

Modelos y precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina**

M.^a Teresa Molinos Tejada

Manuel García Teijeiro

Universidad de Valladolid. Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Clásica

molinos@fyl.uva.es

manuel@fyl.uva.es



Recepción: 17/12/2008

Resumen

El conjuro del acto III de *La Celestina* se inspira en la escena de nigromancia del final del libro VI de la *Farsalia* de Lucano. El poeta romano se atiene a los procedimientos del ritual, según vemos por los papiros mágicos griegos y otras fuentes. El pasaje de la *Tragicomedia*, en cambio, muestra llamativas incongruencias, no por incompetencia del autor, sino porque la vieja está muy lejos de ser una poderosa hechicera.

Palabras clave: *philocaptio*, conjuro, hechicería, magia, Lucano.

Abstract. *Classical Models and Precedents of the Spell in the Third Act of La Celestina*

The spell cast by Celestina in act III derives from the necromantic scene at the end of book VI of Lucan's *Pharsalia*. The Roman poet conforms to the rules of the ritual as shown by the samples of the Greek magical papyri and other sources. The passage of the *Tragicomedia*, however, contains glaring incongruences, not because of the incompetence of the author, but because the old woman is far from being a real powerful sorceress.

Key words: *philocaptio*, conjuration, sorcery, magic, Lucan.

La influencia de los clásicos en nuestra literatura es un tema de investigación que, en la actualidad, se aborda desde muchas perspectivas. Cuando el autor griego o latino se inspira en un transfondo cultural que no es exclusivo de su época, sino que sigue persistiendo también en etapas posteriores, hay que distinguir con cuidado qué es imitación del modelo y cuáles son los rasgos que proceden del acervo común. Tal ocurre, por ejemplo, cuando se trata de asuntos de magia y hechicería. Como las ideas en que se basa esa clase de creencias son extraordinariamente persistentes, hasta el punto de que, a menudo, siguen actuando todavía, hay que hacer el análisis con especial cuidado. Como los papiros, las *defixiones*, los talismanes

* Trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación FF2008-05239 subvencionado por el MCI.

y las noticias de los escritores proporcionan notables conocimientos sobre magia antigua, podemos, en los casos favorables, determinar las fuentes y el grado de originalidad del modelo clásico, el modo en que influye en nuestro autor y los añadidos o cambios que éste hace, bien porque los toma de algún otro, bien porque recurre a su propio saber y a su propia experiencia en el ambiente cristiano en que vive. Ésta es la perspectiva con que vamos a considerar un pasaje especialmente significativo para caracterizar a una de las figuras femeninas más notables de nuestra literatura, Celestina, en la tragicomedia del mismo título.

Bien sabido es que la función de la hechicería en esta obra es uno de los temas más debatidos por la crítica. Discusión comprensible, porque afecta directamente a la interpretación de los dos personajes principales. ¿Cede Melibea vencida por una intervención diabólica o porque realmente se ha enamorado de Calisto? En este último caso, se plantean nuevas cuestiones relativas al momento en que esto ocurre y hasta qué punto disimula. Siguiendo este camino, se puede llegar a pensar que el autor la presenta como una mujer de sentimientos profundos, que sabe lo que quiere y que aprovecha la intervención de la vieja alcahueta para conseguirlo. La psicología de Melibea gana, así, mucho en profundidad y se hace más interesante para los lectores modernos. ¿Y Celestina? ¿Posee verdaderos poderes sobrenaturales gracias a sus conocimientos secretos? ¿Tiene un pacto con el demonio y todos sus éxitos son resultado de esa ayuda diabólica? Tales preguntas traen aparejadas nuevas consideraciones, como la forma en que los hombres de la época veían esa relación entre las hechiceras y Satanás o el modo en que actúa el hilado embrujado que vende Celestina. Si el enamoramiento de la doncella es obra de ésta, ¿hay que atribuirlo a su habilidad, o a la ayuda diabólica, o a las dos cosas a la vez? ¿Qué papel desempeñan en el proceso las ideas que se tenían a finales del siglo xv sobre la locura de amor, sobre el mal de amores?

Todas son cuestiones, como decimos, debatidas por la crítica actual, que aporta argumentos en todos los sentidos. Sin duda, han de contarse ya por centenares los trabajos dedicados a estudiar la función de la magia en la *Comedia* o en la *Tragicomedia* y sólo el esbozarlos exigiría mucho tiempo. Nosotros, como indica el título del trabajo, nos limitaremos a considerar los modelos y los precedentes clásicos de la invocación que Celestina hace a las potencias infernales a fines del acto III. No cabe duda de que éste es el pasaje clave para interpretar todo el problema de la hechicería en la obra. Así se ha reconocido siempre y se le ha dedicado, desde luego, la debida atención, aunque pensamos que más partiendo de las ideas adoptadas sobre la función de la hechicería que, a la inversa, adoptando esas ideas a partir del estudio de este pasaje fundamental.

El texto es el siguiente¹:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos,

1. Seguimos la ortografía de la edición de F.J. LOBERA y otros en la «Biblioteca Clásica», Barcelona, Crítica, 2000, pero damos en cursiva, como hacen otros editores, la parte añadida cuando Fernando de Rojas amplió la comedia primitiva y la convirtió en la tragicomedia.

que los hervientes étnicos montes manan, gobernador e veedor de los tormentos e atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesifone, Megera e Aleto, administrador de todas las cosas negras del reino de Éstige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales, y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpias, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras*; yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras, de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternáme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto.

Se ha puesto de moda decir que el objeto de la invocación es una *philocaptio* y aun se llama con tal nombre al conjuro mismo: Celestina practica aquí una *philocaptio* o bien invoca al demonio para conseguir la *philocaptio* de Melibea. El nombre parece transparente: «captación de amor» o algo semejante, y se toma como denominación técnica. Parece que, en el origen de este uso, está el trabajo muy influyente de P.E. Russell² sobre la función de la magia en *La Celestina*, quien adujo la autoridad de un famoso manual de inquisidores publicado pocos años antes que aquélla, el *Malleus maleficarum*, el *Martillo de brujas*, de Heinrich Kramer, en latín Henricus Institoris. La palabra es un evidente barbarismo, híbrido del griego *philo-* y del latín *-captio*, que forma un compuesto cuya fonética misma denuncia como simple yuxtaposición de los dos elementos, puesto que la forma fonéticamente regular hubiera sido **philoceptio*. Por otro lado, no hay en griego ningún tema *philo-* que signifique «amor». Esa primera parte de un compuesto puede traducirse por «amigo», «que ama», «aficionado a», «que gusta de». Siendo esto así, hay que preguntarse por el verdadero valor de la palabra *philocaptio* y no dejarse llevar por una interpretación superficial, tanto más cuanto que los nombres en *-tio*, que son originariamente de acción, pueden admitir, desde la antigüedad misma, significados bastantes diferentes.

Veamos, pues, cómo la usa el *Malleus*, la fuente de donde la ha tomado la crítica actual. El examen de los pasajes en que aparece, muestra enseguida que se

2. «La magia, tema integral de *La Celestina*», en: *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*, III, Madrid, 1963, p. 241-276 = *Temas de «La Celestina»*, Barcelona, 1978, p. 241-276 (aquí 250). Cf. R. FOLGER, «Passion and Persuasion: Philocaption in *La Celestina*», *La Corónica* 34, 2005, p. 5-29, con un estado de la cuestión y, en la nota 7 de la página 8, una advertencia sobre el uso de *philocaptio* en el sentido de «hechizo amoroso».

trata de una denominación del amor apasionado, de un sinónimo de *amor inordinatus* y de *amor hereos* (esta última palabra es otro barbarismo, cuyo origen se encuentra en la corrupción del vocablo griego ἔρως, en el sentido de amor libidinoso, amor sexual³). El manual de inquisidores distingue tres clases de ese enamoramiento: una procede de los mismos sentimientos de la persona afectada, otra se debe a la tentación del demonio y la tercera es el resultado de algún hechizo con intervención diabólica. En esa discusión, el autor emplea indistintamente las tres denominaciones que hemos dicho. No está, pues, justificado usar la palabra como el medio o el instrumento que la hechicera emplea para conseguir el enamoramiento.

Queda la cuestión de cómo llegó a forjarse semejante vocablo con esa significación de «amor apasionado». Creemos que se trata de una formación rara y secundaria a partir del adjetivo *philocaptus*, mucho más frecuente en los textos escritos en latín de la baja edad media. Como dice el *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, de Du Cange, significa «dominado por el amor» (*amore captus*). Es decir, es un neologismo, bárbaro y expresivo, para llamar al enamorado. Es fácil añadir otros ejemplos al par que allí se citan. Puede aplicarse al mismo Dios, «enamorado» de la criatura humana⁴, a los amores de personajes mitológicos⁵ o al enamoramiento habitual entre hombres y mujeres, como Dante y Beatriz⁶, por ejemplo. La palabra no conlleva ninguna connotación de hechicería ni de intervención diabólica, como tampoco la tiene el substantivo secundario *philocaptio*, mucho menos frecuente, creación secundaria para designar ese amor que siente el *philocaptus*.

Nos hemos extendido en esta cuestión porque no deja de tener cierta importancia. Llamar *philocaptio* al conjuro de Celestina o al supuesto proceso mágico que conduce a la rendición de Melibea sugiere, con su apariencia de término técnico, que se trata de un tipo de hechizo bien caracterizado y descrito adecuadamente en los manuales de hechicería de la época, como suele decirse. Ya hemos visto que ese nombre no parece haber tenido nunca tal significación, de modo que emplearlo en ese sentido es abusivo e induce a error. Hay muchos nombres para

3. La expresión fue mal entendida y se explicó de diversas formas, sobre todo como alusión a *heros*, «héroe», que permitía una conexión con el enamoramiento de los caballeros. Véase, p. ej., J. CÉARD, «The Devil and Lovesickness: Views of the 16th Century Physicians and Demonologists», en D. BEECHER y M. CIAVOLELLA (eds.), *Eros and Anteros. The Medical Traditions of Love in the Renaissance*, Universidad de Toronto, 1992, p. 33-47; E. TURPIN, «*Philocaptio* y teorías amorosas del XV en la *Crónica Sarracina* de Pedro del Corral», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, II, Universidad de Alcalá, 1997, p. 1523-1541.
4. *Quis fuit in causa, ut hominem in tanta dignitate locares? Amor inaestimabilis quo creaturam Tuam in Temetipso respexisti, de qua fuisti "philocaptus"; nam propter amorem eam creasti, propter amorem esse ei dedisti, ut summum Tuum aeternum gustaret Bonum* (SANCTA CATHARINA SENENSIS, *Il dialogo della Divina provvidenza*, 13, Roma, ed. G. Cavallini, 1995, p. 43).
5. *Philocaptus in quadam nomine Calistone transmutavit se in Dianam, et in eius forma tandem defloravit eam. Quo Iunus irata transmutavit eam in ursam* (GIOVANNI DEL VIRGILIO, *Allegorie Librorum Ovidii Metamorphoseos*, par. IV, 73).
6. Johannes Bertholdi da Serravalle (s. XV), hablando de los amores de Dante y Beatriz en el prólogo de su traducción al latín de la *Divina Comedia: Philocaptus fuit de ipsa, et ipsa de ipso, qui se invicem dilexerunt, quousque vixit ipsa puella*.

designar un hechizo encaminado a conseguir el amor de una persona. En griego se llama (κατά)δεσμος, φίλτροκατάδεσμος, ἀγωγή, ἀγώγιμον; en latín, *defixio*; en español podemos emplear «atamiento», que se encuentra a comienzos del quinto acto en la misma *Celestina*⁷, o «amarre», designación viva sobre todo en Hispanomérica, o «bienquerencia», atestiguada en el Arcipreste de Talavera y en Lucas Fernández⁸. El hechizo de *Celestina* no sigue, sin embargo, los esquemas habituales de estos encantamientos amorosos. Considerémoslo de más cerca.

Desde hace tiempo, la crítica advirtió en él la influencia de dos modelos literarios. El de un pasaje de la *Farsalia* de Lucano (VI, 695-718) y otro del *Laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena (247 s., v. 1969-1984). Como éste está muy claramente inspirado en el poeta romano, puede discutirse si la influencia de Lucano en el conjuro de *La Celestina* es directa o indirecta. En cualquier caso, hay que subrayar que tanto los versos de *La Farsalia* como los del *Laberinto* se refieren a una ceremonia nigromántica encaminada a conseguir que el cadáver de un muerto reciente resucite y prediga el futuro inmediato. Se trata, pues, de operaciones supremas de magia negra que sólo pueden ser practicadas por los hechiceros más poderosos. Tanto en Lucano como en Mena, quienes lo realizan son mujeres, y los dos poetas se extienden en los pavorosos preparativos que ambas realizan, en los sonidos inarticulados que emiten, en el poder que tienen sobre las potencias infernales que invocan, a las que lanzan tremendas amenazas, porque tardan en consentir que el alma del muerto torne a animar su cuerpo para que pueda emitir el oráculo que se le exige. Hay que subrayar que, en el pasaje de Mena, las potencias infernales invocadas son, como en Lucano, las de la mitología clásica, sin ninguna mención del demonio o de los diablos propia del cristianismo.

El conjuro de *Celestina*, en cambio, tiene una finalidad muy distinta, puesto que sólo pretende conseguir que una muchacha se enamore de un joven, lo cual aportará a la vieja alcahueta una recompensa. Lo peculiar del pasaje es que adopta el esquema de aquellos modelos, innova introduciendo una clara mención a Satanás entre la nomenclatura pagana y recurre a un medio indirecto, pues pide que éste se introduzca en el hilado y no lo abandone hasta que Melibea lo compre y con ello quede tan enredada que acabe por prendarse de Calisto. Esta animación de un objeto por medio de la potencia invocada es lo que técnicamente se llama una τελετή⁹, una *consecratio*. El conjuro es, por todo ello, una mezcla de ingredientes dispares que le dan una fisionomía propia.

La invocación va dirigida sólo al «triste Plutón», mientras que la hechicera de Valladolid en el pasaje de Mena conjura además a Prosérpina, al Cancerbero y al barquero Caronte. Lucano hace que su terrible maga tesalia, Erisicto, invoque a

7. No es seguro, sin embargo, que se refiera a un encantamiento amoroso. Cf. el uso de «atados» a propósito de una relación erótica en el acto XII (p. 258).
8. M. GARCÍA TEJEIRO, «Magia antigua y literatura española», en: *Pervivencia de la cultura clásica. Homenaje al Profesor Millán Bravo*, Valladolid, 1999, p. 137-157 (aquí p. 142, n. 8, con las referencias). Cf. lo que dice Pármeno hablando de los ingredientes que *Celestina* guardaba para hacer sus hechizos: «y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien» (acto I, p. 61).
9. Véase, por ejemplo, *PGM*, XII, 14-85, para animar una estatuilla de Eros. Sobre el empleo del rito en los talismanes, S. EITREM, «Die magischen Gemmen und ihre Weihe», *SO* 19, 1939, p. 57-85.

toda una caterva de potencias infernales, pero no a Plutón, que, en toda la anti-güedad clásica, tiene un papel notablemente pasivo¹⁰. Tanto Mena como Rojas asignan al dios un protagonismo que está de acuerdo con sus ideas sobre aquel reino del más allá. El detalle de que ambos lo llamen «triste» apunta a una influencia directa del primero sobre el segundo. Los clásicos latinos aplican el adjetivo a los pares infernales¹¹ y, por una especie de hipálage, también a sus moradores, como Caronte (Virg., *Aen.*, VI 315), la Erinis (ibídem, II 337), las Parcas (Tib., III 3, 35), los dioses de allá (Hor., *Sat.*, I 502), pero no a Plutón¹². Celestina hace seguir al nombre del dios ocho solemnes aposiciones que lo definen, en las cuales aparecen varias divinidades infernales que no están en Mena, pero sí en Lucano, lo cual apunta a que la influencia de éste en Rojas no llegó sólo a través del autor del *Laberinto*: las Furias Tisífone y Megera (Lucano, VI 730), Stygie (VI 695, 698) y el Caos (VI 694), cuyo nombre convendría escribir así, con mayúscula. En esas aposiciones, se encuentra también la clara alusión al demonio: «capitán soberbio de los condenados ángeles [...], gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas», dicen la tercera y la quinta.

Después de esa imponente invocación, Celestina retoma el conjuro y se nombra a sí misma: «Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por [...]», siguen cuatro razones que avalan el conjuro: las letras rojas, la sangre del murciélago con que están escritas, los nombres y los signos que figuran en el papel y el veneno del aceite serpentino con el que unta el hilado. Ésta última es la única mención a una acción ritual. La sangre y las barbas del cabrón, que la vieja había pedido a su criada inmediatamente antes de formular su conjuro, no se mencionan. Luego sigue la petición expresada por medio de subjuntivos: «te envuelvas, [...] estés, [...] lo compre, [...] quede enredada, [...] su corazón se ablande, [...] se la abras y lastimes, [...] se descubra a mí y me galardone». Después, dos imperativos que vienen a ser una compensación y sugieren un pacto: «y hecho esto pide y demanda de mí a tu voluntad». Finalmente, la amenaza: «si no haces lo que te pido, seré tu enemiga, haré penetrar la luz en las profundidades infernales, divulgaré tus continuas mentiras, oprimiré con poderosas palabras tu horrible nombre»; una iteración: «una y otra vez te conjuro», y la despedida: «y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto».

Nada de todo esto se encuentra en los pasajes de Lucano y de Mena, con la importante excepción de la amenaza, que se halla en ambos. Como en *La Celestina* el conjuro se dirige sólo a Plutón, la amenaza ha de concentrarse en él. Reviste triple forma: iluminar su reino (presente en los otros dos), divulgar sus mentiras (sustituye el amedrentamiento de Prosérpina en Lucano y en Mena diciendo que la mostrará tal y como es realmente) y apremiar «con mis ásperas palabras tu

10. En los *PGM* se encuentra sólo en IV 1462, en medio de los nombres de divinidades infernales. Es una invocación en hexámetros dactílicos alterados, destinada a garantizar el éxito de un encantamiento amoroso (ἀγωγή), en caso de fracaso inicial.

11. LEWIS-SHORT, s. v, B 1.

12. El sintagma «triste Plutón» vuelve a encontrarse en el poema final de Proaza en la comedia y en la segunda égloga de la Natividad de Hernando López de Yanguas.

horrible nombre» (en los modelos, traer a otra divinidad suprema, mucho más pavorosa que las potencias infernales invocadas).

En el conjuro de Celestina se distinguen, pues, una invocación solemne y una petición, reforzada con una compensación apenas esbozada («si lo haces, pídemelo que quieras»); una amenaza, que adopta forma triple, una iteración («te conjuro una y otra vez»), y una despedida¹³. Son todos elementos estructurales de los hechizos desde la antigüedad y podrían ilustrarse fácilmente con ejemplos, pero están integrados de forma muy peculiar, que merece atención. En primer lugar, Celestina pronuncia su conjuro, sin preparativos de ninguna clase, en cuanto su criada Elicia le trae las cosas que le había pedido: el bote de aceite serpentino, el papel escrito con sangre de murciélago, la sangre y las barbas de cabrón. Estos dos últimos ingredientes, por cierto, los pide después, cuando la sirvienta baja para decirle que no encuentra lo que quiere, porque no se halla en el lugar indicado: «jamás te acuerdas a cosa que guardas», dice (acto III, p. 107). Este detalle costumbrista¹⁴ contrasta con la solemnidad del momento y apunta a que no hay que tomar demasiado en serio los pretendidos poderes de la vieja. De hecho, ni la sangre ni las «poquitas barbas» del cabrón desempeñan función alguna en la invocación que sigue: Elicia y Sempronio suben al piso de arriba, Celestina pronuncia su *logos*, su fórmula sin más ritual que frotar el hilado, que debía tener consigo. Como hemos visto, el lenguaje es ahora de estilo retórico y elevado. La invocación a Plutón y los nombres mitológicos sitúan el hechizo en el marco de la magia pagana. En aquella mentalidad, el mago tiene sus formidables poderes no por concepción de las potencias que invoca, sino por sus conocimientos secretos. Éstos son tales que lo ponen por encima de cualquier entidad sobrenatural. En ese contexto, se entiende muy bien que pueda amenazar a una divinidad con castigarla si no cumple lo que se le exige. De hecho, la amenaza es una de las características más claras de los hechizos antiguos y se encuentra documentada muchas veces en los papiros mágicos griegos¹⁵. Así, Lucano la introduce de modo muy coherente en la ceremonia nigromántica que realiza su horrible maga tesalia, cuando ella ve que el cadáver no se reanima con la rapidez que quiere, y Mena lo imita punto por punto en la evocación paralela de su nigromantesa de Valladolid, que no se aparta en nada de los presupuestos de esta magia pagana. En el conjuro de Celestina, en cambio, la amenaza no está motivada. Se profiere simplemente como una advertencia, y, sobre todo, es totalmente incongruente con las alusiones al demonio y al pacto con él que se han hecho antes. Si la vieja alcahueta se dirige en realidad a Satanás (y en toda la obra se ve que, en efecto, ella piensa en el diablo), ¿cómo va a pretender

13. Podría suponerse que las palabras «y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto» no pertenecen al conjuro. El hecho de que siga hablando al demonio en segunda persona sugiere, sin embargo, que todavía está dirigiéndose a él.

14. La mala memoria de Celestina vuelve a aparecer en otros pasajes.

15. *PGM*, II 54 (a Apolo); IV 290-295 (a una planta mágica), 2065 s. y 2069 s. (al fantasma de un muerto), 2311 s. (a la Luna), 2902 s. (a Afrodita); V 256 s. (al Sol); XII 7 s. (a Core-Perséfone), 43 s. y 55-58 (a Eros), 140-144 (a la divinidad egipcia Bes Panteo); LVII 2 s. (a Isis); LXI 11 s. (a la potencia presente en un aceite mágico); LXII 8 s. (a la potencia presente en un fuego mágico).

tener poder sobre él, un poder tal que es capaz nada menos que de llevar la luz del sol al infierno? No se trata de ninguna amenaza a un diablillo, a algún espíritu familiar que esté sometido a ella. El tenor del conjuro deja muy claro que se dirige al soberano infernal. Hay una incogruencia evidente en el pasaje que la crítica no puede explicar de modo satisfactorio.

¿Tendremos que atribuir esa disfunción al mismo autor, a Fernando de Rojas, que no supo combinar adecuadamente la imitación de un modelo, Mena y creemos que también Lucano, con el *hic* y el *nunc*, con las circunstancias concretas de su obra? ¿O es Celestina quien no sabe muy bien lo que está haciendo? Si es así, y todo indica que ésta es la interpretación correcta, la figura de la vieja como temible hechicera se desvanece en gran parte.

Observemos que las magas de Lucano y de Mena pronuncian sus conjuros sin leerlos en ningún papel. Conocen perfectamente lo que han de hacer y lo que han de decir. Ninguno de los dos poetas afea sus versos con esas palabras bárbaras, incomprensibles, de muchas sílabas que tan características son de las fórmulas mágicas, pero aluden a ellas diciendo que las invocantes emitían ruidos inarticulados, voces naturales. En Mena (CCXLVI, 1961-1968):

Ya comenzaba la invocación
con triste murmurio y dísono canto
fingiendo las voces con aquel espanto
que meten las fieras con muy triste son,
oras silbando como dragón
o como tigre haciendo estridores,
otras ladridos formando mayores
que forman los canes que sin dueño son.

Celestina, en cambio, no hace más que leer un papel con letras rojas, que dice está escrito con sangre de murciélago y que guarda en un desván debajo de un ala de dragón (acto III, p. 106). Aunque la sangre de dicho animal nocturno está bien atestiguada en la magia desde la antigüedad¹⁶, uno se pregunta si la de ese papel sería tan auténtica como aquella ala de dragón. No parece, en efecto, que pueda coger el documento para otra cosa que para leerlo. Suponer que lo utiliza simplemente para mostrarlo en la invocación, porque tiene nombres y signos mágicos escritos, indicaría una incompetencia todavía mayor: las palabras deben pronunciarse y los signos trazarse cuando se realiza el conjuro. No, el autor da a entender que Celestina tiene un manuscrito con letras bermejas que alguien le ha escrito diciéndole que ha empleado sangre de murciélago en vez de tinta. La alcahueta se sirve de la venta de hilado como pretexto para introducirse en las casas, según

16. *PGM*, XXXVI 233, donde se trata de untar una figura mágica grabada en una lámina de plomo. La sangre de murciélago se usaba también en magia erótica y para escribir hechizos, baste aquí con las referencias en E. HOFFMANN-KRAYER y H. BÄCHTOLD-STÄUBLI (eds.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlín, 1927-1942, índice s. v. «Fledermaus: Blut». En la actualidad, tinta roja con ese nombre se encuentra habitualmente en tiendas de objetos mágicos y hechicería.

ella misma explica a Calisto¹⁷. Quiso aprender a conjurar al diablo para que la ayudase en su tarea y pidió a alguien que le enseñase un conjuro. Ese alguien es el autor del texto, quien redactó un papel en el que mezcló recuerdos clásicos con la referencia diabólica y la petición deseada por Celestina. Cuando la vieja lo utilizaba, no tenía nada más que actualizar el texto con los nombres de las personas concretas que la ocasión requería, en este caso los de Melibea y Calisto. Rojas da a entender que el redactor había sido algún hombre de letras, que había leído a Lucano y a Mena, que pudo dotar al conjuro de un tono solemne que le daba apariencia de seriedad, que sabía que, en las invocaciones mágicas, se usaban cosas, nombres y signos extraños cargados de poder y que no carecía de sentido del humor, porque en la frase «yo, Celestina, tu más conocida cliéntula», con la que vuelve a tomarse el conjuro después de las repetidas aposiciones que definen al invocado, hay un latinismo, el diminutivo «cliéntula», cuyo valor debe de ser despectivo¹⁸, de modo que sirve muy bien para Celestina.

Siendo esto así, el carácter solemne y ampuloso de la invocación es un eco del de Lucano, poeta cuyo estilo muestra clara influencia de las *declamaciones*, de los ejercicios retóricos, los cuales con frecuencia desarrollaban temas sobrenaturales. El «triste Plutón» está tomado de Mena y la amenaza está inspirada en los dos (Mena copia a Lucano y éste reproduce una fórmula coercitiva habitual en las fórmulas mágicas de su época). La petición de que el diablo entre en la madeja y haga que Melibea se enamore de Calisto es obra del redactor, que adapta el conjuro a las necesidades de Celestina. La vieja, después de haberlo hecho, piensa que cuenta con la ayuda del diablo, al que por cierto trata más como a un cómplice que como a una entidad pavorosa¹⁹, pero nunca está muy segura de ello. Al comienzo del acto IV, cuando va a casa de Melibea a cumplir la difícil misión de hacer que se enamore de Calisto, siente miedo y está a punto de volver, pero se anima confiando en augurios tales como haberse encontrado con cuatro hombres que se llaman Juan y que los cuatro sean cornudos, o que la primera palabra que oyó en la calle «fue de achaque de amores»²⁰. Después, cuando tiene éxito, todo lo atribuye a su propio buen hacer y a su experiencia. En ningún momento aparece como una hechicera poderosa que está por encima de los peligros que le acarrea su oficio de alcahueta. Tampoco se muestra nunca como un verdadero personaje diabólico, puesto que en Celestina no hay nada de demoniaco en el verdadero sentido de la palabra. Incluso en el momento en que más insiste en la magia negra, en su conversación con Pármeneo del acto VII, cuando quiere hacerle creer que la madre de él era mucho más bruja que ella, se ve que Celestina se deja llevar por su atropellada elocuencia

17. Acto VI, p. 148. Calisto pregunta «Y dime luego: la causa de tu entrada, ¿qué fue?». La vieja responde: «Vender un poco de hilado, con que tengo cazadas más de treinta de su estado, si a Dios ha placido en este mundo, y algunas mayores».

18. Los diminutivos de empequeñecimiento no son propios de los conjuros.

19. Cuando ve que Melibea se enfada y no quiere en modo alguno oír hablar de Calisto, pide su ayuda por lo bajo: «¡Ce, hermano, que se va todo a perder!» (acto IV, p. 127, la frase es una de las ampliaciones de la *Tragicomedia*).

20. P. 113.

e inventa: ¿puede ser creíble que Claudina sacara siete muelas a un ahorcado «con unas tenacicas de pelar cejas»?²¹.

La vieja tenía sin duda razón de atribuir a sus recursos y a su astucia los éxitos que obtenía en sus deshonrosas actividades. ¿Es que entonces el tema de la magia y de la hechicería no está bien integrado en la obra, hasta el punto de que podría prescindirse de él sin grave daño, como ha dicho algún crítico? No, sirve muy bien para caracterizar a su principal personaje, Celestina, cuya psicología está magistralmente trazada. Es una vieja que ejerce muchos y variados oficios, gracias a los cuales puede vivir modestamente. El de hechicera es el que más aporta y a él se dedica con las ideas que ella tiene sobre aquel arte prohibido. Rojas no la defiende nunca, pero supo ver en ella un ser humano de verdad, no una figura estereotipada, a la cual presta un poco de dignidad cuando está a punto de morir a manos de Pármeno y Sempronio. Éste la amenaza con decir quién es ella realmente. La vieja alcahueta contesta²²:

¿Quién soy yo, Sempronio? ¿Quitásteme de la putería? Calla tu lengua, no amenigües mis canas, que soy una vieja cual Dios me hizo, no peor que todas. Vivo de mi oficio como cada cual oficial del suyo muy limpiamente. A quien no me quiere no le busco, de mi casa me vienen a sacar, en mi casa me ruegan. Si bien o mal vivo, Dios es el testigo de mi corazón.

Un poco después, Pármeno la acuchilla llamándola «doña hechicera», sus últimas palabras son: «¡Confesión, confesión!». Celestina buscaba, desde luego, la ayuda diabólica, aunque distaba mucho de tener verdaderos conocimientos de magia negra y verdaderos poderes de hechicera. Quien lo estime oportuno, puede suponer que la intención basta y que el demonio intervino y llevó a un triste final a ella y a los dos amantes. La teología de la época podía justificar este punto de vista. Recuérdese que ni Calisto ni Melibea intentan buscar remedio a su pasión en consideraciones religiosas. La *Tragicomedia* admite diferentes lecturas e interpretaciones, eso es riqueza de una gran obra literaria, pero no hay duda de que Fernando de Rojas quiso hacer de Celestina la verdadera protagonista de la obra y es muy cierto que lo consiguió, pues siempre se la ha llamado *La Celestina*, con preferencia a la *Comedia* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

21. P. 168.

22. Acto XII, p. 259.