

*La magia en La Celestina**

Patrizia BOTTA

D)

Hablar de la magia en *La Celestina* (=LC) significa hablar de uno de los temas que más han sido discutidos por los estudiosos celestinistas de todos los tiempos, desde las primeras alusiones en la época del mismo Rojas, hasta las más animadas polémicas de nuestros días. Se ha discutido sobre varios puntos: sobre si la magia realmente existe en la obra, sobre el papel que pueda tener en el desarrollo de la acción dramática, sobre si Rojas creía realmente en sus efectos, sobre si Melibea es víctima de los hechizos de Celestina o si en cambio cae en la trampa de su incuestionable arte de persuasión. Se han preguntado además los críticos si Celestina es bruja o es tan sólo hechicera, y en fin si el Diablo, invocado por la alcahueta, es algo meramente accesorio y ornamental o bien si interviene activamente a modificar la trama y a marcar el rumbo de los acontecimientos dramáticos.

* En las páginas que se siguen se publica el texto de una conferencia leída en Almería en 1991 en ocasión de los «Cursos de Verano de la Universidad Complutense» (el curso, titulado «Magia Alquimia y Astrología en la Edad Media», fue dirigido por el prof. Nicasio Salvador Míguez y tuvo lugar del 29 de julio al 2 de agosto). Como el programado volumen colectivo tardase en aparecer, hemos preferido publicar la conferencia en las páginas de *Dicenda*, que muy amablemente nos han sido proporcionadas por su Director, al que quedamos muy agradecidos. Tratándose de un texto oral, hemos querido dejarlo tal cual estaba, no aportando ninguna clase de correcciones e incluso manteniendo las referencias al público estante, sin retocar siquiera las notas ni poner al día la bibliografía. Convencidos de que toda revisión después de un par de años implica inevitablemente una nueva estructuración del trabajo entero, preferimos limitarnos a publicar lo que pensábamos a la altura del verano de 1991, manteniendo el estilo oral de su exposición.

Frente a estos problemas, los críticos han adoptado posiciones muy distintas, pasando a veces de un extremo al otro.

Así, por ejemplo, en una perspectiva histórica, el papel de la magia en la obra fue exaltado por los críticos alemanes del siglo XIX¹, que forjaron la imagen, muy de época romántica, de una Celestina diabólica y endemoniada («gigantesca figura demoníaca» en la expresión de Bülow); imagen que luego se ha enriquecido, entre españoles como Menéndez Pelayo, Bonilla² y Cejador³, con la adición de nuevos epítetos como «genio del mal», «abismo de perversidad» dotado de «diabólico poder», de una «satánica grandeza» o de un «positivo satanismo» que distingue a Celestina hasta del Yago de Shakespeare en la gran galería del «infierno estético» universal en la que ambos fueron colocados por los críticos de la época romántica. Sin embargo muchas de estas posiciones carecían del apoyo de una documentación que demostrase, tanto a partir del texto como del contexto, lo vital que era la magia para la obra, para Rojas y para su época. Y el resultado ha sido que no han logrado convencer, con sus juicios tachados de subjetivos, a los lectores más escépticos y desconfiados.

Estos, frente a la generación anterior, ya sea por un espíritu crítico de herencia positivista, ya sea por un anhelo científico de rechazar todo lo que fuese «irracional», cayeron inevitablemente en el extremo opuesto: el de considerar la magia en LC como algo totalmente accesorio y secundario o como un ejercicio literario más, que no merece mayores comentarios. Entre estos críticos cabe distinguir por lo menos tres posiciones: los que niegan la importancia (o incluso la presencia) de la magia en la obra; los que admiten su existencia, pero minimizan su influjo en la trama y en la trayectoria interior de los personajes que evolucionarían por razones más bien psicológicas que mágicas; y los que, aún admitiendo la presencia de la magia en la obra, la ignoran del todo y la pasan por alto sin preocuparse por buscarle explicaciones. La postura crítica de herencia positivista ha tenido un gran número de secuaces sobre todo entre los españoles, y alcanzó una aceptación general hasta muy avanzados los años 60 y aún parte de los 70, gracias a la presencia, entre sus defensores, de críticos de gran envergadura y autoridad, como Américo Castro y María Rosa Lida⁴, entre otros. La imagen de Celestina que ha salido de esta postura crítica es el revés de la anterior: una Celestina racional y dueña de sí misma, que con su arte dialéctico y su gran conocimiento de la psicología humana consigue plasmar, a su voluntad, hasta «las duras peñas» (en frase de Sempronio⁵), es decir, a

¹ Cit. *apud* Lida 1962. Cfr. Bibliografía, núm. 27.

² Cfr. Bibliogr., nn. 1 y 2.

³ Fernando de Rojas: *La Celestina*, ed. Julio Cejador y Frauca. Clásicos Castellanos. 20, 23 (Madrid: Espasa-Calpe, 1913).

⁴ Cfr. Castro 1929-n.6, Lida 1962-n.27.

⁵ Todas las citas del texto proceden de la edición de D. S. Severin (Madrid: Alianza Editorial, 1969). Cfr. Auto I, p. 56.

los dos personajes que se nos presentan como los más incorruptibles baluartes de la virtud, como lo son Pármeno y Melibea en sus primeras apariciones en la escena.

Una tercera tendencia que ha reunido un gran número de adeptos en época más reciente, pero que ya se había empezado a perfilar desde los años 20 de nuestro siglo⁶, es la de los críticos que se preguntan cómo y por qué, si la magia es tema tan secundario en la acción dramática, tanto espacio sin embargo le ha sido dedicado, sobre todo en los actos que van del I al XII. Esta postura crítica se preocupa por demostrar, mediante sólidas documentaciones y argumentos convincentes, que la magia en LC es tema «integral» (así la define Russell) y no «mero adorno» o «alarde de erudición literaria» como la han querido interpretar algunos. La documentación de estos críticos parte ante todo de la evidencia del texto y llega, después de largos recorridos en busca de documentos inquisitoriales, de pesquisas en los archivos históricos, de investigaciones en la historia de la literatura, en la historia de las costumbres, de las ideas, de la enseñanza universitaria, a reconstruir todo un ambiente, una atmósfera, un clima literalmente «empapado» en magia, que hallaba su cabida tanto en las manifestaciones de la vida misma como en las ciencias incipientes y, claro está, también en la literatura. Los críticos que se reconocen en esta tendencia son en su mayoría de lengua inglesa, comenzando por Peter Russell, que, en un trabajo de 1963⁷, dió el toque, si no inicial, más incisivo para que se realizara un radical cambio de rumbo en lo que de magia en LC se había dicho hasta ese momento. Luego siguieron muchos trabajos de norteamericanos o de españoles radicados en Norte América, entre los cuales recordamos a Ruggerio, Armas, Mac Barrick, Sánchez y Herrero, entre otros⁸. Otra etapa importante en esta tendencia ha sido la marcada por un artículo breve de Alan Deyermond de 1977⁹ que también ha dado lugar a toda una serie de «continuaciones» en la misma línea de investigación, publicadas en su mayoría en la revista norteamericana *Celestinesca*¹⁰. No le han faltado, a esta tendencia, las voces españolas, como era de esperar: ya en 1972 la había compartido antes que nadie Francisco Rico, en una comunicación presentada en el Congreso de San Sebastián sobre *Brujología*¹¹, y luego más recientemente la han abrazado también Pedro Cátedra en su monografía de 1989 sobre las teorías de amor entre los intelectuales del siglo xv¹², y Ana Vian

⁶ Cfr. Berzunza 1928-n.5.

⁷ Cfr. Russell 1963-n.31.

⁸ Cfr. Ruggerio 1964-n.35, Armas 1971-n.37, Mac Barrick 1977-n.46, Sánchez 1978-n.49, Herrero 1984-nn.57 y 58, Herrero 1986-n.62.

⁹ Cfr. Deyermond 1977-n.44, Deyermond 1978-n.48.

¹⁰ Cfr. West 1979-n.50, Ferré 1983-n.54, Costa Fontes 1984-n.55, Costa Fontes 1985-n.60. Cfr. además Herrero cit.

¹¹ Cfr. Rico 1972-n.38.

¹² Cfr. Cátedra 1989-n.66.

Herrero en un largo artículo sobre el estado actual de los estudios sobre la magia en LC, publicado en el último número de *Celestinesca*, del otoño de 1990¹³.

Como se ve, el tema de la magia es de lo más actual entre los estudiosos celestinistas: si bien lo que predomina son los artículos breves, no faltan los trabajos de conjunto, las monografías y las tesis doctorales¹⁴. No han faltado tampoco las secciones especiales sobre el tema en los congresos: en el «Primer Congreso Internacional sobre LC» que se celebró en Madrid en junio de 1974 algunas de las comunicaciones vertían sobre los quehaceres mágicos de la alcahueta¹⁵, y lo mismo se puede decir del próximo «Congreso Internacional» celestinesco, que tendrá lugar en Estados Unidos en noviembre de este año, para el que también está anunciada una sección exclusiva sobre «Magia y Medicina» en la época de Rojas.

Son más de un centenar los trabajos que desde el siglo XIX hasta la fecha han enfrentado, aunque sea indirectamente, el tema de la magia en LC. En esa gran cantidad de bibliografía, llaman la atención dos cosas: la casi total ausencia de críticos de ciertas nacionalidades (por ejemplo franceses e italianos) y la gran concentración de estudios en los últimos años, sobre todo en Estados Unidos, como ya se ha dicho. Lo cual se casa muy bien con un interés más general y cada vez más creciente en los últimos años hacia las «brujas y su mundo», y hacia su ciencia que se define «brujología». En España, amén del ya citado congreso de San Sebastián, otros ha habido y hay por haber sobre la brujería y sus relaciones con la literatura y el arte de todos los tiempos (por no citar más que un ejemplo, en diciembre en Montilla se celebrará un Coloquio sobre «La brujería en Cervantes», sin hablar de nosotros mismos que nos hemos reunido expresamente aquí para ocuparnos de «Magia Alquimia y Astrología en la Literatura Medieval Hispánica»). Al mismo tiempo, una moda muy reciente y difundida tanto en Europa como en otras partes del mundo ha puesto los ojos sobre el Diablo y la «diablología», y en ciertas naciones el tema es de lo más actual: se le dedican monografías¹⁶ y además abundan las sectas secretas que rinden culto al Demonio: en Estados Unidos, por ejemplo, hasta el cine y la televisión dan testimonio de ello (recuerdan todas películas como *Rosemarie's Baby* y *El exorcista* o telenovelas como la reciente *Twin Peaks*). No es de extrañar, pues, que en el ámbito más general de toda esta línea de tendencias, se haya prestado mayor atención crítica, últimamente, a los aspectos mágicos de LC y a la presencia del Demonio en la obra.

¹³ Cfr. Vian Herrero 1990-n.67.

¹⁴ Cfr. Martín-Aragón Adrada 1961-n.25, Villardel Viñas 1962-n.28, Ruggiero 1964-n.35, Trisler 1977-n.47, Finch 1981-n.52, Cammisa 1981/82-n.53. Cfr. además Barrett 1938-n.9.

¹⁵ Cfr. Bibliogr., nn. 40, 41, 42, 43.

¹⁶ Como la monumental *Historia del Diablo en Occidente* de J. Burton Russell, en 4 vols. (Cornell Univ. Press).

II)

Pero veamos ahora, siquiera pasando lista rápidamente por el momento, cuáles son los materiales de trabajo que ofrece el mismo texto.

Nos las habemos, ante todo, con varias descripciones de Celestina, de sus oficios y de sus quehaceres (algunos de ellos mágicos), hechas por diferentes personajes de la obra. Así, por ejemplo, ya en la primera mención de la vieja que nos hace Sempronio¹⁷ lo primero que se nos dice es que Celestina es *hechicera* y «astuta en cuantas maldades hay» Análogamente Lucrecia, más tarde, lo primero que dirá de Celestina es que la «empicotaron por hechicera»¹⁸. Luego tenemos, en el Acto I¹⁹, la larga descripción, muy conocida por todos, detalladísima y hasta «expresionista»²⁰, que le hace Pármeno a Calisto para que sepa quién es la persona que está a punto de admitir en su casa. Es Pármeno quien hace las más importantes referencias al «laboratorio» o «botica» de Celestina, a la cantidad impresionante de ingredientes misteriosos que ella maneja y a algunas de las actividades mágicas ejercidas, sobre todo las finalizadas a «remediar amores». Su larga descripción termina, como todos recordarán, con la frase enigmática «y todo era burla y mentira», que desde luego ha dado mucho que discutir a los estudiosos. Una *addenda* a esta lista de ingredientes y menjunjes que Celestina posee en su laboratorio es la que ella misma nos ofrece, hacia el final del Acto III²¹, poco antes del *Conjuero* a Plutón, cuando le pide a Elicia que le lleve «del sobrado alto de la solana» lo necesario para realizar el hechizo, añadiendo muchos nombres más a los ya mencionados en la descripción de Pármeno. Acto seguido tenemos la gran escena del *Conjuero* que le hace Celestina a Plutón al final del Acto III²², muy conocida por todos y que desde luego ha sido el objeto del mayor número de estudios (y de polémicas) entre los que se han ocupado del tema de la magia en LC. Disponemos, después, de dos *Monólogos* de Celestina: en el primero de ellos, del Acto IV²³, la alcahueta nos muestra que también sabe interpretar agüeros, y en el segundo, del Acto V²⁴, la vemos dirigirse directamente al Demonio, cosa que por otro lado Celestina también hace en algunos apartes anteriores del Acto IV²⁵. Y por último en el Acto VII²⁶ tenemos la descripción, muy

¹⁷ I, p. 56.

¹⁸ IV, p. 88.

¹⁹ I, pp. 59-62.

²⁰ Cfr. Carmelo Samoná: «La nascita del teatro moderno: la città, i pastori, la corte», en *La letteratura spagnola dal Cid ai Re Cattolici* (Firenze: Sansoni-Accademia, 1972), I, pp. 215-249: p. 230.

²¹ III, pp. 84-85.

²² III, pp. 85-86.

²³ IV, p. 87.

²⁴ V, p. 102.

²⁵ IV, pp. 90 y 95.

²⁶ VII, pp. 122-124.

detallada, que Celestina le hace a Pármemo de su madre Claudina (que el mismo texto nos define «bruja»), y que tiene su suplemento en el Acto III²⁷, al hablar Celestina con Sempronio. Amén de estos trozos de una cierta extensión, el texto nos brinda toda una serie de alusiones más breves a la magia, como también una serie de objetos cuyo significado mágico-simbólico ha sido puesto de relieve en los últimos años. Pero de todo ello hablaremos detenidamente más adelante.

III)

Lo que quiero retomar ahora es el panorama más general de los estudios críticos sobre la magia en LC, dejando ya de lado la perspectiva histórica para examinar, a partir de este momento, cuáles han sido los temas, las tendencias y los métodos principales de investigación, es decir qué se ha estudiado hasta ahora, qué ha prevalecido, con qué instrumentos se ha trabajado, etc.

El gran tema común a casi todas las investigaciones ha sido el de los muchos oficios ejercidos por Celestina: según nos dice Pármemo son seis, «labrandería, perfumera, maestra de hazer afeites y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechicera»²⁸. Luego sabemos que es también «física de niños»²⁹, además de «lapidaria»³⁰, mientras Lucrecia más tarde afirma que son «más de treinta» los oficios ejercidos por la vieja³¹, uno de los cuales es la práctica de las artes mágicas. No ha sido fácil para los estudiosos distinguir exactamente los límites, las competencias, los instrumentos específicos, los métodos usados y los ingredientes necesarios para cada una de estas actividades. Muchas veces se ha recurrido a la ayuda de médicos y farmacéuticos, por tocar cuestiones que atañen a la historia de la medicina y de la farmacia, otras veces se ha recurrido a fuentes antiguas, ya sea clásicas ya sea medievales, y tanto literarias como históricas. Veamos, pues, más de cerca cuáles han sido los principales rumbos que han tomado los estudios sobre este tema y cuáles han sido los resultados de las investigaciones en su conjunto.

a) Una primera dirección de trabajo es la que vierte sobre el reconocimiento de las fuentes literarias sobre todo en lo que se refiere al tipo literario de la alcahueta que se va convirtiendo en hechicera³². Se han ras-

²⁷ III, pp. 81-82.

²⁸ I, p. 60.

²⁹ I, p. 61.

³⁰ IV, p. 88.

³¹ IV, p. 88.

³² Cfr. Menéndez Pelayo-n.1, Bonilla 1906-n.2, Cejador 1913-ed. cit., Lida 1962-n.27, Toro-Garland 1964-n.33, González Rolán 1974-n.42. Cfr. además F. Castro Guisasola: *Observaciones sobre las fuentes literarias de LC* [1924] (Anejo RFE 5, 1973).

treado las fuentes clásicas, especialmente en las obras de Horacio, de Tibulo, de Propertio, de Ovidio, de Lucano y de Apuleyo, señalándose a la vez los nombres de figuras femeninas famosas de la Antigüedad, como Medea, Hécate, la maga Circe, Dipsas, Acantis, Canidias, y otras más. No han faltado las fuentes castellanas: las mayores semejanzas se han señalado con la Trotaconventos del *Libro de Buen Amor*, con unas coplas del *Laberinto* de Juan de Mena³³, y con unas páginas del *Corbacho* del Arcipreste de Talavera en lo referente al inventario de objetos³⁴. Y por último, se han propuesto fuentes árabes, entre ellas *El Collar de la Paloma*.

El resultado de estas investigaciones ha sido que Celestina de la comparación con sus antecedentes literarios ha salido más compleja y original, resumiendo en sí muchos de los rasgos precedentes y añadiendo otros, nuevos y privativos (como por ejemplo su profundo conocimiento del alma humana).

b) Otra dirección de estudio ha sido la de la búsqueda de fuentes no literarias, en la que a su vez se pueden distinguir dos rumbos: histórico el uno e histórico-médico el otro. En cuanto al primero, tenemos toda una serie de trabajos de gran valor científico, debidos a historiadores de envergadura (como Julio Caro Baroja³⁵) que nos han aclarado *cómo vivían y qué hacían las brujas de carne y hueso, es decir, «las brujas reales» y cotidianas* en la época de Rojas. Se ha trabajado sobre todo a partir de los documentos exhumados de los procesos inquisitoriales (como los publicados por Cirac Estopañán³⁶) pero también se han tenido en cuenta los tratados del siglo xv sobre brujería escritos con fines represivos (como el famoso *Malleus Maleficarum* o «Martillo de las Brujas»³⁷), o aún, los tratados posteriores sobre el mismo tema debidos a la pluma de los españoles (como el del teólogo Pedro Ciruelo, titulado *Reprobación de las Supersticiones y Hechicerías*³⁸), y por último, no se han desechado los datos que venían de la historia de las costumbres.

El resultado de estas investigaciones ha sido ante todo que se han encontrado muchas semejanzas y hasta correspondencias de detalle entre los inventarios de los objetos mágicos poseídos por las brujas procesadas y los ingredientes del laboratorio de Celestina. En segundo lugar, se ha demostrado cuán arraigadas estaban en toda Europa no sólo las prácticas y las creencias mágicas sino también una atmósfera de satanismo más general. Por otro lado sabemos ahora gracias a estos críticos que algunas ciudades españolas, como Toledo y sobre todo Salamanca, eran famosas en aquella

³³ Cfr. *Laberinto*, coplas 241 y sigs.

³⁴ Cfr. *Corbacho*, parte II, cap. III.

³⁵ Cfr. Caro Baroja 1941-n.11, Caro Baroja 1961-n.24, Caro Baroja 1972-n.39. Cfr. además Russell 1963-n.31, Toro-Garland 1964-n.33.

³⁶ Cfr. Estopañán 1942-n.10.

³⁷ Publicado en Alemania en 1484.

³⁸ Publicado en Barcelona en 1628.

época en toda Europa por ser centros de estudios sobre magia y demás ciencias ocultas (hasta se hablaba de su enseñanza clandestina en las Universidades³⁹). Sabemos asimismo que, en Salamanca también, abundaban por esas fechas, más que en cualquier otro sitio, los manuales (en tomos manuscritos) de «Magia Práctica» llenos de explicaciones y pormenores, como también abundaban las mujeres que se dedicaban a prácticas conexas con la brujería, es decir los «tipos reales» o brujas verdaderas de que nos habla Caro Baroja y que según algunos es muy probable hayan inspirado a Rojas.

c) En el estudio de fuentes no literarias también se ha recurrido a tratados médicos y farmacológicos de la Antigüedad⁴⁰, sobre todo a Dioscórides y a Plinio, de quienes circulaban en la Edad Media compendios en latín (como el *Macer Floridus, de virtutibus herbarum* divulgado entre los siglos x y xi), y más tarde, ya en época renacentista, las traducciones (como la de Dioscórides en castellano llevada a cabo en 1555 por el Doctor Andrés Laguna, médico de Carlos V) y en fin, las ediciones comentadas (como la de Amato Lusitano, de 1553).

En este caso también se han encontrado muchas correspondencias minuciosas entre las hierbas descritas en los tratados médicos y las que posee en su botica Celestina. Pero, lo que ha resultado más útil de estas investigaciones ha sido que nos aclararon los usos y las aplicaciones de muchos de los ingredientes citados por Pármeno, cuyo sentido se escapaba tanto al lector común como al especializado, y hasta al lector de la época de Rojas, a juzgar por las numerosas variantes y errores textuales que cometieron los mismos tipógrafos del siglo xvi al copiar las páginas del laboratorio de Celestina, llenas de palabras que, evidentemente, ellos mismos no conocían (por citar tan sólo unos ejemplos, el «tuétano de ciervo» se transforma en «tútano de corzo», «saúco» en «sauce», «bejiga» en «lejía», «mostaza» en «mostajo»⁴¹, etcétera). No han faltado los críticos que han apuntado, entre las fuentes, a los tratados de farmacopea, esta vez árabes: el reciente hallazgo de un manuscrito aljamiado conservado en Ocaña ha hecho conjeturar incluso la hipótesis de un Rojas conocedor del árabe y del hebreo, que consultase directamente manuscritos muy cercanos y parecidos al conservado⁴².

d) En estrecha relación con la dirección de estudio apenas citada, están los muchos trabajos específicos sobre el laboratorio de Celestina. Se le ha estudiado a nivel lingüístico, aprovechando tanto las fuentes antiguas

³⁹ Cfr. Montague Summers: *The Geography of Witchcraft* [1927] (London: Routledge & Kegan Paul, 1978), cap. «Spain», pp. 588-614.

⁴⁰ Cfr. Laza Palacios 1958-n.19, Cammisa 1981/82-n.53.

⁴¹ Para las variantes citadas me he servido de la *collatio codicum* de los testimonios primitivos de la obra llevada a cabo por nuestro equipo de trabajo en la Universidad de Roma.

⁴² Cfr. Martínez Ruiz y Albarracín Navarro 1974-n.43.

que acabamos de mencionar como los diccionarios históricos y etimológicos. En este campo, el esfuerzo mayor hasta la fecha sigue siendo el realizado por Modesto Laza Palacios en una monografía publicada en 1958⁴³, pero también cabe recordar las contribuciones de Marti-Ibáñez y de Martín-Aragón Adrada⁴⁴ (amén de otros trabajos parciales sobre el tema⁴⁵).

El laboratorio celestinesco también ha sido estudiado, en años más recientes, en su aspecto estructural⁴⁶: así, por ejemplo, se ha analizado su repartición rigurosa entre dos cámaras (una en la planta baja y otra arriba), en las que a su vez se distinguen varios apartados, rincones y subsecciones. El mismo texto nos va trazando sectores homogéneos al nombrarnos los ingredientes reunidos por sus afinidades en el uso (por ejemplo, todas las «aguas de rostro», después las «aguas para oler», las «lejías para enrubiar», los «aparejos para baños», los «aceites para el rostro», etc.) y hasta nos ofrece indicaciones claras sobre la ubicación física de cada uno de ellos. Nos dice, por ejemplo:

Tenía una cámara llena de alambiques...
 Tenía en el techo de su casa colgadas...
 Tenía en un tabladillo, en una cajueta pintada...
 En otro apartado tenía...⁴⁷

en el sobrado alto de la solana...
 en el arca de los lizos...
 en la cámara de los ungüentos..., etc.⁴⁸

Se ha notado además que Celestina, amén de poseer los ingredientes, también dispone de los instrumentos adecuados para destilar y conservar: su colección de botes de farmacia ya sea de barro ya sea de vidrio, consta, por ejemplo, de numerosos «alambiques, redomillas, y barrilejos», entre otros.

e) No han faltado los críticos que se han ocupado de la exactitud de los saberes médicos de Celestina y de la estrecha relación que había, en esa época, entre la magia y la medicina⁴⁹. Por aquel entonces todos los brujos sabían de medicina y todos los médicos sabían de magia y hasta había una

⁴³ Cfr. Bibliogr., n. 19.

⁴⁴ Cfr. Marti-Ibáñez 1953-n.15, Marti-Ibáñez 1956-n.18, Marti-Ibáñez 1967-n.36, Martín-Aragón Adrada 1961-n.25, Martín-Aragón Adrada 1962-n.29. Cfr. además Martínez Ruiz y Albarracín Navarro 1974-n.43, Cammisa 1981/82-n.53.

⁴⁵ Cfr. Devoto 1962-n.26, D'Agostino 1984-n.56.

⁴⁶ Cfr. Marti-Ibáñez cit., Folch Jou *et al.* 1974-n.41, Finch 1981-n.52, Vian Herrero 1990-n.67.

⁴⁷ I, pp. 61-62.

⁴⁸ III, pp. 84-85.

⁴⁹ Cfr. Fuentes de Aymat 1951-n.13, Cerro González 1963-n.30, Marti-Ibáñez y Martín-Aragón Adrada cit.

mayor confianza en los recursos mágicos que no en los médicos. En palabras de José Antonio Maravall, «la magia es la gran ciencia en el primer Renacimiento»⁵⁰ y de hecho, la Celestina alcahueta y «un poquito hechicera» hay veces que nos habla como si fuera un médico: en todo el Acto X, por ejemplo, en su segundo coloquio con Melibea, ella es el médico y Melibea la enferma. Además tiene habilidades manuales de cirujana, ya que «haze virgos» y hasta posee los instrumentos necesarios (que son «agujas delgadas» e «hilos de seda») y no le faltan las sustancias hemostáticas y astringentes (como «raíces de hojaplasma, fuste sanguino, cebolla albarrana» y otras más⁵¹). Su especialidad son las enfermedades ginecológicas⁵² que sabe tanto diagnosticar como curar: por ejemplo el «mal de la madre» o algía menstrual, de que discurre con Arcúsa en el Acto VII. Es además partera y «física de niños», y en fin, suele citar algunos tecnicismos médicos, que usa con gran propiedad (y que han llevado a algunos críticos a preguntarse si acaso Rojas —¡o la misma Celestina!— no habían cursado la Facultad de Medicina⁵³).

Todas estas actividades de Celestina tienen mucho que ver con sus prácticas hechiceras, y hay veces que se confunden y se sobreponen. Así la Celestina perfumista y cosmetóloga maneja ingredientes que también le sirven cuando hace de médico o de cirujano, y de todos sus saberes aprovecha cuando se va, por primera vez, a casa de Pleberio. Pero en lo que más confía es en la magia. Entremos, pues, en ese ámbito más específico de elementos mágicos, de sortilegios y de conjuros tan discutidos por los críticos, como ya se ha dicho. De paso, cabe señalar que a veces ha habido cierta confusión en el empleo de palabras como «magia», «hechicería» y «brujería» dadas hasta por sinónimos en muchos casos. También es verdad que no siempre los especialistas concuerdan entre sí. Lo que está claro es que la magia se subdivide en dos grandes ramas que son hechicería y brujería. En cambio sobre lo que distingue la una de la otra hay discordancias. Según algunos críticos se distinguen porque la una es benéfica y la otra es maléfica (constituyendo respectivamente la «magia blanca» y la «magia negra»). Según otros se distinguen por la intervención del Diablo, ausente en la hechicería y presente en la brujería. Y para otros, en fin, la hechicería sería una práctica individual y urbana, mientras la brujería sería colectiva y rural. La mayoría de los estudiosos celestinistas, como se verá, cuando se ha referido a «brujería» en la obra lo ha hecho según el criterio de la intervención del Diablo. Cerrado este paréntesis terminológico, vengamos a los aspectos mágicos de LC, es decir a sus aspectos tanto *hechiceros* como *brujeros*. Como se ha dicho al principio, las mayores discusiones entre los crí-

⁵⁰ *El mundo social de LC* (Madrid: Gredos, 1964), p.129.

⁵¹ Cfr. Martí-Ibáñez 1956-n.18.

⁵² Cfr. Vian Herrero 1990-n.67.

⁵³ Cfr. Cerro González 1963-n.30.

ticos no han vertido sobre si la magia existe o no existe en la obra, porque su presencia en el texto es un hecho irrefutable ya para todos los estudiosos. Lo que más se ha discutido es si la rápida transformación de Melibea se debe a los hechizos de Celestina o bien a factores psicológicos. Examinemos más de cerca ambas posturas.

IV)

Los que han negado el papel activo de la magia en el desarrollo de la acción dramática lo han hecho a partir de los argumentos siguientes:

1. Melibea es vencida ante todo por el amor.
2. Melibea tiene todo el tiempo necesario para vivir una transformación psicológica. Se trata de un desenlace natural.
3. Mucho se debe al poder de persuasión de Celestina y a su gran habilidad dialéctica.
4. Celestina, cuando corrompe a Pármeno, lo hace sin ningún hechizo, tan sólo con sus palabras.
5. La atracción que Melibea siente por Calisto es muy anterior a la entrada en escena de Celestina y a sus coloquios con ella, ya que en su *Monólogo* del Acto Xst confiesa haberse enamorado a primera vista.
6. Si todo se explica a nivel psicológico, la magia está de más en la obra, es algo superfluo. La cadena de los acontecimientos se desenvuelve como si la magia no existiera.
7. Los únicos momentos en que la magia constituye un elemento «orgánico» son el *Conjuro* del Acto III y la evocación de Claudina en el Acto VII. Pero ni el uno ni el otro quita ni añade nada a las «motivaciones del drama», ya que la descripción de Claudina es «accesoria», no incorporada a la acción, y el *Conjuro* resulta ser «demasiado literario», «arcaico» y «archilatinizado» y se distingue estilísticamente del resto de la obra. Además son evidentes en él los ecos de obras anteriores (sobre todo de Lucano y Mena) y es, en fin, el único momento en que Rojas se aleja radicalmente de la pintura de la España contemporánea, para rendir en cambio homenaje a fuentes clásicas en la mención de varios nombres de la mitología pagana. La que ha sido llamada la «classical connection» del *Conjuro* se enriquece de nuevos nombres eruditos aportados, en un segundo momento, por las adiciones de la redacción del texto en 21 actos, que añaden la mención de las tres Furias junto a otras citas de mitología. Es decir, también las adiciones insisten en ese «tono mitológico» y en ese estilo que hacen del *Conjuro* casi un *hapax* lingüístico-estilístico en la obra. Por tanto la magia, aún cuando admitida como «orgánica» en el *Conjuro*, resulta ser tan sólo «alarde de erudición» y «mero ornamento».

⁴ X, p. 153.

8. Rojas no cree en la magia. Entre los oficios de Celestina que nombra Pármeno, el de hechicera ocupa el último lugar, es limitado por dos reparos («un poquito hechicera» y «todo era burla y mentira») y carece en fin de desarrollo (ya que lo que prevalece en lo sucesivo es la descripción de los ingredientes de los otros oficios).

9. Si Rojas ha querido introducir elementos mágicos en su obra lo ha hecho por rendir tributo a costumbres muy generalizadas en su época. Por otro lado, páginas como las del laboratorio de Celestina más se deben a su interés por el «pintoresquismo» que a un verdadero amor por la magia de su parte.

Los autores de afirmaciones como éstas, que he preferido reunir en una lista única, han sido ante todo Menéndez Pelayo (pese a lo que decía del «positivo satanismo» de Celestina), luego Américo Castro y María Rosa Lida, a quien se debe el mayor número de ellas. Pero también han contribuido Ramiro de Maeztu, Angel Valbuena Prat, Modesto Laza Palacios, Fernando Toro Garland y muchos otros más⁵⁵. El patrón crítico definitivo sentado por María Rosa Lida hacia los años 60 parecía haber liquidado completamente el asunto de la magia en LC, cuyo papel en la acción dramática era negado abiertamente por la estudiosa argentina, minimizado por otros investigadores o ignorado y pasado por alto por la gran mayoría de los especialistas.

V)

Pero frente a este bloque compacto de estudiosos se levanta en 1963 la voz de un celestinista autorizado como Peter Russell⁵⁶, para decir en cambio que la magia en LC tiene mucho que ver con la transformación de Melibea, con el desarrollo de la acción dramática y con el desenlace trágico de los acontecimientos, y que es por lo tanto un «tema integral» en la obra, y no meramente «ornamental». Si bien Russell recoge observaciones sueltas de otros estudiosos anteriores, esboza por primera vez un cuadro orgánico de consideraciones sobre los aspectos mágicos de LC, que se apoyan tanto en la evidencia del texto como en la documentación histórica aducida. A partir de esa fecha, todos le han seguido. Hasta ahora, nadie prácticamente le ha objetado. Y sus secuaces han ido mucho más lejos.

Veamos ahora más detalladamente la evidencia del texto. En este caso también daré una lista única de todos los puntos que han sido evidencia-

⁵⁵ Cfr. Menéndez Pelayo-n.1, Maeztu 1926-n.4, Castro 1929-n.6, Laza Palacios 1958-n.19, Lida 1962-n.27, Toro-Garland 1964-n.33, amén de Azorín, Croce, Salvador de Madariaga, Valbuena Prat, Sánchez Castañer, Pérez Navarro, y más recientemente Garrosa Resina 1987-n.63.

⁵⁶ Cfr. Russell 1963-n.31.

dos, y omitiré la mención detallada de lo que cada estudioso ha dicho⁵⁷, salvo en un par de casos.

VI)

Lo primero que se ha hecho ha sido demostrar la cantidad de citas y alusiones que en el texto se hacen a la magia, para subrayar lo constante que es en Rojas la preocupación por ese tema. Se han apuntado, pues, antes que nada los elementos que caracterizan a Celestina como *hechicera*.

1. En primer lugar es llamada *hechicera* por cuatro personajes de la obra, que son en el orden Sempronio, Pármeno, Melibea y Lucrecia (incluso es lo primero que de ella se dice en el texto, en palabras de Sempronio en el I Auto⁵⁸).

2. En segundo lugar, una parte del laboratorio de Celestina indica muy a las claras sus actividades hechiceriles, y es el «apartado para remediar amores» de que nos habla Pármeno hacia el final de su larga descripción⁵⁹. Todos los ingredientes que se mencionan en esta sección son los típicamente hechiceriles, ya que coinciden con los nombrados en todos los procesos inquisitoriales y en los tratados de magia de la época. A saber:

huesos de corazón de ciervo, cabezas de codornices, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, haba morisca, guija marina, sogá de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de tejón, granos de helecho, y piedra del nido del águila.

Claro está que no podremos detenernos ahora para explicar el uso y el fin específico de cada uno de ellos. Pero baste con saber que son todos objetos a los que se atribuían grandes poderes mágicos, sobretudo en materia erótica (el más poderoso de ellos era quizás el «mantillo de niño» que según ha demostrado Daniel Devoto⁶⁰ es la «cofia fetal» o porción del amnios que envuelve la cabeza de algunos recién nacidos y que era considerado un amuleto de poderes extraordinarios). Nótese además que muchos de los ingredientes nombrados son de derivación animal, lo cual también concuerda con el uso de restos animales que se hacía en las prácticas hechiceriles de

⁵⁷ Cfr. Berzunza 1928-n.5, Rauhut 1932-n.7, Bergamín 1952-n.14, Martí-Ibáñez 1956-n.18, Pavia 1959-n.22, Caro Baroja 1961-n.24, Devoto 1962-n.26, Villardel Viñas 1962-n.28, Russell 1963-n.31, Maravall cit. 1964, Ruggerio 1964-n.35, Armas 1971-n.37, Rico 1972-n.38, Caro Baroja 1972-n.39, Casaldueiro 1974-n.40, Deyermond 1977-n.44, Deyermond 1978-n.48, Sánchez 1978-n.49, Finch 1981-n.52, Cátedra 1989-n.66, Vian Herrero 1990-n.67. Cfr. además Mac Barrick 1977-n.46, West 1979-n.50, Ferré 1983-n.54, Costa Fontes 1984-n.55, Herrero 1984-nn.57 y 58, Costa Fontes 1985-n.60, Herrero 1986-n.62.

⁵⁸ I, p. 56.

⁵⁹ I, p. 62.

⁶⁰ Cfr. Devoto 1962-n.26, D'Agostino 1984-n.56.

la época (y que era tan difundido que dio lugar a expresiones como «botica de las inmundicias» para designar a los laboratorios de las hechiceras).

3. En tercer lugar lo que Celestina hace con sus clientes también coincide con las costumbres de una hechicera activa. Ante todo, les pide prendas personales o cosas que hayan estado en íntimo contacto físico con ellos, para luego utilizarlos en sus hechizos. Con ello Celestina está aplicando el principio de la magia contaminante o contagiosa según el cual un objeto que una vez estuvo en contacto con una persona determinada transmitirá al que lo posea en lo sucesivo las mismas propiedades que la persona anterior. Y Celestina, como nos dice el texto⁶¹,

a unos demandaba el pan do mordían; a otros, de su ropa; a otros, de sus cabellos

mientras más tarde a Melibea le pedirá el cordón. Sabemos después que Celestina les hace a sus clientes muchas cosas más: por ejemplo les pinta jeroglíficos en las manos (con azafrán y bermellón, sustancias mágicas), les da objetos de barro y de plomo, o incluso unos corazones de cera todos traspasados con agujas y alfileres (que es un maleficio para deshacerse de un enemigo muy conocido aún hoy en día), y, en fin, pronunciando fórmulas mágicas, hace encantamientos en el suelo⁶².

4. Lo que además caracteriza a Celestina como hechicera son sus muchos saberes específicos: a su gran conocimiento de las hierbas, que se deduce de su laboratorio, hay que añadir su mucha experiencia en magia lapidaria de la que nos informa Lucrecia en el Acto IV⁶³ cuando la llama «la vieja lapidaria», y la misma Celestina en el *Monólogo* del Acto V cuando habla de su creencia «en piedras»⁶⁴.

5. Pero Celestina conoce también la magia adivinatoria: la mención de las «habas moriscas» en su laboratorio indica que muy probablemente sabía «echar las habas» para hacer con ellas pronósticos. Además, como se ha dicho, sabe leer los signos del futuro, ya que interpreta agüeros en su *Monólogo* del Acto IV⁶⁵, reconociendo en ellos los signos favorables del destino poco antes de entrar por primera vez en casa de Melibea.

VII)

Veamos ahora en cambio los elementos del texto que han sido reconocidos como pertenecientes a la *brujería*.

⁶¹ I, p. 62.

⁶² I, p. 62.

⁶³ IV, p. 88.

⁶⁴ V, p. 102.

⁶⁵ IV, p. 87.

1. Ante todo tenemos el personaje de Claudina, madre de Pármeno, sobre el que nadie duda ya que es el mismo texto el que la define muy a las claras «bruja». Como todos recordarán, se trata de un personaje ausente de la escena y que es evocado por Celestina en el Acto VII⁶⁶ para tratar de convencer a Pármeno de que su madre también practicaba las mismas artes de las que Pármeno todavía desconfía. De ella sabemos ante todo que era *nigromante*, es decir que practicaba la profanación de cadáveres con fines mágicos, ya que «se andaba a media noche de cementerio en cementerio buscando aparejos»⁶⁷, es decir «restos humanos» necesarios al oficio. Sabemos además que por las noches ella se iba a las encrucijadas, que eran los lugares donde se reunían las brujas para sus aquelarres y que antiguamente eran consagrados a Hécate. En ellas Claudina se dedicaba a coger tierra o bien a quitarles los dientes a los ahorcados, cuyos cadáveres, generalmente, quedaban expuestos en las cercanías. La costumbre de extraer dientes a un condenado a muerte era muy difundida en la época, y refleja la creencia de que una parte del todo (es decir el diente) poseyese las mismas propiedades que el cuerpo entero: y un ahorcado, muerto antes de tiempo, estaba generalmente en buenas condiciones de salud. Sabremos luego que Claudina era maestra en el arte de entrar en cercos mágicos, que como todos saben eran el medio que las brujas tenían para entrar en comunicación con los Demonios. Con el detalle que hasta los mismos Diablos le tenían miedo ya que, cuando invocados por la bruja Claudina, acudían a la cita aterrizados, o como dice el texto, «tumbando venían unos sobre otros a su llamado» porque, explica Celestina, «atemorizados y espantados los tenía con las crudas voces que les daba». Y además, del miedo que tenían, «no le osaban decir mentira, según la fuerza con que los apremiaba»⁶⁸, aludiendo con ello a la creencia de que los Diablos fuesen mentirosos hasta con las brujas que hacían pactos con ellos. De Claudina, en fin, sabemos que es presa y es perseguida varias veces por la Inquisición acusada de «brujería» porque «la hallaron de noche con unas candelillas, cogiendo tierra de una encrucijada»⁶⁹.

2. La gran mayoría de los críticos hasta ahora ha estado muy de acuerdo en distinguir, en la obra de Rojas, entre una Celestina-hechicera y una Claudina-bruja. Pero no han faltado, recientemente, los estudiosos que han ido más lejos afirmando que Celestina también es bruja, amén de hechicera reconocida. Los argumentos en que se han basado han sido principalmente dos: su antigua conexión con Claudina, que Celestina dice haber durado años, y su íntima relación con el Demonio, que continúa aún después de muerta Claudina.

⁶⁶ VII, pp. 122-125.

⁶⁷ VII, p. 122.

⁶⁸ VII, p. 123.

⁶⁹ VII, p. 124.

a) Analicemos al primero de ellos. Celestina, dicen algunos⁷⁰, es una auténtica bruja porque está asociada a profesionales como la madre de Pármeno. Es Celestina misma quien afirma que en su juventud estuvo viviendo con Claudina y que de ella incluso aprendió «todo lo mejor» que sabe de su oficio⁷¹, dándonos a entender, de este modo, que Claudina ha estado actuando de «maestra» y Celestina de «aprendiz de brujo». Celestina, además, parece identificarse con Claudina porque habla varias veces de «nuestro oficio» al describirnos las actividades de su compañera (dice: «aparejo para nuestro oficio», «la prima de nuestro oficio»⁷², etc.). Se reconoce, por lo tanto, como perteneciente a la misma categoría profesional. Celestina también, como Claudina, visitaba de noche los cementerios y las horcas patibulares. Ya en la época de su juventud, junto a su amiga, le quitó los zapatos a un ahorcado⁷³. Más tarde, en su vejez, continúa ella sola sus incursiones nocturnas, ya que en el Acto III nos habla de «un pedazo de la sogá que traje del campo la otra noche cuando llovía y hacía oscuro»⁷⁴, aludiendo a la sogá del ahorcado, a la que también se atribuían grandes poderes mágicos en materia de amor. Sabemos además que Celestina sabe a su vez entrar en cercos mágicos, aunque afirma que lograba hacerlo mucho mejor en su juventud y que su maestra la sobrepujaba en este arte («pues entrar en un cerco, mejor que yo» y «yo tenía hartó buena fama, más que agora»⁷⁵). En fin, Celestina padece las mismas persecuciones que Claudina: una vez, nos dice, «juntas nos prendieron y acusaron, juntas nos dieron la pena» porque, nos explica, «juntas lo hicimos, juntas nos sintieron»⁷⁶, refiriéndose de este modo a una actividad dual y quizás colectiva que ha sido interpretada por algunos como una alusión a las reuniones sabáticas. Pero Celestina, aún después de la muerte de su compañera, sigue siendo perseguida por la ley. Se nos dice varias veces que fue «emplumada» y «empicotada»⁷⁷, es decir sacada a la vergüenza pública, y ella misma sabe que de su negocio con Calisto le pueden derivar duros castigos, según declara en su *Monólogo* del Acto IV⁷⁸.

b) Y vengamos ahora al argumento de su conexión con el Demonio. Algunos críticos⁷⁹ han apuntado que Celestina es bruja porque introduce una relación con el Diablo, de quien se sirve para sus hechizos. Ante todo es Celestina misma quien declara ser la «más conocida cliéntula»⁸⁰ del Dia-

⁷⁰ Cfr. Toro-Garland 1964-n.33.

⁷¹ III, p. 81.

⁷² VII, pp. 122 y 123.

⁷³ VII, p. 123.

⁷⁴ III, p. 84.

⁷⁵ VII, p. 123.

⁷⁶ VII, p. 123.

⁷⁷ II, p. 77 y IV, p. 88.

⁷⁸ IV, p. 86.

⁷⁹ Entre ellos Berzunza 1928-n.5, Ruggerio 1964-n.35, Finch 1981-n.52.

⁸⁰ III, p. 85.

blo, lo cual implica contactos repetidos con la divinidad. No es de extrañar, pues, que también para el caso de Calisto y Melíbea decida invocar la ayuda del Demonio en la gran escena del *Conjuero* del final del Acto III⁸¹. Además Celestina se coloca en un plano de igualdad con el Diablo: le llama «hermano», «buen amigo» en repetidos apartes⁸², y en el *Conjuero* hasta le habla con tonos de chantaje, con ese aire amenazador e imperativo habitual en los conjuros que hacían las brujas reales en la época de Rojas (según nos informa Caro Baroja). Hasta el lenguaje usado es el mismo de las brujas: las fórmulas, las repeticiones, las construcciones paralelas, la serie solemne de vocativos, son las habituales en las invocaciones al Diablo que los documentos de la época nos han transmitido⁸³. Aunque en el *Conjuero* la divinidad invocada se llame Plutón, los epítetos que luego le acompañan (entre ellos «capitán de los condenados ángeles» y «gobernador de las pecadoras ánimas») no dejan lugar a duda: se trata de Satanás disfrazado bajo una capa clásica, encarecida aún más por las adiciones textuales posteriores, como se ha dicho⁸⁴. La presencia demoníaca en el *Conjuero* se ve confirmada por algunas alusiones más. Entre los ingredientes que Celestina maneja para realizar el hechizo se mencionan el aceite serpentino (o de víbora), y la sangre del cabrón. Los dos animales son imágenes del Diablo: la serpiente es su traje bíblico y el cabrón, o macho cabrío, era la forma más frecuente que el Demonio adoptaba en las reuniones sabáticas. Con el aceite de víbora Celestina unta el hilado del hechizo, es decir que introduce al Diablo dentro de él. No nos dice lo que hace con la sangre del cabrón, pero algunos críticos⁸⁵ han pensado que se la bebiese como en un rito herético, una especie de misa negra en miniatura. Celestina sirve a su diós como un sacerdote y celebra su comunión diabólica. La sangre del cabrón, o sea del Diablo, representa el vino del sacramento, o sangre de Cristo. Y todo ello sería un recuerdo evidente de las prácticas blasfemas y de las parodias de rituales cristianos que solían caracterizar a los aquelarres colectivos. Una prueba más de que Celestina rinde culto al Demonio es que también organiza festines para religiosos, transformando los monasterios en burdeles⁸⁶, según cuenta Pármeneo en el Acto I. La fornicación de religiosos era señal evidente de actividad diabólica, de penetración de las fuerzas del mal en los mismos centros del culto religioso. Además, los días elegidos por el Diablo para sus festines blasfemos eran los más sagrados del calendario cristiano (Navidad, Semana Santa, Pentecostés) para que fuese mayor el sacrilegio. Y de Celestina sabemos que organizaba esas reuniones

⁸¹ III, pp. 85-86.

⁸² IV, pp. 90 y 95.

⁸³ Cfr. Rico 1972-n.38.

⁸⁴ Cfr. Russell 1963-n.31.

⁸⁵ Cfr. Mac Barrick 1977-n.46.

⁸⁶ Cfr. Herrero 1984-nn.57 y 58.

en tiempo honesto como estaciones, procesiones de noche, misas del gallo, misas del alba y otras secretas devociones⁸⁷

También hay varias alusiones a la medianoche cuando se habla de las actividades de Celestina; y la medianoche solía ser la hora en que las brujas se encontraban con Satanás. Un elemento más de Celestina que ha sido considerado como «diabólico» es «aquel rascuño que tiene por las narices»⁸⁸ y que representaría, según algunos⁸⁹, la marca con que el Demonio señalaba a sus fieles, que generalmente tenían en el cuerpo una señal de reconocimiento (pero que según otros⁹⁰, más escépticos, más tiene de cuchillada ordinaria que de marca del Diablo). Celestina, en fin, habla con el Demonio no sólo en el *Conjuro* sino también en varias ocasiones en el texto: en los citados apartes del Acto IV y en el *Monólogo* del Acto V⁹¹ en que le agradece al Diablo la labor que ha ido realizando hasta ese momento. Es decir que cuando nadie la oye, ya sea en apartes, ya sea en *Monólogos*, ya sea en *Conjuros*, ella es sincera y no finge ningún poder sobrenatural: cree de veras en el poder de la magia y del Demonio⁹². Y es por eso que llega a hacer un verdadero pacto con él, según nos da a entender en el *Conjuro*, cuando le dice al Diablo: «y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad»⁹³.

VIII)

Ahora bien: este Diablo, con quien se hace un pacto, que ha sido invocado y llamado a participar activamente para satisfacer los deseos eróticos de Calisto, de hecho, según algunos críticos, entra en la obra como un personaje más que, aunque invisible y mudo (ya que sólo Celestina le sabe ver y hablar), interviene sin embargo muy poderosamente en la acción del drama. Actúa pues como una fuerza soterraña que trastorna a todos los personajes que entran en contacto con él (incluso a Celestina) y determina todo lo que va pasando en la obra desde el final del Acto III (cuando es llamado por Celestina a entrar en acción) hasta el Acto XII, cuando muere la alcahueta.

Ya varios críticos⁹⁴ habían reconocido que el Demonio está realmente presente en la madeja de hilado y que es él quien va a obrar, entrando en

⁸⁷ I, pp. 60-61.

⁸⁸ I, p. 62.

⁸⁹ Cfr. Cejador ed. cit., Finch 1981-n.52.

⁹⁰ Pérez Navarro, apud Ruggerio 1964-n.35.

⁹¹ IV, pp.90 y 95, y V, p. 102.

⁹² Cfr. Menéndez Pelayo 1905/1915-n.1.

⁹³ III, p. 85.

⁹⁴ Entre ellos Russell 1963-n.31.

posesión de Melibea mediante un proceso mágico de *philocaptio*, o hechizo de amor. Pero el que lo ha afirmado con más vigor aún, proponiendo al mismo tiempo una interpretación original y rica en sugerencias, ha sido Alan Deyermond en un trabajo de 1977⁶⁵, que ha dado nuevo realce al rumbo iniciado por Peter Russell y ha marcado a la vez un patrón crítico nuevo en las investigaciones sobre la magia en LC.

Según Deyermond, Celestina en el *Conjuro* le ordena al Diablo que entre en el hilado y que permanezca en él hasta que «con aparejada oportunidad» Melibea lo compre y quede con él enredada en el amor de Calisto. Y para que el efecto sea más seguro, empapa la madeja en aceite serpentino, o diabólico. Y el Demonio, de hecho, le obedece y actúa a partir de ese hilado. Cuando Celestina llega a casa de Pleberio, el hilado produce efectos inmediatos: Alisa, madre de la joven, apenas lo toca, recibe la noticia de que su hermana, la señora de Cremes, se ha agravado en su enfermedad, y de repente decide ir a visitarla, dejando a Melibea sola con la alcahueta. Ahora bien, esa señora de Cremes, nombrada tan sólo una vez en el texto y de la que no volvemos a saber más nada (y que parece obra del puro azar⁶⁶), es en cambio prueba evidente, según Deyermond, de la acción del Demonio que no sólo ha «aparejado» la ocasión propicia (reconocida inmediatamente por Celestina en un aparte) sino también se ha apoderado de la voluntad de Alisa y le ha inducido a tener un comportamiento tan inexplicable. La segunda persona en tocar el hilado es Melibea, que luego queda víctima de una soterriña y misteriosa pasión, provocada por el hechizo del aceite serpentino. Ella misma dirá en el Acto X que «comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo»⁶⁷ con evidente alusión textual al Demonio que se ha apoderado de su voluntad, y poco antes también habla del «ponzoñoso bocado» que le ha causado su inexplicable malestar. Como todos recordarán, el símbolo de la rendición de Melibea es el cordón que ella le manda a Calisto a través de Celestina. Y ese cordón se asemeja físicamente al hilado: en su forma circular es un equivalente visual. Es natural pues que se truequen, hilado y cordón, en la tarea de llevarlo envuelto al Diablo. Éste, dice Deyermond, una vez que ha cumplido su labor con Melibea, es decir que ha tomado posesión de ella, se pasa de la madeja al cordón, o mejor dicho es Melibea misma, penetrada ya por el Demonio, quien a su vez le mete dentro del cordón. Cuando ese cordón llega a casa de Calisto y éste le toca con sus manos, asistimos a otro comportamiento insensato: Calisto confunde al cordón con la propia Melibea y empieza a adorarlo con frenesí sensual. Hasta la misma Celestina no sabe qué hacer frente a ese fetichismo tan fuera de lugar. Esto también se debe, dice Deyermond, a la acción de Diablo metido en el cordón: Calisto, tocando el cordón, recibe a su vez al Demonio en su cuerpo y empieza a

⁶⁵ Cfr. Deyermond 1977-n.44 y Deyermond 1978-n.48.

⁶⁶ Cfr. Casaldueiro 1974-n.40.

⁶⁷ X, p. 154.

desvariar y a portarse de una forma del todo anormal. Y ahora le toca a Calisto: éste, como se recordará, le ofrece a Celestina una cadena de oro, también circular y equivalente visual del hilado y del cordón. Análogamente, el Diablo se pasa ahora a la cadena, cuya próxima víctima será Celestina. La alcahueta, en cuanto toca la cadena y recibe el Diablo transmitido por Calisto, empieza ella también a tener unas actitudes inexplicables: es maldiestra, no sabe calcular el alcance de su postura con los dos criados que reclaman su parte de ganancia, en fin, pierde el control de la situación. Como se ve, el Diablo, que ha sido evocado e introducido por Celestina acaba por volver a Celestina, en un proceso especular. La pérdida de control de cada personaje sigue al contacto físico que cada uno de ellos tiene con uno de los tres objetos circulares (hilado, cordón, cadena), equivalentes tanto en el plano visual como en el mágico-simbólico, ya que recuerdan además lo circular de un cerco mágico a la vez que la espiral de una serpiente enrollada.

La interpretación de Deyermond parece estar confirmada por algunos detalles más en la obra. Ante todo es Celestina misma quien reconoce que el éxito de su encuentro con Melibea se debe al Diablo: en su *Monólogo* del Acto V⁹⁸ alaba la eficacia de sus maleficios y agradece eso que le parece ser un verdadero «milagro del Demonio». En segundo lugar, en las adiciones textuales de la redacción en 21 actos se añaden en el Acto IV unos apartes en que Celestina habla directamente con el Diablo: las adiciones sirven, pues, «para poner fuera de duda que el Demonio está realmente presente en la obra»⁹⁹ y que actúa él también para lograr la conversión de Melibea. Y en tercer lugar, algunos personajes de la obra tienen plena conciencia de que Melibea cae víctima de un hechizo: lo advierte Lucrecia en unos apartes del Acto X («Cautivádola ha esta hechicera»¹⁰⁰) y también Pármeno en otro aparte del Acto XII («Lo que la vieja traidora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho»¹⁰¹).

La interpretación de Deyermond más tarde ha sido completada por nuevas contribuciones de estudiosos¹⁰² que han señalado la frecuencia de imágenes demoníacas en la obra, como, por ejemplo, el macho cabrío ya mencionado, el murciélago, el gato negro y sobre todo la víbora de que se habla en el *Prólogo*, en el Acto I, en el Acto V y en el X¹⁰³. Otros han querido ver en las ilustraciones de ciertas ediciones primitivas (máxime en la de Burgos de 1499) una evidente alusión a la serpiente: la madeja de hilado representada en una de las viñetas, dicen¹⁰⁴, recuerda muy de cerca la forma

⁹⁸ V, p. 102.

⁹⁹ Cfr. Russell 1963-n.31.

¹⁰⁰ X, p. 157.

¹⁰¹ XII, p. 175.

¹⁰² Cfr. Mac Barrick 1977-n.46, West 1979-n.50, Ferré 1983-n.54, Herrero 1984-nn.57 y 58, Herrero 1986-n.62, Costa Fontes 1984-n.55, Costa Fontes 1985-n.60.

¹⁰³ *Prólogo*, p. 41; I, p. 62; V, p. 104; X, p. 154.

¹⁰⁴ Cfr. Herrero 1984-nn.57 y 58.

de un réptil, lo cual demostraría que el público de la época había entendido muy bien el simbolismo del hilado mágico.

IX)

Más recientemente las investigaciones han puesto de manifiesto todo un sistema de palabras en la obra que están íntimamente relacionadas con la magia y con el Diablo. Se trata a veces de palabras que designan objetos que tenían constante aplicación en las prácticas hechiceras de la época, como por ejemplo el *cordón*¹⁰⁵, tantas veces citado en el texto, y que servía en los hechizos (y especialmente en los casos de *philocaptio*) para «atar» y hacer «ligamentos» mágicos. Con él están relacionados en LC muchos verbos como «asir», «atar», «envolver» (que usa la misma Melibea en el Acto X cuando le dice a Celestina que en el cordón se llevó «envuelta» la posesión de su libertad¹⁰⁶).

Otro ejemplo es el del *dolor de muelas* de Calisto¹⁰⁷. También las muelas tenían que ver con las prácticas mágicas porque las brujas solían afilar entre los dientes del Demonio todo aquello que necesitaban hechizar. Asimismo se servían de muelas de ahorcados para realizar sus hechizos de amor. Pero, al mismo tiempo, *dolor de muelas* era un eufemismo sexual: significaba un deseo erótico frustrado, mientras *quitar un diente* o *sacarse una muela* equivalía a «goce sexual», y *dar dentera* (expresión que usa Celestina en el Acto IX¹⁰⁸) significaba en cambio «excitación».

Pero en el texto las palabras de doble sentido erótico relacionadas con la magia son muchas más. La metáfora del hilado, por ejemplo, rige todo un sistema de signos bisémicos. Ante todo palabras como «hilar», «tejer», «labrar», «coser» eran todas sinónimos del acto sexual¹⁰⁹ (no olvidemos que Celestina era ante todo una «labrandería» y que este oficio era «cobertura de los otros»). Si los verbos mencionados aludían al acto sexual, los instrumentos conexos con esas actividades significaban, desde luego, los órganos genitales masculino y femenino: así, por ejemplo, «aguja y madejas», «agujero», «llagado», y además «punta», «punto», el mismo «hilado» y muchos otros más cuyo sentido no se escapaba a los coetáneos de Rojas, que tal vez por ese lenguaje alusivo llamó *Comedia* a su texto primitivo¹¹⁰. Por otro lado ese hablar con

¹⁰⁵ Cfr. Herrero 1984-nn.57 y 58.

¹⁰⁶ X, p. 160.

¹⁰⁷ Cfr. West 1979-n.50.

¹⁰⁸ IX, p. 148.

¹⁰⁹ Cfr. Herrero 1984-nn.57 y 58, Costa Fontes 1984-n.55, Costa Fontes 1985-n.60. Cfr. además I. MacPherson: «Celestina labrandería», comunicación presentada en el «III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Hispánica Medieval» (Salamanca 3-6 octubre 1989).

¹¹⁰ Cfr. Costa Fontes 1984-n.55.

palabras de doble sentido erótico es algo muy difundido a lo largo del Siglo de Oro: una tendencia muy reciente y más general entre los estudiosos ha puesto de manifiesto ese «léxico del marginalismo» en obras como el *Lazarillo*, el *Guzmán de Alfarache*, o en las obras de Quevedo y otros autores más, así como se han descubierto verdaderas «florestas» de poesía erótica donde abundan las mismas palabras que se han señalado para LC.

Por último el hilado se ha relacionado con los tejidos y las telas que se van urdiendo a lo largo de la obra¹¹¹. El tejido ha sido interpretado como una metáfora del texto, de la escritura, y la tela como la trampa tendida por ese Demonio (que es Celestina y que es a la vez araña¹¹²) en la que fatalmente caen todos, hasta el lector, que queda, él también, literalmente hechizado por el texto, según piensan algunos¹¹³.

En definitiva, todos los estudiosos que a partir de Russell han admitido que la magia juega un papel fundamental en la obra de Rojas se han visto obligados a demostrar a los escépticos la exactitud de lo que iban afirmando. Y gracias a ellos, disponemos en el momento actual de toda una serie de argumentos y de comentarios de detalle que, todos juntos, dejan bien claro que la magia en LC está artísticamente elaborada, que Rojas hace hincapié en ella en repetidas ocasiones y hasta la vuelve a perfeccionar en las adiciones del texto en 21 actos, y que ella rige, además, a nivel de léxico, todo un sistema de símbolos, de metáforas y de palabras de doble sentido íntimamente relacionadas entre sí. Queda sentado, pues, que la magia en la obra de Rojas es factor principal (aunque no exclusivo) en la conversión de Melibea y juega por tanto un papel que ya no se puede definir «secundario» y ni siquiera «meramente ornamental».

X)

En cuanto a mí, no me queda sino decir que concuerdo, en lo sustancial, con la nueva interpretación que ha sido propuesta en los últimos años. Me parece, sin embargo, que quedan todavía ciertos aspectos por estudiar y que hay toda una serie de elementos que se podría muy bien utilizar para la misma tesis, algunos de ellos no señalados hasta ahora (si es que no me equivoco) y otros apenas mencionados y casi sin estudiar.

Por ejemplo, algunas alusiones que se hacen a los jeroglíficos que Celestina pinta en el suelo junto a Sempronio en el Acto V («haciendo paradillas de rato en rato, y cuando están quedos, hacen rayas en el suelo con el espada. No sé qué sea»¹¹⁴) o a las fórmulas mágicas que pronunciaban jun-

¹¹¹ Cfr. Ferré 1983-n.54.

¹¹² Cfr. Herrero 1984-n.57.

¹¹³ Cfr. Bergamín 1952-n.14.

¹¹⁴ V, p. 105.

tas Claudina y Celestina, según sabemos en el Acto VII («las palabras que ella y tú decíades»¹¹⁵) o también a los diablos, con quienes Celestina sigue teniendo contactos frecuentes, según nos dice en el Acto VII («jamás les oí verdad»¹¹⁶), y alguna que otra más.

Un aspecto que ha sido estudiado muy poco en el texto es el de la transmisión por vía femenina de los saberes mágicos (ya que no hay que olvidar que la hechicería femenina se transmitía de madres a hijas, según informa Caro Baroja). Lo que se ha apuntado bastante hasta ahora ha sido que Celestina es alumna de Claudina¹¹⁷, y que Elicia en un segundo momento, o sea más tarde en el género celestinesco¹¹⁸, demuestra ser la heredera o la «hija» de Celestina. Lo que en cambio casi no se ha dicho es que, ya en la obra de Rojas, resulta claro que Elicia ha aprendido toda una serie de habilidades y de competencias mágicas. Algunas frases que Celestina dirige a Elicia en el Acto III no dejan lugar a duda: por ejemplo, «el ala de drago a que sacamos ayer las uñas» (es decir Celestina y Elicia juntas), o la «pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba», o por último la «sangre del cabrón y unas poquitas de las barbas que tú le cortaste»¹¹⁹. No se olvide además que, después de la muerte de Celestina, Elicia decide mantener abierta su casa y en función todas sus actividades, para continuar la «tradición», y que en fin, es ella quien, sintiéndose de alguna manera la heredera de Celestina, organiza su venganza en el *Tratado de Centurio*.

Otro aspecto que casi no se ha tenido en cuenta¹²⁰ es que Celestina para conquistar a Pármeneo, entre otras cosas, también recurre al tema de la magia: el que su madre Claudina fuese una bruja autorizada tiene un peso no secundario en la conversión de Pármeneo. Y es además curioso notar que, quien hace tan minuciosa descripción del laboratorio de Celestina, con lujo de detalles herbolarios y de pormenores mágicos, es ese mismo Pármeneo que es hijo de la bruja Claudina y que por tanto tiene conocimientos directos en materia de encantamientos.

Tampoco se ha pensado hasta ahora en un hecho que me parece obvio. Se han buscado por todas partes las fuentes del laboratorio celestinesco, pero a nadie que yo sepa se le ha ocurrido que Rojas, siendo jurista, podía haber leído directamente los actos de los procesos inquisitoriales, a los que tal vez podía tener fácil acceso por manejar toda esa clase de papeles. Y co-

¹¹⁵ VII, p. 123.

¹¹⁶ VII, p. 123.

¹¹⁷ Cfr. Finch 1981-n.52.

¹¹⁸ Para el tema de la magia en el género celestinesco cfr. Pavia 1959-n.22, Ruggerio 1964-n.35, Trisler 1977-n.47, Finch 1979-n.51, Finch 1981-n.52. Cfr. además Jacques Joset: «De Fernando de Rojas a Agustín de Rojas. Presencia de LC en *El viaje entretenido*», en *Actas LC cit.*-n.40, pp. 347-357.

¹¹⁹ III, pp. 84-85.

¹²⁰ Pero cfr. Finch 1981-n.52, Herrero 1984-n.57.

mo se ha dicho, en esos actos se describe, hasta en los pormenores, todo lo que una bruja hacía y qué ingredientes poseía en su laboratorio. No se olvide tampoco que son juristas casi todos los autores de los tratados del siglo xv contra la magia, porque eran los que más trato tenían con brujas en los procesos y los que las conocían mejor que nadie.

Lo que también se ha estudiado muy poco¹²¹ ha sido la lengua y la retórica de la magia en su conjunto. Sería interesante, por ejemplo, averiguar las diferencias de estilo entre la descripción de Pármeno, caracterizada por la enumeración, el *Conjuro* del Acto III, con su invocación y tono imperativo, y la evocación de Claudina, donde predomina la narración.

En cuanto a la lengua, sería de esperar que se reorganizara un *Glosario* de la magia en su conjunto, que aprovechara tanto las monografías como los trabajos parciales publicados hasta ahora. Y eso ya sea porque ciertas contribuciones son prácticamente inaccesibles (como por ejemplo las de Laza Palacios y Marti-Ibáñez) ya sea porque hay varias discordancias entre los estudiosos sobre la explicación de tal o cual palabra, a la vez que hay términos aún sin aclarar, y por no hablar de aquellas palabras cuya explicación, sobre la que concuerdan todos, no tiene nada que ver con el uso que parece indicar Rojas en ese momento (es lo que sucede, por ejemplo, con los ingredientes nombrados entre las lejías para enrubiar: las propiedades señaladas no tienen nada «oxidante» o «esclareciente» del cabello¹²², y como éste, muchos ejemplos más).

Otro tema interesante de estudio, también sobre el laboratorio, sería la diferencia que parece haber entre los elementos de derivación vegetal y los de origen animal: son estos últimos los que abundan en las prácticas mágicas de Celestina, mientras los primeros parecen predominar en sus actividades medicinales y de perfumería.

Lo que también se ha bosquejado apenas¹²³ y que sin embargo me parece un tema de estudio muy prometedor, es el del trato que se reserva a la magia en cada una de las tres redacciones del texto.

En el *Esbozo* del Acto I, que es casi seguramente de otro autor, la que se nos presenta es tan sólo una hechicera, una Celestina cuyo último oficio era el de ser «un poquito hechicera» y que estaba dotada de un laboratorio en el que «todo era burla y mentira».

A ese tema inicial, susceptible de desarrollo, Rojas le añade, en la continuación del texto en los actos que van del II al XVI, todas las características de una bruja. O sea, el *Conjuro*, los *Monólogos* con el Diablo, su vieja historia con Claudina, etc. Es decir que la «hechicera» primitiva del *Esbozo* en el texto en 16 actos ya se ha convertido en «bruja».

En la segunda redacción más amplia del texto en 21 actos se insiste nue-

¹²¹ Cfr. Rico 1972-n.38, Finch 1981-n.52.

¹²² Cfr. Cammisa 1981/82-n.53.

¹²³ Cfr. Russell 1963-n.31, Ruggerio 1964-n.35, Vian Herrero 1990-n.67.

vamente en los aspectos brujeriles y en la presencia del Demonio en la obra. Se introducen apartes en que Celestina habla directamente con el Diablo¹²⁴, se amplían los agüeros que Celestina interpreta¹²⁵, se añaden rituales mágicos de Celestina¹²⁶, se enriquece la evocación de Claudina¹²⁷, se introducen sobre el malestar de Melibea claras alusiones a su condición de endemoniada¹²⁸, y en fin, se añaden nuevas menciones de la palabra *hechicera*¹²⁹, que de por sí ya era frecuente en la redacción primitiva. Como se ve, se insiste en el tema de la magia en la nueva redacción en 21 actos. Y si por un lado son muchas las adiciones textuales que perfeccionan, corrigen, y amplían esa perspectiva, por el otro no hay ni una supresión de lo que de magia se había dejado sentado en la *Comedia*, o sea en la versión del texto en 16 actos. Es decir que a la *Comedia* no se borra nada y en cambio se le añade mucho más.

Interesante también, en este sentido, es ver cómo aumenta el léxico de la magia: como ya se ha dicho, se añaden nuevos casos de la palabra *hechicera* que se vienen a sumar a los demás: se cuenta hasta un total de 13 repeticiones en el texto de términos como *hechicera*, *hechicería*, *hechizo* y tan sólo una de *bruja* (como sabemos por las Concordancias¹³⁰). Y lo más curioso es que todas ellas, como también todas las demás alusiones a la magia, se hallan tan sólo en los actos que van del I al XII. Después no hay más. Se acaban con la muerte de Celestina. Con ella mueren también, y de golpe, todas las referencias mágicas en la obra. Y es más: entre las menciones de la palabra *hechicera* hay una especie de juego que ha querido hacer el Bachiller: el primero en pronunciar esa palabra es Sempronio, en la primera alusión que a Celestina se hace en el texto. Y el último en nombrarla es otra vez Sempronio cuando mata a Celestina y causa su salida de la escena. Sempronio abre y cierra, pues, ese ciclo de la palabra *hechicera*, que presenta y despide a Celestina, en un proceso circular, evocador quizás de ciertos mágicos y a su vez hechizo, de esta vez textual.

Y por último, y ya para concluir, un tema que habría que estudiar con mayor atención aunque no ha sido desatendido por los críticos hasta ahora, es el de la postura del autor (o de los autores) frente a la magia: es decir si el autor cree o no cree en ella. Algunos han pensado que Rojas fuese escéptico ante la magia y que la introdujese en su obra para burlarse de

¹²⁴ IV, pp. 90 y 95.

¹²⁵ IV, p. 87.

¹²⁶ V, p. 102.

¹²⁷ III, pp. 81-82.

¹²⁸ X, p. 161.

¹²⁹ VI, p. 111.

¹³⁰ Cfr. Ll. Kasten y J. Anderson: *Concordance to the Celestina 1499* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1976). Para la *Tragicomedia* en 21 actos he podido consultar las *Concordancias*, todavía inéditas, de Zaragoza 1507 llevadas a cabo por Francisco Lobera Serrano (Univ. Roma).

ella. Pero si ese autor no ve la magia tan integrada en el drama, no se comprende entonces por qué modifica una hechicera primitiva en una bruja, que luego, en las adiciones posteriores, perfecciona con el añadido de un gran número de matices diabólicos, a la vez que muestra muy a las claras que los personajes del drama realmente creen en la magia¹³¹. Lo que está claro es lo que hace el Bachiller después de haber insistido tanto sobre el tema. Rojas desde luego no puede, por lo menos oficialmente, darle a entender al Santo Oficio que aprueba ese personaje tan heterodoxo que le ha salido de entre las manos. Tiene que distanciarse y declararlo. La muerte final que le brinda el autor a cada uno de los personajes metidos con la magia (incluso a la satánica Celestina), ya de por sí es una condena, una toma de posición aunque sea implícita ante la magia. Pero Rojas también se preocupa por decirlo más explícitamente en los *Materiales Liminares* del texto, y no una vez, sino varias por las dudas. Entre los *Materiales Preliminares* y *Finales* que acompañan a las varias redacciones del texto, leemos, por lo menos seis veces, una condena declarada ya sea del autor ya sea del corrector Alonso de Proaza. El sermón empieza ya desde el *Título*, donde se habla de «los engaños que están encerrados en sirvientes y alcahuetas»¹³². Después se aumenta la dosis en la *Carta* al amigo, donde se mencionan los «avisos y consejos» contra «falsas mujeres hechiceras»¹³³. Una gota más está en las *Octavas Acrósticas*, donde se dice que no hay que fiar «de alcahuetas ni falso sirviente»¹³⁴. Luego en el *Síguese* (o *incipit*) se vuelve una vez más a hablar de los «engaños de las alcahuetas»¹³⁵, y hasta en el *Argumento General* se afirma de Celestina que es una «mala y astuta mujer»¹³⁶. Pero la lista aún no se ha acabado: el mismo autor en sus *Octavas Finales* vuelve a hablar de «trufas»¹³⁷ y Alonso de Proaza para no quedarle atrás, añade por su parte una mención más de «los engaños de falsos sirvientes / y malas mujeres»¹³⁸. Es más que suficiente para la tesis de la intención moralizante del autor, que ha sido mantenida por varios críticos (sobre todo por M. Bataillon). Pero toda esta cantidad impresionante de cautelas por parte de Rojas que está diciendo muy a las claras al tribunal del público que él jamás aprobaría lo que sin embargo pinta en su obra con tanta vitalidad, le ha servido quizás al Bachiller para conseguir una pequeña victoria: cuando, más tarde, en el *Index* de 1640¹³⁹ se manda expurgar al texto de LC, ninguna de las censuras atañe a la materia mágica del texto. Se expurga la hipérbole

¹³¹ Cfr. Vian Herrero 1990-n.67.

¹³² *Título*, p. 35.

¹³³ *Carta*, p. 36.

¹³⁴ *Octavas Acrósticas*, p. 39.

¹³⁵ *Síguese*, p. 44.

¹³⁶ *Argumento General*, p. 45.

¹³⁷ *Octavas Finales*, p. 237.

¹³⁸ *Octavas Proaza*, p. 238.

¹³⁹ Cfr. Green 1947-n.12.

sacro-profana del «melibeo soy» y se deja en cambio tranquilamente todo culto del Demonio y toda alusión a esa magia tan herética que, a fin de cuentas, en el texto ha acabado tomando el lugar de la religión¹⁴⁰.

Dipartimento di Studi Romanzi. Univ. Roma

BIBLIOGRAFIA SELECTA

1. M. MENÉNDEZ PELAYO: *Orígenes de la novela* [1905-1915] (Ed. Nacional, Madrid: CSIC, 1943), III, pp. 219-458.
2. A. BONILLA y SAN MARTÍN: «Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina», en *Revue Hispanique*, 15 (1906), pp. 372-386.
3. H. PETRICONI: «Trotaconventos, Celestina, Gerarda», en *Die Neuerer Sprachen*, 32 (1924), pp. 232-239.
4. R. DE MAEZTU: *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1926).
5. J. BERZUNZA: «Miscellaneous Notes on Witchcraft and «Alcahuetería»», en *The Romanic Review*, 19 (1928), pp. 141-150.
6. A. CASTRO: «El problema histórico de LC», en Íd.: *Santa Teresa y otros ensayos* (Santander: 1929), pp. 193-215.
7. F. RAUHUT: «Das Dämonische in der *Celestina*», en *Festgabe zum 60 Geburtstag Karl Vossler*, ed. Leo Jordan *et al.* (Munich: Max Hueber Verlag, 1932), pp. 117-148.
8. H. PETRICONI: «Lo demoníaco en LC», en *Boletín del Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras*, 22 (Buenos Aires 1936), pp. 1-4.
9. L. L. BARRETT: *The Supernatural in the Spanish Non-religious «Comedia» of the Golden Age*, PhD Dissertation, Univ. of North Carolina, 1938.
10. C. ESTOPAÑAN: *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)* (Madrid: 1942).
11. J. CARO BAROJA: «La magia en Castilla durante los siglos XVI y XVII», en Íd.: *Algunos mitos españoles* (Madrid: Ed. Nacional, 1944²), pp. 185-303; pp. 235-249.
12. O. H. GREEN: «The *Celestina* and the Inquisition», en *Hispanic Review*, 15 (1947), pp. 211-216.
13. J. M. FUENTES DE AYMAT: «La botica de Celestina», en *Medicamenta*, 5, n. 44 (Madrid 1951), pp. 267-268.

¹⁴⁰ Un gracias muy especial a Joseph Snow por haberme facilitado varios materiales de su rico archivo celestinesco.

14. J. BERGAMÍN: «Rojas, mensajero del infierno: relejendo LC», en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, 6, n. 9 (Montevideo 1952), pp. 61-74; reed. en *Íd.: Fronteras infernales de la poesía* (Madrid: Taurus, 1980²), pp. 53-76.
15. F. MARTI-IBÁÑEZ: «El arte médico de LC», en *El siglo médico*, 96 (1953), p. 133.
16. F. PÉREZ ESTRADA: «LC en el folklore nicaragüense», en *Estudios Centroamericanos* (julio 1954), pp. 341-345; reed. en *Cuatro estudios de folklore* (Managua: Ed. Novedades, 1954), en *Nicaragua indígena*, 9-10 (ene.-jun. 1956), pp. 60-64, y en *Íd.: Estudios de folklore nicaragüense* (Managua: Tip. Brenes, 1968), pp. 55-60.
17. M. LAZA PALACIOS: «El laboratorio de Celestina», en *Farmacia Nueva*, 20 (Madrid 1955), pp. 529-534.
18. F. MARTI-IBÁÑEZ: «The Medico-Pharmaceutical Arts of LC: a study of a Fifteenth-Century Spanish Sorceress and Dealer in Love», en *International Record of Medicin and General Practice Service*, 169 (New York 1956), pp. 233-249; reed. en *Centaur: Essays in the History of Medical Ideas* (New York: MD Publications, 1958), pp. 149-166.
19. M. LAZA PALACIOS: *El laboratorio de Celestina* (Málaga: Instituto de Cultura, Diputación Provincial de Málaga, 1958).
20. M. BATAILLON: «LC primitive», en *Studia Philologica et Litteraria in Honorem L. Spitzer* (Bern: Francke Verlag, 1958), pp. 39-55; reed. en *Íd.: LC selon F. de Rojas* (Paris: Didier, 1961), cap. 2.
21. D. T. SISTO: «The String in the Conjurations of LC and «Doña Bárbara»», en *Romance Notes*, 1 (1959-60), pp. 50-52.
22. M. N. PAVIA: «The Celestinas», en *Íd.: Drama of the Siglo de Oro: A Study of Magic* (New York: Hispanic Institute in the United States, 1959), pp. 30-46.
23. U. M.: «LC en la literatura vasca», en *Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 16 (1960), pp. 484-485.
24. J. CARO BAROJA: *Las brujas y su mundo* [1961] (Madrid: Alianza, 1966, 1979).
25. F. J. MARTÍN-ARAGÓN ADRADA: *Los saberes médicos en LC*, Tesis Doctoral Toledo, 1961 (Puebla de Montalbán: 1974).
26. D. DEVOTO: «Un ingrediente de Celestina», en *Filología*, 8 (Buenos Aires 1962), pp. 98-104; reed. en *Íd.: Textos y contextos* (Madrid: Gredos, 1974), pp. 150-169.
27. M. R. LIDA: cap. «El empleo de la magia», en *Íd.: La originalidad artística de LC* (Buenos Aires: EU.DE.BA., 1962), pp. 220-226.
28. T. VILLARDELL VIÑAS: *Aspectos de la brujería en LC de F. de Rojas*, Tesis Univ. Barcelona, 1962 (dir. M. de Riquer).
29. F. J. MARTÍN-ARAGÓN ADRADA: «La medicina en LC. Vida científica de la «sociedad»», en *Boletín de la Sociedad Española de Historia de la Medicina*, 2 (Madrid 1962), pp. 1-5.

30. R. CERRO GONZALEZ: «LC y el arte médico», en *Medicamenta*, 39, n. 389 (Madrid 1963), p. 166.
31. P. RUSSELL: «La magia como tema integral de la Tragicomedia de Calisto y Melíbea», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1963), III, pp. 337-354; reed. en *Íd.: Temas de LC y otros estudios* (Barcelona: Ariel, 1978), pp. 243-276.
32. A. CASTILLO DE LUCAS: «Refranes de interés médico en LC», en *Actas do Congresso Internacional de Etnografia* [1963] (Lisboa: 1965), III, pp. 147-166.
33. F. TORO GARLAND: «Celestina, hechicera clásica y tradicional», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 60 (dic. 1964), pp. 438-445.
34. E. VON RICHTOFEN: «El *Corbacho*: las interpolaciones y la deuda de LC», en *Homenaje a Antonio Rodríguez Moñino* (Madrid: Castalia, 1966), II, pp. 115-120; reed. en *Íd.: Tradicionalismo épico-novelesco* (Barcelona: Planeta, 1972), pp. 241-248.
35. M. J. RUGGERIO: *The Evolution of the Go-Between: Eros and Witchcraft*, Dissertation Harvard Univ., 1964 (dir. S. Gilman); reed. en *Íd.: The Evolution of the Go-Between in Spanish Literature through the Sixteenth Century* (Berkeley: Univ. of California Press, 1966).
36. F. MARTI-IBÁÑEZ: «The Magical Arts of LC», en *M.D.* (New York, oct. 1967), pp. 11-16, y en *Medical Newsmagazine*, 2 (1967), p. 10.
37. F. A. DE ARMAS: «The Demoniacal in LC», en *South Atlantic Bulletin*, 36, n. 4 (1971), pp. 10-13.
38. F. RICO: «Brujería y literatura», en *Brujología* (Actas del Congreso de San Sebastián, 21-23 septiembre 1972) (Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975), pp. 97-117.
39. J. CARO BAROJA: «Arquetipos y modelos en relación con la historia de la brujería», en *Brujología* (Actas del Congreso de San Sebastián cit.), pp. 179-228.
40. J. CASALDUERO: «La señora de Cremes y el dolor de muelas de Calisto», en *LC y su contorno social* (Actas del «I Congreso Internacional sobre LC», Madrid junio 1974) [= *Actas LC*] (Madrid: Hispam, 1977), pp. 75-79.
41. G. FOLCH JOU, P. GARCÍA DOMÍNGUEZ y S. MUÑOZ CALVO: «La Celestina: ¿hechicera o boticaria?», en *Actas LC* cit., pp. 163-167.
42. T. GONZALEZ ROLÁN: «Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina», en *Actas LC* cit., pp. 275-291.
43. J. MARTÍNEZ RUIZ y J. ALBARRACÍN NAVARRO: «Farmacopea en LC y en un manuscrito árabe de Ocaña», en *Actas LC* cit., pp. 409-425.
44. A. DEYERMOND: «Hilado-cordón-cadena: Symbolic Equivalence in LC», en *Celestinesca*, 1,1 (may 1977), pp. 6-12.
45. J. BURKE: «Metamorphosis and the Imagery of Alchemy in LC», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1 (1977), pp. 129-152.

46. E. MAC BARRICK: «Celestina's Black Mass», en *Celestinesca*, 1,2 (fall 1977), pp. 11-14.
47. B. J. TRISLER: *A comparative Study of the Character Portrayal of «Celestina» and Other Golden Age Celestinesque Protagonist*. PhD Dissertation Univ. of Oklahoma, 1977.
48. A. DEYERMOND: «Symbolic Equivalence in LC: A Postscript», en *Celestinesca*, 2,1 (may 1978), pp. 25-30.
49. E. SÁNCHEZ: «Magic in LC», en *Hispanic Review*, 46 (1978), pp. 481-494.
50. G. WEST: «The Unseemliness of Calisto's Toothache», en *Celestinesca*, 3,1 (may 1979), pp. 3-10.
51. P. FINCH: «Religion as magic in the *Tragedia Políciana*», en *Celestinesca*, 3,2 (fall 1979), pp. 19-24.
52. P. FINCH: *Magic and Witchcraft in the «Celestina» and its Imitations*, Dissertation Catholic Univ. of America, 1981 (dir. B. Damiani).
53. A. CAMMISA: *Magia e stregoneria ne LC di Fernando de Rojas (Glossario)*. Tesis Univ. Roma, 1981/82 (dir. C. Samonà).
54. R. FERRÉ: «Celestina en el tejido de la «cupiditas»», en *Celestinesca*, 7,1 (may 1983), pp. 3-16.
55. M. DA COSTA FONTES: «Celestina's «Hilado» and Related Symbols», en *Celestinesca*, 8,1 (may 1984), pp. 3-13.
56. A. D'AGOSTINO: «"Mantillo de niño": talismani ed elisir d'amore da Alfonso el Sabio a Celestina», en *Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, 2 (1984), pp. 97-101.
57. J. HERRERO: «Celestina: The Aging Prostitute as Witch», en *Aging in Literature*, ed. L. y L. M. Porter (Troy Michigan: International Book Publishers, 1984), pp. 31-47.
58. J. HERRERO: «Celestina's Craft: The Devil in the Skein», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), pp. 343-351.
59. A. CASTRO DIEZ: «Pecado, demonio y determinismo en LC», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, ed. M. C. Iglesias et al. (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985), I, pp. 383-396.
60. M. DA COSTA FONTES: «Celestina's «Hilado» and Related Symbols: A Supplement», en *Celestinesca*, 9,1 (may 1985), pp. 33-38.
61. K. R. SCHOLBERG: «Algo más sobre la magia en LC», en *Residencia: Cuadernos de Cultura*, 5, n. 12 (Univ. de Extremadura 1985), pp. 41-46.
62. J. HERRERO: «The Stubborn Text: Calisto's Toothache and Melibea's Girdle», en *Literature Among Discourses: The Spanish Golden Age*, ed. W. Godzich y N. Spadaccini (Minneapolis: Minnesota Univ. Press, 1986), pp. 132-147 y 166-168.

63. A. GARROSA RESINA: cap. LC en Íd.: *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*. Biblioteca de Castilla y León, Literatura, 1 (Valladolid: Univ., 1987), pp. 549-574.
64. A. GRANDE: «A Celestina: Historia dun exconsuro», en *Grial*, 95 (enero-marzo 1987), pp. 87-94.
65. M. TURÓN: «El hilado de Celestina: símbolo del tema y eje de la obra», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459 (sept. 1988), pp. 140-149.
66. P. CÁTEDRA: *Amor y Pedagogía en la Edad Media*. Acta Salmanticensia, Estudios Filológicos, 212 (Salamanca: Univ., 1989), cap. «Amor y Magia», pp. 85-112.
67. A. VIAN HERRERO: «El pensamiento mágico en Celestina, "Instrumento de lid o contienda"», en *Celestinesca*, 14,2 (nov. 1990), pp. 41-91.