedia*, Celestina, una vieja medianera que se encuentra en la decadencia de su oficio y de su vida, cobra el peso protagónico de la historia, al grado de que le ha dado su nombre a lo largo de sus cinco siglos de vida, no solo a la obra de Rojas, sino a las mujeres que funcionan como intermediarias en amores a partir del siglo XVI.⁹ Pero si bien Rojas nos remite a la antigüedad clásica para buscar los antecedentes de sus personajes, a Celestina tenemos que buscarla, además, en los textos árabes, hindúes, hebreos y cristianos que circulaban en la sociedad española medieval, y, dado que no solo era una medianera, sino dueña de más de treinta oficios, tenemos que buscarla, también, entre las parteras, hierberas, farmacéuticas y curanderas de la España de finales de la Edad Media y principios del Renacimiento. Quiero aclarar que no es objeto de esta tesis debatir acerca de la autoría de la *Tragicomedia* ni de su género, sino ver de qué manera se

⁸ *Idem*.

⁹ Cfr. María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Dos obras maestras españolas*, op. cit., p. 119.

estigmatiza su figura en la España del siglo XV a partir del análisis del personaje y su relación con otros que se dedican a la intermediación entre los enamorados.

Para efectos del presente trabajo, en el primer capítulo, revisaré los aspectos generales de la *Tragicomedia* en relación con la época en la que se produce, autoría, género, fuentes, ediciones y personajes; en el segundo, haré una revisión de los antecedentes literarios de *lenas*, medianeras, casamenteras, alcahuetas y amigas mensajeras que han sido consideradas como antecedentes de Celestina, el personaje de Rojas; en el tercero, de los de la hechicería y brujería, que es donde se ubican las mujeres que tenían el control de la salud y la reproducción, es decir, de la vida y la muerte, y cómo fueron estigmatizadas en la Baja Edad Media e inicios del Renacimiento; en el cuarto, analizaré la caracterización de la alcahueta, representada en Celestina, de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, a partir del debate que se ha suscitado entre sus principales estudiosos sobre si la magia tiene o no repercusiones en la trama y si Celestina es bruja o hechicera, para, posteriormente, emitir una serie de conclusiones que puedan conducirnos a elaborar una serie de premisas sobre la construcción del personaje.

Para diferenciar entre la alcahueta y la obra, que durante varios siglos ha sido identificada con su nombre, cuando me refiera a la primera, la mencionaré simplemente como Celestina, y cuando me refiera a la segunda, como *Comedia* o *Tragicomedia*, según sea el caso.

1. ASPECTOS GENERALES

SOBRE LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA*

1.1. LA ESPAÑA DE ROJAS

De acuerdo con Santiago López Ríos, la *Tragicomedia* surge en "uno de los periodos de mayor trascendencia política, social y cultural de la historia de España, el reinado de los Reyes Católicos, en el que se sientan las bases del estado moderno".¹⁰ Después de la muerte de su hermano Enrique IV, rey de Castilla, Isabel afianza su trono en la batalla del Toro (1476), la cual marca el principio del poder real. Su matrimonio con Fernando de Aragón en 1479 le proporciona el apoyo militar necesario para conquistar Granada en 1492 y poner fin a la presencia musulmana en la península; asimismo, algunos meses después, le permite subsidiar el proyecto de Cristóbal Colón, quien buscaba una nueva ruta para llegar a las Indias, lo que da como resultado su llegada a un continente completamente desconocido para los europeos y asiáticos: el Americano. Y mientras los intereses expansionistas de Castilla se dirigen hacia el "nuevo mundo", los de Aragón continúan centrados en el Mediterráneo.¹¹

Un factor que contribuye a lograr una mayor cohesión de los reinos de Castilla y Aragón es el establecimiento de la Inquisición, conocida asimismo como el Tribunal del Santo Oficio. La Inquisición se crea inicialmente en Castilla en 1478; pero termina extendiéndose a toda la península. Establecida por el papa Sixto IV, a petición de la reina Isabel, tiene como objetivo "velar por la pureza de la fe cristiana y de castigar a los

¹⁰ Santiago LÓPEZ RÍOS, "Introducción", en Fernando de ROJAS, *La Celestina*, Barcelona, Área De Bolsillo, 2002 (Clásicos Comentados, 5), p. 9.

¹¹ *Ibidem*, p. 10.

cristianos que se alejaban de la ortodoxia”,¹² y está especialmente encargada de “vigilar el comportamiento religioso de los 'cristianos nuevos', es decir, de los descendientes de judíos convertidos al catolicismo en la península Ibérica durante los siglos XIV y XV”.¹³ Como consecuencia de su establecimiento, los judíos son expulsados junto con los árabes en 1492. Nueve años después, en 1501, Fernando el Católico y Luis XII de Francia conquistan el reino napolitano; pero, poco después, Fernando lo ocupa en su totalidad. Más tarde, España se orienta hacia la conquista del norte de África y el occidente atlántico.¹⁴ Consecuentemente, con la llegada de los españoles a América, la Tierra se vuelve redonda y se convierte en tema de experiencia vivible, y España y Portugal pasan, en unos cuantos años, “de una situación colectiva de escaso relieve, a cimas deslumbrantes de poderío”.¹⁵

En el aspecto moral, por esas mismas fechas, se trata de controlar la prostitución. Ya en Francia, desde el siglo XIV, se habían establecido los burdeles municipales con ese fin. Las mujeres públicas fueron obligadas a llevar un distintivo que las diferenciara de las mujeres “honestas”; en consecuencia, la alcahuetería particular deja de ser tolerada y pasa a ser una actividad prohibida, ya que la prostitución se convierte en un monopolio muy bien protegido.¹⁶ En la época de los Reyes Católicos, se establecen en España las mancebías públicas con el fin de que las autoridades controlen dicha actividad, razón por la cual se prohíben las casas de citas y el ejercicio de la prostitución en domicilios particulares.¹⁷ Este hecho va a incidir en la caracterización de Celestina como personaje que actúa fuera de la

¹² *Ibidem*, p. 11.

¹³ I. S. REVAH, “La herejía marrana en la Europa católica de los siglos XV al XVIII”, en *Herejías y sociedades en la Europa preindustrial, siglos XI-XVIII*, ed. Jacques LE GOFF, Madrid, Siglo XXI de España/Ministerio de Educación y Ciencia, 1999 (Historia de los Movimientos Sociales), p. 249.

¹⁴ Américo CASTRO, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1965, p. 17.

¹⁵ *Ibidem*, p. 18.

¹⁶ Lea OTIS-COUR, *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y amor*, trad. Anton DIETERICH ARENAS, pról. Juan Pablo FUSI, Madrid, Siglo XXI de España, 2000, p. 79.

¹⁷ Santiago LÓPEZ RÍOS, *Op. cit.*, p. 382.

Ley, ya que mantiene casa pública en su domicilio y tiene bajo su cargo discípulas, a las que adiestra para la prostitución y en las prácticas hechiceriles, como se verá más adelante.

En el plano religioso, para combatir la herejía, los inquisidores empiezan a llevar a la práctica la persecución de las brujas en los valles pirenaicos. Desde hacía varios siglos, se habían combatido las prácticas hechiceriles en Europa; pero entre 1330 y 1340 empezó a hablarse del “Sabbat” en los procesos inquisitoriales y de una cofradía de brujas en la zona de Carcassonne.¹⁸ Se habla de un culto al macho cabrío y de ceremonias de iniciación que dan lugar a la teoría de la brujería, que hace eco de la doctrina dualista.¹⁹ En el primer cuarto del siglo XIV, el inquisidor Bernard Gui escribe su manual contra brujos y brujas, *Practica Inquisitionis haereticae pravitatis*; hacia 1376, el dominico catalán Nicolás Eymerich, el *Directorium inquisitorum*, en el que se establecen tres clases de brujería; entre 1435 y 1437, Johannes Nider, el *Formicarus*, y, en 1486, Enrique Institor (Kraemer) y Jacobo Sprenger, el *Malleus maleficarum*, obra que se reimprimió muchas veces hasta el siglo XVI.²⁰ Documentos catalanes del siglo XV dan testimonio de brujos y brujas en el valle de Aneu; en la misma época se dan los primeros casos de brujería en el país Vasco, y a comienzos del siglo XVI alcanzan gran fama las brujas de la sierra de Amboto en Vizcaya.²¹ Sin embargo, varios teólogos españoles de la época, como fray Lope de Barrientos y Alonso de Madrigal, se mostraban contrarios a la realidad de los vuelos y otros actos que se daban como ciertos en Francia;²² pero la brujería era perseguida, principalmente, en el campo.²³

¹⁸ Julio CARO BAROJA, *Las brujas y su mundo*, present. Francisco J. FLORES ARROYUELO, Madrid, Alianza, 2006 (El Libro de Bolsillo, Antropología, CS 3010), p. 123.

¹⁹ *Ibidem*, p. 127.

²⁰ *Ibidem*, pp. 131-136.

²¹ *Ibidem*, p. 145.

²² *Idem*.

²³ *Ibidem*, *passim*.

En los ámbitos literario, artístico y musical, es evidente su florecimiento en España, durante el reinado de los Reyes Católicos: se potencian los estudios clásicos; se acoge a humanistas italianos; se crean las universidades de Alcalá de Henares, Valencia y Sevilla; se desarrolla el mecenazgo, y se establece la imprenta, la cual se extiende por toda la península y facilita la difusión de la literatura. Aun cuando no se produce una unificación de la lengua, el castellano cobra importancia y destaca “como lengua de cultura entre las otras lenguas habladas en los reinos españoles”,²⁴ si bien siguen produciéndose obras sobresalientes en catalán, como el *Tirant lo Blanc* (1490). Sin embargo, es relevante el hecho de que, en 1492, se publica la *Gramática* de Nebrija, la primera que se hace de una lengua vulgar. Ese mismo año, Diego de San Pedro publica su *Cárcel de amor*. En 1496 Juan del Encina, su *Cancionero*. En 1499, aparece la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, en Burgos, obra que tendrá subsecuentes ediciones con cambios importantes en su contenido, así como varias continuaciones, realizadas por otros autores. Unos cuantos años más tarde, Garci Rodríguez de Montalvo publica, en 1508, su refundición del *Amadís de Gaula*, obra que será ampliamente difundida por la imprenta tanto en España como en América; en 1511, Hernando del Castillo publica su recopilación de poemas titulado *Cancionero general*; en 1528, Francisco Delicado, *La lozana andaluza*; en 1534, Feliciano de Silva, la *Segunda Celestina*; en 1536, Gaspar Gómez de Toledo, la *Tercera parte de la Tragicomedia de Celestina*, y, en 1543, se editan póstumamente los poemas de Garcilaso de la Vega, muerto en 1536, pero cuyas obras ya se conocían.²⁵ Poco

²⁴ Santiago LÓPEZ RÍOS, *Op. cit.*, p. 13.

²⁵ *Ibidem*, pp. 13-14.

más de un siglo después de la aparición de la primera edición de la *Comedia de Calisto y Melibea*, en 1612, se editó *La hija de Celestina* de Alonso J. de Salas Barbadillo.²⁶

1.2. LA AUTORÍA Y EL GÉNERO DE LA *TRAGICOMEDIA*

La *Tragicomedia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas es la obra medieval por excelencia, con la que se inicia la modernidad literaria en España. Hasta la fecha, se considera que, de no ser por la existencia del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, sería la obra cumbre de las letras españolas. Se trata de una comedia humanista en la que se funden lo erudito y lo popular, con intenciones didácticas, la cual contiene, según afirma el autor al principio de la obra, “muchas sentencias filosóficas y avisos muy necesarios para mancebos, mostrándoles los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas”.²⁷

Durante mucho tiempo se ha debatido acerca de la autoría de la *Tragicomedia*. Siguiendo las declaraciones de la carta de Rojas, acerca de que el primer auto lo “encontró” y fue escrito por otro autor, y que, como le gustó mucho, decidió terminarlo, mucho se ha especulado sobre si se trata de una figura retórica propia de la época o si en realidad fueron dos las manos que intervinieron en la creación de la obra. Russell, por ejemplo, sostiene que se trata de dos, argumentando que el primero bien podría ser Juan de Mena por el

²⁶ Alonso J. de SALAS BARBADILLO, *La hija de Celestina y la Ingeniosa Elena*, ed., intr. y n. José FADREJAS LEBRERO, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983. Cabe mencionar que existe una *Segunda Celestina* de Sor Juana. Cfr. Sor Juana Inés de la CRUZ y Agustín de SALAZAR Y TORRES, *La segunda Celestina. Una comedia perdida de Sor Juana*, ed., pról. y n. Guillermo SCHMIDHUBER, con la colab. de Olga Martha PEÑA DORIA, presentación de Octavio PAZ, México, Vuelta, 1990 (El Gabinete Literario).

²⁷ Fernando de ROJAS, *La Celestina*, ed. Dorothy S. SEVERIN, Madrid, Cátedra, 1998, p. 67. En lo sucesivo, cuando haga referencia a la obra de Rojas, anotaré la página entre paréntesis junto a la cita.

parentesco de sus trabajos conocidos, redactados en una prosa relativamente clara y libre del estilo archilatinizante; sin embargo, afirma, es poco probable, porque la crítica del momento no habría pasado por alto ese detalle.²⁸ Russell sostiene que es más plausible que el autor del primer auto sea Rodrigo de Cota, al hacer comparaciones con su *Diálogo entre el Amor y un viejo*.²⁹ Dorothy S. Severin también habla de un primer autor en su prólogo a la *Tragicomedia*,³⁰ aunque no se detiene a cuestionar ni debatir sobre el asunto, y Nicasio Salvador Miguel documenta que, hasta 1804, todavía se hablaba de dos autores, y que no fue sino en el siglo XX que se puso en duda la confesión de Rojas.³¹ Lo que sí es evidente, de acuerdo con las frecuentes comparaciones que se hacen de las distintas ediciones de la *Comedia* y la *Tragicomedia* con las publicaciones de la época, es que Rojas tenía una fuerte necesidad de perfeccionamiento, ya que corrigió y enmendó constantemente la obra, la cual sufrió transformaciones importantes a lo largo de su vida.

Durante mucho tiempo, también, se ha especulado sobre la veracidad de la afirmación y la identidad real de Fernando de Rojas; pero, aunque no se tenga una gran información sobre él, a la crítica actual le parece incuestionable que el bachiller nació en Puebla de Montalbán (Toledo), alrededor de 1473-1476, en el seno de una familia acomodada de judíos conversos, de cuarta generación. Probablemente a los quince o dieciséis años (1488 o más tarde) se matriculó en Salamanca; allí cursó tres años de estudios obligatorios en la Facultad de Artes, donde los temas estudiados eran: latín, retórica, lógica, filosofía natural y moral según las doctrinas de Aristóteles y sus comentaristas medievales; es posible que

²⁸ Peter RUSSELL, "Introducción", en Fernando de ROJAS, *La Celestina. Comedia o tragedia de Calisto y Melibea*, 3a. ed. corr. y rev., ed., intr. y n. Peter RUSSELL, Madrid, Castalia, 2001 (Clásicos Castalia, 191), p. 30.

²⁹ *Ibidem*, pp. 30-33.

³⁰ Cfr. Dorothy S. SEVERIN, "Introducción", en Fernando de ROJAS, *La Celestina*, undécima ed., ed. Dorothy S. SEVERIN, n. en col. con Maite CABELLO, Madrid, Cátedra, 1998 (Letras Hispánicas, 4), p. 18.

³¹ Nicasio SALVADOR MIGUEL, "La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas", en Santiago LÓPEZ RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001 (Colección Fundamentos, 198), p. 86.

en esas clases conociera las comedias de Terencio, ya que la obra del autor latino era utilizada como libro de texto para la enseñanza del latín. Después ingresó en la Facultad de Derecho, donde, poco antes de 1500, adquirió el grado de Bachiller en Derecho, según los versos acrósticos de la *Tragicomedia*. Se sabe que se trasladó a Talavera de la Reina donde se estableció como jurista profesional y se casó con Leonor Álvarez. Es en Talavera de la Reina donde muere en 1541.³² Por el inventario de sus bienes, se sabe que contaba con una abundante biblioteca de libros jurídicos y profanos, entre ellos, muchos históricos, enciclopédicos e, incluso, la obra latina del poeta italiano Petrarca.

Respecto del género de la obra, Russell apunta que se trata de un drama, aunque no se representaba en las tablas, con hondas raíces en la comedia humanística. De acuerdo con el estudioso, las seis comedias de Terencio fueron empleadas en la enseñanza del latín, debido a su pureza y fluidez conversacional y a su contenido a la vez divertido y sentencioso, labor muy difundida durante la Edad Media y el Renacimiento. Líneas más adelante, señala que:

Aun antes de que el lector de *La Celestina* empiece con la lectura del texto de la obra propiamente dicho, el mismo Rojas, en sus versos acrósticos, ya invita a la conexión con Terencio. Declara en ellos que la obra del primer autor era superior a la de las comedias terencianas. Los hiperbólicos versos finales de Proaza [uno de los editores de *La Celestina*] también amplifican de modo pedantesco los vínculos entre *La Celestina* y la comedia antigua griega y latina.³³

El analista menciona que cualquier lector familiarizado con estas lecturas, “reconocería en seguida el parecido con una pretensión característica de las comedias de Terencio”,³⁴ y en una nota a pie de página, afirma que se trata del prólogo de *El eunuco*. Otro rasgo que encuentra es que la *Tragicomedia* hace suyos no pocos nombres de personajes terencianos:

³² P. RUSSELL, *Op. cit.*, pp. 33-37.

³³ *Ibidem*, pp. 40-41.

³⁴ *Ibidem*, p. 41.

Sempronio, Pármeno, Crito, Sosia, Cremes, etc., y que los nombres que no son tomados de la obra de Terencio, al igual que éstos, tienen la característica de ser “nombres hablantes”, esto es que personifican un rasgo principal del carácter en cuestión, como Calisto, que viene del griego y significa ‘hermosísimo’; Melibea, también del griego, ‘vale tanto como dulçura de la vida’; de acuerdo con Russell, el nombre “Celestina” proviene del latín *scelestus*, que significa ‘malvado’, ‘canalla’, aunque sus orígenes podrían ser más complejos, como veremos en el capítulo 4, relativo a Celestina como personaje.³⁵ Otro rasgo que remite a las obras terencianas son los diálogos, en los que:

[...] cualquiera que sea la situación social de los personajes que dialogan entre sí en castellano, el único pronombre personal que ellos emplean para dirigirse uno a otro, es el *tú* normal en latín. Como se sabe, semejante uso del *tú* era totalmente ajeno al castellano hablado o escrito de la época en que escribían los autores de *La Celestina*, siendo notoria la insistencia de los españoles en que se observasen rigurosamente las reglas complicadas por las que, por medio del tratamiento, indicaban y mantenían las distinciones sociales.³⁶

Un elemento más que apoya el parentesco con la obra terenciana es el intento de mantener una distancia entre el mundo del lector y el de la acción, ya que la obra se localiza en una ciudad anónima. Asimismo, hay una intención de evitar el uso de términos lingüísticos vinculados con el mundo castellano, en el sentido de evitar términos monetarios, de pesos y medidas, etc. El analista comenta que Plauto y Terencio: “aunque localizan la acción de sus obras dentro o cerca de una Atenas nominal, se cuidan de no presentar el escenario de la acción a su público romano con ningún detalle que le dé cualquier sentido de actualidad geográfica o cultural”.³⁷ La influencia terenciana también se aprecia en el frecuente empleo del aparte, el cual funciona como estratagema cómica o para

³⁵ *Ibidem*, nota 60, p. 42.

³⁶ *Ibidem*, p. 42.

³⁷ *Ibidem*, p. 43.

comunicarse directamente con el público a espaldas de otros personajes. Aunado a esto, se observa la presentación de los personajes en forma de parejas que desempeñan el mismo oficio, aun cuando tienen personalidades distintas: Sempronio y Pármeno, Tristán y Sosia, Elicia y Areúsa. A su vez, los mismos personajes celestinescos están inspirados en las comedias terencianas: Calisto está tomado de los jóvenes amos-amantes irreflexivos, que se dejan manipular por sus siervos; Sempronio es descendiente del *servus fallax* o falso siervo, siervo astuto, hablador, atrevido, que controla la intriga; opuesto a éste se encuentra el *servus fidelis*, siervo leal representado por Pármeno, antes que Celestina logre corromperlo.³⁸ Una deuda más con la comedia latina es el reducido número de personajes que participan en el diálogo: catorce (quince, si se admiten las cuatro palabras de Crito). En las comedias del autor latino, el número de personajes varía entre diez y catorce. Al parecer, este número de participantes era el adecuado para las obras representadas; en el caso de la *Tragicomedia*:

[...] las frecuentes alusiones a un mundo más allá del que se nos permite ver, este reducido número de participantes activos crea una impresión de que todo lo relacionado directamente con la trama pasa, aunque haya mudanzas de escenario, en un ambiente hermético, aislado y febril, de acción concentrada. Fuera de este ambiente, pero en contacto con él sabemos que hay más gente de todo tipo, guardias de la casa de Pleberio, sirvientes, clientes de Celestina, clérigos, jueces, la ronda, los amigos de Pleberio, los compañeros de Calisto, etcétera.³⁹

El estudioso comenta que estos personajes existen de forma borrosa y no participan en la trama; sin embargo, Claudina, aun cuando ya está muerta al iniciar la acción, está presente en la obra como personaje muy bien definido. Respecto del número de actos y la imposibilidad de montar la obra en las tablas, Russell recuerda que se escribió para ser

³⁸ *Ibidem*, pp. 43-44.

³⁹ *Ibidem*, p. 44.

recitada por un solo orador, sin la presencia de actores, ante un pequeño público, de acuerdo con las teorías de San Isidoro sobre el modo de representarse la comedia clásica.⁴⁰

En relación con la influencia de la comedia humanística italiana, el analista argumenta que el primero en señalarla fue Menéndez Pelayo, y que fue José María Casas Homs quien lo estableció de modo convincente con la transcripción y notas del *Polidorus, comedia humanística desconocida*. Russell señala que las comedias italianas se escribían siempre en latín y descendían en línea directa de las comedias de Terencio y Plauto.⁴¹ Un elemento que apoya la idea anterior sobre la obra de Rojas es la “Carta del autor”, en la que se encuentran reunidos los mismos lugares comunes que solían emplearse en la materia preliminar de dichas comedias, y esta carta tenía la intención de ofrecer disculpas, desde luego simuladas, a la manera como introducen los italianos sus obras; como ejemplo, cita los preliminares del *Polidorus* o la declaración de Alberti que escribió su *Philodoxus* a los veinte años.

La supuesta y nada trascendental intención didáctica que se proclama en los preliminares del libro castellano recuerda la presencia de parecidas pretensiones, semejantes a las de la comedia clásica que se encuentra en los *prologi* y los *argumenta* de las obras humanísticas: por ejemplo el *Paulus* de Pietro Paulo Vergerio (hacia 1390), obra que el autor denomina *comoedia ad iuvenum mores corrigendos*. [...] el propósito moral suele dar la impresión de haber sido añadido *ex post facto* como para mofarse del trillado *topos* literario de “enseñar deleitando”. De hecho una gran diferencia entre la comedia romana y la humanística (y entre aquella y *La Celestina*) está en la introducción, en parte con evidente intención cómica de cenas pornográficas.⁴²

A decir de Russell, es en el campo de la temática y la técnica narrativa donde se encuentra la influencia más crucial, ya que muchas de las comedias italianas representan un intento deliberado de transferir al campo teatral historias de amores características de los cuentos cortos en prosa de la época. Otro rasgo que distingue la comedia humanística de la

⁴⁰ *Ibidem*, p. 47.

⁴¹ *Ibidem*, p. 48.

⁴² *Ibidem*, pp. 49-50.

clásica es la contemporaneidad, por lo que la trama se basa en reminiscencias autobiográficas o en casos históricos de fecha reciente. Otro tema de corte meramente humanístico es la insistente y mordaz sátira anticlerical, que presenta a frailes y monjas como unos de los principales clientes de Celestina.⁴³

En relación con la técnica, el estudioso se remite nuevamente a Lida Malkiel, quien señala que la mayoría de las comedias italianas emplean un diálogo de alcance más abierto que los de Terencio y no vacilan en alejarse del tema central para tratar otros asuntos, además de que buscan sustituir las figuras estereotipadas clásicas con caracteres individuales, más complejos y originales. Otro rasgo es la duración de la acción, cuya exactitud les preocupa muy poco a los autores italianos. En cuanto a la unidad de lugar, Russell refiere que, como se sabe, las comedias clásicas tenían un solo escenario, y en las comedias humanísticas, en cambio, no se hacía caso de esta regla. Los largos y espaciosos soliloquios celestinescos también tienen sus antecedentes en las comedias italianas, ya que por medio de ellos, un personaje descubre sus sentimientos, preocupaciones y perplejidades interiores. El estudioso también afirma que hay cierta relación entre los personajes de la *Tragicomedia* y los de la comedia humanista, notablemente respecto a los criados; pero también respecto a los otros personajes. Por ejemplo, Calisto puede ser reminiscencia del nombre de uno de los caracteres de la *Philogenia* de Ugolino Pisani; la muchacha voluntariosa y fuerte que quiere regir su propio destino, como Melibea, podría tener como precedente a Poliscene en la comedia del mismo nombre.⁴⁴

⁴³ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 52-53.

1.3. LAS FUENTES

Respecto de las fuentes de la *Tragicomedia*, Russell apunta que el primer intento por identificarlas lo realizó un jurista anónimo en la segunda mitad del siglo XVI, quien localizó parte del material de la *Ética* y otras obras de Aristóteles en el auto I y principios del auto II, así como una nutrida influencia petrarquista en la forma de citar algunas epístolas de Séneca. El jurista descubrió, además, gran cantidad de sentencias y citas procedentes de Petrarca.⁴⁵ En cuanto al primer estudio moderno de conjunto sobre las fuentes de la *Comedia*, Russell señala que lo realizó Florentino Castro Guisasola, en 1924, y clasifica las fuentes de la siguiente manera: los clásicos, Petrarca, la literatura italiana, la literatura castellana poética y la literatura castellana en prosa. Para los clásicos, comenta que es sumamente probable que algunas de las citas aristotélicas de corta extensión provengan de un florilegio de sentencias de varios sabios antiguos que, de acuerdo con las costumbres de la época, habría tenido a su disposición el autor. Para el estudioso es más importante el senequismo medieval, ya que, especialmente en el auto I y la escena primera del auto II, sobresalen varias citas textuales de las *Epistulae morales*. Esta influencia no se limita a la cita esporádica de sentencias, también aparece en la manera de presentar temas como el amor, la amistad, la bienaventuranza, la naturaleza y el valor de los bienes interiores y exteriores, la Fortuna y otros más que reflejan el enfoque senequista.⁴⁶

En relación con Petrarca, Russell apunta que en cerca de cien ocasiones, Rojas traduce e incorpora pasajes del poeta italiano, 74 cuando menos en la *Comedia* y 24 en los nuevos actos e interpolaciones de la *Tragicomedia*. Asimismo, toma de Petrarca ejemplos

⁴⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 109-111.

históricos o mitológicos y alguna de las doce églogas latinas contenidas en el *Bucolicum Carmen*, églogas de estilo virgiliano.⁴⁷ A decir del catedrático, el *De remediis* es el que más influye en la *Tragicomedia*, por estar escrito en forma de diálogo “de cortas afirmaciones y réplicas, sumamente falto de naturalidad, en que la Razón disputa siempre victoriosamente, con el Gozo y la Esperanza (Libro I) y con la Tristeza y el Temor (Libro II)”.⁴⁸ Además, se observa que es la principal fuente doctrinal de los autos II a XXI. Lo mismo ocurre en el prólogo de la *Tragicomedia*, donde se cita un largo pasaje en latín de la *Praefatio* del Libro II del *De remediis*, que después se traduce.⁴⁹

Respecto a la literatura italiana, Russell señala que Rojas se acordaba de la *Fiammetta* de Giovanni Boccaccio del año 1343, relato autobiográfico en el que una dama napolitana casada relata, en nueve capítulos cortos, el proceso interior de su amor por el joven Pánfilo. El investigador dice a la letra que:

Fiammetta se juzga, como Melibea, cautivada por un amor irresistible. [...] Hay media docena de pasajes en *La Comedia* que parecen haber sido más o menos copiados al pie de la letra de la obra de Boccaccio. [...] Pero la influencia más importante de la obra boccacciana parece haber sido que mostraba cómo se podía, en prosa, hacer que un carácter femenino víctima de un prohibido amor apasionado diese cuenta de sus sentimientos íntimos.⁵⁰

Otra influencia que deja huella en la *Comedia* es la *novella* de amores adúlteros; en concreto, menciona la *Historia de duobus amantibus*, escrita en latín por Eneas Silvio Piccolomini (Pío II) en 1444, traducida con el título *Historia muy verdadera de los amantes*

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 112-113.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 113-114.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 114.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 115-116.

Eurialo franco y Lucrecia senesa. Russel apunta que, a lo largo de la *Comedia*, hay bastantes ecos textuales de la *Historia*, además de algunos parecidos de la situación.⁵¹

De las obras poéticas castellanas, Russell señala que una de las obras que dejó una huella importante en la *Tragicomedia* es el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y el *Laberinto de fortuna* y las *Coplas de los pecados mortales* de Juan de Mena. El estudioso recuerda, asimismo, el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, influencia de primer orden y quizá la más profunda de todas de acuerdo con Menéndez Pelayo, aunque Russell considera que los rasgos en común de *Trotaconventos* y *Celestina* deben atribuirse con más probabilidad a la percepción popular de la alcahueta que, si bien era figura tradicional en la literatura, “era también personaje de carne y hueso muy visible en la sociedad española y europea de la época”.⁵² Finalmente, refiriéndose a las obras en prosa de la literatura española, Russell destaca *El Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, cuya huella estilística se descubre más notablemente en los rápidos pasajes de oración directa de la *Comedia*, con los que Martínez de Toledo intenta imitar el habla popular de las mujeres. Russell da crédito a otro estudioso, Castro Guisasola,⁵³ quien demostró que, en la obra de Rojas, existen indudables reminiscencias verbales de la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

La sentencia y el refrán, propios del habla popular, también desempeñan un papel crucial en la *Tragicomedia*. Russell comenta que, según cálculos de Miguel Marciales, la obra de Rojas, de 21 capítulos, incorpora 332 sentencias o “dichos de los filósofos” y unos 272 refranes. Si a esto se le añaden los *exempla*, figura retórica relacionada con la *sententia*, el porcentaje es mayor. Russel afirma que: “Tanto el primer autor como Rojas,

⁵¹ *Ibidem*, p. 116.

⁵² *Ibidem*, p. 119.

⁵³ *Cfr. Ibidem*, p. 120.

indudablemente acudieron a los ‘florilegios’ o antologías de sentencias de diversos autores autorizados, escritos en latín o en lengua vernácula, cuyo uso como instrumento de trabajo intelectual y artístico se consideraba indispensable”.⁵⁴ Los personajes de Rojas constantemente emplean las frases “dicen”, “según dicen”, “dicho es que”, “que los sabios dizen que”, “no has leydo que dizen”, etc., aunque en la mayoría de los casos se introducen sin advertencia alguna.⁵⁵

1.4. LAS EDICIONES

La *Tragicomedia* tuvo un éxito de público extraordinario desde su primera aparición; prueba de ello es que, entre 1499 y 1634 se publicaron alrededor de 109 ediciones,⁵⁶ por lo que se conservan bastantes ejemplares que proceden de primeras ediciones antiguas e, incluso, de tempranas traducciones. El texto de estas ediciones no es el mismo, ya que el autor fue modificando la obra con el paso del tiempo. Peter Russell menciona que existen algunos indicios para aseverar que Rojas introdujo algunos cambios significativos en la versión original de su manuscrito antes de entregarlo al impresor.⁵⁷ La primera y más antigua de las ediciones conservadas se imprimió en Burgos con el título de *Comedia de Calisto y Melibea*, por Fadrique de Basilea, alrededor de 1499, y consta de XVI autos. Hubo después varias ediciones de Toledo, Valencia y Salamanca (1500); estos libros tienen en común el título y constan de XVI autos. De acuerdo con Dorothy S. Severin, esta última

⁵⁴ *Ibidem*, p. 125.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 127.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 24.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 16.

edición, impresa por Pedro Hagembach (Toledo, 1500), es la primera *Comedia* completa que se conoce, pues incluye los textos preliminares: carta del autor a un amigo, en la que le dice que se ha encontrado un texto anónimo y que, como le ha gustado mucho, ha decidido reunirlos todo en un acto –el primero– y concluirlo; los versos acrósticos sobre la intención de la obra en los que figura su nombre; el “síguese” o *incipit*, el “argumento” de toda la obra y los versos finales de Alonso de Proaza, en los que declara que el nombre del autor se encuentra oculto en los versos acrósticos.⁵⁸

Entre 1502 y 1507 aparecen muchas ediciones ampliadas, con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, así como *El libro de Calisto y Melibea y de la puta vieja Celestina*, en Sevilla, Toledo, Salamanca y Zaragoza; esta última, de 1507, es la más antigua que se conserva de la *Tragicomedia*, que inserta cinco autos nuevos entre el XIV y el XV de la *Comedia*, y fija el texto en XXI autos definitivamente. Varios años después de la muerte de Rojas, en 1570, apareció en Salamanca una edición que proclamaba, en su portada, que había sido corregida y enmendada “de muchos errores que antes tenía”;⁵⁹ con la que finalizó la metamorfosis de la obra. De acuerdo con Russell, las enmiendas con frecuencia mejoran el texto y lo hacen más claro, “si bien a veces se pierde el exacto significado del texto original”.⁶⁰ Dado el enorme éxito del personaje de la alcahueta, a la obra empezó a llamársele *La Celestina*, título que ha ostentado desde entonces y que, además, ha pasado a designar en el léxico español a aquellas mujeres que median en amores por interés o por gusto.

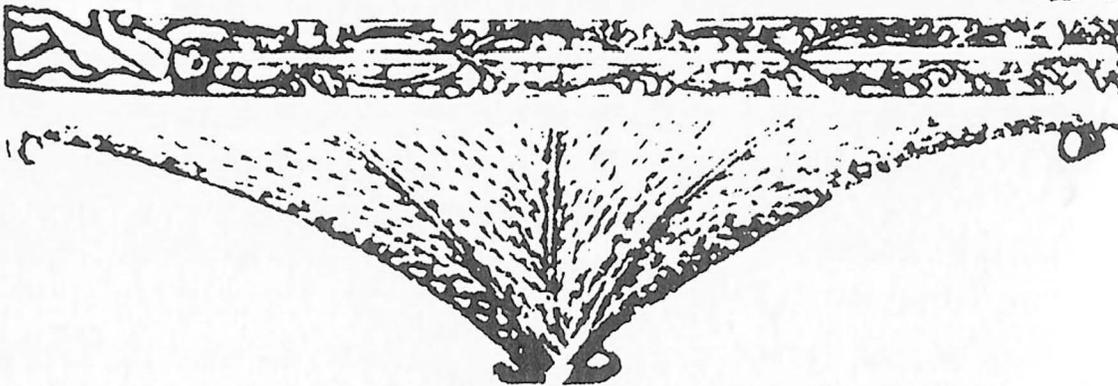
⁵⁸ Dorothy S. SEVERIN, *Op.cit.*, p. 12.

⁵⁹ Peter RUSSELL, *Op. cit.*, p. 23.

⁶⁰ *Idem.*



Libro de Calisto y
Melibea y de la pu-
ta vieja Celestina.



La *Tragicomedia* es una obra que resume tres de los más importantes temas en la Edad Media: la fortuna, el amor y la muerte; se construye sobre los amores de Calisto y Melibea, en torno a los cuales se incorporan otros episodios que, a su vez, son causa y consecuencia del argumento principal. Dentro de la literatura española, representa un ejemplo híbrido de texto dramático y narrativo, ya que se ha considerado que es muy difícil de montarse escénicamente, debido a los variados y constantes cambios escenográficos –el huerto, la casa de Calisto, la casa de Melibea, la casa de Celestina, la torre, varias calles–, por lo que la crítica actual la clasifica como comedia humanista, género creado por Petrarca, en Italia, en el siglo XIV, que alcanzó un gran desarrollo en el Renacimiento europeo. La comedia humanista se caracterizaba por un argumento sencillo cargado de tensión dramática, con mucho diálogo y con fines moralizantes o educadores. Sin embargo, Rojas utilizó el castellano y no el latín propio de estas comedias.

Las últimas ediciones de la *Tragicomedia* constan de veintiún autos, además de los textos añadidos: la carta de “El autor a un su amigo”; “El autor, escusándose de su yerro en esta obra que escribió, contra sí arguye y compara”; el “Prólogo” y “Argumento”. Y al final de la obra se pueden contar dos más: “Concluye el autor, aplicando la obra al propósito por que la acabó”, así como unos versos de “Alonso de Proaza, corrector de la impresión, al lector”. Para efectos del presente trabajo, me baso en la edición de Dorothy S. Severin,⁶¹ que utiliza como texto base la edición de la *Tragicomedia* de Zaragoza (1507); los textos preliminares de la *Comedia* y “argumentos” de Toledo (1500), con variantes de Burgos

⁶¹ Fernando de ROJAS, *La Celestina*, undécima ed., ed. Dorothy S. SEVERIN, n. en col. con Maite CABELLO, Madrid, Cátedra, 1998 (Letras Hispánicas, 4).

(1499) y Sevilla (1501); así como los textos preliminares y finales de la *Tragicomedia* y “argumentos” de Valencia (1514).⁶²

1.5. LOS PERSONAJES

Para María Rosa Lida de Malkiel, según anoté al principio de este capítulo, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es la primera y única, en cuanto a creación de caracteres, de entre todas las composiciones dramáticas que se han escrito en castellano. Para la estudiosa, la construcción de los amantes, a pesar de ser personajes principales, no se iguala a la de la *Tragicomedia* porque “son figuras opuestas a las convenciones literarias admitidas y cuya rica individualidad no es fácil reducir a tipos esquemáticos”.⁶³ La estudiosa comenta que los catorce personajes que aparecen en la obra rebosan de vida individual, aun los que aparecen en contadas ocasiones, como Crito, quien solo expresa cuatro palabras; e incluso los padres de Pármeno (que no aparecen en la obra), pero que Celestina evoca para influir en el ánimo de su presa.

Lo que caracteriza y da originalidad a los personajes es su individualidad, frente a los caracteres de las comedias romana y elegíaca, así como frente al teatro medieval (con caracteres prefijados) e italiano de la Edad Moderna (con personajes fuertemente tipificados), lo mismo en España que en Francia; pero menciona que la obra de Rojas no escatima las referencias al tipo, que sirve de pauta y de contraste a la variación individual. Esta misma variación está destacada por los propios personajes, y menciona, a manera de

⁶² Dorothy S. SEVERIN, *Op. cit.*, p. 45.

⁶³ María Rosa LIDA DE MALKIEL, "Rasgos comunes a los caracteres de *La Celestina*", en Santiago LÓPEZ-RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, *op. cit.*, p. 169.

referencia, que Juan Ruiz ya lo había preluado, sobre todo en la sátira que realiza de las monjas, particularmente en doña Garoza. Otro rasgo que apunta hacia la originalidad de la *Tragicomedia* es que no hay tipificación social, práctica común en la literatura medieval y moderna; como ejemplo, señala que Rojas pone parlamentos de confesión del goce y del impulso soez en boca de Pármeneo y de Sosia (VIII, 9 ss; XIX, 188), que la comedia romana y humanística asignaban al personaje de calidad.⁶⁴ La estudiosa argumenta que, por tratarse de individuos y no tipos, su retrato no se perfila de un solo tajo, como en las comedias referidas, de manera que cuanto diga o haga el personaje viene a alinearse bajo el rótulo ya conocido, y son los mismos personajes los que completan y perfilan a los demás, como en los casos del retrato que hace Sempronio de Calisto, o el trazado de Celestina hecho por Sempronio, Pármeneo, Calisto, Lucrecia, Elicia, Areúsa y por ella misma.⁶⁵ Para Lida de Malkiel, los personajes de Rojas:

[...] observan en su desarrollo una unidad interna, una línea muy clara junto con una no menos clara libertad de variarla, pero a su vez, las variaciones permiten reconocer un diseño coherente. [...] Celestina, inteligencia alerta al medro, puede obrar contra sus intereses cuando la ciega su amor al vino (IV, 173s.), el júbilo de su triunfo profesional (V, 196ss.) o su codicia (XII, 104ss.)⁶⁶.

Un acierto en la construcción de los personajes es que éstos varían en su unidad interna; como ejemplo están los casos de Melibea y Pármeneo, cuya conducta pasa de un extremo a otro ante los ojos del lector, recurso poco frecuente en dramaturgos y novelistas de esa época. También existen los casos en que los personajes oscilan, se contradicen, se alejan y se acercan respecto a su posición original. Así, tenemos que:

⁶⁴ *Ibidem*, pp. 170-171.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 172.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 174.

Sempronio sabe que Celestina, astuta y codiciosa, le escamoteará su parte de los despojos de Calisto, pero largo tiempo prefiere engañarse y cree que no se decidirá a burlarle, hasta que al fin no puede menos de admitir la verdad, y con odio acumulado, recurre a la violencia. Celestina entra en escena muy unida a Sempronio y hostil a Calisto: bien pronto, por avaricia y orgullo profesional, sirve fielmente a Calisto y separa sus intereses de los de Sempronio.⁶⁷

Y agrega la analista que esta variación de los personajes se efectúa dentro de ciertas leyes internas, y que además han cambiado porque conocemos su historia y observamos detalles de su vida. En el caso de Celestina, por ejemplo, sabemos que es la hija menor de cuatro hermanas, así como de su maestra y condiscípula, de su prosperidad, de sus entredichos con la justicia, etcétera.⁶⁸

Respecto de la obscenidad, elemento tradicional característico de las comedias elegíacas y humanísticas, así como de la narrativa medieval, comenta la estudiosa que en la *Tragicomedia* es escaso su empleo, lo cual es un acierto, y comenta que el único término maloliente es el que una moza aplica a Melibea y el que Sosia menciona para marcar la distancia que lo separa de su perfumada ramera. Por otro lado, asevera que los críticos “al examinar la concepción del amor, han subrayado su carácter sensual, dando por sentado que la obscenidad era consecuencia inevitable de tal carácter”;⁶⁹ para la estudiosa “el amor es ciertamente sensual, pero nunca meramente sensual [...] Su potencialidad dramática estriba en que, por el contrario, concierne al cuerpo y al alma o, como dijo don Juan Valera, en que es ‘tan apretada e íntima combinación de ambos amores que no hay análisis que separe sus elementos’”.⁷⁰ Para Lida de Malkiel, la obscenidad es un resorte dramático que les permite a sus personajes defenderse o demostrar su superioridad sobre los demás.⁷¹

⁶⁷ *Idem.*

⁶⁸ *Ibidem*, p. 175.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 180.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 181.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 184-186.

Además de las características anteriores, Lida de Malkiel resalta la erudición de los personajes, común a todos ellos, la cual considera que no ha sido examinada con detenimiento. Comenta la estudiosa que la erudición, en el caso de la obra de Rojas, “emana de un concepto normativo de la crítica [...] que consiste en descartar las muestras de erudición como excrecencias inorgánicas (Menéndez Pelayo, p. XXXIV; quizás Moratín), [y que lo] más frecuente es justificarlas con criterios extraliterarios”,⁷² porque la única justificación literaria hace hincapié en su comicidad. Para la académica es admisible la erudición de Calisto, la de Sempronio (que asume el papel de ayo), la de Pleberio y Melibea, en estrictos términos realistas, pero no en personajes como el hijo de Claudina, ni el mocito Tristán y, mucho menos, Celestina.⁷³ Puntualiza que la erudición en el lenguaje refinado de todos los personajes es una convención artificiosa y placentera, análoga a la de la comedia del Siglo de Oro, en la que los personajes hablan en verso, y la ópera, en la que todos los personajes hablan cantando.⁷⁴ Lida de Malkiel sostiene que la erudición de los personajes de la *Tragicomedia* es un aspecto de estilo, ya que es realísticamente inverosímil que todos los personajes (a excepción de Crito) hablen refiriendo sentencias, refranes, y con ejemplos históricos y mitológicos, lo que enlaza orgánicamente a la *Tragicomedia* con la tradición retórica medieval y su culto de la amplificación,⁷⁵ y la enlaza con la prosa prerrenacentista de Juan de Mena y el estilo popular recreado en el *Corbacho*.

El estilo erudito de la obra de Rojas les debe mucho a las obras de autores como Plauto, Terencio, Ovidio, Petrarca y Virgilio, y lo puso al servicio del drama y sobre todo al trazado de los caracteres.⁷⁶ En el caso concreto de Celestina, la investigadora menciona que

⁷² *Ibidem*, p. 188.

⁷³ *Ibidem*, p. 191.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 192.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 202.

su erudición contribuye a delinear su carácter, ya que cita a Séneca, Virgilio y Aristóteles, así como versículos bíblicos, sentencias y refranes, además de reflexiones de Petrarca, bestiarios, y hace comparaciones mitológicas, y concluye sobre la alcahueta: “la erudición de la vieja, pues, es un aspecto de su adaptación estilística al interlocutor, por la que se insinúa en el ánimo de los que con ella tratan”.⁷⁷

Lejos de estudiar los perfiles psicológicos de los personajes, Miguel Ángel Ladero Quesada analiza las estructuras y valores sociales vigentes en las ciudades castellanas de la época de la *Tragicomedia*, para ubicar a los personajes de acuerdo con su estrato y posición social. Señala que los grupos sociales involucrados en el desarrollo de la obra son: la aristocracia urbana, el servicio doméstico, el mundo de la prostitución y la delincuencia, el clero (de manera indirecta) y la ciudad misma como conjunto y estructura social.⁷⁸ Tanto Melibea como Calisto pertenecen a la aristocracia o patriciado urbano: Melibea es de mayor riqueza y acaso de nobleza más antigua que la de Calisto.⁷⁹ Del patrimonio de Calisto se sabe poco, pero también se sabe que está vinculado con la tierra. El estudioso especula que Calisto se movía en niveles económicos más bajos y modestos que Melibea, y que bien habría podido ser un “hombre de acostamiento”, es decir, un noble cuyo sostenimiento estaba a cargo de reyes y otros nobles.⁸⁰

En referencia a los criados, clientela, linaje y bando, el investigador habla básicamente del papel que desempeñaban los criados en la sociedad, como Pármeno y Sempronio, quienes contaban con cierta experiencia anterior, y Sosia y su paje Tristán, quienes, además de los servicios que prestaban, eran, hasta cierto punto, producto de su “criazón”. Ladero

⁷⁷ *Ibidem*, p. 206.

⁷⁸ Miguel Ángel LADERO QUESADA, "Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*", en Santiago LÓPEZ-RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, *op. cit.*, p. 217.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 218.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 225.

Quesada resalta que uno de los fines moralizantes de la *Tragicomedia* era mostrar las consecuencias de la ruptura del vínculo siervo-amo. Por el lado de las criadas, la situación era diferente: solían entrar al servicio a los diez o doce años y terminaban entre los dieciséis y los veinte, al concluirlo con su matrimonio; vivían en casa de sus amos, a modo de aprendices, por el alojamiento y la manutención, y el trato que recibían dependía de la calidad humana de sus amos; Areúsa, por ejemplo, solo menciona aspectos negativos.⁸¹

El influjo y la presencia del clero ofrecían numerosos aspectos, tanto en planos económicos y sociales, como culturales y religiosos. “Por debajo del alto y medio clero, que obtenían las porciones mayores de renta eclesiástica [...] se situaban numerosos curas, capellanes y otros sacerdotes con medios de vida mucho menos modestos”.⁸² En la obra de Rojas, esta situación se sugiere mediante menciones de un “cierto fraile” que aprovecha la discreción de la casa de Celestina para sus asuntos; asimismo señala que, en el noveno auto, se habla sobre los clérigos que antaño acudían a su prostíbulo. Además de un elemento de denuncia, esta era una forma de reconocer la justicia eclesiástica por parte de Celestina, sobre todo en unas líneas que el investigador señala como crípticas y de difícil interpretación:

¡Calla, bobo! Pocos saben de achaques de iglesia, y cuánto es mejor por mano de justicia que de otra manera... [y otra cita, en el mismo sentido:] Como la clerecía era grande, había de todos; unos muy castos; otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio. Y aun todavía creo que no faltan... Cada cual, como lo recibía de aquellos diezmos de Dios, así lo venían luego a registrar, para que comiese yo y aquellas sus devotas.⁸³

En diferentes pasajes de la *Tragicomedia* se observan las preocupaciones de la sociedad en general: “el miedo a morir inconfesos, la intercesión de los santos en los achaques de

⁸¹ *Ibidem*, pp. 226-227.

⁸² *Ibidem*, p. 232.

⁸³ *Apud ibidem*, p. 234.

cada día, la fe en las reliquias, la naturalidad con que se acude al rezo para impetrar la ayuda divina en acciones inmorales, como hacía Celestina, o el mismo Calisto acudiendo a misa a La Magdalena”. Para concluir en este sentido, Ladero Quesada refiere que nada “se aparta en *La Celestina* de los elementos propios del cristianismo popular castellano de entonces”.⁸⁴

El mundo del trabajo, el cotidiano, es decir, el mundo de los “medianos” y del “común” de la ciudad, está ausente en la *Tragicomedia*, de acuerdo con Ladero Quesada. La excepción es precisamente el mundo que rodea a Celestina; es ella, en el auto XII, quien afirma que vive de su oficio, “como cada oficial del suyo, muy limpiamente”. Palabras similares se encuentran en el rufián Centurio, en el auto XVIII: “mándame tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio”. Estas frases llevan al estudioso a inferir que la *Tragicomedia* se escribe “en momentos de cambio y de mayor control o represión de una y otra actividad, y también de más que apuntan en la obra, como son la hechicería femenina y otras artes ocultas atribuidas con frecuencia a mujeres de determinadas profesiones como costureras, parteras y perfumistas”.⁸⁵

Para el estudioso son tres las formas de prostitución que aparecen en la obra: la mancebía pública, la ejercida en casas de citas y la ejercida en casas particulares de manera eventual. En la segunda modalidad, también se les conocía como monasterios, de ahí que a Celestina se le llame madre, en palabras de Ladero Quesada. Areúsa representa la tercera forma, y señala que esta situación estaba cambiando, no solo por la vejez de Celestina, sino por la situación social de la época. Probablemente, para Elicia, su pretendida sucesora en el

⁸⁴ *Ibidem*, p. 235.

⁸⁵ *Idem*.

negocio, ya no fuera tan sencillo ni tan favorable como lo fue para la propia Celestina.⁸⁶ Uno de los personajes que llaman la atención del estudioso es Centurio, tahúr y asesino a sueldo, al que considera un espécimen notable porque se jacta de sus habilidades como matón; se precia de sus antepasados, igualmente rufianes, y presume con truculencia de su condición al loar a la espada, la que le ha dado de comer durante veinte años; por tal motivo, para el estudioso, Centurio es “la antítesis del ideal de paz urbana, que implica la renuncia al uso y porte de armas, el miedo incluso a su manejo”.⁸⁷ Para concluir respecto de los personajes marginales, el investigador apunta que su mundo viene a ser “una suerte de frontera interna en la sociedad urbana, que se teme, se controla, se condena, pero también se utiliza, y sus representantes en *La Celestina* se vengan de esta situación, trasponiendo una y otra vez los conceptos y valores admitidos como honorables, para aplicarlos a la descripción de sus propias actividades, que no lo son”.⁸⁸

1.6. Resumen

Como se desprende de este primer capítulo, la *Tragicomedia* se escribe y reescribe en una España que se encuentra en un periodo de transición económica y social, en la que se dan múltiples transformaciones científicas e ideológicas: el planeta es redondo; el cielo y el infierno, por lo tanto, no tienen cabida en él y tienen que desplazarse a otros espacios, y sus moradores temen morir inconfesos; el cristianismo triunfa sobre el Islam y la herejía, y la Inquisición se encarga de vigilar el comportamiento religioso de la nueva sociedad

⁸⁶ *Ibidem*, p. 236.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 239.

⁸⁸ *Idem*.

española, principalmente de las mujeres dedicadas a las actividades consideradas brujeriles; las prostitutas pasan a ser controladas por el Estado; la facilidad de edición y reproducción de manuscritos, propiciadas por la imprenta, da lugar a que libros y lectores se multipliquen, y la literatura escrita en castellano cobra prestigio cultural en la península.

Los personajes de la *Tragicomedia* pertenecen a dos ámbitos sociales: los que se rigen por los valores de la España cristiana (aristocracia o patriarcado urbano, clero y servicio doméstico) y los que se mueven al margen de la ley (alcahuetas-hechiceras, prostitutas y delincuentes); todos ellos tienen vida propia; se desenvuelven en un mundo dominado por la magia y la tradición oral, de ahí su uso constante de refranes y sentencias. Sus contradicciones ponen en evidencia que nos encontramos ante una España cambiante, dinámica y en constante definición, cuyos valores religiosos y morales se ajustan a las necesidades del nuevo planeta: su redondez y su monorreligiosidad la obligan a configurar una nueva visión del mundo en la que no tienen cabida las tradiciones feudales, por lo que existe la tendencia a traer, del pasado lejano y de otras lenguas, formas de expresión que se alejen de las del mundo medieval español, pero con temas actuales. Esta visión del mundo se muestra en las distintas concepciones del amor y las relaciones sociales expresadas en boca de los personajes de la *Tragicomedia* y su necesidad de quedar bien con uno y con otro, a costa de quedar mal con uno y con otro a la vez, sin ser esto de gran importancia para ellos. Asimismo, la exigencia de perfeccionamiento de la obra a través de sus múltiples ediciones, a lo largo de 71 años (sin contar el tiempo que duró su escritura y corrección antes de entrar en la imprenta), es una muestra de su necesidad de pertinencia en una sociedad con un desarrollo acelerado. De igual manera, el hecho de trabajarla en los terrenos del drama y la novela demuestra que las fronteras, no solo geográficas, sino sociales, se recorren e invaden constantemente.

Argumento del primer auto desta comedia.

Delibea

Calisto



Enterado Calisto vna huerta empos o vn falcon suyo fallo y a Delibea de cuyo amor preso comecole de hablar: dela qual rigorosamente despedido: fue para su casa muy sangustiado. hablo con vn criado suyo llamado semprompto. el qual despues de muchas razones le endereco a vna vieja llamada celestina: en cuya casa tenia el mesmo criado vna enamorada llamada elicia: la qual viniendo semprompto a casa de celestina con el negocio de su amo tenia a otro consigo llamado crito: al qual escondieron. Entre tanto que semprompto esta negociado con celestina: calisto esta razonando con otro criado suyo por nombre parmeneo: el qual razonamiento dura fasta que llega Semprompto y celestina a casa de calisto. Parmeneo fue conocido de celestina: la qual mucho le dize de los fechos y cosas

a l.

2. ANTECEDENTES LITERARIOS DE LA “PUTA” CELESTINA

2.1. FUNCIÓN DE LA INTERMEDIARIA EN AMORES

La figura de la intermediaria en amores en las sociedades urbanas medievales tiene una larga tradición en la historia de las literaturas del Viejo Mundo. La medianera, como comúnmente se le conoce por mediar entre los enamorados, aun cuando no es un personaje protagónico, es indispensable en el tratamiento literario de la pareja, ya que de ella depende su éxito o fracaso; en otras palabras, el encuentro o desencuentro del pretendiente con su pretendida dependerá de la buena o mala influencia de la casamentera, *lena*, amiga, esclava, sirvienta, mensajera, dama de compañía, *anus*, medianera, cobijera, correveidile o alcahueta, según la tradición de que se trate.

Esta figura, que en algunas ocasiones también se encuentra representada en la forma masculina, parte desde el *Antiguo testamento*, y se encuentra en las culturas grecolatina, hebrea, hindú, árabe y cristiana, cuyas tradiciones convivían en el ambiente de la España medieval. En casos excepcionales se presenta como una figura positiva que procura el matrimonio, como las casamenteras y la *anus*; pero, en la mayoría de las veces, como una figura negativa que promueve las aventuras extramatrimoniales y las relaciones ilícitas de las parejas adúlteras o que se desenvuelven en el ámbito de la prostitución, como las *lenae* y alcahuetas.

Es muy probable que, en la sociedad actual, resulte imposible pensar en una intermediaria para que dos personas entren en contacto con fines amorosos, sean lícitos o no; sin embargo, en varias épocas y culturas de la Antigüedad, la Edad Media y hasta la Edad Moderna, era impensable que un hombre tuviera acceso a una mujer, si no era con

una prostituta o por medio de una intermediaria. De acuerdo con María Teresa Miaja de la Peña, la figura de la intermediaria en amores “respondía a una realidad y a la existencia de un elemento indispensable en la sociedad de su momento, de ahí que las características de las medianeras varíen de una época a otra y de una sociedad a otra”.⁸⁹ Los impedimentos para el amor y los encuentros amorosos eran variados, debido a las restricciones sociales: la reclusión de las mujeres, las normas religiosas en relación con la castidad, la jerarquía de los individuos y la imposibilidad de convivencia de los sexos en la vida cotidiana, entre otros. Y si bien ha habido unas épocas más relajadas que otras en relación con estos aspectos, siempre habrá un intermediario en amores, real o metafórico, que promueva a la pareja o acerque a los enamorados en casos de separación. Francisco Márquez Villanueva comenta que “Cuanto mayor era la reclusión de la mujer, mayor era la necesidad por parte del hombre de una alcahueta, como mayor era también el reto para esta última de afilar sus habilidades profesionales”.⁹⁰

La figura de la intermediaria en amores ha cobrado distintas fisonomías en las diferentes épocas y culturas, aunque hay una serie de características que la articula como personaje. En unas ocasiones aparece mencionada incidentalmente, con su nombre genérico –mensajera(o), medianera(o), alcahueta(e), trotaconventos–, y en otras como un personaje secundario con nombre y apellido –Sempronio (de Terencio), Dipsas, Celestina, Darioleta–. Dependiendo del grado de complejidad de su función en la trama, ya como ayudante, ya como antagonista, será un carácter al que simplemente se le mencione en uno o dos renglones en toda la historia, o uno que cobre dimensiones hiperbólicas y que, por lo tanto,

⁸⁹ María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, “La figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina”, en Sergio FERNÁNDEZ coord., *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Carmen Elena ARMIJO comp., México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Jornadas), p. 139.

⁹⁰ Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, “*La Celestina* como antropología hispano-semítica”, en Santiago LÓPEZ-RÍOS, *Estudios sobre La Celestina*, op. cit., p. 254.

no solo participe en el desarrollo de la acción a lo largo del texto, sino que sea descrito física y/o psicológicamente, como sucede con personajes como Trotaconventos y Celestina, esta última en sus múltiples versiones.

En algunos casos, el o la intermediaria en amores simplemente va a actuar como respuesta a una orden; en otros, tomará la iniciativa motivada por la amistad, y en otros, será contratada y actuará por un interés personal de carácter económico. Sin embargo, independientemente de su posición entre los enamorados, su presencia es obligatoria, ya que la relación de la pareja y el planteamiento del conflicto serían imposibles sin ella, puesto que no se justificarían en un mundo donde los jóvenes tienen una serie de barreras que los separa, y no pueden relacionarse los hombres con las mujeres, por lo que obligatoriamente necesitan de un puente que los acerque.

Una de las estudiosas que más ha trabajado los antecedentes de los personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* es María Rosa Lida de Malkiel, por lo que empezaré por revisar su exhaustivo estudio sobre *La originalidad artística de La Celestina*,⁹¹ en el que le dedica un capítulo entero a la alcahueta de la obra, y seguidamente señalaré algunas aportaciones más sobre los antecedentes de la vieja que Lida de Malkiel no considera, como los de Menéndez Pelayo, Carlos Rico-Avelló, Tomás González Rolán y Francisco Márquez Villanueva, entre otros.

⁹¹ María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba Universitaria, 1970 [1962] (Teoría e Investigación).

2.2. CONSIDERACIONES SOBRE LAS FUENTES DE CELESTINA, ALCAHUETA DE LA *TRAGICOMEDIA DE CALISTO Y MELIBEA DE FERNANDO DE ROJAS*

Se han identificado los antecedentes del personaje de la alcahueta de Rojas en las *lenae* y esclavos de la comedia y elegía romanas, en las *anus* de la comedia elegíaca, las alcahuetas de los cuentos orientales, las medianeras de los *fabliaux* y *romans*, las obras españolas medievales y la comedia humanística.

María Rosa Lida de Malkiel, en el trabajo mencionado, analiza los distintos personajes que tradicionalmente se han estudiado como sus antecedentes, y da los argumentos por los cuales considera que unos pueden tomarse como válidos y otros no. Respecto de la comedia romana, comenta que es absurdo comparar a las *lenae* y viejas que aparecen en las comedias de Plauto con Celestina,⁹² ni tampoco los mensajeros de las obras de Terencio, ya que, por una parte, ninguno interviene en la acción y algunas son meras figuras introductorias, necesarias para entender las comedias, y, por la otra, porque no poseen “el sentido de honra y el orgullo profesional que prestan a Celestina su singular dignidad”.⁹³ En cuanto a la relación de estas mujeres con el vino, que algunos estudiosos, como A. Bonilla y Menéndez Pelayo, han visto como el vicio que las liga con el personaje de Rojas, Lida de Malkiel argumenta que no aparece en los antecedentes medievales, por lo que habría que tomarla con reservas,⁹⁴ y concluye que las *lenae* latinas no pueden tomarse como sus antecedentes literarios. En cambio, apunta que Celestina sí heredó varias situaciones del esclavo de las comedias romanas porque tiene semejanza con el *seruus fallax* y, en ocasiones, con el parásito de Plauto y Terencio, por ser personajes que dirigen la intriga; sin

⁹² *Ibidem*, p. 534.

⁹³ *Ibidem*, p. 538.

⁹⁴ *Cfr. ibidem*, pp. 536-537.

embargo, termina por descartarlos como fuentes directas, ya que el esclavo es un instrumento del amo y no actúa como persona autónoma, razón por la cual considera que fueron inadmisibles para Rojas.⁹⁵

Al referirse a la elegía romana, Lida de Malkiel comenta que Acantis y Dipsas, consideradas por Menéndez Pelayo como sus antecedentes literarios, sí subrayan algunas notas del tipo que han sido legados por la comedia, como la ebriedad, la miseria, la codicia, la caricaturización de la *lena* y el máximo relieve de sus hechicerías, y considera que la elegía ovidiana es la “más importante para la fortuna del tipo de la alcahueta en la tradición literaria europea”;⁹⁶ pero concluye que son solo algunos rasgos secundarios los aportados por el género, además de “algún trillado concepto o algún donaire obsceno”,⁹⁷ que Rojas utilizó como elemento de erudición.

Respecto de la comedia elegíaca, la estudiosa señala que ésta es la más importante de los géneros mencionados que muestra a la intermediaria en amores en acción, ya que subraya su codicia y hace alarde de dominio sobre su presa y de su pericia.⁹⁸ Así, pues, de las ocho comedias que circularon en la Europa de la Edad Media,⁹⁹ apunta que Baucis de *Glicería et Traso*, la *anus* del *De uxore cerdonis* y la del *Pamphilus de amore*, son las que pueden compararse con Celestina; la primera por ser el mal encarnado, al complacerse en el mal y mostrar sus mañas de hechicera, además de que sus trazas coinciden con una circunstancia esencial del argumento de la *Tragicomedia*: la relación económica entre los personajes subordinados; la segunda y la tercera, por su ingenio para la seducción, su

⁹⁵ *Ibidem*, p. 539.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 540.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 541.

⁹⁸ *Cfr. ibidem*, p. 542-543.

⁹⁹ LIDA DE MALKIEL analiza *Alda*, *Lidia*, *Ouidius puellarum*, *De nuncio sagaci*, *Glicería et Traso*, *De uxore cerdonis*, *De Paulino et Polla* y *Pamphilus* (*Ibidem*, p. 543).

codicia y orgullo profesional, principalmente la del *Pamphilus*, quien sojuzga a Galatea con la magia de su palabra.¹⁰⁰

De los textos orientales, comenta la académica que la sátira de la alcahueta devota puede encontrarse en *El collar de la paloma*, en el que se resaltan los variados oficios que le permiten intermediar en amores; la semblanza, en el poema “La alcahueta” de Abú Chafar Ahmed ben Said, en el que se opone su impiedad verdadera a su piedad fingida; así como el carácter amoral en el cuento *De canicula lacrimante* de la compilación de Pedro Alfonso, *Disciplina clericalis*, cuya medianera no es fríamente hipócrita, sino que, como Celestina, está “adherida a lo ritual de la religión [y es] incapaz de percibir su valor moral”.¹⁰¹ Lida de Malkiel señala que este rasgo religioso se arraigó en la literatura occidental y le dio un toque nuevo, junto con los oficios variados que facilitan y encubren el verdadero. Entre las obras que mencionan las distintas ocupaciones que le permiten a la intermediaria ejercer su oficio, apunta el ya mencionado *El collar de la paloma*, el *Libro de delicias* de Yosef ben Mier ibn Zabarra, y el Exemplo XLII del *Conde Lucanor*,¹⁰² en el que una beata le ayuda al Diablo a poner enemistad en un matrimonio, haciéndose pasar por la criada.

De los *fabliaux* y los *romans*, la académica rescata el hecho de haberle dado vigencia y difusión al personaje literario de la intermediaria, y el haberlo renovado con una mezcla de elementos de origen diverso. En el *Richeut* se conecta a la intermediaria con el clero y se destacan su rapacidad, tretas, brujerías y amor al vino, aunque apenas toca su destreza como intermediaria; en *Auberée*, en cambio, se pondera su excelencia profesional, su codicia; es fértil en tramoyas, dado su oficio de costurera y su frecuentación de la iglesia, y

¹⁰⁰ *Ibidem*, pp. 545-547.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 549.

¹⁰² *Ibidem*, p. 550.

está dotada de una persuasiva elocuencia. Dentro del ámbito de los *romans*, la estudiosa opina que en el *Cligès* de Chrétien de Troyes, se realzan los talentos mágicos de la vieja Thessala y se enumeran sus talentos como médica, y en el *Éracle* de Gautier d'Arras, la vieja, quien entra en su papel de médica, al darse cuenta de los síntomas de amor del joven al que va a atender, pasa al papel de confidente y medianera, y “se jacta devotamente de su talento de alcahueta y de la astucia con que se vale de su devoción”;¹⁰³ la intermediaria, además de ser sabia anciana, afectuosa y fiel, da rienda suelta a su codicia y su usual devoción amoral. Para concluir, la estudiosa considera que el aporte principal del *Éracle* es el nuevo enfoque de la vieja como “criatura dotada de vida individual, y no como mero agente del amor de sus señores”.¹⁰⁴

De acuerdo con Lida de Malkiel, la vieja del *Roman de la rose* se encuentra en el mismo camino, principalmente en los versos de Jean de Meun, único personaje que no es alegórico y ha sido desarrollado en la vena del realismo trágico, en tres grados crecientes de perfección dramática: primero es descrita como guardia alerta de la amada acogedora; después como medianera codiciosa, y finalmente como criatura humana con pasiones y un pasado azaroso que justifica su presente miserable y solitario.¹⁰⁵ Para la académica, Rojas “fue quien tuvo el hallazgo genial de enlazar el cómico actuar de la tercera¹⁰⁶ –trillado material folklórico y literario– con el trágico ser que abocetó Jean de Meun, si bien soslayando la nota de rencor y premeditada venganza que da a la *Vieille* cierta frialdad intelectual de villano de melodrama”.¹⁰⁷

¹⁰³ *Ibidem*, p. 553.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 554.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 554-555.

¹⁰⁶ Debo aclarar que no utilizo el nombre de “tercera” para referirme a la intermediaria en amores, ya que en la actualidad este término tiene una connotación distinta, al relacionársele con la tercera en amores, es decir con una o un amante de una persona casada o que tiene una pareja oficial.

¹⁰⁷ María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, *op. cit.*, pp. 556-557.

Con base en los argumentos de Castro Guisasola, Lida de Malkiel confirma la gran influencia que tuvo el *Libro de buen amor* en la *Tragicomedia*, en cuanto a coincidencias verbales y semejanzas de las medianeras y los amores de la pareja protagónica, aunque señala una diferencia esencial: los personajes son títeres y están tratados como parte de una colectividad en el primero, y como individuos dotados de alma en el segundo.¹⁰⁸ En relación con *Celestina*, la estudiosa comenta que, por una parte, el *Libro de buen amor* destaca la nota religiosa de la vieja Trotaconventos, y muestra su múltiple vinculación con la gente de la ciudad; Trotaconventos conoce o finge conocer a todas las mujeres que solicita el arcipreste, y tiene reputación como intermediaria, razón por la cual se le llama a casa del solicitante. Por la otra, el *Libro de buen amor* ha innovado la maestría en el oficio y expuesto el peligro que puede inducir al loco amor, por lo que “subraya la habilidad profesional, tanto al delinear en general el tipo como al retratar en particular a Trotaconventos”.¹⁰⁹ Esta última, al igual que *Celestina*, manifiesta su habilidad y conciencia profesional; tiene presentes sus artes mágicas; ejerce su profesión en mayor número de fases que las intermediarias de las comedias romana y medieval; se vale de sus oficios paralelos para entrar en las casas; tiene el don de la argumentación; sabe vencer los obstáculos; es astuta; elogia al pretendiente, y tiene el don de la improvisación, este último, aporte original de Juan Ruiz a la figura de la intermediaria en amores: Trotaconventos, al igual que *Celestina*, perfecciona las mentiras, mientras habla. Finalmente, la académica concluye que “de todos los posibles antecedentes, es Trotaconventos el de más pujante e inmediata vitalidad”,¹¹⁰ y apunta dos diferencias fundamentales: el *Libro de buen amor*

¹⁰⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 557 y 561.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 559.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 565.

pinta el tipo general de la intermediaria en amores, y la *Tragicomedia* pinta una intermediaria individual y estructura minuciosamente su personalidad,

evocando su pasado, detallando las artes y pasiones que promueven y malogran sus fines y, en particular, convirtiendo en resorte trágico su avaricia [;] motiva rigurosamente todos los incidentes, en el orden físico y en el psicológico, y lleva a cabo a la vista del lector, no una sino tres veces, su obra de seducción en que por la sola fuerza de su palabra, Celestina pliega a su voluntad interesada la voluntad de sus interlocutores.¹¹¹

En cuanto al *Corbacho* del Arcipreste de Talavera, Lida de Malkiel corrobora las numerosas reminiscencias, temáticas y verbales, que Castro Gisasola ha pormenorizado en su estudio sobre la *Tragicomedia*, muchas de ellas contenidas en los diálogos de Celestina o de quienes la describen. Asimismo, cita a Bonilla, quien afirma que el *Corbacho* alberga el tipo de la medianera, solo que desarrolla los aspectos que desatendió Juan Ruiz, mismos que son destacados en la *Tragicomedia*.¹¹² A diferencia de este último, Talavera indica el pasado de las viejas y los motivos que las hacen dedicarse a la alcahuetería, hechicería y arte adivinatoria; además, entre todos los oficios que practican, estas viejas confían más en los efectos de su farmacopea que en su capacidad de persuasión. Como nota de ambiente, Lida de Malkiel afirma que la *Tragicomedia* reelabora el aspecto de la brujería, y trae la magia grecorromana a escena como realce decorativo.¹¹³

De la novela caballerisca del medioevo, dice la estudiosa que “apenas puede mencionarse desde el punto de vista de la creación de la tercera entre los antecedentes de *La Celestina*, ya que su ambiente refinado y su eliminación de lo pintoresco y concreto evita el tipo vulgar de la zurcidora de voluntades”,¹¹⁴ y afirma que, en la novela sentimental

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Ibidem*, p. 566.

¹¹⁴ *Idem.*

castellana, la figura del mediador es muy desvaída y no dejó huella en la *Tragicomedia*, ya que, salvo dos excepciones, su papel está reducido al de estafeta, es decir, ha sido anulado como personaje.¹¹⁵

Para finalizar, al referirse a la comedia humanística, la estudiosa apunta que Taratántara, la intermediaria en amores de *Poliscena*, se parece más a la *anus* del *Pamphilus* que a Celestina; además, Taratántara no es una medianera profesional, sino la criada de la casa, y vacila y reniega del oficio, por lo que “no parece haber aportado nada a la creación de Celestina [...] como no sea su papel dominante con respecto al del criado”.¹¹⁶ Igualmente, la vieja Calímaca, del *Polidorus* de Juan de Vallarta, dista de parecerse a Celestina y ser, por lo tanto, uno de sus antecedentes, ya que, si bien tiene afición por el vino, admira sinceramente al rico enamorado y se resiste a aceptar el pago por sus servicios. Para concluir respecto de la influencia del género en la alcahueta de Rojas, la estudiosa apunta:

La comedia humanística –y ésta más que ninguna– ha aportado a *La Celestina* su libertad dramática, su interés en los humildes y en la vida cotidiana, el despliegue lento de una acción muy sencilla, pero es tanta la distancia en el trazado de caracteres y en la tensión pasional, como resalta en el cotejo de Calímaca y Celestina, que ha velado aquel básico parentesco.¹¹⁷

Además de las fuentes discutidas por Lida de Malkiel, se han mencionado otras que la estudiosa no considera. Entre los clásicos, Menéndez Pelayo apunta la influencia de la maga Ericto de Tesalia, cuyos conjuros dieron lugar al de Celestina cuando hechiza el hilado que llevará a venderle a Melibea, así como los versos de Adriano, *Animula, vagula*,

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 568.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 569.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 572.

blandula,¹¹⁸ con los que la alcahueta elogia a Calisto frente a ella, hecho que el estudioso critica en Rojas, por considerar que no es posible que una alcahueta maneje esas fuentes. Menéndez Pelayo también menciona la existencia del mito de una mujer llamada Celestina que vivía en Salamanca y que podría ser el antecedente directo del personaje de Rojas. “Desde antiguo se supuso personaje real a la famosa hechicera y se enlazó su recuerdo con tradiciones locales de Salamanca, donde suponían muchos que pasaba la acción del drama”,¹¹⁹ y cita cómo Sancho de Muñón, natural de la mencionada ciudad, da a entender en su *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) que Celestina la barbuda vivió allí junto con su discípula Elicia; el estudioso también refiere que Bartolomé de Villalba y Estaña comentó en 1577 que unos estudiantes le mostraron la casa de Celestina, y que nueve años después, Bernardo González de Bovadilla mencionó, entre las cosas memorables de Salamanca, en su libro *Ninfas y pastores de Henares*, “la nombrada y poco vistosa torre de Melibea y la derribada casa de la vieja Celestina”.¹²⁰ Menéndez Pelayo comenta que una tradición tan vieja y constante “algún respeto merece”; pero que, al examinar la *Tragicomedia*, dicha tradición queda descartada porque no hay nada en la obra que indique que la acción se desarrolla en Salamanca, salvo la referencia a las tenerías que se encuentran en la cuesta del río, las cuales se hallaban en todas partes; además de que “la indigesta pedantería de Melibea y extraña y abigarrada ciencia de que hace alarde Celestina son más verosímiles en una ciudad literaria que en otra parte”.¹²¹ Menéndez Pelayo descarta también el hecho de que la acción se desarrolle en Sevilla o Toledo, y concluye que se lleva a cabo en un lugar poco concreto, debido a que Rojas no quería que la historia se les

¹¹⁸ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *La Celestina*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, p. 49.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 61.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 63.

¹²¹ *Idem*.

adjudicara a personas particulares. “La *Celestina* no es obra local, sino de interés permanente y humano”, afirma.¹²²

En la línea de los que argumentan que *Celestina* tuvo su origen en un personaje de la vida real, se encuentra Carlos Rico-Avelló,¹²³ quien señala que en cierto lugar de Salamanca vivió una mujer que, probablemente, funcionó como modelo para el personaje:

Mucho se ha lucubrado en torno a la vida real o imaginaria de esta mujer y existen curiosas referencias de Amanto Lusitano –médico portugués, graduado en Salamanca– y de Bartolomé de Villalba, que afirman vivió en Salamanca en una lóbrega morada, cerca de las tenerías y próxima al viejo puente romano sobre el Tormes. Sin embargo, cuando el bachiller Rojas la presenta en su *Tragicomedia*, la acción parece que se desarrolla en Toledo.¹²⁴

Después de revisar algunas referencias, que el mismo Rojas proporciona en su obra, Rico-Avelló apunta que la popularidad y nombradía de *Celestina* entre la clase dominante, abades y clérigos, fue enorme y que ella misma lo confiesa al declarar que parte de su negocio era “vender mozas a los abades”.¹²⁵ El estudioso comenta que, si *Celestina* vivió realmente en Toledo, es preciso reconocer que debió de gozar de gran popularidad, la cual estaba arraigada en la complejidad y amplitud de sus actividades, condición multifacética de su quehacer que constituye una característica muy común en la vida de hechiceras y alcahuetas que nunca se dedican a un solo trabajo.

Respecto de las alcahuetas, Rico-Avelló señala que *Celestina* “se ocupa en la consistencia y la vejez de servir de alcahueta o tercera para dirigir –como mentora en el *Ars*

¹²² *Ibidem*, p. 65.

¹²³ Carlos RICO-AVELLÓ, "Perfil psicobiográfico de *La Celestina*", en Manuel CRIADO DE VAL (director), *La Celestina y su contorno social. Actas del I congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Hispam/Borrás, 1977 (Col. Suma), pp. 155-160.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 155.

¹²⁵ *Cfr. ibidem*, 156.

Amandi– a prostitutas, rufianes y ‘fembras placenteras’”;¹²⁶ asimismo, citando a Maeztu, señala que Celestina es un “ministro del placer” y que, como hábil mediadora, tratará de satisfacer los deseos, caprichos y enredos amorosos de todos aquellos que acuden a ella. El autor del ensayo comenta que hubo una persona que vivió en España en tiempos del rey Felipe IV a la que le llamaban “Margaritona”, quien fue empicotada y de quien se tiene conocimiento por uno de los Avisos de Barrionuevo, del 19 de mayo de 1656, en el que se lee:

Encorozaron a la Margaritona, la famosa alcahueta que prendieron a las Siete Chimeneas, al abrigo del Embajador de Venecia. Así se llama. Tiene 88 años. Desde los quince fue olla hasta los cuarenta; de allí en adelante cobertera. Iba en un pollino de estatura gigantesca, acamellado, encajada con tablas y enjaulada como si fuera en un ataúd, con una coraza disforme. Paseó así las calles el lunes, con el séquito de todo el lugar. Lleváronla a la Galera en vida. Dicen la pide la Inquisición por famosa hechicera [...] Dícese que le hallaron una graciosa cosa, es a saber: un libro de pliego entero, hecho de retratos, con un abecedario, número, calle y casa, de las mujeres que querían ser gozadas, donde iban los señores, y los que no lo eran también, a escoger, ojeando, lo que más gusto les daba. No la azotaron, porque se tuvo por cierto moriría si lo hacían.¹²⁷

Respecto de las habilidades quirúrgicas de las alcahuetas de la época, Rico-Avelló relata que una de las principales actividades en esta rama era la de reparar la pérdida de la virginidad. El académico comenta que, sin duda alguna, Celestina gozaba de amplia experiencia en esta actividad, y que si bien tenía en su haber poco arsenal quirúrgico, bastaba para que cumpliera con este cometido. Celestina puede reconstruir el himen desgarrado, ya que es gran conocedora de la anatomía vulvo-vaginal, y lo hace mediante un trasplante de “bexiga” o mediante sutura: “curava de punto”, valiéndose de una cajuela pintada en la que cuidadosamente guardaba agujas delgadas de pellejero e hilos de seda

¹²⁶ *Ibidem*, p. 157.

¹²⁷ *Idem*.

encerados. Además, como buena conocedora de herboristería, Celestina empleaba estas habilidades para restañar la sangre de las heridas.¹²⁸

Para concluir, Rico-Avelló dice que: “La figura de esta comadre del vino añejo, experta en amores, maestra del ‘fazer virgos’, alcahueta y hechicera, sin alcanzar a ser bruja –aunque con reminiscencias brujeriles– aparece en el escenario de la transición del siglo XV, como una mujer profundamente conocedora de la psicología, de los vicios, lacras y flaquezas de los humanos”.¹²⁹

Tomás González Rolán, en su ensayo sobre la evolución de las *lenae* latinas, comenta que es “curioso observar que ni Bonilla, ni Menéndez Pelayo, ni Guisasola ni Lida se han percatado de que Apuleyo ofrece un preciosísimo ejemplo de alcahueta en sus *Metamorfosis*”, en la que aparecen dos *lenae*.¹³⁰ Lucio, convertido en asno, habla sobre dos medianeras de bastante edad. La primera es aficionada a la bebida, locuaz y astuta, y le reprocha a la esposa de su dueño, el panadero, que haya elegido un amante cobarde sin consultarla, y le propone traerle otro. El estudioso comenta que en este pasaje se observa la conciencia de oficio por parte de la *lena*, el cual se compara con la escena de Celestina cuando se asombra de que Calisto hubiera tocado a Melibea sin su consentimiento. La segunda *lena* tiene, además de sus artes de seducción, las de embrujamientos y maleficios y trabaja también por dinero, por lo que también se relaciona con Celestina. Finalmente, González Rolán observa que la *lena* de Apuleyo reúne las siguientes características que la identifican con Celestina:

¹²⁸ *Ibidem*, pp. 159-160.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 160.

¹³⁰ Tomás GONZÁLEZ ROLÁN, "Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina", en Manuel CRIADO DE VAL (director), *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional*, op. cit., p. 287.

- a) es persona de bastante edad
- b) es aficionada a la bebida
- c) su oficio consiste en zurcir voluntades: *stuprorum sequestra et adulterorum internuntia*
- d) es astuta
- e) tiene conciencia profesional
- f) posee arte de seducción
- g) ejerce por dinero su oficio
- h) es gran habladora
- i) es diestra en hechizos y embrujamientos¹³¹

En consecuencia, González Rolán reivindica los antecedentes literarios latinos descartados por Lida de Malkiel, por su creación acumulativa de los caracteres de la intermediaria en amores, desde Plauto hasta el *Pamphilus de amore*, que alcanza su más alto grado de perfección en Celestina.¹³²

Teresa Miaja de la Peña, por su parte, opina que la *Tragicomedia*, al igual que el *Libro de buen amor*, tiene como fuente principal el *Pamphilus de amore*.¹³³ Su interés se concentra, sobre todo, en la actuación de los personajes femeninos centrales, que conforman el binomio “medianera-presa”, siguiendo el modelo del cortejo amoroso propuesto en el texto latino; más adelante señala que los personajes inspirados en el *Pamphilus de amore* “son y han sido fundamentales en la literatura de su época, de la que surgieron después doña Endrina y Trotaconventos, por un lado, y Melibea y Celestina, por el otro, en tanto forman parte de nuestro acervo literario y se han conformado como personajes prototipo o paradigmas de la ‘presa’ y la ‘medianera’.”¹³⁴ La académica marca los pasos del cortejo amoroso que aparecen tanto en el *Pamphilus* como en la obra del Arcipreste de Hita y, en consecuencia, en la *Tragicomedia*: a) el encuentro; b) una primera

¹³¹ *Ibidem*, p. 289.

¹³² *Idem*.

¹³³ Cfr. María Teresa MIAJA DE LA PEÑA, “Por amor d’esta dueña fiz trobas e cantares”. *Los personajes femeninos en el Libro de buen amor de Juan Ruíz, Arcipreste de Hita*, México, Biblioteca Crítica Abierta, 2002 (letras 2), p. 75.

¹³⁴ *Idem*.

entrevista entre el amante y la amada o presa; c) otra entrevista entre el amante y su medianera; d) una entrevista posterior de la medianera con la presa; e) una segunda entrevista entre la medianera y el amante; f) una segunda entrevista entre la medianera y la presa, y, por último, g) la violación o la entrega.¹³⁵ Para la investigadora, las intermediarias son “el verdadero vínculo de unión entre los amantes”, aunque recalca que Trotaconventos y Celestina perciben su oficio de distinta manera.¹³⁶ Para la primera éste “consiste en zurcir voluntades y en engañar a mujeres de todos estados para que se entreguen al hombre”,¹³⁷ y para la segunda, en servir a los semejantes, de lo cual vive y se arrea, perspectiva que marca su visión particular.¹³⁸

Entre las fuentes provenientes de la India, Francisco Márquez Villanueva¹³⁹ menciona, además de las analizadas por Lida de Malkiel, el *Kama Sutra* de Vatsayana, en el que se recomienda el uso de medianeras para tener éxito en el amor (aunque el estudioso olvida las 64 artes que toda mujer debe dominar), y *Los consejos de la Celestina (Kuttanimatam)* de Damodara Gupta (ss. VIII-IX), libro de poemas exhortativos en boca de la medianera. De los provenientes del Islam, además de *El collar de la paloma*, Márquez Villanueva menciona *El jardín perfumado* del tunecino Sayj Nfzawi, que trabaja la alcahuetería como oficio relacionado con la hechicería, propio de ancianas con don de palabra; *Las mil y una noches* (s. X), con casos típicos que incluyen a la medianera, y la colección persa de *Los cuentos del loro*, que influyó en Juan Ruiz. Asimismo, menciona los métodos orientales que recomiendan recurrir a las viejas barbudas y andrajosas para curar el amor hereos o no correspondido: el *Canon medicinae* de Avicena, que se difundió en la Salamanca del siglo

¹³⁵ *Ibidem*, pp. 77-82.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 83.

¹³⁷ *LBA*, estrofas 705, 735, 882, 1576, *apud ididem*, p. 84.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 84.

¹³⁹ Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Antropos, 1993, *apud* María Teresa CARO VALVERDE, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 80-84.

XV a través del *Liium medicinae* de Gordonius y el *Sumario de la medicina* de Francisco López de Villalobos, quien repetía los remedios de Avicena, entre ellos, el de recurrir a las viejas. Por último, agrega el *Diálogo entre el amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, cuyo interlocutor del viejo, Amor, tiene oficio de perfumista y es experto en afrodisiacos, comúnmente utilizados por los intermediarios en amores.¹⁴⁰

En otro de sus estudios, Francisco Márquez Villanueva profundiza en las fuentes orientales de la alcahueta. Inicialmente recuerda la *Farsa de Inêz Pereira*, de Gil Vicente, en la que la madre de Inêz llama a unos casamenteros verdaderamente expertos, los judíos Leitao y Vidal, quienes le consiguen al marido de sus sueños.¹⁴¹ Señala el estudioso que, en este texto, no solo se advierte la convivencia medieval entre cristianos y judíos, sino que se observa que la literatura española medieval y áurea (en especial el teatro), trata a menudo al casamiento como un personaje de reparto bien conocido. En este sentido, es un acierto de Gil Vicente apuntar que el casamiento es un arte judío, y Márquez Villanueva hace referencia al matrimonio bíblico entre Isaac y Rebeca que se realiza a través de los esfuerzos de un buen sirviente (Génesis, 24). “Para el periodo talmúdico el matrimonio no precedido de *siddukhin* se consideraba indecente y en ocasiones estaba sujeto incluso a castigos corporales”.¹⁴² Líneas más adelante, argumenta que la preferencia por los matrimonios arreglados por medio de un casamentero, en la España cristiana, se debe a una prolongación de lo que era la norma aceptada en Al-Ándalus. Era la *khattaba*, mujer anciana experta en estas lides, quien normalmente trabajaba disfrazada de vendedora de baratijas.¹⁴³ Cabe señalar que, también para los musulmanes, la labor del casamentero era

¹⁴⁰ *Idem.*

¹⁴¹ Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, “*La Celestina* como antropología hispano-semítica”, *op. cit.*, p. 241.

¹⁴² *Ibidem*, p. 242.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 244.

una actividad honorable y casi religiosa. Es por esto que “las civilizaciones orientales se han mostrado unánimes al suscribir la idea de que el amor fuera del matrimonio debería seguir las mismas reglas y que se debería recurrir a los buenos oficios de los alcahuetes”.¹⁴⁴ En esta serie de ideas, dice el analista que fue el *Kama Sutra* de Vatsyayana, doscientos años atrás, el que aconsejaba que se sirviera de un medianero para triunfar en las aventuras amorosas, especialmente las difíciles.¹⁴⁵

Por su parte, la literatura árabe de *adab* (centrada en la cultura del amor, durante el califato abasí, con ambiente urbano y heredera de la erotología india), convierte al alcahuete en la pieza clave de su doctrina. Ejemplo de ello es *El collar de la paloma* de Ibn Hazam (994-1063), donde se le dedica un capítulo a las cualidades del buen mensajero y perfila el primer retrato de la alcahueta escrito en suelo español, por lo que el investigador refiere que la alcahuetería se vuelve “necesaria para la civilización árabe como consecuencia de la dicotomía entre pasión (*'isq*) y matrimonio. Este concepto [a su vez] era heredado de Grecia, a través de las líneas convergentes de Platón y Epicuro, y paralelo a la doctrina del *amor cortés* de los poetas occitanos”.¹⁴⁶

Márquez Villanueva apunta que la diferencia entre alcahueta y casamentera radica en un sentido externo y legal. La clandestinidad está siempre presente en la alcahuetería, y esto obligaba a una especialización clara sin espacio para los malentendidos. Debido a la semirreclusión de las mujeres en las sociedades orientales, una alcahueta debería ser capaz de entrar en la intimidad de las dependencias de las mujeres, tanto para inspeccionar el “mercado” como para persuadir a las inocentes durante coloquios no vigilados. La medianera, por el contrario, trabajaba fuera o en contra del “sistema” y era en calidad de

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 245.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 246.

destructora, pues, a diferencia de la prostituta, representaba una amenaza para la institución del matrimonio. Los casamenteros, por su parte, trabajaban abiertamente y en beneficio de ambos sexos. Siendo así que la alcahueta era la herramienta del hombre rico y poderoso, mientras que los casamenteros compartían con médicos y abogados el patronazgo de la clase acomodada. De esta manera, en el caso de la *Tragicomedia*, la función de la alcahueta convirtió: “en el seno de las sociedades cristianas occidentales al rico clérigo secular en el cliente ideal y más deseado [...] ‘Abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes’ (Acto IX)”.¹⁴⁷

Además de los orígenes hebreos de las intermediarias en amores, el investigador agrega que sus orígenes se remontan a la India, y menciona:

[...] desde las fábulas de *Hitopadeza* hasta la gramática erótica del *Kama Sutra*, llegando incluso a la refinada literatura *adab* con *El collar de la paloma* de Ibn Hazm, las omnipresentes *Mil y una noches* e incluso en las obras populares del teatro de sombras. [...] Está ampliamente representada en la narrativa didáctica temprana en traducciones españolas como los *Proverbios de Salomón* y el *Libro de los engaños e assayamientos de las mugeres*. Las esquemáticas viejas del *Pamphilus*, los *fabliaux* y el *Roman de la rose* de Jean de Menu son sin duda posteriores a la introducción de ese tipo en la literatura occidental de los *exempla* por la *Disciplina clericalis* (principios del siglo XII) de Petrus Alphonsus y su famoso “De canicula lachrymante”.¹⁴⁸

El investigador afirma que la tradición occidental carecía de una teoría del amor basada en la alcahueta como pieza clave en un “triángulo” amoroso de esta naturaleza, por lo que podría decirse que el papel de la alcahueta es menor en el norte de Europa, debido a la mayor libertad de la que gozaban las mujeres y las fuertes tradiciones germanas. Además, el estudioso comenta que, por tratarse de un oficio oscuro y peligroso, la alcahuetería estaba acompañada, por lo regular, de actividades delictivas como espiar a los maridos y

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 248.

¹⁴⁸ *Ibidem*, pp. 250-251.

suministrar venenos para realizar castigos y venganzas, entre otros; por lo tanto, es comprensible que haya sido una actividad delictiva, despreciada y reservada a miembros de grupos sociales marginales. Este delito era penado de manera similar al de la hechicería. Es así que se desarrollan obras cuyo contenido va en contra de esta práctica y, a manera de ejemplo, menciona *Las partidas* de Alfonso el Sabio (estudio incomparable de las muchas formas en que se practica el proxenetismo en Castilla), y las invectivas de Fray Paio de Coimbra contra las alcahuetas. En el siglo XV se centra sobre los aspectos más viles de la alcahueta, como el *Spillde les dones* de Jaume Roig y el *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo.¹⁴⁹ Más adelante, el investigador asevera que cuando “Rojas escribe su *Tragicomedia*, obviamente está rescatando al personaje de caer en la banalidad del horror barato. Después de *La Celestina*, la literatura española ya no es la misma y, como Don Quijote, la alcahueta de Rojas ha atrapado la conciencia artística de todo el que ha tomado la pluma desde entonces”.¹⁵⁰

Otra idea que desarrolla el analista consiste en que la obra de Rojas fue escrita dentro de un ambiente académico y que por lo tanto el público al que estaba dirigido era también académico. De acuerdo con el estudioso, Rojas convirtió a la alcahueta en un personaje universal capaz de trascenderse, con todos sus actos despreciables, pero con un trasfondo que explica su razón de ser como entidad social.

Rojas ve a su *Celestina* como una alta sacerdotisa del sexo cínico y el eje alrededor del cual giran incluso la Iglesia y la nobleza. En un determinado momento, la lujuria y la prostitución, inseparables de la vida universitaria y consideradas [...] como la cara alegre de la vida estudiantil, eran contempladas con horror por una nueva casta de hombres no conformistas.¹⁵¹

¹⁴⁹ *Ibidem*, pp. 256-257.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 258.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 270.

Para concluir, Márquez Villanueva apunta que la alcahuetería era una realidad cruda y confusa, al estilo de una civilización oriental, que había asimilado el concepto del intermediario en amores tanto para el matrimonio como para los amantes ilícitos:

El personaje de la alcahueta aparecería entonces como un lazo que liga a Oriente y a Occidente, el pasado y el presente de toda experiencia española. Desde los enfoques tradicionales, la obra maestra de Rojas estaba abocada a convertirse en un lecho de Procusto para muchas generaciones de estudiosos. Después de que los tiempos modernos cortaran muchos hilos de continuidad humana, *La Celestina* se hallaba condenada a convertirse por mucho tiempo en una fuente de confusión mientras una historia parcialmente configurada por moros y judíos permaneciera sin reconstruir.¹⁵²

2.3. Resumen

Debido a la separación de los sexos, desde la Antigüedad hasta épocas recientes, la intermediaria en amores ha sido una figura indispensable para el acercamiento de los enamorados, y ha cobrado distintas características en función del relajamiento o represión sexual de las culturas de que se trate. En el presente capítulo, se ha puesto en evidencia que la alcahueta Celestina ha provocado grandes controversias a lo largo de varios siglos, y que los estudiosos no han terminado de ponerse de acuerdo en cuanto a sus fuentes directas. Lo que sí podemos afirmar es que Celestina es producto de una figura en constante desarrollo y perfeccionamiento, que se encuentra presente en todas las culturas conocidas en la España medieval: grecolatina, árabe, hindú, hebrea y cristiana. Es evidente, asimismo, que en Celestina confluyen los diálogos de estas tradiciones para proyectarse hacia un futuro ambiguo, debido a la reciente depuración de la cultura castellana con la expulsión de árabes

¹⁵² *Ibidem*, pp. 277-278.

y judíos. Sin embargo, de acuerdo con algunos estudiosos, Celestina logra sintetizar en su persona, precisamente, esa tradición milenaria con la que los cristianos tratan de acabar, que representa la confluencia del Occidente con el Oriente.



3. ANTECEDENTES DE LA HECHICERÍA Y LA BRUJERÍA

Existe una quinta dimensión que el hombre desconoce: es lo que se interpone entre la luz y la sombra, entre la ciencia y la superstición, y yace entre el infierno de sus terrores y la cima de su conocimiento. Es la dimensión de su imaginación; es una zona situada al Filo de la Realidad.
Rod SERLING, *The Twilight Zone*

Antes de continuar con el análisis de Celestina, conviene revisar los antecedentes de la hechicería y brujería para ver en dónde debemos situar al personaje, y confirmar si la magia tiene repercusiones en los acontecimientos de la obra o si se trata simplemente de un adorno retórico, como afirman algunos estudiosos.

3.1. DIFERENCIAS ENTRE MAGIA Y CIENCIA

En su libro *Magia, ciencia, religión*,¹⁵³ Bronislaw Malinowski comenta que, en toda cultura primitiva, se han encontrado dos campos claramente distinguibles: el sagrado y el profano; el primero tiene que ver con el de la magia y la religión y, el segundo, con el dominio de la ciencia. Los actos relativos a lo sagrado se asocian con creencias en fuerzas sobrenaturales (magia) o con ideas sobre seres, espíritus, fantasmas, antepasados muertos o dioses (religión),¹⁵⁴ y los relativos a lo profano, con la observación de los procesos

¹⁵³ Bronislaw MALINOWSKI, *Magia, ciencia, religión*, introd. Robert REDFIELD, trad. Antonio PÉREZ RAMOS, Barcelona, Ariel, 1974.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 13.

naturales y su regularidad. No hay arte ni oficio, afirma, “que haya podido inventarse o mantenerse sin la cuidadosa observación de los procesos naturales y sin una firme creencia en su regularidad, sin el poder de razonar y sin la confianza en el poder de la razón”.¹⁵⁵ Citando a James Frazer, Malinowski comenta que el hombre busca consultar el curso de la naturaleza para fines prácticos, y lo lleva a cabo por medios directos, de rituales o conjuros para obligar al viento y al clima, animales y cosechas, a obedecer su voluntad, y solo cuando se topa con las limitaciones del poder de su magia, se dirige a los seres superiores (demonios, espíritus, dioses);¹⁵⁶ para Frazer, entonces, la diferencia entre magia y religión estriba en el aspecto del “control directo” de los fenómenos de la naturaleza, lo que convierte a la magia en “pariente de la ciencia”.¹⁵⁷ De acuerdo con otros estudios, Malinowski resume las diferencias entre ciencia y magia: la primera nace de la experiencia, se guía por la razón y se corrige por la observación, está abierta a todos, es decir, “es un bien común de toda la sociedad”, y se basa en la concepción de ciertas fuerzas naturales; la segunda está fabricada por la tradición, vive en una atmósfera de misticismo, es oculta, “se enseña por medio de misteriosas iniciaciones y se continúa en una tradición hereditaria o, al menos, sumamente exclusiva”, y se basa en la “idea de un poder místico e impersonal en el que creen la mayor parte de los pueblos primitivos”.¹⁵⁸

Basado en sus estudios sobre los melanesios, Malinowski afirma, por una parte, que la magia se encuentra en medio de las actividades agrícolas, a través de una serie de rituales que se realizan año con año en los huertos, de acuerdo con una secuencia y orden rigurosos, y que la dirección del trabajo hortícola está en manos del brujo. Por la otra, si bien la magia

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 13-14.

¹⁵⁶ James FRAZER, *La rama dorada*, apud. B. MALINOWSKI, *Op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁷ Bronislaw MALINOWSKI, *Op. cit.*, pp. 15-16.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 16.

está íntimamente asociada con el bienestar de los huertos, los nativos saben que existen condiciones y causas naturales que pueden controlar por medio del esfuerzo físico y mental. Sin embargo, hay situaciones y fuerzas naturales que un año prodigan abundancia y, otro, adversidad, por lo que es necesario controlarlas; es, entonces, cuando se emplea la magia.¹⁵⁹ Entre los nativos existe una línea divisoria muy clara entre el ritual y el trabajo, funciones que se encuentran separadas con todo rigor en las actividades del brujo, quien, por regla general, es también el jefe de la comunidad. Él es el encargado de dirigir la labor y fijar las fechas para las actividades; pero siempre diferenciando claramente su papel, ya como brujo, ya como director del trabajo hortícola, de la construcción de canoas, y de todas aquellas actividades relacionadas con la navegación, pesca, guerra, etcétera.¹⁶⁰

Empero, Malinowski comenta que en el terreno de la salud y la muerte, hay una línea muy delgada e intrincada que separa las causas naturales de las sobrenaturales, y que la mayoría de los casos de enfermedad y muerte se le atribuyen a la brujería. La línea es clara en la teoría y en la práctica; pero está sujeta a la perspectiva personal. “Esto es”, dice, “cuanto más cercanamente le pertenece un caso a la persona que lo considera, menos será ‘natural’ y más será ‘mágico’ [...] Una persona con algún ligero trastorno diagnosticará brujería en su propio caso, mientras que los demás quizás hablarán de excesos en el consumo de betel, en la comida o en algún otro plano”.¹⁶¹ Malinowski concluye que el melanesio, en su relación con la naturaleza y el destino, reconoce las fuerzas e influencias naturales y sobrenaturales, y trata de usarlas para su beneficio.

¹⁵⁹ *Ibidem*, pp. 27-28.

¹⁶⁰ *Ibidem*, pp. 28-31.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 32.

En las ocasiones en que la experiencia le ha enseñado que el esfuerzo que guía el conocimiento es de alguna eficacia, no escatimará el uno ni echará al otro en olvido [...] El nativo nunca fía en su magia solamente, aunque en algunas ocasiones prescindiera de ésta en absoluto [,] recurrirá a ella siempre que se vea compelido a reconocer la impotencia de su conocimiento y de sus técnicas racionales.¹⁶²

De acuerdo con el estudioso, magia y religión se encuentran basadas en la tradición mitológica y se ambientan en el plano de lo maravilloso. La religión establece, fija e intensifica las actitudes mentales dotadas de valor, como respeto, armonía, valentía y confianza en la lucha, y se mantiene por medio del ceremonial y el culto a los dioses y a los antepasados; tiene un valor biológico y revela la verdad. La magia, en cambio, le proporciona al hombre técnicas y prácticas definidas, que sirven para salvar los abismos peligrosos que se abren en todo afán importante o situación crítica; le permite llevar a cabo sus tareas importantes con confianza y mantener su presencia de ánimo e integridad mental en momentos de cólera, dolor, odio, amor no correspondido, desesperación y angustia. “La función de la magia consiste en ritualizar el optimismo del hombre, en acrecentar su fe en la victoria de la esperanza sobre el miedo”.¹⁶³

Tradicionalmente, en el terreno de la magia se han considerado los maleficios, la adivinación, anticipación del futuro, transmutación del individuo, invocación de los genios y demonios con el objetivo de perturbar a los espíritus de los seres humanos (inducirlos a cometer robos y asesinatos, o derrotar rivales en certámenes deportivos); producir cambios en el medio ambiente (provocar tormentas y granizadas, expulsar las nubes, perturbar el aire), y producir cambios en los animales y los seres humanos (provocar la muerte; quitarle los frutos y la leche a una persona para dárselos a otra; provocar impotencia en los hombres; hacer mal de ojo; causar la esterilidad en animales; provocar y curar

¹⁶² *Ibidem*, p. 33.

¹⁶³ *Ibidem*, pp. 106-108.

enfermedades, sordera, ceguera, locura, y conseguir favores sexuales en contra de la voluntad del otro).¹⁶⁴

3.2. LA MAGIA ENTRE LOS ANTIGUOS

De acuerdo con Norman Cohn, la magia y la hechicería pertenecen al campo de la magia ritual o ceremonial que consiste en una técnica acompañada de oraciones o gestos, así como de sustancias u objetos (tales como muñecos de cera para ser derretidos o muñecos de trapo para ser atravesados con alfileres) que le proporcionan al que la practica un poder sobrenatural; puede ser ejercida por cualquier individuo, una vez que éste adquiere la técnica, y tiene el poder de atrapar a genios o demonios, tanto para hacer el bien como el mal.¹⁶⁵ “A través de la magia ritual se puede, sin esfuerzo, dominar las artes y las ciencias, obtener el amor de quien uno desea, ganar el favor de los grandes y avanzar en la carrera propia, descubrir el lugar donde se ocultan los tesoros, conocer el futuro”.¹⁶⁶ Asimismo, por medio de la magia ritual, el mago o hechicero puede pudrir las heridas para provocar la muerte en tres días; quemar a sus enemigos; ordenarle a algún demonio que produzca guerras y batallas, hunda barcos, derribe murallas o incendie ciudades enteras.¹⁶⁷ El mago y el hechicero no adoran a los genios y demonios, por el contrario, los dominan y

¹⁶⁴ Véase Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, “Capítulo IV: Artes mágicas y de adivinación.- Astrología, prácticas supersticiosas en los periodos romano y visigótico”, en *Obras completas. Tomo II: Historia de los heterodoxos españoles*, Argentina, Espasa Calpe, 1951, pp. 199-242; Julio CARO BAROJA, *Op. cit., passim*, y Norman COHN, *Los demonios familiares de Europa*, trad. Oscar CORTÉS CONDE, Madrid, Alianza, 1987 (Alianza Universidad, 269), *passim*.

¹⁶⁵ Norman COHN, “Capítulo 8. El *maleficium* antes del año 1300” y “Capítulo 9. Del mago a la bruja”, en *Los demonios familiares de Europa, op. cit.*, pp. 193-231.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 220.

¹⁶⁷ *Idem*.

los hacen actuar según su voluntad, mediante conjuros que los atan y subordinan. El conjuro se lleva a cabo con la intercesión de Dios y, si aquél no obedece, el mago puede penalizarlo.¹⁶⁸ Los magos encerraban a los demonios “en anillos, espejos, frascos y cosas parecidas para tenerlos disponibles e interrogarlos en busca de determinadas respuestas y, en general, para obligarlos a que colaboraran”.¹⁶⁹

De acuerdo con Julio Caro Baroja, pueden encontrarse fórmulas mágicas, así como “conjuros y composiciones de sentido oscuro, pero de aire conminatorio”¹⁷⁰ en tratados de agricultura y medicina y en textos sacerdotales romanos. Para llevar a cabo el rito mágico, son esenciales las sustancias y las preparaciones, unas “para imitar el fin deseado, otras para producir afinidades por semejanza o contacto; algunas [...] no tienen más que una virtud específica que [...] es ajena a toda asociación posible de causa y efecto, contacto o semejanza”.¹⁷¹ En el Epodo V de Horacio se describen las sustancias de carácter maléfico con las que Canidia prepara su filtro para reconquistar a su amante: higuera silvestre arrancada de un sepulcro, ciprés fúnebre, sangre de sapo, huevos y plumas de la “stiga”, hierbas de Iolcos e Hiberia y huesos arrebatados a la boca de una perra en ayuno, así como la médula e hígado de un niño.¹⁷²

Durante el ritual, es esencial la dramatización, de ahí el conjuro en forma de *carmina*, que le da fuerza mediante el ritmo, su carácter hermético y el énfasis con que se recita.¹⁷³ Para Caro Baroja, lo que diferencia a la hechicería de otras posturas mágico-religiosas es su carácter ético: es “esencialmente negativa y contraria a los intereses generales de la sociedad, desenfrenada cuando se trata de negocios en los que interviene el Amor. Porque

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 221-222.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 228.

¹⁷⁰ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 46.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷² *Ibidem*, p. 62.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 59.

la hechicera conoce el Amor-pasión, pero ignora el amor al prójimo. Si trabaja para alguien, es torcidamente o por lucro”.¹⁷⁴ En el caso de la magia maléfica, explica que su mundo es el del “deseo sin freno”, y las hechiceras se hallan dominadas por una “pasión fiera”.¹⁷⁵ En sus epodos V y XVII, Horacio (65-8 a. C.) trabajó la figura de la hechicera: Canidia, quien de acuerdo con los antiguos escoliastas, estaba inspirada en una perfumista napolitana llamada Gratidia, quien también hacía filtros de amores.¹⁷⁶

En su estudio sobre las artes mágicas y de adivinación en los periodos romano y visigótico,¹⁷⁷ Marcelino Menéndez Pelayo reduce el estudio de la magia y la astrología¹⁷⁸ a tres principios capitales: el panteísmo naturalista, el maniqueísmo o dualismo y el fatalismo. De acuerdo con el estudioso, del primero nace:

[...] esa legión de espíritus y emanaciones que vive y palpita en la creación entera, engendrando risueñas imágenes o nocturnos terrores. Hijos son del endiosamiento del principio del mal los procedimientos teúrgicos, los cultos demoniacos, las sanguinarias o lúbricas artes goéticas, los pactos, la brujería, el *sábado*. Proceden de la negación o desconocimiento de la libertad humana la astrología, los augurios, los sortilegios y maleficios, cuantos medios ha pretendido poseer el hombre para conocer el futuro y las leyes que, según él, esclavizaban el libre ejercicio de su actividad. De una de las tres raíces dichas arranca toda superstición ilícita.¹⁷⁹

En la sección introductoria, Menéndez Pelayo se remonta a los libros sagrados, en donde se asientan los prodigios de los magos del faraón y la evocación que hace la pitonisa de Endor del alma de Samuel, y de ahí pasa a estudiar a los egipcios y caldeos, entre

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 61-62.

¹⁷⁶ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, “Capítulo IV: Artes mágicas y de adivinación.- Astrología, prácticas supersticiosas en los periodos romano y visigótico”, en *Obras completas, op. cit.*, pp. 212-213.

¹⁷⁷ *Ibidem*, pp. 199-242.

¹⁷⁸ Estudio de la posición y del movimiento de los astros, a través de cuya interpretación y observación se pretende conocer y predecir el destino de los hombres y pronosticar los sucesos terrestres. *Diccionario de la lengua española* (en lo sucesivo *DLE*).

¹⁷⁹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, “Capítulo IV: Artes mágicas y de adivinación, en *Op. cit.*, p. 201. Subrayado en el original.

quienes la adivinación, la astrología y la teúrgia¹⁸⁰ estaban siempre en manos de colegios o castas sacerdotales. Entre los egipcios, la magia “llegó a tomar un carácter zoolátrico¹⁸¹ y “semifetiquista”^{182, 183} y de acuerdo con la astrología, “cada uno de los astros tenía influjo sobre diversas partes del cuerpo, los cuales no bajaban de treinta”.¹⁸⁴ Citando a Diódoro de Sicilia (siglo I a. C.), Menéndez Pelayo comenta que los caldeos creían que los astros “imperan soberanamente en el bueno o mal destino de los hombres [y que] los fenómenos celestes son señales de felicidad o desdicha para las naciones”.¹⁸⁵ Asimismo, asegura que, según los testimonios antiguos, los caldeos se dedicaban a la ciencia adivinatoria; anunciaban el futuro; hacían purificaciones, sacrificios y encantos; interpretaban el vuelo de los pájaros, los sueños y los prodigios; interpretaban las entrañas de las víctimas, y formaban horóscopos de los individuos de acuerdo con la posición de los astros en el punto de su nacimiento. Así pues, a los caldeos se les conocía como adivinos, magos, arúspices¹⁸⁶ e intérpretes de sueños.¹⁸⁷

Entre los persas, la magia se desarrolló tanto que el nombre de mago o sacerdote era equivalente al de hechicero, y los medios de adivinación eran más numerosos: hidromancia,¹⁸⁸ esferas mágicas, aeromancia,¹⁸⁹ astrología, necromancia¹⁹⁰ y el uso de linternas y segures, de superficies tersas y lucientes. La catoptromancia, adivinación por

¹⁸⁰ Especie de magia de los antiguos gentiles, mediante la cual pretendían tener comunicación con sus divinidades y operar prodigios. *DLE*.

¹⁸¹ Adoración, culto a los animales. *DLE*.

¹⁸² De fetichismo: culto a los fetiches, *DLE*.

¹⁸³ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 201.

¹⁸⁴ *Idem*.

¹⁸⁵ *Ibidem*. p. 202.

¹⁸⁶ Sacerdote que en la antigua Roma examinaba las entrañas de las víctimas para hacer presagios. *DLE*.

¹⁸⁷ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 202.

¹⁸⁸ Arte supersticiosa de adivinar por medio del agua. *DLE*.

¹⁸⁹ Adivinación supersticiosa por las señales e impresiones del aire. *DLE*.

¹⁹⁰ Adivinación por evocación de los muertos, nigromancia. *DLE*.

medio de espejos mágicos, era una variedad de la lecanomancia, arte de evocar las imágenes en una copa, escudo, hoja de una espada o en una vasija llena de agua.¹⁹¹

En la antigüedad clásica, la magia fue de dos especies: la oficial, asociada con el culto, y la popular, heterodoxa y hasta penada por las leyes. Por la épica y las tragedias, se tiene noticia de las artes adivinatorias y mágicas; oráculos, varas mágicas; taumaturgos, vates, profetas, adivinos y encantadores; interpretaciones de sueños, predicciones y poderes transmutatorios; hechizos por medio de hierbas; evocación a los muertos y los dioses, expiaciones, purificaciones, ritos órficos y procedimientos teúrgicos.¹⁹² En *Los trabajos y los días* de Hesíodo (ca. siglo VIII a. C.), Menéndez Pelayo comenta que se dedica buena parte a los “presagios astrológicos en relación con la agricultura, los días fastos y nefastos”,¹⁹³ y que llega a señalar las lunas propicias al matrimonio, sin olvidar la adivinación por vuelo de los pájaros: “En el cuarto del mes conduce a tu casa la esposa,/ tras observar las aves que son, para este acto, mejores”.¹⁹⁴ Y al hablar sobre las actividades cotidianas, Hesíodo hace una serie de recomendaciones para no atraer la mala suerte:

“Nunca de los ríos siempre fluentes la bella agua que corre/ pases a pie, sin rezar mirando a las bellas corrientes,/ tras lavarte las manos en la amable agua clara./ Quien traspase un río, sin lavarse la maldad y las manos,/ con aquél los dioses se aíran y penas, luego, le asignan.”¹⁹⁵

No pongas nunca encima de una crátera un jarro,/ mientras se bebe: pues por eso es dada una suerte funesta./ No dejes inacabada una casa, cuando construyes, para que no se pose, graznando, la chirriante corneja./ No comas ni te laves de calderas no consagradas/ cogiendo: porque también en eso hay castigo./ Sobre cosas inamovibles no sientes –pues mejor no– a un niño de doce días: eso hace a un hombre no hombre;/ ni de doce meses: esto también acontece.¹⁹⁶

¹⁹¹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 202.

¹⁹² *Ibidem*, pp. 205-207.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 206.

¹⁹⁴ HESÍODO, *Los trabajos y los días*, intr., versión rítmica y n. Paola VIANELLO DE CÓRDOVA, México, UNAM, 1986, vv. 800-801.

¹⁹⁵ *Ibidem*, vv. 737-741.

¹⁹⁶ *Ibidem*, vv. 744-752.

Del mes que comienza, evita el tredecimo día/ para iniciar la simiente; para criar las plantas, es óptimo./ El sexto de en medio es muy desventajoso a las plantas,/ bueno a engendrar varones; mas a una niña no ventajoso/ ni para nacer primero, ni para casarse en verdad.¹⁹⁷

Evita los días cinco, porque penosos son y terribles:/ en el quinto, pues, dicen que el nacer las Erinias cuidaron/ de Juramento, a quien la Lucha parió, pena a perjuros.¹⁹⁸

De acuerdo con Menéndez Pelayo, el culto orgiástico de Dionisio, así como las “abominaciones y nocturnos terrores” del Citheron,¹⁹⁹ tardaron en aclimatarse en Grecia, al igual que el rito fenicio de Adonis y otras creencias orientales, las cuales se enlazaron con otra superstición oculta y sombría, practicada especialmente por las mujeres de Tesalia: el culto de Hécate triforme,²⁰⁰ diosa de las tierras sagradas y los partos, cuya referencia más antigua se encuentra en la *Teogonía* de Hesíodo (siglo VIII a. C.).

Y ésta [Asteria], encinta, parió a Hécate a quien sobre todos/ honró Zeus Cronida, y le fue concediendo espléndidos dones:/ tener parte de la tierra y de la mar infecunda, mas ella tuvo también el honor del cielo estrellado/ y por los inmortales dioses sumamente es honrada. Y en efecto, ahora, cuando uno de los hombres terrestres/ con ricas ofrendas, según el uso, propicia a los dioses,/ a Hécate invoca; y mucho honor y muy fácilmente le sigue/ a aquel cuyas preces acoge, favorable, la diosa,/ y a él dicha concede, porque tiene poder para esto.²⁰¹

Caro Baroja comenta que Hécate era una “diosa con caracteres equívocos en apariencia”.²⁰² Como era soberana de las almas, se creía que estaba presente tanto al nacer como al morir una persona, por lo que residía en las tumbas y en las casas, y aparecía en las encrucijadas durante las noches claras “con cortejos de almas y de perros que lanzaban

¹⁹⁷ *Ibidem*, vv. 780-784.

¹⁹⁸ *Ibidem*, vv. 802-804.

¹⁹⁹ Rey de Platea que dio su nombre al famoso monte Citerón, entre Beocia y el Ática, en donde se encontraba el árbol del que fue colgado Edipo cuando su padre lo mandó matar; en ese monte, Hércules realizó su primera hazaña al cazar al león que causaba estragos en los rebaños de Anfitrion y Tespio, con cuya piel se cubrió el cuerpo.

²⁰⁰ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 208.

²⁰¹ HESÍODO, *Teogonía*, est. gral., intr., versión rítmica y n. de Paola VIANELLO DE CÓRDOVA, México, UNAM, 1986, p. 14, vv. 411-420.

²⁰² Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 53.

aullidos pavorosos”.²⁰³ Menéndez Pelayo comenta que Hécate era invocada de noche en los trivios “con ceremonias extrañas, las cuales eran capaces de poner espanto en el corazón más arrojado”.²⁰⁴ En el *Philosophoumena*,²⁰⁵ se encuentra el conjuro que se rezaba para invocarla:

Ven, infernal, terrestre y celeste (triforme) Bombón, diosa de los trivios, guiadora de la luz, reina de la noche, enemiga del sol, amiga y compañera de las tinieblas; tú, que te alegras con el ladrido de los perros y con la sangre derramada, y andas errante en la oscuridad cerca de los sepulcros, sedienta de sangre, terror de los mortales, Gorgón, Mormón, luna de mil formas, ampara mi sacrificio.²⁰⁶

Meléndez Pelayo cita, además, un pasaje del poema *Pharmaceutria* de Teócrito (310-260 a. C.), en donde Simeta, joven siracusana, prepara un filtro para hacer regresar a Delfis. Al ceñir la copa con vellón de oveja, Simeta invoca: “reina de la noche y las estrellas,/ Hécate, que en los trivios escondidos/ do resuenan del perro los ladridos,/ negra sanguaza en los sepulcros huellas.// Da a mis hechizos fuerza poderosa,/ cual diste a los de Circe o de Medea,/ como a los de la rubia Perimea./ ¡Brille pura tu faz, nocturna diosa!”²⁰⁷ Y refiere que tras esta plegaria, echa harina y sal al fuego; quema una rama de laurel; hace derretir

²⁰³ *Idem*. Cada mes se depositaban ofrendas en las encrucijadas, consistentes en residuos de sacrificios purificatorios. Según la fuente, su culto parece haberse originado en Caria (Asia Menor) y en Tesalia, tierra famosa por sus hechiceras. Dada la creencia de que la locura era producida por las almas de los muertos, en este caso se pedía su auxilio (*Ibidem*, p. 54). En Tracia, a Hécate se le conocía como “gobernadora de los Umbrales, o lugares de tránsito y de lo salvaje; más tarde se le reconoció como patrona de los partos (como análoga del umbral que cruzan los recién nacidos) y crianza de adolescentes” (Rosa Santizo Pareja, “Breve historia de Hécate”, *Ávalon. Revista digital gratuita* [sitio de internet], s/n, 4 de octubre, 2010 [consultado en: feb, 8, 2011]. Disponible en: <http://revistadigitalavalon.es/?p=2875>). “Los romanos la identificaron con Trivia, cuya efigie presidía las encrucijadas de los caminos, lugares vinculados con la magia. Se creía que Hécate y su jauría de perros aparecían en esos espacios apartados, que eran para los viajeros lugares demoníacos y espectrales. Allí se levantaban estatuas en forma de una mujer de triple cuerpo o bien tricéfala. Eran muy abundantes, antiguamente, en los campos, y a su pie se depositaban ofrendas.” (Anónimo, “Mitología de Grecia: Hécate” [sitio de internet. Consultado en: feb, 7, 2011]. Disponible en: <http://www.guiascostarica.com/mitos/grecia55.htm>).

²⁰⁴ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas*, op. cit., p. 208.

²⁰⁵ O *Refutación de todas las herejías*, de Hippolytus ANTIPOPE (170-236 d. C.).

²⁰⁶ *Apud* Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas*, op. cit., p. 208; véase también Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 59.

²⁰⁷ *Idem*.

una figura de cera; da vueltas al rombo mágico, y llama al ave Jinx para que torne a Delfis a sus brazos: “Como el laurel se abrasará mi amante,/ derretiráse como blanda cera:/ cual gira sin cesar la rauda esfera,/ vueltas dará a mi casa el inconstante./ Conduce, ¡oh, Jinx! aquel varón a casa...”²⁰⁸

Comenta Menéndez Pelayo que, en Roma, las artes sobrenaturales siguieron los mismos pasos que en Grecia. La adivinación romana tuvo dos influencias de carácter religioso y político a la vez: el arte augural²⁰⁹ nativo y la aruspicina, aprendida de los etruscos. Los augures, organizados en colegio sacerdotal, serán equivalentes a los oráculos:²¹⁰

[...] no se emprenderá ninguna guerra sin tomar los auspicios; el mal éxito de toda empresa será atribuido a algún olvido o sacrilegio como el del cónsul Claudio Pulcher, vencido por los cartagineses; la superstición producirá espantosas hazañas, como la consagración de los tres Decios a los dioses infernales, el arrojarse de Curcio a la sima abierta en medio del Foro. Además de estos sacrificios expiatorios, dondequiera vemos en la historia de Tito Livio prodigios singulares, lluvias de sangre, mutaciones de sexo, estatuas que sudan o que blanden la lanza. Infundían terror grande los eclipses y los cometas.²¹¹

El culto a Hécate también se propagó en Roma por su analogía con la diosa itálica Mana-Geneta, quien determinaba si los bebés nacerían vivos o muertos, por lo que, antes de nacer un niño, el padre ofrecía en sacrificio un perro ante su altar, “suplicándole un parto fácil a la madre y larga vida para el que estaba por llegar”.²¹²

En el periodo helénico (323-30 a. C.), Tesalia era famosa porque se decía que era la tierra que daba el mayor contingente de hechiceras, y en época de Apuleyo (*ca.* 125-180 d.

²⁰⁸ Tanto Marcelino Menéndez Pelayo como Julio Caro Baroja citan la fuente. La cita, en este caso, es de Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 208.

²⁰⁹ Perteneciente al agujero o a los agoreros. *DLE*.

²¹⁰ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 211.

²¹¹ *Idem*.

²¹² MAVERICK, “*Cave canem* o el perro y el hombre antiguo” [sitio de internet], en *Derecho romano*, Esquina, Corrientes, 21 de junio, 2008. Disponible en: <http://derecho-romano-esquina.blogspot.com/2008/06/cave-canem-o-el-perro-y-el-hombre.html> [consultado: feb, 8, 2011]; H. J. Rose, *The Roman Questions of Plutarch*, Oxford, Clarendon Press, 1974 [1924], p. 192, nota LII, *apud* Wikipedia [sitio de internet]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Mana_Genita [consultado: feb, 8, 2011].

C.), éste decía en su *Metamorfosis o el asno de oro* que ejercían poder sobre la naturaleza.²¹³

“Silencio, silencio”, me replica llevándose el índice a los labios, atónito, aterrorizado. Y, mirando a su alrededor para ver si era posible hablar sin riesgos, añadió: “¡Cuidado! Es una mujer con virtudes sobrenaturales; podrías atraerte algún disgusto con palabras imprudentes”.

“Oye, dime, por favor: al fin y al cabo, ¿qué clase de mujer es esa poderosa reina de las cantineras?”

“Es una hechicera, una adivina capaz de rebajar la bóveda del cielo, de suspender en los aires la tierra, de petrificar las aguas, de disolver las montañas, de invocar los poderes infernales, de hacer descender sobre la tierra a los dioses, de oscurecer las estrellas o iluminar hasta el Tártaro.”²¹⁴

Para realizar sus fechorías se transportaban en forma de perro, rata, ave o mosca, y componían sus hechizos con entrañas de cadáveres, con los que atraían hombres o convertían a sus enemigos en “ranas, castores o carneros durante períodos más o menos largos, o se orinaban en la cara de los que, despavoridos, las veían llevar a cabo sus maldades”.²¹⁵ Las hechiceras téssalas componían filtros amorosos con el hipómades de Arcadia y el pelo de la frente del potro; y, de acuerdo con la *Vida de Apolonio de Tiana* de Filóstrato (ca. 170-249 d. C.), tenían el poder de atraer a las Empusas, monstruos de pies de asno, y en la novela de Luciano (125-181 d. C.), *Lucio o el asno*, el de las transformaciones: “La huésped del héroe de Luciano, después de desnudarse y echar en una linterna dos granos de incienso, coge una redoma, se unta de pies a cabeza, conviértese en cuervo y echa a volar; lo mismo que las brujas alavesas castigadas en el auto de Logroño”.²¹⁶

²¹³ APULEYO, *Metamorfosis*, apud Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 56.

²¹⁴ APULEYO, *El asno de oro*, *op. cit.*, p. 41.

²¹⁵ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, pp. 56.

²¹⁶ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas*, *op. cit.*, p. 209.

En *Las metamorfosis o el asno de oro* de Apuleyo, Lucio, quien viaja a Tesalia para ver si puede aprender las artes mágicas, comenta que, sin embargo:

me invade cierto temor ante las invisibles e inevitables trampas de la ciencia mágica. Pues, según dicen, ni siquiera está segura la paz de los muertos en sus tumbas; al contrario, se acude a los hornos crematorios y los sepulcros en busca de ciertos residuos y de trozos de viejos cadáveres para trágica perdición de los vivos. Viejas brujas, durante la marcha del fúnebre cortejo, en rápido vuelo, se adelantan a instalarse en la sepultura ajena.²¹⁷

Más adelante, Lucio se convierte en asno al tratar de emular a Pánfila, quien se había convertido en búho para volar hacia su amado.

Pánfila empieza a desnudarse por completo; luego abre una arqueta y de allí saca unas cuantas cajas; destapa una, y con la pomada que contiene se frota mucho rato con ambas manos, se unta todo el cuerpo, desde las uñas de los pies hasta la coronilla; habla con su lámpara muy detenidamente en voz baja; agita con leves sacudidas sus miembros. Y tras un imperceptible movimiento ondulatorio, apunta una suave pelusa que se desarrolla al instante y se convierte en recias plumas; la nariz se le encorva y endurece; las uñas se convierten en poderosas garras. Pánfila es ya búho. Hace resonar un graznido de dolor y, para comprobar su nuevo estado, se pone a revolotear progresivamente; luego, lanzándose al exterior, gana altura y desaparece en pleno vuelo.²¹⁸

Las hechiceras a menudo se convertían en animales para realizar parte de sus aventuras nocturnas y podían, además, transformar a otras personas en animales, por lo regular, con fines vengativos;²¹⁹ sin embargo, además de estas mujeres que se valen de la magia para vengarse, existen las que viven de su oficio, como la hechicera Dipsas, de Ovidio (43 a. C.-17 d. C.), “viejecilla borracha y de intenciones viperinas”, que tenía reputación de maga porque conocía el arte de conjurar, así como las propiedades de las hierbas y sustancias mágicas en general; de noche volaba en forma de ave; tenía un ojo de doble pupila;

²¹⁷ APULEYO, *El asno de oro*, op. cit., pp. 74-75.

²¹⁸ *Ibidem*, pp. 102-103.

²¹⁹ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 66.

practicaba la necromancia, y, además, servía de alcahueta.²²⁰ En el *Fastos*, Ovidio dejó una buena descripción de las *strigae*, seres entre humanos y pájaros nocturnos, que se cebaban sobre los niños pequeños y lanzaban gritos estridentes durante sus vuelos, y da tres posibilidades de su origen: por nacer así, por ser producto de encantamiento, y por quedar convertidas en ellas algunas viejas por medio de fórmulas.²²¹ Dipsas conoce el uso oculto de las hierbas; puede conjurar a los muertos; hacer que la tierra se agriete, y lograr que los ríos vuelvan hasta sus fuentes.²²² En su *Obra amatoria*, Ovidio afirma:

He visto a los astros, si me creéis, goteando sangre; púrpura de sangre estaba la cara de la Luna. Sospecho que metamorfoseada revolotea ella a través de nocturnas sombras y que de plumas se viste su cuerpo de vieja; lo sospecho y es fama; fulgura en sus ojos también doble pupila y sale luz de gemelos redondeles. Conjura ella en sus antiguos sepulcros a bisabuelos y tatarabuelos, y con prolijo ensalmo hiende la dura tierra.²²³

Caro Baroja afirma que la hechicera, no solo conoce los secretos de la magia y es intermediaria en amores, sino que tiene conocimientos empíricos que le permiten ejercer los oficios de envenenadora y perfumista, dos actividades que han estado ligadas de modo estrecho con la hechicera y que son precursoras de la química y la ciencia. “Las hierbas y los ‘simples’ entraban en buena proporción en su laboratorio y no hay que perder de vista la posibilidad de que, en ocasiones, la utilización de determinadas hierbas fuera la que producía (en ella o en sus víctimas) estados especiales de ensueño”,²²⁴ conocimientos que se transmiten a la hechicera medieval.

²²⁰ *Ibidem*, p. 64.

²²¹ *Ibidem*, p. 67.

²²² Norman COHN, *Op. cit.*, p. 264.

²²³ Publio OVIDIO NASÓN, *Obra amatoria I: amores. Libro I: VIII*, texto latino Antonio RAMÍREZ DE VERGER, trad. Francisco SOCAS, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 20.

²²⁴ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 65.

En la época romana, además de los astrólogos o matemáticos de origen caldeo, aparecieron los quirománticos, que leían las líneas de las manos, arte adivinatoria de origen egipcio. Las *lamias*²²⁵ itálicas fueron identificadas con las hechiceras tésalas, y “la antigua creencia en lemures y larvas les hizo aceptar de buen grado la necromancia”.²²⁶ En la Égloga VIII de Virgilio (70-19 a. C.), la *pharmaceutria* o hechicera manda a su criada “ceñir el altar de vendas y traer incienso y verbenas; ofrece a la diosa cintas de tres colores; pasea tres veces en torno al altar la efigie de su amado; esparce la salsa mola, quema la rama de laurel, entierra en el umbral las prendas de Dafnis y confecciona un filtro con hierbas venenosas del Ponto”.²²⁷

Son numerosas las fuentes en las que pueden encontrarse referencias a las artes mágicas y adivinatorias entre los autores latinos, quienes también creían en apariciones y fantasmas. Plinio el joven (ca. 62-113 d. C.) y Tácito (ca. 55-120 d. C.) hablan de una mujer “de sobrehumana estatura” que se le apareció a Curcio Rufo, bajo los pórticos de Adrumeto. Por Petronio (entre el 14 y 27 al 65 d. C.), se sabe de la creencia en el poder de las ligaduras y encantos, así como en los licántropos; por Didio Juliano (ca. 133-193 d. C.), de la asteroescopia; por Apuleyo, quien era dado a la teúrgia, de la hechicería y las transformaciones.²²⁸

²²⁵ Figura terrorífica de la mitología, con rostro de mujer hermosa y cuerpo de dragón. *DLE*.

²²⁶ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, pp. 211-212.

²²⁷ *Apud* Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 212.

²²⁸ *Ibidem*, pp. 215-216.

3.3. LA MAGIA ENTRE LOS PUEBLOS GERMANOS Y ESLAVOS

De los galos, germanos y britanos se tiene noticia por Julio César, Tácito, Herodoto y Cicerón. Se dice que interpretaban por el vuelo y canto de las aves, los relinchos y bufidos de los caballos de los carros sagrados, y varillas de árboles frutales; que practicaban la hidromancia, mediante la adivinación por agujas o alfileres lanzados al agua, así como hechizos y conjuros para facilitar el parto o evocar las almas de los muertos. Julio César afirma que los druidas enseñaban astronomía y creían en el poder de los astros; estaban inclinados a la negromancia y a las invocaciones.²²⁹

Entre los pueblos germánicos y eslavos también se practicaba la magia ritual, y era ejercida tanto por reyes como por magos y hechiceros, quienes tenían un antepasado particular. Erik, el del sombrero ventoso, fue un rey sueco que se decía que tenía “excepcionales poderes mágicos”,²³⁰ aunque esta era una práctica más frecuente entre mujeres, a las que se respetaba y temía. Son numerosas las referencias a las prácticas de las magas y hechiceras en la literatura primitiva germánica y en las obras históricas escritas en latín. En los *Eddas* se alude constantemente a los peligros que encierra dejarse dominar por ellas. Para ilustrar este hecho, Caro Baroja cita una voz sobrenatural que le dice a Lodfafner, en uno de los *Eddas*: “Huye del peligro de dormirte en brazos de la mujer maga; que no te estreche contra su seno. Te hará despremiar la asamblea del pueblo y las palabras del príncipe; rehusarás el comer, huirás del trato con los demás hombres y te irás a dormir tristemente”.²³¹

²²⁹ *Ibidem*, p. 204.

²³⁰ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 81.

²³¹ *Apud ibidem*, p. 82.

Caro Baroja comenta que en la vida cotidiana, los pueblos germanos estaban dominados por el miedo a las hechiceras, a las que, con frecuencia, consideraban causantes de las desgracias de sus reyes, como la del rey Frothon III, quien tenía en su corte a una hechicera famosa. Ésta y su hijo se confabularon para robarle sus tesoros, y huyeron del palacio para retirarse a un sitio que consideraron apartado. El rey fue en su búsqueda personalmente; pero, al llegar, la hechicera convirtió en toro a su hijo, quien salió al paso del rey, lo embistió y lo mató.²³² Asimismo, en Escocia, consideraban que las enfermedades se debían a actos de magia. En los años 967-972, el rey Duff de Escocia cayó enfermo; después de varias averiguaciones, se dio con unas hechiceras que derretían a fuego lento una imagen de cera del rey. Una vez castigadas las mujeres, el rey se alivió.²³³

Por otras fuentes se sabe que las hechiceras también pululaban por las Galias, y que fueron consultadas por grandes personajes y equiparadas a los druidas.²³⁴ Existían también los *tempestarii*, hechiceros que provocaban el trueno y el granizo, así como arúspices e intérpretes de sueños, “gnomos, silfos, kobolds, trolls, ondinas, niks: encantadores, duendes, trasgos, genios del mar, de los ríos, de las fuentes y de las montañas”.²³⁵

Uno de los magos más conocidos es Merlín, quien fue trabajado desde el siglo XII hasta avanzada la Edad Media por distintos autores. De origen galés, data del siglo VIII, y fue registrado por primera vez por Geoffrey de Monmouth en las *Prophetiae Merlini*,²³⁶ en la *Historia regum Britanniae*²³⁷ y en la *Vita Merlini*; más adelante apareció en la *Historia de Merlín* de Robert Boron y en *El baladro del sabio Merlín*, de autor desconocido.

²³² *Ibidem*, p. 83.

²³³ *Ibidem*, p. 86.

²³⁴ *Ibidem*, p. 87.

²³⁵ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 204.

²³⁶ Luis Alberto de CUENCA, “Prólogo”, en Geoffrey de MONMOUTH, *Historia de los reyes de Britania*, ed. Luis Alberto de CUENCA, Madrid, Siruela, 1987, p. XII.

²³⁷ *Idem*.

Herbolario, profeta y posteriormente mago, Merlín tiene el poder de la transmutación; conoce la ciencia de los filtros y las piedras, las frases mágicas, el pasado y el futuro; es *tempestari*, adivino e intermediario en amores. Como todo mago que se respete, cuenta con genealogía divina: es hijo de un súcubo, demonio del aire, y una mujer casta y pura. A temprana edad defendió a su madre de las leyes de los hombres y posteriormente se convirtió en el consejero y profeta de Pandragón y Úter. Con la ayuda de cierta hierba, se transmutó a sí mismo y al rey Uterpandragón, para que éste pudiera ayuntar con Igerne en la figura de su marido y concebir a Arturo. Más adelante enterró la espada en una piedra, con el objetivo de que ésta fuera la que diera legalidad a Arturo ante los habitantes de Bretaña y pudiera ser rey. Iba y venía a su antojo por el reino, ya en la figura de un ciego paralítico, ya en la de un viejo, y tenía la capacidad de mover los cielos y los vientos. Finalmente, hacia su decadencia, Merlín es dominado y encerrado en una cueva, bajo una piedra, por medio de encantamiento. En unas versiones, la responsable es Niviana, la Doncella del Lago;²³⁸ en otras, Nimue, a quienes Merlín enseñó las artes mágicas y, en otras, Morgana.

La figura de Morgana aparece desde la *Vida de Merlín*, como la mayor de nueve ninfas que gobernaban Afortunada, la isla de los frutos.²³⁹ Sabía en el arte de curar, conocía la utilidad de las hierbas para la sanación de las heridas; tenía el poder de la transmutación, y se transformaba en ave: “También conoce el arte de mudar su figura, y como Dédalo sabe cortar los aires con plumas nuevas. Cuando quiere, en Bristo, Carnoto o Papias, cuando quiere se deja caer del cielo en nuestras playas”.²⁴⁰ En versiones posteriores, Morgana

²³⁸ ANÓNIMO, *El baladro del sabio Merlín*, Madrid, Miraguano, 1988 (Libros de los Malos Tiempos, 29), p. 455.

²³⁹ Geoffrey de MONMOUTH, *Vida de Merlín*, trad. Lois C. PÉREZ CASTRO, pról. Carlos GARCÍA GUAL, Madrid, Siruela, 1986, p. 32.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 33.

aparece convertida en reina-hada, enamorada de Lanzarote;²⁴¹ es hija de Igerne y, en consecuencia, media hermana del rey Arturo; en otras aparece como hechicera, discípula de Merlín. Al igual que Niviana y Nimue, Morgana utiliza las enseñanzas de Merlín para encantarlos hacia el final de su vida.

3.4. EL SURGIMIENTO DE LA BRUJERÍA

La brujería surge a partir del concepto de Satanás como antagonista de Dios. Este antagonismo tiene sus orígenes en el Nuevo Testamento, y su papel es el de oponerse a la nueva religión. Como tal, Satanás es el enemigo de Jesucristo y sus seguidores, contra los que conspira para arrancarlos del amor a Cristo, con la ruina consecuente de su alma y cuerpo.²⁴² El Diablo, ayudado por sus huestes de demonios, provoca enfermedades y desastres colectivos, tales como inundaciones, malas cosechas y epidemias.²⁴³ Producto de una larga y compleja evolución, hacia finales de la Edad Media, los demonios se habían transformado en seres poderosos y temibles e intervenían activamente en la vida de los cristianos.

Una bruja era una mujer —aunque también podía serlo un hombre e, incluso, un niño—, que se había “entregado al Diablo por medio de un pacto o contrato, para servirle o asistirle”.²⁴⁴ Éste se le aparecía en distintos momentos, que podían ser de desesperación, desamparo o profunda soledad, originalmente en carne y hueso, y, comúnmente, en la

²⁴¹ Sir Thomas MALORY, *La muerte de Arturo*, vol. II, trad. Francisco TORRES OLIVER, Madrid, Siruela, 1986 (Sección de Lecturas Medievales, 15), pp. 170-176.

²⁴² Norman COHN, *Op. cit.*, pp. 94-95.

²⁴³ *Ibidem*, p. 98.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 138.

forma de un hombre —aunque también podía ser en la de un animal—, quien la consolaba y le prometía dinero; posteriormente, la asustaba, le imponía un compromiso de obediencia y finalmente se unía a ella, mediante una unión sexual dolorosa. La nueva bruja tenía que renunciar a Dios y a la religión cristiana, y ponerse al servicio de Satanás, quien dejaba su marca en ella: “a menudo con las uñas o garras de su mano izquierda y en el lado izquierdo del cuerpo”.²⁴⁵ La bruja adquiría el poder de realizar *maleficium*: con la ayuda del Diablo, podía arruinar la vida de quien ella quisiera; provocar una enfermedad súbita, un trastorno mental, un accidente lamentable o la muerte de un ser humano; hechizar un matrimonio y producir la esterilidad de la pareja, abortos en la mujer o impotencia en el hombre; hacer que el ganado enfermara o muriera, y provocar un gran temporal o una lluvia fuera de la estación para arruinar las cosechas. Entre otras cosas, las brujas se especializaban en el asesinato de recién nacidos y niños pequeños, sobre todo de los no bautizados, con el fin de apoderarse de sus cuerpos, ya que eran caníbales y disfrutaban de la carne tierna. Además, esta carne tenía poderes sobrenaturales y podía utilizarse en preparados mágicos para matar a otros seres humanos, soportar la tortura y guardar silencio; asimismo, servía para preparar ungüentos que les permitían volar.²⁴⁶ Cada cierto tiempo, se reunían en aquelarres o *sabbats*. Éstos eran encuentros nocturnos que terminaban a media noche (cuando mucho, al amanecer), en un cementerio parroquial, un cruce de caminos o al pie de una horca, aunque los más importantes, los ecuménicos, se llevaban a cabo en la cima de una montaña famosa, por lo general, en una región apartada, a la que llegaban volando en “demoniacos carneros, cabras, cerdos, bueyes, caballos negros, o palos, palas, azadones y escobas”.²⁴⁷

²⁴⁵ *Idem*.

²⁴⁶ *Ibidem*, pp. 138-139.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 139.



... vienen cabalgando en chivos ...



... pisotean la Cruz ...



... están hechos para ser rebautizados en nombre del demonio ...



... entregan sus ropas al demonio ...



... besan las partes traseras privadas del demonio ...



... y bailan en círculo, espalda contra espalda ...

El sabbath de los brujos según el *Malleus maleficarum* (*El martillo de los brujos*) de Heinrich Kraemer y Jacobus Sprenger (1486).

El *sabbat* era presidido por el Diablo en la forma de un ser monstruoso: “un espeluznante hombre negro de enormes cuernos, con barba y patas de cabra y, a veces, con garras de pájaro en lugar de manos y pies. Se sentaba en un elevado trono de ébano, mientras sus cuernos despedían resplandor y las llamas chisporroteaban en sus enormes ojos. La expresión de su cara era tenebrosa; su voz, ronca y aterradora”.²⁴⁸ Las brujas se arrodillaban; le rezaban; refrendaban su renuncia a la fe cristiana, y después lo besaban en el pie izquierdo, los genitales o el ano; luego confesaban sus pecados, como ir a la iglesia o no haber cometido suficientes *maleficia*, por lo que eran azotadas. Posteriormente, se llevaba a cabo la misa negra, en la que el Diablo impartía una parodia de la Eucaristía. Por último, se llevaba a cabo una danza orgiástica, al son de trompetas, tambores y flautines. Brujas y brujos bailaban en corro, alrededor de una bruja inclinada hacia adelante, con la cabeza tocando el suelo, y con una vela en el ano que les proveía iluminación. El baile concluía con una orgía impresionante, en la que todo estaba permitido, incluidos la sodomía y el incesto. En el punto más álgido, el Demonio copulaba con cada uno —hombres, mujeres y niños—, y cerraba el *sabbat* con la encomienda de llevar a cabo el mayor número posible de *maleficia* contra sus vecinos cristianos.²⁴⁹

Aunque los *maleficia* se llevaban a cabo individualmente, la brujería era considerada una colectividad. Las brujas formaban una sociedad que se reunía a intervalos regulares y participaba de ritos comunales sujetos a una disciplina rígida y centralizada. Los brujos y las brujas eran considerados una secta adoradora del Diablo, idea que se desarrolló originalmente como un “subproducto de la campaña llevada a cabo por la Inquisición contra el catarismo, y que el estereotipo se empleó por primera vez en forma masiva en una

²⁴⁸ *Idem.*

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 140.

caza de brujas [...] que produjo centenares de víctimas en el sur de Francia y norte de Italia a finales del siglo XIII y durante el siglo XIV”.²⁵⁰ Norman Cohn afirma que lo que fundamentalmente diferencia a las brujas de las hechiceras es su subordinación al Diablo y el *sabbat*. A la hechicería pertenece la magia ritual que trabajaba por medio de un conjuro. El hechicero o hechicera llamaba a uno o más demonios por su nombre, con el objeto de persuadirlos u obligarlos a llevar a cabo una tarea específica. Su actitud era la de un director de demonios más que la de un servidor, “se asemejaba más al especialista en una técnica muy elaborada y representaba en conjunto una figura muy diferente de la bruja”,²⁵¹ tal como se la imaginaba en los siglos XV-XVII; además, al demonio o genio se le podía encerrar en un anillo o una botella y, “en lugar de causar los estragos que les dictan sus propios deseos, quedan atados, en el contexto de la magia ritual, a la voluntad del mago”,²⁵² en otras palabras, el hechicero o mago no adoraba a los demonios, sino que los dominaba y hacía actuar según su propia voluntad, ya que lo dominaba por intercesión de Dios. Existía la creencia del poder de ciertas palabras divinas que, recitadas en voz alta en las circunstancias adecuadas, obligaban a los demonios a obedecer; si éstos se negaban, el mago podía aplicarle una sanción y penalizarlo en nombre de Dios.²⁵³ Las brujas, en cambio, estaban supeditadas al Diablo o Satanás, con quien celebraba un pacto, según se anotó líneas arriba, y se organizaban en torno al *sabbat*.

Aun cuando en los siglos XIII y XIV se registraron casos de obispos, guerreros y damas de alcurnia que fueron acusados de practicar la hechicería,²⁵⁴ las hechiceras subían al

²⁵⁰ *Ibidem*, pp. 141 y 168.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 215.

²⁵² *Ibidem*, p. 220.

²⁵³ *Ibidem*, p. 222.

²⁵⁴ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, p. 121.

“castillo del noble, al palacio del obispo, al alcázar del rey”,²⁵⁵ y en el siglo XIII se consideraba que llevar a cabo encantamientos “con buena intención” era cosa digna de premio. El concepto de “bruja” empieza a gestarse a partir del primer *sabbat*, ocurrido entre 1330 y 1340 en Carcassonne, que hace eco de una doctrina dualista.²⁵⁶ Su difusión y la caracterización del Demonio dan lugar al famoso *Directorium inquisitorum* del dominico catalán Nicolás Eymerich, escrito hacia 1376, que establece la existencia de tres clases de brujería:

- I) La de los que dan a los demonios un culto de latría, sacrificando, prosternándose, cantando canciones, encendiendo cirios, quemando incienso, etc.
- II) La de los que se limitan a dar a los mismos un culto de dualía o hiperdualía, mezclando los nombres de los demonios con los de los santos, en las letanías, rogando que los mismos demonios sean mediadores cerca de Dios, etc.
- III) La de los que invocan siempre a demonios trazando figuras mágicas, colocando a un niño en medio de círculos, sirviéndose de una espada, un espejo, etc. [...] Si se pide al Demonio cosas que le son propias, como el que tiene a una mujer con pensamientos lujuriosos y en la operación se sirve del modo imperativo diciéndosele “te mando”, “te ordeno”, “te exijo”, la herejía no se halla bien marcada. Pero, en cambio, si se dirige uno a él diciendo, “yo te ruego”, “te pido”, etc., este es manifiestamente herético porque las palabras son de *oración* e implican *adoración*.²⁵⁷

La difusión de la doctrina se amplió y perfiló por toda Europa y dio lugar a otros códigos sobre el tema, como el *Formicarius* de Johannes Nider, escrito entre 1435 y 1437, y el *Malleus maleficarum*, escrito por dos monjes dominicos, Heinrich Kraemer y Jacobus Sprenger, en 1486.²⁵⁸ En ambos libros, las actividades de los y las brujas eran las mismas que las de las hechiceras (producir tempestades, esterilidad en hombres y bestias, y locura; transportarse por los aires a sitios lejanos; apestar con malísimos olores o producir miedo irrefrenable a quienes los perseguían; profetizar; transmutar a los hombres; endemoniarlos,

²⁵⁵ *Idem*.

²⁵⁶ *Ibidem*, pp. 123 y 127.

²⁵⁷ *Apud ibidem*, p. 132. Cursivas en el original.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 133.

enfermarlos y matarlos); pero además, tenían relación directa con el Demonio; pertenecían a una secta; a las mujeres, además, se les atribuían sortilegios amorios, así como actos de antropofagia y raptos de niños.²⁵⁹ Las “maléficas” y su colaboración con el Demonio es una premisa establecida a partir de la primera parte del *Malleus*, las cuales se dan mucho entre comadronas o parteras.²⁶⁰ De acuerdo con Caro Baroja, otra diferencia entre la hechicera y la bruja es que ésta se daba principalmente en las áreas rurales y aquélla en las urbanas, “o en tierras en las que la cultura urbana tiene gran fuerza”.²⁶¹

Durante un siglo o más la Iglesia había equiparado con fortuna la magia alta y la herejía. Ahora [siglo XV] identificó a hechicería campesina con la mayor de las herejías: la apostasía, la renuncia a la fe con el fin de servir al diablo. Este fenómeno proporcionaba a Satanás agentes en potencia en todos los pueblos. La conciencia de esta nueva amenaza fue el origen del *Malleus*.²⁶²

3.5. LAS BRUJAS: PARTERAS, CURANDERAS, HIERBERAS Y SABIAS

Al estudiar los antecedentes de la brujería en la península Ibérica, Menéndez Pelayo comenta que los maleficios de las brujas no diferían en mucho unos de otros.

¿Si lu agüeyará/ La vieya Rosenda/ Del otru llugar?/ Desque allá na cuerra/ Lu diera en besar./ Pequeñin y apocu/ Morriéndose va./ Dalgun maleficiu/ La maldita i fai;/ Que diz q'á Sevilla/ Los sábados va./ Y q'anda de noche/ Por todú el llugar./ Chupando los ñeños/ Que gordos están.²⁶³

²⁵⁹ *Ibidem*, pp. 135-137.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 137.

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² G. R. QUAIFFE, *Magia y maleficio: las brujas y el fanatismo religioso*, trad. Jordi BELTRÁN, Barcelona, Grijalbo, 1989, p. 67.

²⁶³ ANÓNIMO, "El niño enfermo", en *Colección de poesías en dialecto asturiano*, comp. y pról. Oviedo CAVEDA, Imprenta D. Benito González, 1837, *apud* Marcelino MENÁNDEZ PELAYO, *Obras completas, op. cit.*, p. 222.

Sin embargo, vale la pena preguntarse cómo eran y a qué se dedicaban las mujeres que eran relacionadas con la brujería. Respecto de su apariencia, Norman Cohn comenta que había ciertas características que las hacían sospechosas: eran mujeres de edad, casadas o viudas, pero, por lo general, solitarias, excéntricas o de mal temperamento, malhabladas y rápidas para insultar o amenazar; feas, con ojos enrojecidos y piel manchada, deformes o encorvadas por el peso de los años. En cuanto a sus actividades, comenta que estaban las comadronas y las que practicaban la medicina popular, es decir, las curanderas y hierberas. Asimismo, estaban las sabias y brujas blancas, que realmente creían que tenían facultades para curar por medios sobrenaturales, al mismo tiempo que podían hacer daño por medio de la magia.²⁶⁴ Esther Cohen, en su estudio sobre los filósofos y las brujas en el Renacimiento,²⁶⁵ comenta que la bruja es la antigua curandera, partera y hechicera, proveedora de filtros de amor, amiga del pueblo y de la propia Iglesia, que veía en sus prácticas una función productiva en relación con la salud social.²⁶⁶ Jules Michelet también comenta que la bruja es la curandera, “gracias a las plantas y a los filtros, protectora de los débiles”.²⁶⁷

La bruja medieval no es aún la mujer acosada de la época moderna [...] es una consoladora, una ayuda cotidiana, antes de convertirse en este personaje temido, del que los niños huyen y los adultos soportan con miedo hasta el día de la primera denuncia.²⁶⁸

“La naturaleza las hace hechiceras”. —Es el genio propio, el temperamento de la mujer. Nace ya hada: por el cambio regular de la exaltación, es sibila; por el amor, maga. Por su agudeza, por su astucia a menudo fantástica y benéfica, es hechicera y da la suerte o a lo menos adormece, engaña los males.²⁶⁹

²⁶⁴ Norman COHN, *Op. cit.*, pp. 312-313.

²⁶⁵ Esther COHEN, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, Taurus/Unam, 2003.

²⁶⁶ *Ibidem*, *passim*.

²⁶⁷ Jules MICHELET, *La bruja*, pról. Robert MANDROW, Barcelona, Labor, 1984, p. 11.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 13.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 21.

Las hechiceras eran las que asistían médicamente a las mujeres, principalmente. Todos acudían a la bruja y nadie se avergonzaba de ella; se le hablaba sin rodeos, con la más ruda franqueza, y se le pedía la vida, la muerte, medicinas, venenos.²⁷⁰

Joyce Lussu, en su capítulo sobre brujas y mercaderas,²⁷¹ afirma que las brujas eran las depositarias de la antigua cultura comunitaria, de los cultos rurales de la fertilidad y la reproducción, las curanderas y buscadoras de hierbas medicinales y de drogas que ayudaban a los campesinos a sobrevivir, las videntes y mediadoras con lo sobrenatural animista.²⁷² Y Bárbara Ehrenreich, en su historia sobre las sanadoras,²⁷³ apunta que las brujas fueron las primeras médicas y anatomistas de la historia occidental; eran enfermeras, consejeras, aborteras, “las primeras farmacólogas con sus cultivos de hierbas medicinales”,²⁷⁴ cuyo uso se trasmitía de unas a otras entre vecinas o de madre a hija. Eran también comadronas que iban de casa en casa y de pueblo en pueblo.²⁷⁵ Para el *Malleus*, era particularmente clara la asociación entre bruja y comadrona: “Nadie causa mayores daños a la Iglesia que las comadronas”,²⁷⁶ y para los cazadores de brujas, éstas eran, no solo las que mataban o atormentaban, sino las mujeres y hombres sabios, entre los que incluían a los que no hacían el mal, sino el bien; a los que no traían la ruina y la destrucción, sino salvación y auxilio. “Sería mil veces mejor para el país que desaparecieran todas las brujas, y en particular las brujas benefactoras”.²⁷⁷

²⁷⁰ *Ibidem*, pp. 115, 117 y 124.

²⁷¹ Joyce LUSSU, *Padre, patrón, padreterno: breve historia de las esclavas y matronas, villanas y castellanas, brujas y mercaderas, proletarias y patronas*, Barcelona, Anagrama, 1979.

²⁷² *Ibidem*, p. 85.

²⁷³ Bárbara EHRENREICH, *Brujas, comadronas y enfermeras, historia de las sanadoras*, Barcelona, La sal, 1984 (Cuadernos Inacabados, 1).

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 7.

²⁷⁵ *Idem*.

²⁷⁶ *Apud ibidem*, p. 16.

²⁷⁷ *Apud ibidem*, p. 15.

En resumen, la bruja era la sanadora que había adquirido el oficio por medio de la tradición oral, basada en estudios empíricos. Como dato curioso, se tiene noticia de que Paracelso, el padre de la medicina moderna, quemó su manual de farmacología en 1527, porque “todo lo que sabía lo había aprendido de las brujas”.²⁷⁸ Por su parte, el *Malleus* afirma que “una mujer que tiene la osadía de curar sin haber estudiado es una bruja”,²⁷⁹ hecho confirmado por Quaiife, quien dice que las brujas eran herbolarias y psicólogas pragmáticas, y que sus remedios daban resultados, especialmente los que se basaban en la farmacología.²⁸⁰

3.6 Resumen

Del presente capítulo se desprende que el ser humano recurre a la magia cuando no encuentra explicaciones lógicas acerca del cosmos y el mundo, o cuando pierde el control sobre la naturaleza o el poder sobre los demás; es decir, cuando sus herramientas y técnicas no le bastan para su bienestar y queda a merced de los fenómenos naturales, o se enfrenta al rechazo de algún ser amado y/o su comunidad. Desde tiempos remotos, los individuos han recurrido a la magia, en cuyo terreno se encuentra el conseguir favores sexuales en contra de la voluntad del otro, y puede ser ejercida por cualquier individuo, quien adquiere el arte por medio de la tradición oral de una generación a otra.

²⁷⁸ *Apud ibidem*, p. 18.

²⁷⁹ *Apud ibidem*, p. 20.

²⁸⁰ G. R. QUAIIFE, *Op. cit.*, pp. 21 y 57.

Celestina fue concebida en un ambiente de tensión que persigue a las mujeres que tienen el control de la vida y la muerte: comadronas, hierberas, boticarias, curanderas, parteras, perfumeras, enfermeras, consejeras, aborteras y sanadoras, por lo general, mujeres de edad, casadas o viudas solitarias, y que, de acuerdo con los manuales de la época, son las causantes de los desastres naturales y del perjuicio de los demás. A pesar de que los oficios anteriormente descritos también corresponden a las hechiceras, podemos identificar los elementos que diferencian a unas de otras, a partir de los estudios que hemos revisado en el presente capítulo:

- a) la hechicera pertenece al área urbana, mientras que la bruja, a las áreas rurales;
- b) la hechicera no está supeditada a Satanás y la bruja sí, ya que hace un pacto de sumisión con él;
- c) la hechicera domina a los demonios y los amenaza, mientras que la bruja vive constantemente atemorizada por el Diablo;
- d) por medio del conjuro, los demonios son capturados por la hechicera, a quien obedecen y le proporcionan elementos para argumentar y defenderse, mientras que la bruja se dedica a ganar adeptos y trabajar para Satanás, causando *maleficia*;
- e) la hechicera pertenece al ámbito de la magia ritual y la bruja se organiza alrededor del *sabbat*, y
- f) la hechicera cree en Dios y comulga con la Iglesia, mientras que la bruja es una hereje; es decir, reniega tanto de ésta como de aquél.

4. CARACTERIZACIÓN DE CELESTINA

4.1. EL ANTIGUO DEBATE SOBRE EL TEMA

Dado que los personajes de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* han sido analizados por numerosos estudiosos que le han dedicado gran espacio a Celestina, antes de revisar sus características, haré un resumen de lo que han considerado los principales estudiosos de la obra acerca de ella, debido a que existe un largo debate en cuanto a sus cualidades y su condición de hechicera: unos afirman que la magia no tiene repercusiones en la acción, respecto de su influencia en Melibea, y otros concluyen que es fundamental para el súbito cambio de ésta en relación con Calisto; unos la designan como hechicera y otros como bruja; unos la tratan con subjetividad afectiva y otros la condenan con frases prejuiciosas al presentárnosla como personaje.

Marcelino Menéndez Pelayo, por ejemplo, la define como “hechicera” y sostiene que tiene rasgos comunes con la vieja Dipsas ovidiana: la intemperancia báquica, la pericia en las artes mágicas, el poder de la hechicería, “que no se limita a la preparación de filtros amorosos ni al conocimiento de las virtudes arcanas de ciertas yerbas, sino que domeña la naturaleza con infernal señorío [...] No falta[n], por supuesto, el vuelo nocturno y la evocación de los muertos”;²⁸¹ sin embargo, comenta que no son la embriaguez ni la hechicería los que la definen como personaje, sino el oficio de “concertadora de ilícitos tratos”, junto con la “pérfida astucia de sus blandas palabras y viles consejos”,²⁸² que ejerce junto con su comadre Claudina. En relación con su oficio de intermediaria en amores,

²⁸¹ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *La Celestina*, op. cit., pp. 68-69.

²⁸² *Ibidem*, p. 69.

Menéndez Pelayo la relaciona con las lenas latinas, quienes se “muestran como ella razonadoras y sentenciosas, y dan verdaderas lecciones de perversidad a sus educandas”.²⁸³

Empero, más adelante, afirma que la que “debe ser tenida por abuela de la madre Celestina” es Urraca, la trotaconventos del Arcipreste de Hita, y no la *anus*, la vieja medianera de *Pánfilo*, ni la Dipsas de Ovidio.²⁸⁴

Las artes y maestrías de Trotaconventos son las mismas que las de Celestina: como ella gusta de entreverar en su conversación proloquios, sentencias y refranes, y no solo esto, sino *enxiemplos* y fábulas; como ella se introduce en las casas a título de buhonera y corredora de joyas, y con el mismo arte diabólico que ella va tendiendo sus lazos a la vanidad femenil [...] La *anus* del comediógrafo elegíaco no se vale de ningún género de encantamientos. Celestina, sí, y también Urraca.²⁸⁵

Más adelante, Menéndez Pelayo descarta a la vieja Tarantántara de la *Poliscena* de Leonardo de Arezzo (*ca.* 1370-1444), como abuela de Celestina, así como a la medianera del *Corbacho*.²⁸⁶ En el análisis del personaje, el estudioso argumenta que

Celestina no es una alcahueta vulgar [...] es el genio del mal encarnado en una criatura baja y plebeya, pero inteligentísima y astuta, que muestra, en una intriga vulgar, tan redomada y sutil filatería, tanto caudal de experiencia mundana, tan perversa y ejecutiva y dominante voluntad, que parece nacida para corromper el mundo y arrastrarle, encadenado y sumiso, por la senda lúbrica y tortuosa del placer.²⁸⁷

y después afirma que profesa y practica “la ciencia del mal por el mal”,²⁸⁸ y que en ella hay un “positivo satanismo”,²⁸⁹ que se revela en los monólogos y apartes de la propia Celestina.

Afirma, asimismo, que aun cuando es constantemente odiosa, nunca llega a ser repugnante,

²⁸³ *Ibidem*, p. 77.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 92.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 93-94.

²⁸⁶ *Cfr. ibidem*, pp. 109 y 128.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 135.

²⁸⁸ *Idem*.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 136.

ya que “algo humano queda en el fondo”.²⁹⁰ Celestina es lúcida, inteligente, lo que la convierte en el más singular de los diablos predicadores. Si bien sus intenciones son abominables, sus palabras son sabias. Finalmente, Menéndez Pelayo concluye que sus discursos contienen una filosofía

agridulce de la vida, en que no todo es falso y pecaminoso. Porque no solo de amores es maestra Celestina, sino que con gran ingenio discurre sobre los males de la vejez, sobre los inconvenientes de la riqueza, sobre el ganar amigos y conservarlos, sobre las vanas promesas de los señores, sobre la tranquilidad del ánimo, sobre la inconstancia de la fortuna, y otros temas de buena lección y aprovechamiento.²⁹¹

Ramiro de Maeztu, en cambio, afirma que la magia no tiene nada que ver en el comportamiento de Melibea. Su ensayo es un poco contradictorio, ya que, en la parte introductoria del mismo, advierte que si Calisto y Melibea hubieran reflexionado, nunca habrían quedado a “merced de la codicia o la mala voluntad de la ingeniosa bruja [ya que] [e]mbebidos en sí mismos no repararon en la sombra que se cernía entre los dos”.²⁹² Sin embargo, después de referirse a ella como la causante de las desgracias de la pareja, al revisar la escena del conjuro, nos dice que no tiene nada que ver en su desgracia, sino que es una de las deudas que tiene el autor con sus predecesores, el cual le parece “demasiado literario y arcaico” como para ganarse a Melibea, en una obra tan crítica y realista. Maeztu afirma contundente: “La astuta vieja no es tan grande por sus relaciones con el diablo como por su profunda humanidad”.²⁹³ El estudioso, para demostrar que las artes mágicas no tienen influjo en la protagonista, comenta que la vieja es una persona de juicio e ingenio que le expone su negocio a Melibea con palabras ambiguas que le dan la oportunidad de

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 138.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 140.

²⁹² Ramiro de MAEZTU, *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, 10a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968 [1938], p. 113.

²⁹³ *Ibidem*, p. 124.

retirarse en caso necesario, y sabe muy bien en qué momento darle un giro a la conversación para suscitar en ella sentimientos opuestos.²⁹⁴ Empero, después de negar que el conjuro tiene efecto en el comportamiento de Melibea y resaltar su capacidad argumentativa, el estudioso hace hincapié en el hecho de que, cuando ésta se indigna porque le menciona el nombre de Calisto, Celestina “invoca al diablo para que la ayude”,²⁹⁵ e inmediatamente después se le ocurre pedirle una oración para el dolor de muelas del enamorado y el cordón con el que ha tocado tantas reliquias. Con esto, Melibea puede “pensar en el galán sin remordimiento de conciencia”;²⁹⁶ en otras palabras, Melibea ya estaba interesada en él, por lo que en realidad no se necesitaba de la magia, sino del pretexto, y Celestina solo se encargó de abrir “la puerta de la cámara en donde Melibea había guardado bajo siete llaves su inclinación hacia Calisto”.²⁹⁷

Celestina es pródiga en consejos, pero codiciosa, ya que pierde la razón por un collar que le regala Calisto a cambio de sus servicios como medianera, y se niega a compartirlo con Sempronio y Pármeno. Es debido a esta codicia que los criados de Calisto la asesinan, con lo que desencadenan la muerte del enamorado y el consecuente suicidio de Melibea. Maeztu niega que pueda ver a Celestina como el “sublime de mala voluntad”, así como tampoco puede ver “la ciencia del mal por el mal”, mencionados por Menéndez Pelayo.²⁹⁸ Estas definiciones le parecen impropias e inadecuadas, ya que Celestina “es demasiado interesada y utilitaria para dedicarse al mal por el mal y hasta para divertirse con su mero espectáculo, [además de que es] hasta muy capaz de dedicarse al bien, como ello le sea provechoso, y en cierto modo se dedica, porque el entendimiento que proporciona con su

²⁹⁴ Cfr. *ibidem*, pp. 124-125.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 125.

²⁹⁶ *Idem*.

²⁹⁷ *Idem*.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 128.

conversación no es siempre cosa mala”.²⁹⁹ Para Maeztu, Celestina es el saber mismo: la ciencia a secas, el saber sin calificativos; ella ve en las personas sus debilidades y las explota: “todo su aparato de símbolos e hipótesis no se propone sino buscar el modo de explotar el universo”.³⁰⁰ Además de afirmar que Celestina representa la ciencia, Maeztu la bautiza como “la santa del hedonismo”, por ser “un ministro del placer”, cuya función consiste en “tratar de satisfacer las pasiones, los caprichos y los deseos amorosos de los hombres que solicitan sus servicios y en procurar enamorados y clientes a las mujeres por quienes se interesa”.³⁰¹ Debido a que su profesión es repugnante y deshonrosa en todo el mundo, el personaje carecería de relieve si se dedicara únicamente a la medianería, por lo que necesita de una caracterización literaria más allá de la realista. Para ella, no hay “más dios que el placer [y] a ministrarlo se dedica”.³⁰²

Con la intención de reivindicar la denostada imagen de Celestina, Enrique Anderson Imbert argumenta que los personajes de la *Comedia* son sanos, cínicos y amorales, y hablan en el lenguaje propio de la estilización de la lascivia; tienen el punto de vista del hombre-masa, egoísta y antisocial, aun cuando tengan que pactar con la sociedad. Son personajes individualistas.³⁰³ Para él, Celestina es una mujer “bonachona”, que no satánica,³⁰⁴ lo que impediría su humanidad, su verdadera y legítima psicología; no es “ni criatura de Satán ni simple alcahueta”, sino “vida rebosante [que] siente el placer de la carne ajena porque recuerda el de la propia”.³⁰⁵ Lo desinteresado de su oficio estriba en el hecho de que quiere

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 129.

³⁰¹ *Ibidem*, p. 131.

³⁰² *Ibidem*, p. 133.

³⁰³ Enrique ANDERSON IMBERT, *Los libros de Occidente y otros ensayos. La Celestina, Shakespeare, Lope de Vega, Palma, Zorrilla de San Martín, Shaw, Valle-Inclán, Proust, Azorín, Ramón Jiménez, Lynch, Güiraldes, etc.*, México, De Andrea, 1957 (Colección Literaria, 5), pp. 33-35.

³⁰⁴ *Cfr. Ibidem*, p. 36.

³⁰⁵ *Idem.*

revivir sus goces pasados en el goce de los demás, pues en las encías le ha quedado el sabor de los besos y Dios sabe cuál es su buen deseo, lo que la redime como personaje estética y moralmente.³⁰⁶ Para justificar que la magia no interviene en los acontecimientos, Anderson Imbert argumenta que como Rojas no cree en el Diablo, “lo que ha de ocurrir ocurrirá naturalmente, no sobrenaturalmente”,³⁰⁷ aun cuando Celestina crea en él y lo conjure. Curiosamente, más adelante comenta que lo que verdaderamente interviene en la acción es el cielo, cuando lanza al halcón a la huerta de Melibea:

En la trama de la *Comedia* la única intervención del cielo —como observa el mismo Pármeneo— ha sido la del halcón, que al volar a la huerta de Melibea (y Calisto en pos de él) desató las fuerzas de la naturaleza. Una vez desatadas nadie, ni siquiera Celestina, puede influir. Y, en efecto, ya está muerta Celestina cuando Melibea se abraza a Calisto [...] Melibea ha cedido a su propio encendimiento, no a la hechicería de la vieja [cuya muerte] antes del suicidio de Melibea es prueba de que la intención de Rojas fue dramática, no predicadora. [...] No hay moraleja porque no hay Satán ni hay Dios. Lo que allí se glorifica es la carne, lo que allí fracasa es la carne.³⁰⁸

Si bien Anderson Imbert habla metafóricamente cuando se refiere a la intervención del cielo, más adelante hace otra analogía con lo sobrenatural cuando dice que el golpe de la sangre es “como el de una varita mágica [que] lo transfigura todo [...] en un minuto, desde las primeras palabras que se pronuncian”,³⁰⁹ y es la naturaleza, en un “raptó místico”,³¹⁰ la que mueve a los amantes a actuar, no Celestina. Para el estudioso, la *Comedia* es en sí misma una exaltación de la naturaleza que “nos exalta como a los animales”,³¹¹ y cita las palabras de Celestina condenadas por el *Index* de 1640: “Cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura y la natura ordenola Dios y Dios

³⁰⁶ *Ibidem*, pp. 36-37.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 37.

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 37-38.

³⁰⁹ *Ibidem*, pp. 38-39.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

³¹¹ *Ibidem*, p. 43.

no hizo cosa mala”,³¹² con lo que se justifica la muerte final de los enamorados, la cual no es una expiación por sus pecados, sino una alegoría de la vida, “fugaz y engañosa, que nos pide placer pero se nos hace devastadora al henchírsenos de amor”; la muerte de los protagonistas es de caída “hacia la tierra, de cuerpos pesados con la gran carga humana”.³¹³

María Rosa Lida de Malkiel, en su excelente trabajo sobre *La originalidad artística de La Celestina*,³¹⁴ coincide con Maeztu y Anderson Imbert, y trata de minimizar el carácter hechiceril del personaje al afirmar que por muy circunstanciada o brillante que sea la pintura de ambiente de la obra en relación con sus artes mágicas, “no es más que una nota accesoria, no incorporada de veras a la acción”. Para comprobarlo, argumenta que Celestina, “tan rebotante de orgullo profesional, nunca se jacta de ese oficio”;³¹⁵ también comenta que no hay memoria de brujería cuando recuerda sus tiempos prósperos, y únicamente lo saca a colación cuando quiere “humillar” a Pármeno, al recordarle las andanzas de Claudina, su madre. En este sentido, refuta la referencia de Menéndez Pelayo en la que se sustenta para afirmar el carácter hechiceril del personaje cuando dice:³¹⁶

¡O qué graciosa era, o qué desenvuelta, limpia, varonil! Tan sin pena ni temor se andaba a media noche de ciniterio en ciniterio buscando aparejos para nuestro officio como de día. Ni dexaba christianos ni moros ni judíos cuyos enterramientos no visitava. De día los acechava, de noche los desenterrava. Assí se holgava con la noche oscura como tú con el día claro. [...] Siete dientes quitó a un horcado con unas tenarcicas de pelarcejas, mientras yo le desclacé los çapatos. Pues entrar en un cerco, mejor que yo, y con más esfuerço, aunque yo tenía harta buena fama, más que agora [...] ¿Qué más quieres? Sino que los mismos diablos la avían miedo; atemorizados y spantados los tenía con las crudas bozes que les dava. Assí era [ella] dellos conocida como tú en tu casa. Tumbando venían unos sobre otros a su llamado; no la osavan dezir mentira, según la fuerça con que los apremiava. Después que la perdí jamás les oy verdad (196-197).

³¹² *Apud idem.*

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ María Rosa LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de La Celestina*, *op. cit.*

³¹⁵ *Ibidem*, p. 224.

³¹⁶ *Idem.*

De acuerdo con la estudiosa, la magia aparece una sola vez en la escena del conjuro, y “la ceremonia nada tiene que ver con el entrar en el círculo mágico [...] ni con la situación de la bruja que ha vendido su alma al diablo”,³¹⁷ y más adelante afirma que el autor de la obra no relaciona las actividades hechiceriles del personaje con su talento de tercera.³¹⁸ Aparte de la cuestión argumentativa, Lida de Malkiel comenta que está la del estilo, ya que el conjuro difiere retóricamente del resto del cuerpo de la obra por su

prescendencia de frase afectiva, de antítesis, de sentencias y de refranes, por su ritmo solemne y cadencioso, por su larga frase excepcionalmente pomposa, por sus amplificaciones paralelísticas, por sus pretenciosas perífrasis, por su concentrada dosis de latinismos que no reaparecen en el libro, a todo lo cual el “interpolador” agregó aún una inyección de mitología pagana —no se sitúa como el resto de la obra en el ambiente castellano del siglo XV, sino en una incierta lejanía, vistosamente aderezada a la antigua.³¹⁹

Para concluir, la académica afirma que Rojas utilizó lo sobrenatural para rendir un homenaje a la Antigüedad y destacar el drama mismo, y no para influir en los acontecimientos de la obra.³²⁰ Sin embargo, la analista se contradice cuando analiza la trama de la *Tragicomedia*, ya que plantea dos elementos que le abren la puerta a Celestina en la casa de Melibea: el *sortilegio* y su antigua vecindad con la familia.³²¹

Entre los estudiosos que han considerado el carácter mágico de la obra, se encuentra Peter E. Russell, quien, en su libro *Temas de La Celestina*,³²² replantea lo relativo a la visión de la época sobre ocultismo y magia, y concluye que “la magia es tema integral y no marginal, tanto de la primitiva *Comedia* como de la *Tragicomedia*. Puede añadirse que

³¹⁷ *Idem.*

³¹⁸ *Idem.*

³¹⁹ *Idem.*

³²⁰ *Ibidem*, p. 226.

³²¹ Cfr. *Ibidem*, p. 227. El subrayado es mío.

³²² Peter E. RUSSELL, “La magia, tema integral de *La Celestina*”, en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, trad. Alejandro PÉREZ, Barcelona, Ariel, 1978 (Letras e Ideas, Maior, 14), pp. 243-276.

todas las ediciones de 1502 (salvo una) que están relacionadas con dicho tema revelan un evidente deseo por parte de Rojas de subrayar la importancia de la intervención diabólica”.³²³ De acuerdo con Russell, desde el primer auto, se le da mucha importancia a lo sobrenatural, y se refiere al conjuro como un “pacto diabólico”.³²⁴ Para el estudioso, el tema es importante por la manera como fue concebido por Rojas y entendido por sus primeros lectores.³²⁵ Con base en los grabados de las primeras ediciones de la *Comedia* y los estudios sobre la magia en España de Marcelino Menéndez Pelayo y Julio Caro Baroja —citados en el apartado sobre hechicería del presente trabajo—, Russell afirma que es evidente el interés por la teoría de las artes negras y su práctica, tanto en la España del siglo XV como en Europa, en donde suponen “una creencia en la posibilidad amedrentadora de que, mediante conjuros, hechicerías, ligaduras y el aprovechamiento de un sinfín de objetos dotados de poderes mágicos, las fuerzas demoniacas podían operar, o ser forzadas a operar, activamente contra los hombres”.³²⁶ Más adelante, el académico afirma que

[a]unque la hechicería se usaba muchas veces para impedir el amor entre dos personas —el laboratorio de Celestina contenía algunos de los maleficios usados para este fin—, la actividad más común de las hechiceras era, según los autores del *Malleus*, la de producir por medios mágicos una violenta pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del hechizo.³²⁷

Después de hacer un análisis de las teorías y creencias de la época, Russell afirma que la principal función temática de la *Tragicomedia* es producir un caso de *philocaptio*,³²⁸ cuya víctima es Melibea, ya que la primera mención de Celestina por parte de Sempronio

³²³ *Ibidem*, pp. 267-268.

³²⁴ *Ibidem*, p. 243.

³²⁵ *Ibidem*, p. 245.

³²⁶ *Ibidem*, p. 246.

³²⁷ *Ibidem*, p. 250.

³²⁸ *Ibidem*, p. 254.

aparece junto con el de la hechicería: “Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en quantas maldades ay” (103), e indica que sus conocimientos mágicos están íntimamente ligados con su oficio de alcahueta; Pármeneo también se refiere a ella como “un poquito hechicera” y menciona, los objetos y pedazos de animales y hierbas con poderes mágicos que utilizaba la vieja para remediar amores, muchos de ellos con “venerable abolengo tanto en la historia de las artes mágicas como en la de la medicina”.³²⁹ Para finalizar, Pármeneo describe prácticas de la vieja que demuestran que su actividad pertenecía a la antigua tradición ocultista, que:

Pinta letras con azafrán o con bermellón en las palmas de sus clientes; les da corazones fabricados de cera y llenos de agujas quebradas, maleficio éste para estorbar amores (hacer “ligamentos” o “ligaduras” según la ley civil medieval española y los tratados como los de Ciruelo y de Castañega) o para deshacerse de un enemigo mediante una enfermedad o muerte. A veces, con el mismo fin, hace imágenes de barro o de plomo, pinta jeroglíficos, o pronuncia encantamientos en tierra. No son éstos los únicos tipos de magia practicados por Celestina. Rojas, fiel a su método de describir poco a poco más aspectos de sus personajes, nos revela posteriormente que la vieja sabe la magia adivinatoria [...], conoce las propiedades mágicas de las hierbas y es experta en las ligaduras y en la magia lapidaria.³³⁰

Más adelante, Russell comenta que, además del conjuro, hay que tomar en cuenta el diálogo de Celestina, cuando describe las actividades que llevaba a cabo con Claudina, en el que se alude al desenterramiento de muertos —lo que confirma que practicaban la nigromancia—, y al acto de robarle los dientes a un ajusticiado que todavía se encuentra suspendido en la horca, lo que recuerda una vieja práctica de hechicería. Asimismo, comenta que en el texto hay alusiones al cerco mágico para conjurar a los demonios para recibir sus órdenes, mismo que utiliza para empezar el conjuro; así como la mención del “agua de mayo”, el “ala de dragón” y los “ojos de loba” que le pide a Elicia de la cámara de

³²⁹ *Ibidem*, p. 255.

³³⁰ *Idem*.

los ungüentos;³³¹ además de otros objetos que pertenecen a la magia práctica descrita en los manuales de hechicería, como el bote de aceite serpentino, el papel en el que van los nombres y signos mágicos dibujados con sangre de murciélago, y la sangre y barbas de cabrón. “En el conjuro, los nombres y signos sirven para obligar al demonio a que aparezca; el aceite serpentino es derramado sobre la madeja de hilado para prepararla a que entre en ella”.³³² Russell considera que es muy importante el papel que va a jugar este aceite en la obra, el cual era considerado por los magos como extraordinariamente ponzoñoso y dotado de fuerza diabólica por la afición del Demonio a disfrazarse de serpiente. El aceite se utiliza en la *Tragicomedia* para prestar verosimilitud a la *philocaptio* de Melibea. Una vez que Celestina salga de la casa de esta última, dejará oculto al Demonio en el hilado (serpiente enroscada) para que complete el hechizo, e insiste en que más tarde, Melibea tendrá sensaciones de mordeduras de serpiente. Para refrendar esta idea, Russell comenta cómo a los primeros grabadores de la obra les costó trabajo representar el hilado dentro de la bolsa de la falda de Celestina, al querer insistir en el tema de la magia. Apunta que, para resolver el problema, los grabadores de las dos ediciones de la *Comedia* (1499 y 1500) se apartaron del texto y representaron a Celestina “ante la entrada de Melibea con un armatoste bastante grande en la mano, del que están suspendidas gruesas madejas que recuerdan notablemente los anillos de una serpiente. Los grabados, pues, ofrecen otra prueba de que los primeros impresores y lectores de la obra tomaron muy en serio el tema de la magia”.³³³

³³¹ *Ibidem*, pp. 258-259.

³³² *Ibidem*, p. 260.

³³³ *Ibidem*, p. 261.



Celestina y el hilado frente a la casa de Melibea

En cuanto a la personalidad de la vieja, Russell apunta que está muy humanizada, pues tiene crisis de ansiedad y siente temor de ser descubierta en sus hechicerías contra Melibea y ser castigada por su intento de *philocaptio*; además de que no tiene confianza absoluta en el Demonio. Pese a esto, reconoce que los agujeros son favorables y tiene sensaciones físicas de estar dotada de poderes sobrenaturales, ya que se siente libre de los achaques físicos de la edad. Otro argumento en favor de su carácter sobrenatural es el hecho de que la madre de Melibea le permite entrar en su casa, a pesar de saber que fue “empicotada por hechizera”; que vendía vírgenes a los abades, y “descasava mil casados”, y la deja sola con Celestina. Ésta, además, le atribuye al Demonio el que la hermana de Alisa se haya agravado súbitamente, lo que obligó a Alisa a salir de casa, justamente, cuando Celestina se

dirige hacia ella.³³⁴ Una vez a solas con la joven, la vieja tiene que recurrir a su capacidad de argumentación para convencerla de que se quede con el hilado, a fin de que la *philocaptio* funcione. Más tarde, Melibea va a comentar que siente una terrible pasión, y, al responderle a Celestina cómo es su mal, lo describe como si tuviera serpientes dentro del cuerpo, comiéndole el corazón.³³⁵ Otro elemento que observa Russell en la influencia mágica de la vieja es el hecho de que, cuando Celestina va hacia la casa de Melibea, no siente cansancio y, a su regreso, como el Demonio se ha quedado con la joven, las faldas le impiden moverse con la rapidez deseada, y tiene que depender nuevamente de sus recursos humanos.³³⁶ Russell afirma que fue “la *philocaptio*, es decir un hechizo, lo que causó el loco amor de Melibea y, por consiguiente, su muerte”,³³⁷ y refrenda este hecho con un comentario de Lucrecia, la criada de Melibea: ésta sabe que su ama se encuentra bajo los influjos de la *philocaptio*, cuando dice que su señora tiene perdido el seso y que existe en gran mal, porque la hechicera la ha cautivado; y Pármeno observa que todo ha sido urdido por Celestina con sus pestíferos hechizos.³³⁸ En cuanto a que Pleberio no comenta nada sobre la magia en su discurso final después del suicidio de Melibea, Russell argumenta que no la menciona, precisamente, porque ignora que el Demonio ha estado en su propia casa y ha efectuado un maleficio contra su hija, lo que ofrecía “una ilustración del peligro que representaban las actividades de las hechiceras para la salud del alma de los individuos y para el bienestar de la sociedad”.³³⁹ Por lo anterior, es un error considerar que el tema de la magia en la obra está ausente, solo porque no se le menciona en ese pasaje. Finalmente, en relación con la despreocupada manera de presentar el tema en la *Tragicomedia*, el estudioso

³³⁴ *Ibidem*, pp. 262-263.

³³⁵ *Ibidem*, p. 264.

³³⁶ *Ibidem*, pp. 264-265.

³³⁷ *Ibidem*, p. 265.

³³⁸ *Ibidem*, p. 266.

³³⁹ *Ibidem*, p. 267.

apunta que era necesario “representar a los ministros de la iglesia diabólica desprovistos de cualquier atributo capaz de infundir respeto”, por lo que la hechicera ha de ser fea, sucia, vieja y disforme, y había que hacerla medio risible y absurda, como suelen ser los demonios del arte medieval.³⁴⁰

Julio Caro Baroja, cuando presenta a Celestina como arquetipo literario español,³⁴¹ la define como hechicera, hábil perfumista y fabricante de cosméticos que, si bien fue tomada de personajes de la literatura latina, su caracterización correspondió “tan perfectamente con tipos reales que podían encontrarse en ciudades españolas (Toledo, Salamanca, Sevilla...) en los siglos XV y XVI, que dio un patrón excelente a los cultivadores de la literatura realista”.³⁴² El estudioso la define como mercenaria del amor, cuyos conjuros diabólicos son sabios, así como su laboratorio (al cual define como complicado), que contenía “sustancias que coincidían con las enumeradas en los procesos levantados a las hechiceras castellanas por los tribunales inquisitoriales, procesos de los que se conserva una cantidad grande, referentes a tierras que quedaban bajo la jurisdicción de los Santos Oficios de Cuenca y Toledo y que son modelo de exactitud en los detalles”. A pesar de que Caro Baroja habla de sus “conjuros diabólicos”, no la define como bruja ni discute su carácter de hechicera.

Para Alan Deyermond³⁴³ no cabe la menor duda de que Celestina tenía poderes mágicos y que su influencia diabólica fue determinante para el comportamiento de los personajes de la *Tragicomedia* y el desarrollo de la acción. En su ensayo “Hilado-cordón-cadena:

³⁴⁰ *Ibidem*, pp. 269-270.

³⁴¹ Julio CARO BAROJA, *Op. cit.*, pp. 142-144.

³⁴² *Ibidem*, p. 142.

³⁴³ *Medievalia: estudios de Alan Deyermond sobre la Celestina. In memoriam*, núm. 40, 2008.

equivalencia simbólica en la *Celestina*”,³⁴⁴ el hilado de Celestina, el cordón de Melibea y la cadena de Calisto están muy ligados con el autorreconocimiento de los personajes y se emplean como armas para desencadenar la seducción de Melibea, el primero; para atrapar psicológicamente a Calisto, el segundo, y para entorpecer a Celestina, la tercera. Deyermond afirma que, mediante el conjuro de Celestina, el hilado se vuelve lo “suficientemente fuerte como para crear una red y atrapar a Melibea”³⁴⁵ y se apodera inicialmente del “buen juicio y voluntad”³⁴⁶ de Alisa para dejarla sola con Celestina, y posteriormente se “apodera de la voluntad de Melibea, y le enciende el deseo por Calisto”.³⁴⁷ La joven cede su voluntad a la vieja, por lo que la cesión de su cuerpo al enamorado es inevitable, la cual está simbolizada en la subsecuente entrega del cordón. Al trocar ambos objetos, el Diablo pasa de un objeto a otro; en consecuencia, el cordón provoca un delirio sensual en el joven, quien, a su vez, entrega una cadena a Celestina. A partir de entonces, la vieja empieza a comportarse con extrañeza: “Su premio es tan fabuloso que enciende su avaricia”³⁴⁸ y se niega a compartir su tesoro con Sempronio y Pármeno; se sale “tanto de balance que su destreza de tacto la abandona y fatalmente desdeña el ánimo de sus cómplices”.³⁴⁹ Independientemente de las consecuencias que les acarrearán los objetos a los personajes, lo importante es que pierden el control de sus actos a causa del contacto con ellos: los objetos están estrechamente vinculados y, al pasar el Demonio de uno a otro, aprovechando las debilidades de las víctimas, provocan una hecatombe. El asesinato de Celestina también es motivado por el Diablo, quien entra

³⁴⁴ Alan DEYERMOND, “Hilado-cordón-cadena: equivalencia simbólica en la *Celestina*”, *Medievalia*, *op. cit.*, pp. 27-32.

³⁴⁵ *Ibidem*, p. 29.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 28.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 29.

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 30.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

primeramente en el hilado y la acción debido a ella; sin embargo, aun cuando ésta piensa que está al mando, como el Demonio actúa de manera independiente, y al ser activado por ella, la elimina sin piedad.³⁵⁰

En otro ensayo sobre la *Tragicomedia*,³⁵¹ Deyermond apunta que la importancia de la magia, ya como brujería y/o hechicería, es obvia y se trata de una realidad dentro del texto.³⁵² Este concepto lo refrenda en otro ensayo,³⁵³ en el que ya no se refiere a Celestina como hechicera, sino como bruja, y afirma que la “brujería es una fuerza activa en la obra”,³⁵⁴ y que los incidentes no podrían explicarse sin ella. En este caso, el estudioso concluye que lo que hace el Diablo es intensificar una característica presente en cada uno de los personajes: “la tontería de Alisa, el egoísmo sexual de Calisto, la avaricia de Celestina”, por lo que los motivos de los personajes no entran en conflicto con la brujería, sino que coexisten con ella.³⁵⁵

Joseph T. Snow, a partir del comportamiento de la madre de Melibea,³⁵⁶ se cuestiona el hecho de que, como bien dice Severin en su ensayo sobre brujería,³⁵⁷ “todo depende de si el lector cree o no en los efectos de la magia para determinar si efectivamente Celestina la practica y desempeña un papel en la acción principal de la *Tragicomedia*”.³⁵⁸ Para responder este cuestionamiento, el estudioso se plantea varias preguntas: si Melibea está libremente enamorada o si lo está por intervención diabólica, y si el conjuro realmente tiene

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 32.

³⁵¹ Alan DEYERMOND, “Hacia una lectura feminista de la *Celestina*”, *Medievalia*, *op. cit.*, pp. 74-85.

³⁵² *Ibidem*, p. 80.

³⁵³ Alan DEYERMOND, “Motivación sencilla y motivación doble en la *Celestina*”, *Medievalia*, *op. cit.*, pp. 105-111.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 106.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 107.

³⁵⁶ Joseph T. SNOW, “Alisa, Melibea, Celestina y la magia”, en Santiago LÓPEZ-RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, *op. cit.*, pp. 312-324.

³⁵⁷ Dorothy S. Severin, *Witchcraft in “Celestina”*, Londres, Dept. Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield, 1995, *apud* Joseph T. SNOW, *Op. cit.*, p. 314,

³⁵⁸ *Cfr.* Joseph T. SNOW, *Op. cit.*, p. 314.

efecto y provoca que la salud de la hermana de Alisa empeore para dejar en manos de Celestina a su hija; sin embargo, el estudioso comenta que la comprensión de la protagonista, así como la interpretación de los acontecimientos van a depender de la credulidad o incredulidad del lector:

Nuestra comprensión de la protagonista, y nuestras lecturas e interpretaciones de lo que pasa entre ella y Celestina (actos IV, X), Calisto (actos XII, XIV, XIX) y sí misma (acto XVI) dependen cien por cien de si partimos de la idea de que Melibea está *ya* ilusionada con Calisto en el momento del encuentro de las cuatro mujeres en la puerta de la casa de Pleberio, o si creemos que el Maligno —que Celestina cree haber hecho entrar en el hilado— obra en Melibea un repentino cambio de parecer.³⁵⁹

Para argumentar en favor de esta idea, Snow cita una frase del diálogo de Melibea —cuando acepta la responsabilidad del daño frente a Pleberio, momentos antes de suicidarse—, en la que dice que tenía un amor secreto que Celestina supo sacar de su pecho, lo que demuestra que ese amor ya existía. Snow acepta que Melibea dice la verdad,³⁶⁰ por lo que busca otra explicación del comportamiento de Alisa más allá del conjuro de Celestina. Como la enfermedad de su hermana es anterior al conjuro, y lleva varios días visitándola, cuando llega la vieja, Alisa está altamente preocupada. Debido a que ya ha tenido relación con Celestina, quien fuera su vecina, acepta la realidad del pretexto del hilado y confía en que Melibea, siempre obediente y dócil, puede concluir el negocio.³⁶¹ Más adelante, el estudioso comenta que la segunda visita de Celestina despierta sospechas en Alisa y le advierte a Melibea que se cuide de ella; sin embargo, como Alisa se encuentra “limitada por sus circunstancias sociales a desempeñar los más rutinarios papeles

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 315.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 316.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 321.

dentro de un círculo cerrado de otras personalidades semejantes a ella”,³⁶² le parece perfectamente verosímil que pueda tener éxito el asalto de Celestina sin necesidad de concederle a la magia un papel decisivo para explicar el enamoramiento de Melibea. Snow acepta que la presencia de la magia vuelve más ambiguo el texto en ciertos puntos y vuelve más compleja e interesante la figura de Celestina; pero cree que la modernidad de la obra “reside en la libertad de actuar de cada uno de sus personajes según su capacidad, sus intereses y su comprensión de las situaciones en las que se ven metidos”.³⁶³ Snow concluye que hay razones sólidas y justificadas para demostrar que la “amnesia” de Alisa no es “explicable como consecuencia de una influencia sobrenatural”³⁶⁴ como apunta Russell, sino que se trata de una ingenuidad cruel de Alisa: la intersección de la confianza que tiene en Melibea y su obligación de visitar a su hermana, lo cual va a ser crucial para el desenlace funesto de la *Tragicomedia*.³⁶⁵ Finalmente, Snow *opta* por no atribuir ningún comportamiento de Alisa y Melibea a la hechicería, pues todo “reside en su concienzuda caracterización a lo largo de la obra”.³⁶⁶

Guillermo Folch Jou, Pedro García Domínguez y Sagrario Muñoz Calvo, en su ensayo “*La Celestina: ¿hechicera o boticaria?*”,³⁶⁷ se plantean la pregunta de si Rojas veía a Celestina como una hechicera o si, por el contrario, se le podría definir con el apelativo de boticaria, en otras palabras, si la alcahueta tenía un profundo conocimiento acerca de la preparación de medicamentos y era versada en el arte de curar. El estudio toma en cuenta que se trata de un periodo en el que se quieren separar la medicina y farmacia de otras

³⁶² *Ibidem*, pp. 322-323.

³⁶³ *Ibidem*, p. 323.

³⁶⁴ *Idem*.

³⁶⁵ *Idem*.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 324.

³⁶⁷ Guillermo FOLCH JOU, Pedro GARCÍA DOMÍNGUEZ y Sagrario MUÑOZ CALVO, “*La Celestina: ¿hechicera o boticaria?*”, en Manuel CRIADO DE VAL (director), *La Celestina y su contorno social*, *op. cit.*, pp. 163-167.

actividades; pero en el que aún existen individuos que, sin ser médicos ni farmacéuticos, actuaban como tales, entre los que bien podría situarse Celestina.³⁶⁸ En el ensayo se menciona el diálogo de Pármeno en el que enumera los diferentes elementos que pueden observarse en la casa de la alcahueta:

Y en su casa hacía perfumes, falsaua, estoraques, menjuy, animes, ambar, algalia, almizcles, mosquetes. Tenía vna cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambe, de estaño, hechos de mil fayciones. Fazia soliman, afeyte cozido, argentadas, bujelladas, cerillas, lanillas, vnturillas, lustres, lucetones; clarimentos alurinos. Y otras aguas de rostro, de rasuras, de gamones, de corteza, de espantalobos, de traguntia, de hieles, de mosto, de agraz, destilados y açucarados.³⁶⁹

A decir de los autores del texto, esta relación de utensilios y preparados es más que suficiente para observar que se trata de una “rebotica”, lugar en que operaba el farmacéutico de aquellos tiempos. Mencionan además que los instrumentos enumerados, tales como los alambiques en que se destilaban los diferentes preparados, son elementos propios de los boticarios, mismos que manipulaban para la elaboración de recetas médicas. Otro elemento mencionado es la farmacia árabe y, en especial, la mudéjar: “en sus locales, a un lado se situaban los aparatos de destilación, un pequeño horno, etc., mientras que al otro se colocaban las plantas[,] semillas y hierbas o flores secas de las que se extraían sus esencias en el momento oportuno”.³⁷⁰

El boticario era lo que en la actualidad puede considerarse el cosmetólogo, por lo que en el texto se menciona que Celestina: “Hazia lexías para enruuiar de sarmientos, de carrasca, de centeno, de marruuios; con salitre, con lumbrera y millefolia”.³⁷¹ Lo mismo sucede cuando habla de las grasas (untos y mantecas) que se empleaban en esa época:

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 163.

³⁶⁹ *Apud ibidem*, p. 164.

³⁷⁰ *Idem*.

³⁷¹ *Idem*.

“...es hastio dezir de vaca, de osso, de cauallo, y de camellos, de culebra y conejo, de ballena, de graça, de alcarauan; de gamo, de gato montes y texon, de harda de erizo y de nutria...”;³⁷² cuya obtención influía psicológicamente sobre los individuos, las más de las veces, por el solo hecho de mencionar el nombre del animal. Una nota que resaltan los autores es el hecho de que los boticarios estaban unidos a los cereros y, por esta razón, no es de extrañar que en casa de la alcahueta se encontraran velas y otros artículos de cererías. También es de notar que la tarea de un boticario fuese casi la tarea de un mago; a la letra dicen los autores: “con cierta frecuencia se tomaba casi por brujería los ungüentos, electuarios y pócimas con que el boticario o el especiero intentaba curar las enfermedades”.³⁷³ Los estudiosos fundamentan este hecho en el término “confección”, utilizado por Celestina cuando dice: “Mira no derrames el agua de mayo que me traxeron a confaccionar”, ya que afirman que la confección es un preparado farmacéutico, sinónimo de Electuario, sùmmum del arte para los boticarios de la época.³⁷⁴

Además de varias referencias sobre los medicamentos y el médico,³⁷⁵ los autores reparan en el hecho de que Celestina hace “física de niños”, lo cual podría ser interpretado como que mata niños para la fabricación de sus pócimas y tratos con Satán; pero que muy bien podría tratarse de una frase con doble sentido, ya que, en ese entonces, la física era la medicina. También comentan que Lucrecia dice de Celestina que conoce mucho de hierbas y cura niños. Para finalizar, los estudiosos concluyen que Celestina, al tener conocimientos médico-farmacéuticos, y dado su oficio, es muy probable que “participase de las dos

³⁷² *Idem.*

³⁷³ *Ibidem*, p. 165.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 166.

³⁷⁵ *Apud ibidem*, p. 167.

condiciones: bruja y físico, y pasó en el correr de los tiempos como una especie de extraña curandera que provocase abortos y acaso con ello hiciese la física de la que Rojas habla”.³⁷⁶

Ana María Morales, en su ensayo “Celestina, hechicería y alcahuetería”,³⁷⁷ opina que Celestina reúne las características que pueden atribuírsele a una hechicera tradicional, ya que los componentes con los que trabaja han sido largamente acreditados dentro de la hechicería amorosa:

[...] corazón de ciervo para el apetito amoroso; cabezas de codornices para estimular la lujuria; lengua de víbora para atraer al ser amado; sesos de asno que propician el embrutecimiento de los maridos celosos; habas moriscas, consideradas, en virtud de su forma —ligeramente anatómica—, como amuletos afrodisiacos por excelencia; granos de helecho, que previenen los embarazos, y espinas de erizo, para que las hechiceras puedan clavar en las figuras de cera el aguijón que representa la pasión de amores. Ingredientes que nos hablan de hechizos basados en la magia simpática y en el simbolismo tradicional que constituía el bagaje de saber que toda hechicera que se respetara debía conocer.³⁷⁸

Sin embargo, la estudiosa se centra en la actividad de Celestina como intermediaria en amores, lo que considera que es su actividad por sobre todas las cosas. Para ella, la hechicería es solo un medio para ser mejor alcahueta. Lo que llama la atención de la estudiosa es que Celestina no utilice un hechizo de amor para someter a Melibea, sino un conjuro, mediante el cual convierte al Diablo en su servidor para que esclavice a Melibea por medio del hilado en el que queda atrapado. Contrariamente a lo que opinan Lida de Malkiel y Snow, Ana María Morales sostiene que el hilado es una red que “envuelve a su víctima dentro de su prodigiosa habilidad persuasiva y que le permitirá tener alguna ventaja

³⁷⁶ *Idem.*

³⁷⁷ Ana María MORALES, “Celestina, hechicería y alcahuetería”, en Sergio FERNÁNDEZ coord., *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Carmen Elena ARMIJO comp., México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Jornadas), pp. 149-160.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 153.

en su lucha contra el ánimo de una doncella confiada y de carácter fuerte”,³⁷⁹ ya que no requiere que el hechizo encante a Melibea para serle propicia a Calisto, sino que contribuya a que ella se le imponga con su arte de seducción.³⁸⁰ Con esto, Plutón cumple su parte al alejar a Alisa; al permitirle domeñar el carácter de Melibea, y al darle la labia necesaria para cumplir con su misión de alcahueta. Independientemente de que el hilado permanezca o no con la joven, el amor y el deseo despertarán por medio de las artes de Celestina. Finalmente, la estudiosa afirma que Celestina sí es hechicera, ya que hace “artificios supersticiosos”,³⁸¹ y concluye que es, ante todo, una “genial alcahueta [y que] la hechicería es apenas uno más de sus adornos”.³⁸²

Carmen Elena Armijo también considera que la magia desempeña un papel muy importante en la *Tragicomedia*, “pues dentro de la ficción crea la ambigüedad”.³⁸³ Sin embargo, a pesar de que los tratados de hechicería de la época de Rojas recomiendan la *philocaptio* como medio para captar amores, y que sus recursos eran similares a los practicados por Celestina, la estudiosa comenta que la vieja no recurre a la *philocaptio*, como afirma Russell, ya que aquélla se realiza por medio de un filtro; en cambio, repara en que Celestina se vale de un conjuro para lograr su objetivo, y concuerda con Deyermond en que utiliza un tejido de hilos, cuyo significado es el entrelazamiento de las voluntades de Melibea y Calisto.³⁸⁴ En relación con su condición de bruja o hechicera, la académica comenta que Celestina se encuentra en ambos territorios, ya que son obvias sus

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 159.

³⁸⁰ *Idem*.

³⁸¹ *Idem*.

³⁸² *Ibidem*, p. 160.

³⁸³ Carmen Elena ARMIJO, “La magia demoniaca en *La Celestina*”, en Sergio FERNÁNDEZ coord., *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Carmen Elena ARMIJO comp., México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Jornadas), p. 163.

³⁸⁴ *Idem*.

“características diabólicas hechicerescas”:³⁸⁵ la gran cuchillada que tiene en el rostro, que ella considera como señal de Lucifer; la cámara de los ungüentos con sustancias que se usaban para maleficios en actos brujescos y hechicerescos, que también eran utilizados por curanderos y médicos; el conjuro en el círculo mágico en el que invoca a “Satanás”, y la relación de la vieja con Claudina, a quien alaba desmesuradamente por el poder que tenía sobre los demonios. A este respecto, Armijo concluye que, en la *Tragicomedia*, bruja y hechicera son sinónimos.³⁸⁶

En relación con la función de la magia, Armijo sostiene que desempeña un papel crucial en el desarrollo de la obra, ya que hace que los personajes teman por los resultados que puedan tener las prácticas hechicerescas de Celestina; ellos están conscientes “de que la magia funciona y que cada acto y cada palabra tiene un efecto”.³⁸⁷ En cuanto a Melibea y Calisto, la magia desempeña un papel de enloquecimiento, turbación y enfermedad. Por una parte, sin el conjuro, Celestina no habría sido capaz de persuadir a Melibea por medio de la palabra, ya que ella habría elegido libremente; por la otra, Calisto se convierte en “participante del maleficio y en víctima”³⁸⁸ al colaborar en el hechizo de la joven, mediante el pago que le hace a la alcahueta. Además, debido al conjuro, Melibea comete uno de los pecados más grandes de la época al suicidarse, precisamente “por estar bajo los efectos de la magia diabólica, por [...] una fuerza sobrenatural”.³⁸⁹ Para finalizar, la académica concluye que la obra desaparecería sin la magia, ya que uno de sus grandes méritos es la ambigüedad que crea dentro de la ficción.³⁹⁰

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 164.

³⁸⁶ *Ibidem*, pp. 164-166.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 167.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 168.

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 169.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 170.

En cuanto a las características de Celestina, es poco lo que han agregado los estudios más recientes. Emilio de Miguel Martínez³⁹¹ asegura que el eje de los acontecimientos es Celestina; porque es la víctima del crimen, la razón de los ajusticiados y la cómplice del deshonor de Melibea.³⁹² Al hablar de Celestina como personaje, el analista asevera que debemos considerar que se trata de una mujer de vida dura y experimentada a la que se le conoce en el cogollo de su vejez (sesenta confesados y setenta y dos años atribuidos); considera que, quizás en un inicio, fue concebida como un personaje meramente instrumental para ilustrar una historia o para contribuir a la intriga de la misma, pero que acabó alcanzando tal protagonismo que le llevó incluso a apoderarse del título de la obra. Por esta razón, arguye que es paradigma de una parte relevante de la realidad social de su época, como iluminación de valores y contravalores de aquella sociedad castellana de finales del siglo XV.³⁹³ Otra de sus características es su condición de profesional de unas artes y un oficio (alcahueta-medianera) oscuros, que es el valor máximo con que se desenvuelve a lo largo de la obra; menciona que estas artes y el oficio, no expresamente autorizados, son teóricamente prohibidos y tácitamente consentidos. Es así que Celestina “desempeña las heterodoxas funciones que la ortodoxa sociedad al tiempo prohíbe y demanda”.³⁹⁴ Apunta el académico que son Sempronio y Pármeno quienes dan a conocer la calaña de la vieja en su calidad de posible contratante de los servicios de alcahueta; son ellos dos los que, al referirse a Celestina, completan el retrato y las funciones que desempeña. El analista sostiene que Pármeno, al citar los oficios de la alcahueta, está

³⁹¹ Emilio de MIGUEL MARTÍNEZ, “Celestina en la sociedad de fines del XV: protagonista, testigo, juez, víctima”, en Ignacio ARELLANO y Jesús M. USUNÁRIZ (eds.), *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2003, pp. 253-271.

³⁹² *Ibidem*, p. 254.

³⁹³ *Ibidem*, p. 255.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 256.

reforzando la condición de hechicera y su buen manejo de los asuntos del sexo, dando cuenta de las diferentes variaciones formales bajo las cuales esconde su principal actividad.³⁹⁵ A decir de Miguel Martínez, Elicia es quien, al platicar con Areúsa, señala la profesionalidad de Celestina: ser medianera. A lo largo de la obra una y otra vez aparecen datos y características, en boca de los demás personajes, que van retratando a la alcahueta. Por ejemplo, el estudioso menciona el pasaje en que Pármeneo previene a Calisto en contra de Celestina, al decirle que ésta ya ha sido emplumada tres veces por sus actividades hechiceriles; ante esto, Calisto responde que mientras más la desalaba, le parece mejor y que pueden emplumarla por cuarta vez, mientras cumpla con él. Después de una serie de ideas similares a las arriba mencionadas, el analista señala que “Celestina existe porque era requerida, contratada por representantes cualificados y ortodoxos de la cúspide social”.³⁹⁶ Por otra parte, Martínez afirma que en todas sus actitudes y en cualquiera de sus dimensiones, los intereses creados por Celestina son su única norma de conducta. Contrariamente, en los aspectos de la religión, supersticiones y magia, el estudioso asevera que no existen fronteras definidas y cita como ejemplo algunas palabras de Sempronio:

Quando ella tiene qué hazer, no se acuerda de Dios ni cura de santidades. Quando ay que roer en casa, sanos están los santos: quando va a la yglesia con sus cuentas en las manos, no sobra el comer en casa. Aunque ella te crió, mejor conozco yo sus propiedades que tú. Lo que en sus cuentas reza es los virgos que tiene a cargo, y cuántos enamorados ay en la cibdad y cuántas moças tiene encomendadas, y qué dispenseros le dan ración y cuál mejor, y cómo les llaman por nombre —por que quando los encontrare no hable como estraña— y qué canónigo es más moço y franco. Quando menea los labios es fengir mentiras, ordenar cautelas para haver dinero: por aquí le entraré, esto me responderá, estotro replicaré.³⁹⁷

³⁹⁵ *Ibidem*, pp. 256-257.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 260.

³⁹⁷ *Apud ibidem*, p. 262.

Para el estudioso, es comprensible entonces que Celestina, al tener contacto con poderes del más allá y estando en el umbral de la muerte, grite: “¡Confesión!”; es decir, la alcahueta tiene conciencia de que ha estado en contacto con este tipo de poderes y por ello necesita arrepentirse por medio de la confesión para garantizar su bienestar eterno. De manera similar, el grito de “¡Justicia, justicia señores vezinos!” es señal de que, como ha cumplido profesionalmente con sus obligaciones y compromisos, espera trato similar para sus malos momentos.

Más adelante, Miguel Martínez arguye que Celestina alienta el enfrentamiento entre los distintos estamentos porque se

propone engañar a los ricos, desplumarles de su dinero (desplumadora de ricos y ella es tres veces emplumada) [...]; defiende los pactos entre iguales, tanto por fe en la bondad intrínseca de tales alianzas [...] como por el recurso para defenderse de los poderosos; predica disfrute de la vida, de los gozos de la juventud, saboreo del sexo y del vino, y clama contra la enfermedad, contra la vejez y contra la pobreza. [...] ataca a los amos, a los poderosos de la tierra, a los que gobiernan las vidas de las gentes como ella.³⁹⁸

Un ejemplo concreto de lo anterior es el acoso y derribo de la fidelidad de Pármeno, donde Celestina prodiga ataques expresos y directos contra los señores. Más adelante, Martínez refiere sus características negativas, que pueden observarse a lo largo de la obra: enofilia, codicia, lujuria, religiosidad puramente instrumental e instrumentalizadora de lo divino, afiliación a lo demoniaco, capacidad de manipulación, arte para el sofisma, habilidad para la mentira coyuntural y la insinuación de un posible lesbianismo.³⁹⁹

³⁹⁸ *Ibidem*, pp. 262-263.

³⁹⁹ *Ibidem*, pp. 268-269.

En su ensayo “Autoridad y experiencia en *Celestina*”, George A. Shipley⁴⁰⁰ se desentiende del carácter hechicero de la alcahueta y los efectos de su magia sobre la acción, y aborda el tema de la autoridad como eje de su escrito. Shipley habla de Celestina como representante de la autoridad de la experiencia, ya que es muy estimada como maestra en unas artes que no pierden vigencia, eficacia ni autoridad, aunque carece del prestigio y la legitimidad sublime de los *auctores* medievales. El estudioso señala que Celestina es toda una institución por cuanto que, en su comunidad, es una “institución más central y vital que la Iglesia (depositaria de otra autoridad arcaica), más adorada por sus milagros y mediaciones que sus santos y más solicitada, incluso en la Iglesia y en las fiestas religiosas, que sus clérigos”.⁴⁰¹ Siguiendo con esta idea, Shipley cita diferentes epítetos que hacen alusión tanto a las labores de Celestina como a su experiencia, ya que en repetidas ocasiones se reconoce que es sabia y buena maestra en negocios, labores, curación de enfermedades, así como astuta. Su magisterio no es solo consecuencia de la acumulación de habilidades y conocimiento, ya que la propia Celestina le explica a Melibea que Dios otorga poderes curativos de tres maneras: experiencia, arte y natural instinto.⁴⁰² El estudioso arguye que las maneras como Celestina trata a sus cómplices y a sus criadas también son argumentos que apoyan su idea. Por ejemplo, a Pármeno, Areúsa y Elicia los trata con el carácter de maestra-alumna(o); él sugiere que la *Tragicomedia* proporciona más “referencias a la experiencia y la pericia, enseñanzas mundanas, así como extraacadémicas y poco ortodoxas”, y agrega que todos los personajes que están a su alrededor sucumben a

⁴⁰⁰ George A. SHIPLEY, “Autoridad y experiencia en *Celestina*”, en Santiago LOPÉZ-RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, *op. cit.*, pp. 546-578.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 554.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 556.

su influencia; la respetan, pues anhelan la fe y confianza en el valor de su experiencia que ha fomentado durante décadas, encarnado a la perfección y tratado de institucionalizar.⁴⁰³

4.2. CELESTINA COMO PERSONAJE

Aun cuando Celestina ya no vuelve a aparecer después del doceno auto, considero que su participación en la trama es muy importante, no solo por los efectos de su hechizo, sino porque su muerte es la que va a desencadenar la de los propios enamorados. Como personaje secundario se nos presenta hiperbólicamente como una alcahueta con una serie de características muy bien definidas, que la hacen cargar sobre sus hombros el desarrollo de la historia. Originalmente, se le presenta como una antigua prostituta exitosa a quien todos conocen, por lo que hasta las piedras cantan su nombre:

Si entre cient mugeres va y alguno dize “¡Puta vieja!”, sin ningún empacho luego vuelve la cabeça y responde con alegre cara. En los combites, en las fiestas, en las bodas, en las confradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella passan tiempo. Si passa por los perros, aquello suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: “¡Puta vieja!”; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, aquello dizen sus martillos; carpinteros y armeros, herradores, caldereros, arcadores, todo officio de instrumento toma en el ayre su nombre. Cántanla los carpinteros, péynanla los peynadores, texedores; labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella passan el afán cotidiano; al perder en los tableros, luego suenan los loores. Todas las cosas que son hazen, a doquiera que ella está, el tal nombre representan. ¡O qué comedor de huevos assados era su marido! Qué quieres más, sino que, si una piedra topa con otra, luego suena “¡Puta vieja!” (109).

Y, posteriormente, como practicante de una serie de oficios que le permiten tener un conocimiento muy amplio de la comunidad en la que vive: “labrandera, perfumera, maestra

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 559.

de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera” (110); además, a lo largo de la obra, se le presenta como comadrona, nigromante, proxeneta, pediatra y hierbera, con lo que Calisto queda convencido de que es la persona ideal para fungir como intermediaria en amores con Melibea. Después de llamarla “llave” de su vida (116), Calisto la define con una hipálage que describe a la medianera propia de los manuales de seducción: “¡O vejez virtuosa, o virtud envejecida!” (116). Para él, a primeras luces, Celestina es la mujer madura, tranquila, maternal y sensata, que ha adquirido conocimiento y cordura por medio de la experiencia que da la vida, y que, como el abracadabra, le abrirá la puerta del cuerpo de Melibea. Posteriormente, Celestina se encargará de confirmar que es diestra en el arte de embaucar jovencitas, ya por medio de la magia, ya por medio de la argumentación. Como buena proxeneta es pródiga en consejos y se preocupa por tener la mesa siempre llena para el bienestar de sus pupilas y sus clientes.

Según vimos en el primer capítulo de esta tesis, de acuerdo con Russell, el nombre “Celestina” proviene del latín *scelestus*, que significa ‘malvado’, ‘canalla’; sin embargo, creo que no es gratuito el nombre de la alcahueta, el cual es la primera clave para entender su dominio. Si analizamos su etimología, de acuerdo con Martín Alonso,⁴⁰⁴ la palabra *celestina* proviene de “celeste”, adjetivo utilizado a partir del siglo XV que significa ‘concerniente o relativo al cielo como firmamento o mansión de los bienaventurados; esfera ideal, concéntrica con la terráquea y en la cual se mueven aparentemente los astros; cada una de las doce partes en que se considera dividido el cielo por círculos de longitud o por los del atacir’. Pero *celeste* más el sufijo *-ina* da un resultado más interesante aún. De acuerdo con Guido Gómez de Silva, “celeste” proviene del latín *caelestis* ‘del cielo’; y el

⁴⁰⁴ Martín ALONSO, *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*, etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano. Tomo I: A-CH, México, Aguilar, 1991 [1947].

sufijo “-ina”, del latín *-ina*, femenino de *-inus*, que significa 'de, parecida a; hembra; mujer; sustancia química, enzima, producto farmacéutico'.⁴⁰⁵ Es decir, que la construcción del nombre de Celestina, no solo advierte que es la morada de los bienaventurados (Melibea), sino que es una sustancia capaz de producir efectos en quienes la consumen, y tiene, por lo tanto, todas las propiedades necesarias para transformar a los individuos; por algo, hasta las piedras gritan su nombre.

Debido a que Celestina se desenvuelve en un mundo que se rige por valores dualistas, que no concibe que los servidores de Dios y el Diablo puedan comportarse de manera distinta a lo planeado —un mundo donde los servidores de Dios son buenos buenos y los del Diablo, malos malos—, Celestina se propone como un personaje realista de acuerdo con los conceptos del más allá de la época: un ser humano que, si bien tiene poderes mágicos y practica la hechicería, tiene cualidades y defectos, virtudes y vicios, aciertos y errores. Lo que se espera de ella en este mundo que ha prefijado la imagen de la hechicera como bruja es que actúe bajo el dominio del Demonio y se dedique a practicar el mal entre sus congéneres. Pero no, Celestina, ni está sometida al Diablo ni se dedica a practicar el mal: por un lado, es un personaje que va a la iglesia; cree en Dios —si no, no creería en las fuerzas ocultas—; practica varios oficios que le permiten ayudarles a los demás, como la farmacéutica, pediatría y ginecología; instruye y da consejos a sus aliados; les procura el bienestar a sus pupilas; tiene una memoria grandiosa, y trata de cumplir con su oficio de la mejor manera posible. Por el otro, es una anciana que se encuentra en la decadencia de su vida sexual y profesional, por lo que cae en los vicios de la lujuria y la avaricia, probablemente por su sentido práctico de asegurarse una estabilidad en la vejez. Es

⁴⁰⁵ Guido GÓMEZ DE SILVA, *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica, 1988.

evidente que ella domina a los demonios y no al contrario. Como buena hechicera tésala, los amenaza y somete y los hace actuar de acuerdo con su voluntad; los llama constantemente para que la acompañen en el ejercicio de su profesión, y éstos acuden con el viento a desempeñar las funciones que se les ha asignado al quedar atrapados en los objetos que ella les ha destinado; en el caso que nos ocupa, el hilado y el cuerpo de Melibea. De que los demonios acuden y la magia actúa no cabe la menor duda; sería innecesario insistir a lo largo de la historia en su práctica y sus efectos. Todos los personajes quedan atrapados en el poder de la magia de Celestina, para quien no son necesarios los rayos y centellas, mientras el cielo se nubla cuando se practica un hechizo o cuando invoca a un demonio, así como tampoco son necesarios cuando se clama la justicia divina o el socorro de Dios: su laboratorio y los elementos con los que trabaja son más que suficientes para crear las sustancias que atraparán a los seres infernales, los someterán y harán actuar a voluntad por intermediación de Dios.

El hechizo de Melibea es más que evidente, pues si no, una joven bien guardada y educada no podría caer mediante artilugios verbales —si no es con fórmulas orales mágicas— bajo la seducción de Calisto, quien, desde el principio de la historia, se muestra como un verdadero patán: es fanfarrón, cursi y rimbombante; no tiene la menor idea del decoro religioso, pues es un hereje que trueca la imagen divina por la de un ser mundano (Melibea) y rinde honores místicos a un objeto (cordón de Melibea); es corrupto, pues hace tratos ilícitos por convicción (“tú me la as aprobado con toda tu enemistad”, 134); se aprovecha del encantamiento de Melibea para violarla y someterla; corrompe a sus siervos al enviarlos a contratar a una mercenaria del amor; viola la casa de Pleberio al penetrar a hurtadillas para violar a Melibea, y se pavonea ante los criados de haberla seducido, al grado de hacer que Lucrecia sea testigo de sus amores, amén de los secretos que comparte

con Sempronio y Pármeno. Melibea, en cambio, es más íntegra en sus valores, pues, a pesar de haberse dado cuenta de que ha sido hechizada por Celestina, asume la responsabilidad de sus actos y acepta que ella, y solo ella, es la causante de su desgracia; desafortunadamente, no tiene el poder para superar las circunstancias, por lo que opta por suicidarse, antes de sufrir el castigo de las adúlteras.

Celestina es la única que tiene un pasado que pueda reconstruirse, quizá, desde la infancia. De los demás personajes únicamente contamos con los antecedentes necesarios para el desarrollo de la acción, y solo unos cuantos están armados psicológicamente. Celestina tiene un pasado glorioso, acorde con las necesidades que se requieren de ella en el momento de la trama: tiene tratos con dignidades religiosas y gentileshombres; tuvo una época de bonanza económica, y gozó de popularidad como comadrona y sanadora. No es gratuito que su nombre apareciera justo después de que Calisto nombrara a Melibea su dios, ya que un seudodios solo puede vivir en un seudocielo; por lo tanto, ella es la única opción para apoderarse del cuerpo del objeto del deseo: su intermediación es necesaria, pues, para alcanzar ese ámbito divino al que no se tiene acceso terrenalmente; solo podrá hacerse por medio de los poderes del más allá.

Los antecedentes de las prácticas hechiceriles de las alcahuetas tienen que darse, si no, no serían creíbles sus poderes mágicos. Tanto Claudina como Celestina han sido perseguidas y torturadas en su momento. De la primera nos dice la segunda que fue acusada de bruja y obligada a confesar cosas que no eran, y de Celestina se dice que fue empicotada por hechicera y tiene una cicatriz en la cara. Por mucho que Pármeno haya querido subestimarla al decir que es un “poquito hechizera”, quizá por no atreverse a decir que es totalmente hechicera por temor a ser poseído por ella, la descripción que hace de sus actividades, laboratorio, sustancias y elementos con los que trabaja es lo suficientemente

vasta como para demostrar que es una hechicera consumada y altamente experimentada. Asimismo, los comentarios que hacen sobre ella las mujeres con las que se relaciona y los recuerdos de la propia Celestina demuestran que la obra se desenvuelve en medio de un imaginario colectivo dominado por la magia y en un ambiente de tensión en contra de mujeres como ella.

4.3 Resumen

A pesar de la controversia que existe entre los críticos que defienden la magia como la causante de la transformación de Melibea y los que la niegan, en el presente capítulo se pone en evidencia que su participación es determinante para el desarrollo de la trama y que, sin ella, el final de la *Tragicomedia* habría sido radicalmente opuesto. Celestina comprueba que su hechizo ha surtido efecto cuando Melibea le confiesa que está perdidamente enamorada de Calisto y que siente mordeduras de serpiente en el cuerpo.

La alcahueta de Rojas es una mujer de vida dura y avanzada que domina, no solo la técnica para atrapar a los demonios en un objeto, sino que maneja el arte del lenguaje mágico, es decir el conjuro. Ella puede desde volar hasta curar, además de controlar el destino de los demás. De acuerdo con las características que revisamos en el capítulo anterior, Celestina no es una bruja, sino una hechicera experimentada, que puede hacer tanto el bien como el mal, por medio de fórmulas mágicas o composiciones cifradas de aire conminatorio, y la ayuda de sustancias “mágicas” de la naturaleza y partes de animales. Las actividades de Celestina y su laboratorio son una muestra de la sofisticación de su oficio, y los antecedentes proporcionados por quienes la conocen son más que suficientes para

demostrar que ella se desarrolla en un territorio de acción dominado por la magia. Además de los utensilios y sustancias de su laboratorio, Celestina proporciona algunas pistas que dan cuenta de sus actividades, como recoger tierra en una encrucijada o volar hasta los picos más altos para mutilar dragones, si no, ¿de qué otra manera habría conseguido el ala y las uñas de drago?

Además de que varios personajes la designan como hechicera, ella misma declara que no es una bruja, de manera indirecta, cuando le dice a Pármeneo que a Claudina la habían hecho confesar lo que no era, por medio de la tortura y falsos testimonios. Asimismo, se observa una clara intención por parte del autor de caracterizarla como hechicera al invocar, no a Satanás, sino a Plutón, pues al primero no hay manera de ordenarle ni someterlo y al segundo sí.

CONCLUSIONES

Como puede apreciarse a lo largo de este trabajo, Celestina no es un personaje casual; ella ha sido cuidadosamente elaborada desde la perspectiva de una mente que pretende crear un carácter completamente distinto de lo que se ha trabajado hasta ese entonces. Desde la Antigüedad clásica, las figuras de la *strigae* y de las hechiceras tésalas no se habían vuelto a identificar con la intermediaria en amores. En la Edad Media, sí se había manejado que esta última tenía poderes mágicos, como puede verse en el *Libro de buen amor*; pero esta identificación se limitaba a ser un ingrediente incidental sobre el que no se hacía mayor referencia: Trotaconventos nunca echa mano de la magia; su imagen es más bien maternal; su lenguaje es elegante, y su poder de convencimiento se fundamenta en su conocimiento sobre la tradición amorosa y la fuerza de su palabra. Celestina, por el contrario, se aprecia como una hechicera maléfica que recurre a la magia como último recurso, ya que Calisto no fue lo suficientemente hábil como para seducir a Melibea.

Es evidente que el autor, como estudiante de leyes, ha discutido en la universidad los casos de las hechiceras perseguidas por la sociedad civil y los inquisidores que, como ya vimos, son, generalmente, las encargadas de la salud. Para delinear a su personaje, el autor toma un carácter genérico de actualidad, en este caso, una sanadora que cuenta con su propio laboratorio en el que produce sus medicamentos, pero inspirándose en los ingredientes de los personajes de la tradición literaria, si no, no sería un personaje ficticio, sino real. Y le proporciona a Celestina aquellos elementos que dan a entender todo aquello que circula en el imaginario colectivo de los lectores de la época: que vuela; que es nigromante; que ha cometido otras fechorías por las que ha sido empicotada; que está marcada, de ahí la cicatriz de su cara; que fue prostituta; que es doble agente, por lo que

tiene relaciones tanto con el Diablo como con los altos prelados de la Iglesia; que mantiene casa pública clandestina, y se ha dedicado a instruir a sus pupilas desde pequeñas, así como lo fue ella.

Si consideramos que el autor quiere prevenir a los jóvenes mancebos de “los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas”, podríamos pensar que se propuso construir como personaje protagónico a la intermediaria misma. Para ello, construye el triángulo necesario para que la intermediaria se desenvuelva en la acción, ya que no podría actuar sin una pareja a la cual servir. A lo largo de la *Tragicomedia* se percibe, no solo el peso del personaje en el desarrollo de la trama, sino su historia, el mundo en el que transita, sus características físicas y psicológicas, y su función como sanadora de la comunidad, ya en el plano físico como en el amoroso. Ella ha atendido los partos de casi todos, si no es que de todos, los pobladores de la comunidad, y ha iniciado a todas las mujeres que tienen casa pública o se dedican a la prostitución.

Para plantear el conflicto, Rojas toma el clásico de los enamorados de moda: Gliceria y Traso, Paulino y Polla, Pánfilo y Galatea, el Arcipreste de Hita y sus mujeres, etc. Inspirado también en estas obras, titula su comedia como *De Calisto y Melibea* y, para arrancar, sigue los pasos del *Pamphilus*, quien, al igual que Calisto, observa a Galatea y se enamora de ella; se queja del dolor que siente por su amor y le pide consejo a Venus, quien le recomienda que contrate a una medianera; ésta acepta el trabajo, fanfarronea sobre su poder sobre Galatea, pide el pago por sus servicios, y se dedica a elogiar a Pánfilo y destacar sus cualidades frente a ella. De igual manera, Calisto ve a Melibea y se enamora de ella; se queja de su dolor amoroso frente a Sempronio; éste le recomienda que contrate los servicios de Celestina; ésta acepta el trabajo, hace alarde de su poder sobre Melibea, solicita el pago por sus servicios, y se dedica a elogiar a Calisto frente a esta última.

Pero, si atendemos la advertencia, ¿qué temor se le puede tener a una medianera como la del *Pamphilus*, cuya finalidad es procurar el matrimonio...? ¿O a la del Arcipreste de Hita, que no conlleva ningún mal a los enamorados, aun cuando sean adúlteros? Ninguno. Además, concretarse a reproducir el camino del *Pamphilus* no es asombroso, por lo que, inspirado en el ambiente de la época que, como anoté líneas arriba, estaba cargado de supersticiones y creencias en actos de magia involucrados con el Demonio, había que buscar un personaje femenino que figurara como negativo, que conllevara el mal a quien la procurara, y qué mejor que una vieja de las que eran perseguidas por la Inquisición en esa época. Una vez elegido el tipo de alcahueta, había que darle un trabajo, en este caso, el de hechizar a Melibea para que se enamorara de Calisto. Para esto, es más que evidente que el autor tuvo acceso a los archivos de los juicios de las viejas perseguidas por hechicería, lo que le permite dotar a Celestina de unas características y un laboratorio dignos de ella. Para que sea creíble su magia, Pármeneo tiene que describir sus oficios, sus menjurjes, así como los instrumentos de su lugar de trabajo, todos ellos propios de una alquimista, una perfumera (recuérdese que, hasta la fecha, los perfumes se anuncian como filtros de amor), farmacéutica, médica y hasta hechicera. Evidentemente, al no tener Rojas ninguna de estas profesiones, como jurista tuvo que tomar estos elementos de archivos que no estaban al alcance de cualquier estudiante o profesionalista.

Como Celestina es una anciana que domina un arte mágica que ha aprendido de sus maestras de tiempos remotos, tiene que conjurar, no al Demonio, sino a una divinidad clásica (en este caso Plutón), con un conjuro clásico (el de la maga Ericto de Tesalia), que lo someta y haga entrar en un objeto (el hilo con el que hechiza a Melibea). Si conjurara al Demonio, Celestina caería en el terreno de una vulgar bruja de las áreas rurales, ya que sería ella quien estaría sometida a él y esto le restaría presencia de acuerdo con el autor,

quien, evidentemente, no cree en la magia y se está burlando de aquellos que sí creen. Por eso, además de contar con un laboratorio con utensilios propios de los alquimistas y materiales curativos, Celestina vuela y cuenta con ingredientes del ámbito de la magia negra. Esto se pone de manifiesto en la segunda escena del tercer acto, cuando la vieja le pide a su discípula un papel escrito con sangre de murciélago que se encuentra debajo del ala del dragón al que le habían sacado las uñas el día anterior. Como Elicia no lo encuentra, Celestina comenta que más bien está en el pellejo de un gato negro, en el que metieron los ojos de una loba que ambas mataron, y aprovecha para pedirle, asimismo, la sangre y unas pocas barbas de un cabrón que también sucumbió a su voluntad. Con estos y otros elementos, el autor prepara el terreno para predisponer al lector y hacerlo caer en su hechizo cuando Celestina lanza su conjuro. De esta manera, el lector ya habrá sido “atrapado” cuando la vieja atrape mágicamente a Melibea.

Para hacer de Celestina un personaje terrenal, común y corriente, como el que vemos en las calles todos los días, Rojas la hace aficionada a la bebida, uno de los rasgos fundamentales en el que se apoyan los estudiosos para buscar sus raíces latinas; también la hace hablar en exceso y le proporciona ciertos rasgos de vulgaridad, como pensar en el sexo e interesarse en el dinero. Sin embargo, no son estos los rasgos que hacen de ella una intermediaria en amores ni los que la hacen parecerse a una *lena*. A la vieja, el vino le permite perfumar el aliento, aliviar los dolores del cuerpo y tener una visión más disipada de la vida, sobre todo, a una edad en la que ya no se pueden tener muchos placeres; el sexo le permite seguir viviendo, a través de los demás, los placeres de su juventud, y el dinero, sobrevivir con un mínimo de bienestar, a una edad en la que ya no puede explotar su propio cuerpo.

Pero como se trata de una comedia, uno de los recursos de la obra es la ironía, la cual se manifiesta, entre otras cosas, en los epítetos de Celestina. Estos suelen ser los opuestos a los que le corresponden, al estilo de Apuleyo, lo que suaviza la tensión y provoca la risa: llave de mi vida, reverenda persona, vejez virtuosa, virtud envejecida, salud de mi pasión, gloriosa esperanza, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte, madre, buen procurador, medicina pronta, joya del mundo, buena vieja, tía, consoladora, singular y notable mujer, honrada dueña, de agradable habla, vieja sabia, amiga, madre bendita, etc., en contraposición a puta vieja, perra vieja, alcahueta falsa, malhechora, reparadora de virgos, engañosa mujer, enemiga, mala, ruin, traidora, desvergonzada, barbuda, y vieja lapidaria; razón por la cual Calisto venera el suelo que ella pisa.

Pero si bien Celestina tiene conciencia de su oficio y le preocupa tener resultados, no es una persona consciente de su responsabilidad social; prueba de ello es que no le importan los medios que utiliza para la consecución de sus fines. Una vez que hechiza a Melibea, no le interesa lo que pueda suceder con ella: nunca se cuestiona ni se vanagloria de si se casará con Calisto, o si será castigada socialmente o marginada, ni si terminará empicotada como ella o como prostituta, ni si las consecuencias de su hechizo conllevan la fatalidad. Para el autor, este es justamente el punto en el que estriba la mayor parte del peligro que acecha a los jóvenes al contratar a una alcahueta. Sin embargo, para no predisponer al lector en contra de su personaje, y que siga su camino desde el principio hasta el fin de la obra, le hace creer que es una persona responsable profesionalmente, capaz de obtener para el cliente el producto que le solicita de manera cabal y comprometida como la *anus* del *Pamphilus*, más parecida a una casamentera que a una proxeneta, o la Trotaconventos, que

procura relaciones jocosas ahí, justamente, donde no pone en peligro el matrimonio ni lo cuestiona.

Como Celestina tiene que sobresalir como personaje, es parca, directa, sarcástica, práctica, astuta y aparentemente “responsable” de su oficio. Por ello contrasta frente a Calisto, quien se manifiesta como un personaje redundante, verborreico, cursi, fanfarrón, ingenuo, desmedido e irresponsable. Y para que el acto de Celestina de dominar a Melibea sea realmente heroico y memorable, esta última tiene que ser sensata, educada, responsable, confiable y moderada, si no, no tendría un valor económico el dominio de su voluntad. Sin embargo, la muerte de Melibea no puede ser común y corriente: de alguna manera, ella tiene que retar a la sociedad de su época, que se rige por valores caducos en plena transformación. A ello se debe que se suicide, como analogía de esa sociedad que se aniquila a sí misma con la expulsión de árabes y judíos, y le da fin a dos tradiciones y riquezas culturales milenarias.

Debido a que, tradicionalmente, no había sido la Inquisición, sino la sociedad civil quien juzgaba y castigaba la herejía, en esta obra son los pares de Celestina quienes la sentencian y le dan muerte; a ello se debe que muera en manos de sus cómplices y no en las de la justicia. Y como las hechiceras son creyentes, Celestina va a la iglesia, cree en Dios y en los demonios, a quienes invoca, somete a su voluntad y encierra en objetos para que hagan el trabajo por ella encomendado. Sin embargo, con los poderes que tiene, como no sería creíble que sucumbiera ante Pármeno y Sempronio, a quienes podría paralizar con un maleficio, Celestina “cae” por medio de los pecados de la codicia y la lujuria, lo que la vulnerabiliza en su propia casa y pone en jaque frente a ellos. Prueba de su fe es que pide confesión antes de morir, lo cual no se contradice con su caracterización como hechicera. Paradójicamente, al morir Celestina, muere otra tradición milenaria: la de las sanadoras.

Con el objetivo de que la historia tuviera credibilidad, no solo había que recurrir a personajes comunes y corrientes, propios de la España finisecular, sino que era necesario ubicarla en un espacio común a los lectores de la época; que se prestara a estar en cualquier lado, pero que al mismo tiempo no estuviera en ninguno. Por eso es que se utilizan ciertas referencias afines, como el tipo de calles y la tenería, sumamente familiares para sus contemporáneos, quienes inmediatamente empezaron a tratar de identificar a la protagonista con personajes de su localidad, así como las edificaciones en las que supuestamente vivieron y llevaron a cabo su aventura. Los lectores a los que iba dirigida la *Tragicomedia* estaban más familiarizados con los espacios imaginarios de la poética grecorromana, o con los de las novelas de aventuras, que se desarrollaban en los bosques y los laberintos mágicos del mar y el desierto, o con los de las narraciones italianas, ya urbanos, bucólicos o del más allá, pero ajenos finalmente. La *Tragicomedia* le dio al lector español la oportunidad de reconocer sus pasos a lo largo y ancho de las calles y las construcciones, mientras seguía las huellas de Celestina. De ahí, también, el éxito del propósito inicial de la *Tragicomedia*: la identificación del lector con los personajes para que pudiera ver en ellos el peligro de sus fechorías.

Para poder concluir con un final que confirmara su objetivo, la obra cierra con la muerte de sus personajes y el consecuente parlamento de Pleberio, en el que censura al Amor, quien, disfrazado de dulzura, hiera a sus siervos, haciéndoles amar feo, pareciéndoles hermoso; mata a quienes lo siguen; es enemigo de la razón; se rige sin orden ni concierto; es ciego; tiene un ardiente rayo que nunca avisa cuando llega; su llama se nutre de almas y vidas de humanas criaturas, tantas, que difícilmente puede empezar a enumerarlas; e, inspirado en un pasaje de la traducción de la *Fiammetta* de Boccaccio, hace una analogía de

la muerte de Melibea con la de Paris, Helena, Hypermnestra, Egisto, Sapho, Ariadna, Leandro, David, Salomón y Sansón.

En relación con el estilo y las fuentes, es muy congruente que Celestina y Sempronio hablen como los clásicos sin “saber” que están citando a Platón, Séneca o a Adriano. Parte de la gracia de los personajes populares es que saben dichos y refranes aprendidos por medio de la tradición oral, así como ciertos saberes de tradición culta; por tal motivo, Celestina, con el devenir del tiempo y la acumulación de conocimientos y experiencias, tiene una sabiduría propia de las mujeres de su edad que se dedican a la curación física y emocional. El contacto con ministros, abades, frailes y monjas, así como con personajes de la nobleza y de las capas adineradas, justifica la sabiduría de la vieja; además, como practica un oficio milenario, al igual que las medianeras que le antecedieron, es normal que cuente con un bagaje cultural extenso, además de sus dones de improvisación y argumentación, así como su ambición y oficio.

En relación con las diferencias de estilo entre la manera de hablar de la Celestina de todos los días y el momento de lanzar su conjuro, es necesario recordar que éstos se articulan en un lenguaje formulaico y siempre adoptan un carácter de solemnidad; por tal motivo, su conjuro tiene que ser grandilocuente, formulaico y completamente alejado del lenguaje de la vida cotidiana, si no, no sería capaz de atrapar a los seres del más allá y hacerlos entrar en los objetos que la hechicera les ha destinado, lo cual es perfectamente congruente con la construcción del personaje.

Para concluir, podemos afirmar que en la *Tragicomedia* hay un profundo trabajo de investigación por parte de su autor, quien no solo se documentó para articular su historia y construir a sus personajes, sino que se preocupó por dotarlos de vida y alejarlos de una caracterización plana y lineal, como era costumbre en las comedias clásicas, elegíacas y

humanistas. De ahí que decidiera cambiarle el nombre de *Comedia* a *Tragicomedia*, lo que le daba un valor mucho más amplio y abría sus posibilidades de construcción a confines que iban más allá de una simple y trillada historia de amor.

REFERENCIAS

- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Los libros de Occidente y otros ensayos*. La Celestina, Shakespeare, Lope de Vega, Palma, Zorrilla de San Martín, Shaw, Valle-Inclán, Proust, Azorín, Ramón Jiménez, Lynch, Güiraldes, etc., México, De Andrea, 1957 (Colección Literaria, 5).
- ANÓNIMO, *El baladro del sabio Merlín*, Madrid, Miraguano, 1988 (Libros de los Malos Tiempos, 29).
- , “El niño enfermo”, en *Colección de poesías en dialecto asturiano*, comp. y pról. Oviedo CAVEDA, Imprenta D. Benito González, 1837, *apud* Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Obras completas. Tomo II: Historia de los heterodoxos españoles*, Argentina, Espasa Calpe, 1951, p. 222.
- , “Mitología de Grecia: Hécate” [sitio de internet. Consultado en: feb, 7, 2011]. Disponible en: <http://www.guiascostarica.com/mitos/grecia55.htm>.
- ARMIJO, Carmen Elena, “La magia demoniaca en *La Celestina*”, en Sergio FERNÁNDEZ coord., *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Carmen Elena ARMIJO comp., México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Jornadas), pp. 161-170.
- CUENCA, Luis Alberto de, “Prólogo”, en Geoffrey de MONMOUTH, *Historia de los reyes de Britania*, ed. Luis Alberto de CUENCA, Madrid, Siruela, 1987, pp. XI-XVII.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, present. Francisco J. FLORES ARROYUELO, Madrid, Alianza, 2006 (El Libro de Bolsillo, Antropología, CS 3010).
- CASTRO, Américo, *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1965.

- COHEN, Esther, *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, Taurus/Unam, 2003.
- COHN, Norman, *Los demonios familiares de Europa*, versión esp. Oscar CORTÉS CONDE, Madrid, Alianza, 1987 (Alianza Universidad, 269).
- CULIANU, Ioan P., *Más allá de este mundo: paraísos, purgatorios e infiernos: un viaje a través de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1993.
- DEYERMON, Alan, *Medievalia: estudios de Alan Deyermond sobre la Celestina. In memoriam*, núm. 40, 2008.
- EHRENREICH, Bárbara, *Brujas, comadronas y enfermeras, historia de las sanadoras*, Barcelona, La sal, 1984 (Cuadernos Inacabados, 1).
- FOLCH JOU, Guillermo, Pedro GARCÍA DOMÍNGUEZ y Sagrario MUÑOZ CALVO, “*La Celestina: ¿hechicera o boticaria?*”, en Manuel CRIADO DE VAL (director), *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Hispam/Borrás, 1977 (Col. Suma), pp. 163-167.
- GILMAN, Stephen, *La Celestina, arte y estructura*, versión española de Margit Frenk Alatorre, Madrid, Taurus, 1992.
- GONZÁLEZ ROLÁN, Tomás, “*Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina*”, en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Hispam/ Borrás, 1977, pp. 276-289.
- HARRIS, Marvin, *Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura*, Madrid, Alianza, 1984.
- HENNINGSSEN, Gustav, *El abogado de las brujas: brujería vasca e inquisición española*, Madrid, Alianza, 1983.

- HESÍODO, *Los trabajos y los días*, intr., versión rítmica y n. Paola VIANELLO DE CÓRDOVA, México, UNAM, 1986.
- , *Teogonía*, est. gral., intr., versión rítmica y n. de Paola VIANELLO DE CÓRDOVA, México, UNAM, 1986.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, “Aristócratas y marginales: aspectos de la sociedad castellana en *La Celestina*”, en Madrid, Istmo, 2001 (Colección Fundamentos, 198), pp. 213-240.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dos obras maestras españolas: el Libro de buen amor y La Celestina*, Buenos Aires, Losada, s/f (Biblioteca de Estudios Literarios).
- , *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1970 [1962] (Teoría e Investigación).
- , “Rasgos comunes a los caracteres de *La Celestina*”, en Santiago LÓPEZ-RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001 (Colección Fundamentos, 198), pp. 169-209.
- LÓPEZ RÍOS, Santiago, “Introducción”, en Fernando de ROJAS, *La Celestina*, Barcelona, Área De Bolsillo, 2002 (Clásicos Comentados, 5).
- LUSSU, Joyce, *Padre, patrón, padreterno: breve historia de las esclavas y matronas, villanas y castellanas, brujas y mercaderas, proletarias y patronas*, Barcelona, Anagrama, 1979.
- MAEZTU, Ramiro de, *Don Quijote, don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía*, 10a. ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1968 [1938].
- MALINOWSKI, Bronislaw, *Magia, ciencia, religión*, trad. Antonio PÉREZ RAMOS, pról. Robert REDFIELD, Barcelona, Ariel, 1974.

- MALORY, Sir Thomas, *La muerte de Arturo*, vol. II, trad. Francisco TORRES OLIVER, Madrid, Siruela, 1986 (Sección de Lecturas Medievales, 15).
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “*La Celestina* como antropología hispano-semítica”, en Santiago LÓPEZ-RÍOS, *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001 (Colección Fundamentos, 198), pp. 241-278.
- , *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Barcelona, Antropos, 1993, *apud* María Teresa CARO VALVERDE, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 80-84.
- MAVERICK, “*Cave canem* o el perro y el hombre antiguo” [sitio de internet], en *Derecho romano*, Esquina, Corrientes, 21 de junio, 2008 [consultado en: feb, 8, 2011]. Disponible en: <http://derecho-romano-esquina.blogspot.com/2008/06/cave-canem-o-el-perro-y-el-hombre.html>.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, “Capítulo IV: Artes mágicas y de adivinación.- Astrología, prácticas supersticiosas en los periodos romano y visigótico”, en *Obras completas. Tomo II: Historia de los heterodoxos españoles*, Argentina, Espasa Calpe, 1951, pp. 199-242.
- , *Historia de los heterodoxos españoles, tomo II*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- , *La Celestina*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1947.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, “La figura de la alcahueta: Trotaconventos y Celestina”, en Sergio FERNÁNDEZ coord., *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Carmen Elena ARMIJO comp., México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Jornadas), pp. 137-147.
- , “*Por amor d’esta dueña fiz trobas e cantares*”. *Los personajes femeninos en el Libro de buen amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, México, Biblioteca Crítica Abierta, 2002 (letras 2).

- MICHELET, JULES, *La bruja*, pról. Robert MANDROW, Barcelona, Labor, 1984.
- MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de, “Celestina en la sociedad de fines del XV: protagonista, testigo, juez, víctima”, en *El mundo social y cultural de La Celestina. Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio, 2001*, eds. Ignacio ARELLANO y Jesús M. USUNÁRIZ, Madrid, Iberoamericana/ Vervuert, 2003, pp. 253-271.
- MONMOUTH, Geoffrey de, *Vida de Merlín*, trad. Lois C. PÉREZ CASTRO, pról. Carlos GARCÍA GUAL, Madrid, Siruela, 1986.
- MORALES, Ana María, “Celestina, hechicería y alcahuetería”, en Sergio FERNÁNDEZ coord., *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, Carmen Elena ARMIJO comp., México, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional Autónoma de México, 2004 (Jornadas), pp. 149-160.
- OTIS-COUR, Leah, *Historia de la pareja en la Edad Media. Placer y amor*, trad. Anton DIETERICH ARENAS, pról. Juan Pablo FUSI, Madrid, Siglo XXI de España, 2000.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Obra amatoria I: amores. Libro I: VIII*, texto latino Antonio RAMÍREZ DE VERGER, trad. Francisco SOCAS, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- QUAIFE, G. R. *Magia y maleficio: las brujas y el fanatismo religioso*, trad. Jordi BELTRÁN, Barcelona, Grijalbo, 1989.
- REVAH, I. S., “La herejía marrana en la Europa católica de los siglos XV al XVIII”, en *Herejías y sociedades en la Europa preindustrial, siglos XI-XVIII*, ed. Jacques LE GOFF, Madrid, Siglo XXI de España/ Ministerio de Educación y Ciencia, 1999 (Historia de los Movimientos Sociales), pp. 249-262.

- RICO-AVELLÓ, Carlos, “Perfil psicobiográfico de *La Celestina*”, en Manuel CRIADO DE VAL (director), *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Barcelona, Hispam/Borrás, 1977 (Col. Suma), pp. 155-160.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Dorothy S. SEVERIN, n. en colab. con Maite CABELLO, Madrid, Cátedra, 1998 (Letras Hispánicas, 4).
- , *La Celestina*, ed. Santiago LÓPEZ RÍOS, Barcelona, Área De Bolsillo, 2002 (Clásicos Comentados, 5).
- , *La Celestina. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, 3a. ed. rev. y corr., ed., intr. y n. Peter E. RUSSELL, Madrid, Castalia, 2001 (Clásicos Castalia, 191).
- ROSE, H. J., *The Roman Questions of Plutarch*, Oxford, Clarendon Press, 1974 [1924], p. 192, nota LII, *apud* Wikipedia [sitio de internet, consultado en: feb, 8, 2011]. Disponible en: http://en.wikipedia.org/wiki/Mana_Genita.
- ROSEN, Tova, *Unveiling Eve. Reading Gender in Medieval Hebrew Literature*, The University of Pennsylvania Press (en prensa).
- RUSSELL, Peter, “Introducción”, en Fernando de ROJAS, *La Celestina. Comedia o tragedia de Calisto y Melibea*, 3a. ed. corr. y rev., ed., intr. y n. Peter RUSSELL, Madrid, Castalia, 2001 (Clásicos Castalia, 191), pp. 11-165.
- , “La magia, tema integral de *La Celestina*”, en *Temas de La Celestina y otros estudios. Del Cid al Quijote*, trad. Alejandro PÉREZ, Barcelona, Ariel, 1978 (Letras e Ideas, Maior, 14), pp. 243-276.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio, “La autoría de *La Celestina* y la fama de Rojas”, en Santiago LÓPEZ RÍOS (ed.), *Estudios sobre La Celestina*, Madrid, Istmo, 2001 (Colección Fundamentos, 198), pp. 83-102.

- SANTIZO PAREJA, Rosa, “Breve historia de Hécate”, *Ávalon. Revista digital gratuita* [sitio de internet], s/n, 4 de octubre, 2010 [consultado en: feb, 8, 2011]. Disponible en: <http://revistadigitalavalon.es/?p=2875>.
- SEVERIN, Dorothy S., “Introducción”, en Fernando de ROJAS, *La Celestina*, undécima ed., ed. Dorothy S. SEVERIN, n. en col. con Maite CABELLO, Madrid, Cátedra, 1998 (Letras Hispánicas, 4), pp. 11-64.
- SHIPLEY, George A., “Autoridad y experiencia en *Celestina*”, en *Estudios sobre la Celestina*, ed. Santiago LÓPEZ-RÍOS, Madrid, Istmo, 2001, pp. 546-578.
- SNOW, Joseph T., “Alisa, Melibea, Celestina y la magia”, en *Estudios sobre la Celestina*, ed. Santiago LÓPEZ-RÍOS, Madrid, Istmo, 2001, pp. 312-324.
- TORRI, Julio, *La literatura española*, 2ª. ed., México, FCE, 1952 (Breviarios, 56).
- VIVEROS, Germán, “Introducción”, en Tito Maccio PLAUTO, *Comedias, tomo III*, intr., trad., y notas G. VIVEROS, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Clásicos, UNAM, 1982 (Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana), p. VII.