

DEJÓ LA VIEJA CELESTINA FAMA DE HECHICERA O EL TEMA DE LA MAGIA EN LAS CONTINUACIONES CELESTINESCAS¹

Miguel Á. TEIJEIRO FUENTES
Universidad de Extremadura

Se cumple en este año de 1999 el V Centenario de la publicación de una de las obras maestras del teatro español y, sin duda, la más destacada, en mi opinión, de nuestro Siglo de Oro. Todavía resulta ciertamente complicado explicarle a nuestros alumnos la aparición de este texto en un ambiente dramático dominado por las ingenuas églogas pastoriles de Encina y Fernández, los meritorios intentos cortesanos de Naharro en verso y los insulsos sermones dramáticos de Sánchez de Badajoz. *La Celestina* (Burgos, 1499) de Fernando de Rojas impone en los albores del Renacimiento un nuevo orden para el teatro peninsular, obra fecunda motivo de constante imitación y objeto de continuas reediciones.

Semejante obra maestra de nuestras letras ha sido, como no podía ser de otra manera, celebrada y estudiada desde todas las perspectivas posibles, de modo que su bibliografía resulta inabarcable. Por ello, volver sobre sus páginas para tratar el tema de la hechicería resulta un propósito de buena voluntad y rendida admiración, más que un ejercicio de rigor científico, pues para semejante tarea hubiera sido necesario, en primer lugar, poner de acuerdo a la crítica sobre este asunto. Así, frente a la ya tradicional opinión de Me-

¹ A pesar de la distinción señalada por P. Botta ("La magia en *La Celestina*", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, 1994, pp. 37-67) entre brujería y hechicería como dos ramas distintas de la magia, prefiero utilizar el término "hechicería", pues es el que con mayor frecuencia aparece en los autores en la época. Sobre su arte y poder, resumo la opinión de Covarrubias cuando define el "hechizo" como "cierto género de encantación con que ligan a la persona hechizada de querer lo que estando libre aborrecería. Esto se hace con pacto del demonio expreso o tácito... Este vicio... se halla entre las mugeres, porque el demonio las halla más fáciles, o porque ellas de su naturaleza son insidiosamente vengativas y también embidiosas unas de otras" (*Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Turner, 1979, p. 680).

néndez Pelayo² aceptando el influjo hechicero de la magia, se alza la voz de aquellos otros³ que ponen en duda la capacidad de la vieja alcahueta para utilizar estos recursos diabólicos.

Un evisar el texto de Rojas buscando el momento exacto o la frase adecuada que explique la existencia o la ausencia del tema en cuestión es tarea necesaria, si bien obliga a tener una fe ciega en su autor (un judeo converso toledano) y a desechar cualquier incoherencia en el desarrollo argumental y en la caracterización de sus personajes (poco lógico por otra parte en un bachiller en Leyes que escribe su primera y única obra conocida). A este interrogante le sucederían otros muchos, algunos de los cuales exceden las dimensiones de un trabajo de este tipo. Si, efectivamente, en *La Celestina* hay magia, debe esto significar que el toledano creía en la propiedad de estas prácticas, o bien se limitaba a dar cuenta de una realidad que conocía, o bien le servía para caracterizar de manera enigmática a su personaje principal; si, por el contrario, no existe magia, extraña que Rojas aluda a ella y deje que sus personajes se confundan al pretender aprovecharse de sus efectos.

En cualquier caso, la ambigüedad de Rojas es tan evidente que el comportamiento de sus personajes parece más una pose obligada por la innegable intención moralizadora de la historia, que una expresión sincera de sus sentimientos. Un ejemplo que demuestra lo que digo lo encontramos en los personajes de *Celestina* y *Melibea*. Si atendemos a la confesión final de *Melibea* a su padre poco antes de morir, instante de indudable sinceridad, la joven amaba en secreto a *Calisto*; empero, si atendemos a la actitud de *Celestina*⁴, parece plausible que la *philocaptio* del hilado cumple el efecto deseado en la comezón que siente *Melibea* en su corazón, que parece mordido por serpientes, en otras palabras, que tiene el demonio dentro del cuerpo.

De otra parte, la lógica del lector impone otro tipo de razonamientos. Si *Celestina* tuviera la capacidad de dominar la *philocaptio* a su antojo y solucionar de un plumazo el conflicto amoroso —con la consiguiente recompensa económica, siempre generosa por parte de los enamorados—, no viviría en la indigencia, visitando los cementerios y pateando las calles día y noche, a riesgo de perder su vida, para conseguir unas monedas con las que emborra-

² La opinión de Menéndez Pelayo (en su *Introducción a Orígenes de la novela*, Madrid, NBAE, Bailly-Baillière, 1910, t.III, pp. XCIV-XCV) ha sido seguida después por otros muchos, desde P.E. Russell hasta D.S. Severin, A. Deyermond, A. Vian, P. Botta...

³ En los últimos años es el caso de J.L. Canet ("La filosofía moral y *La Celestina*", en *Insula*, 633, 1999, pp. 22-24) o J.T. Snow, entre otros.

⁴ También *Lucrecia* apunta en esta dirección cuando señala: "Cautivádola a esta hechicera".

charse y olvidarse de su triste existencia; pero si, de otro lado, Melibea ha sido víctima de una diabólica pasión, de un hechizo que nubla su entendimiento haciéndole decir y hacer lo contrario de lo que desea, cómo es posible que reflexione con tanta clarividencia momentos antes de morir, confesando su amor verdadero.

En definitiva, la ambigüedad que el texto proporciona constituye precisamente uno de los rasgos de su modernidad, pues funciona de manera distinta en la mente y el comportamiento de cada uno de los personajes y les hace actuar de acuerdo con criterios diversos, circunstancia que obliga al lector a desconfiar de todos ellos y sacar sus propias conclusiones.

Tratando de encontrar una luz al problema me inclino por avanzar en una nueva dirección, si bien confieso que desconozco si esto se ha hecho ya en su conjunto y si me acompaña en mi preocupación el rigor necesario para enfocarlo como conviene, sobrepasado por la complejidad del asunto. Se trata de responder a la pregunta sobre qué opinión les merecía a aquellos contemporáneos de Rojas, que no sólo leyeron con atención su obra, sino que quedaron tan impresionados con su lectura hasta el punto de continuarla o imitarla, el manido asunto de la magia en el desarrollo de la historia³.

Por desgracia, tal búsqueda ofrece una respuesta final bastante desalentadora y que adelanto a manera de conclusión para quien no crea necesario seguir adelante: la ambigüedad de Rojas en el tratamiento del tema confunde a sus imitadores, pues mientras unos se inclinan por la alcahueta hechicera, otros apuestan por la dama enamorada, sin que, a mí al menos se me escapa por el momento, exista ningún criterio posible de clasificación (atendiendo a la cronología, a si se trata de una continuación de la historia o a una mera imitación accidental, si está escrita en verso o en prosa, si obedece a una premeditada intención moralizadora o se trata de un simple espectáculo...).

Las comedias celestinescas sin hechicería

De las tres continuaciones de *La Celestina* de Rojas – la de Silva, Gómez de Toledo y Sancho de Muñino– ninguna de ellas indaga en las aficiones diabólicas de la alcahueta y, por tanto, todas resuelven los casos de amor planteados sin recurrir al uso de las artes mágicas. Precizando un poco más, los continuadores de *Celestina* mantuvieron la caracterización de la vieja como una taimada hechicera y, en consecuencia, perpetuaron el rasgo brujeril ex-

³ Dejo a un lado aquellas otras obras (pues tendría entonces que referirme a todo el teatro del siglo XVI de carácter cortesano y humanístico) en las que la tercera es llevada a cabo por los criados (*Thebayda*, *Hipólita*, *Serafina*, *Vidriana* o *Florinea*), un fraile (*Tesorina*), u otros personajes secundarios (*La Dolería* o *La Lena*).

terno del tipo, pero ignoraron esta cualidad, o prefirieron pasarla por alto, a la hora de explicar su intervención en los orígenes amorosos de la pareja protagonista, desapareciendo el citado rasgo de su función dramática y dejando por ello de tener incidencia en el desarrollo del enredo.

La *Segunda Celestina* de Silva (Medina del Campo, 1534) constituye una atinada parodia de la obra de Rojas. El de Ciudad Rodrigo resucita por arte de birlibirloque a la vieja alcahueta y achaca su "resurrección" a los encantamientos brujeriles propios de su magia. Tan amante de las soluciones maravillosas, de las que dio buena cuenta en las páginas de sus historias caballerescas, Silva prefirió solucionar tan inverosímil trance apostando por las cualidades sobrehumanas de la hechicera, antes que recurriendo a un milagro divino, circunstancia que hubiera menoscabado la moralización de la obra. De este modo, Celestina finge su propia muerte y se refugia en la casa de un arcediano que le debía unos favores, a la espera de que se calmen las aguas y pueda regresar de nuevo a casa.

Sin embargo, la inesperada aparición de Celestina, debida a "encantamientos" y "hechizos" propios de su arte, contrasta con el hecho de que en el resto de la obra no se le atribuya ningún otro poder diabólico. La razón habría que buscarla en la sutil ironía con la que Silva maneja el desarrollo argumental de la obra.

A Celestina le corresponde en esta ocasión mediar en los amores del galán Felides con la hermosa Polandria. Para ello debe vencer las reticencias de Paltrana, en el papel de madre confiada, los hirientes comentarios de la criada Poncia, la desconfianza, turbación y violencia con que es recibida por Polandria, y sus propios recelos y temores: *¡Oh, váleme Dios! Y cuán poco estuvo de perderse hoy mi caudal... Quiero dar gracias a la Magdalena de haberme sacado hoy de tan gran peligro, que aunque en hartos me he visto, nunca tal como el de hoy, porque llovía sobre mojado.*⁶

A pesar de todas las dificultades y obstáculos que se le ofrecen a cada paso, a Celestina le bastan dos visitas para concertar la cita nocturna que prelude el goce amoroso.

No obstante, la actuación de la alcahueta, audaz e inteligente en su opinión, es una cómica excusa que no puede apartarnos de la realidad del asunto. Donde la experimentada tercera cree haber vivido su aventura más comprometida, como acaba de confesar en la cita anterior, no ha existido más que engaño y fingimiento. Polandria se ha valido de la vieja para arrancarle el compromiso de matrimonio y la palabra de esposo de Felides, condición indispensable para la cita amorosa. Celestina no ha vencido ninguna volun-

⁶ Silva, F., *La Segunda Celestina*, en *Las Celestinas*, ed. e introd. J.M^a. Valverde y M. Criado de Val, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 479-80.

tad, porque desde el primer momento sabemos que Polandria también ama a Felides.

Ha valido tan sólo un encuentro, una turbación, una amenaza violenta de la joven, para rendir a la vieja y obligarla a mediar en sus amores. Por eso cuando Celestina sale de casa de Polandria celebrando su victoria, regalándose los oídos con alabanzas a su sagacidad, Polandria pregunta no sin descaro a su criada: *¿Parécete, Poncia, que lo supe hacer bien?*⁷.

En esta escena se resume la ironía de la obra y la parodia que en ella se encierra: la vieja embaucadora y encubridora ha sido engañada por una criada discreta y una joven ingenua que se han aprovechado de ella para conseguir el disfrute de sus amores, haciéndole creer además que su intervención proclama su magisterio como alcahueta.

Por tanto, la actuación de la tercera en la obra de Silva se reduce a repetir lo mismo que Polandria siente. Ello no impide destacar el ingenio y la discreción con los que procura salir al paso de los hirientes comentarios y las violentas amenazas de Polandria y su criada. De hecho, aquélla confiesa su asombro cuando descubre el astuto plan de Celestina y se hace cruces de su innegable sagacidad y experiencia, exclamando: *¡Cuitada Melibea!, que agora no le pongo tanta culpa, pues tal guerra tuvo*⁸.

El comentario de Polandria resume la interpretación que Silva hace de la obra de Rojas y reafirma las intenciones que esconde la suya. Para el escritor de Ciudad Rodrigo, Melibea no ha sido objeto de ninguna *philocaptio* diabólica, ni de ningún hechizo sobrenatural, más bien ha sucumbido a la diligencia y buenas palabras de la alcahueta, que ha ido minando su debilitada fortaleza con la artillería de su lengua. Silva ve, pues, en Celestina a una hechicera cuando trata de explicar su inverosímil resurrección, sin embargo se desmarca de cualquier interpretación diabólica a la hora de solucionar los amores, por cierto gozosos, entre Polandria y Felides.

En la *Tercera Celestina* de Gómez de Toledo (Toledo, 1539) el planteamiento es similar, y esto es así porque su autor toma como modelo a Silva y no a Rojas, apresurándose a concluir los amores de Polandria y Felides con la celebración de las bodas.

Gómez de Toledo se había encontrado escrita la historia de estos amores; los jóvenes gozan de sus encuentros nocturnos bajo la promesa de matrimonio y sujetos a la palabra de esposos, y su deseo no es otro que poder disfrutar de su amor en público. La tarea de Celestina ya no consiste en convencer a los enamorados, sino a Paltrana, madre de Polandria, para que case a su hija con su gallardo y virtuoso pretendiente. Y lo consigue al segundo intento,

⁷ *Ibidem*, p. 475.

⁸ *Ibidem*, p. 593.

cuando la interesada madre decida que el futuro de su hija está asegurado con la generosa dote que Felides está dispuesto a entregar por ella. Se impone, pues, el interés burgués al individualismo y los ideales más apasionados del amor cortés.

En ninguna otra obra celestinesca que conozcamos, el personaje de la tercera recibe tantos regalos y premios como en ésta (un paño y cincuenta ducados en el Acto XXIV, unos jarrones de plata y unos paños en el Acto XXXVI, una importante cantidad de comida y bebida, suficientes para abastecer las necesidades de su casa durante una semana en el Acto XXXIII), y, no obstante, en ninguna otra comedia celestinesca la vieja recibe trato más vejatorio y corre peor suerte como en ésta (es acuchillada a traición por Pandulfo y Rodancho en el Acto XII, es apaleada por Barrada en el Acto XXVI, es acuchillada por Albacín en el Acto XXXVII, es azotada públicamente en el Acto XLI, y cuando más felices se las prometía, dispuesta a salir de casa para recibir el premio a su intercesión en las bodas de los enamorados, tropieza al bajar las escaleras y se rompe la crisma). De este modo, cuanto más cercana se presenta la felicidad para los jóvenes protagonistas, más dura es la caída de la vieja alcahueta, es decir, la parte de comedia es inversamente proporcional a la moralización trágica que encierra.

Gómez de Toledo no necesita caracterizar a Celestina, porque éste es un personaje ya creado y muy popular; sin embargo, su intercesión culmina en un final feliz. Nuestro autor, en aras de la moralidad, y siguiendo el modelo de Rojas en este caso, se desmarca del personaje individual y le arrastra a un final trágico, una muerte sin confesión. El peso de la tradición puede más que las intenciones del autor. Por eso, cuando Paltrana advierte de las ventajosas del matrimonio de su hija con Felides, inmediatamente se deshace de Celestina y será Dardano, hermano de aquélla y amigo del novio, quien se encargará de mediar en los amores y tratar el asunto del matrimonio. Es la figura del "tercero" admitida socialmente, frente a los codiciosos tejemanejes de una vieja repudiada por la sociedad y carente de escrúpulos.

Ello explica la ambigüedad que encierra el personaje, oscilando entre su faceta de mediadora positiva y su vida poco ejemplar. De ahí que cuando Felides conozca su muerte esté dispuesto a gastarse su dinero para que "la sepultura sea en buen lugar de la iglesia", generosidad que alcanza la exagerada cantidad de seiscientos ducados en misas y exequias; por su parte, el criado Sigeril recibe con verdadera conmoción la noticia de su muerte y constata la sagacidad con la que consiguió mediar en los amores de la pareja.

⁹ Gómez de Toledo, G., *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, en *Las Celestinas*, ed.cit., p. 943.

Las expresiones de dolor y de respeto de éstos contrasta con la reacción menos visceral y más aleccionadora adoptada finalmente por el autor, de modo que mientras Sigeril reacciona criticando las malas compañías, el poco temor de Dios y la ruindad y la astucia de la vieja a la que hasta hace un momento había alabado, Felides rebaja sustancialmente su concierto económico que queda reducido a veinte ducados para un entierro digno.

La *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina* de Sancho de Muñino (Salamanca, 1542) vuelve sobre los pasos del modelo establecido por Fernando de Rojas, desmarcándose de las continuaciones posteriores, sobre las que su autor no parece tener muy buena opinión. Analizada desde la evolución del género celestinesco, resulta la menos original en su planteamiento argumental y la más exageradamente deslavazada en la solución del conflicto. En esta ocasión, la vieja alcahueta de la obra es Elicia, la pupila de Celestina, si bien Sancho de Muñino hace que aquélla tome desde el primer momento el nombre de ésta y lo utilice como suyo a lo largo de la obra sin razón aparente, en un intento de identificación con el modelo que no oculta su escasa habilidad dramática.

La Elicia de Muñino es un sucedáneo de Celestina y sus artes e instrumentos proceden del magisterio impartido por la alcahueta. Ella se dice "...lapidaria, herbolaria, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, perfumera, corredora, meleciner, partera y un poco física"¹⁰. Pero, además, certifica su condición de aventajada discípula de Celestina cuando se descubre "insigne alcahueta", "famosa hechicera" y "sabia nigromántica"¹¹, cuando confiesa componer "bebedizos", "polvillos", "granos" y "hechizos de cabello y de cordón"¹², cuyos efectos resultan sobrenaturales, o cuando declara haber sido empicotada y azotada en varias ocasiones. Asimismo, cuando Elicia sale de casa camino de la de Roselia para llevarle la embajada amorosa, no duda en encomendarse, que no conjurar, a sus familiares: *Lucifer, Astaroth, Arangel, Beliath, Sathán, Bercebúth, Balán y a Rescoldapho, él mi buen amigo, príncipes de los demonios...*¹³. Todos estos rasgos determinan una personalidad muy compleja; sin embargo, cuando Elicia recibe de Lisandro el encargo de mediar en sus amores, utilizará todo tipo de mañas, modos y ardidés para vencer la resistencia de Roselia, actuará con prudencia, sagacidad y templanza, pero nunca acudirá a ningún remedio propio de la hechicería.

¹⁰ Muñino, S. de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre cuarta obra y tercera Celestina*, en *Las Celestinas*, ed. cit., p. 1007.

¹¹ *Ibidem*, p. 1009.

¹² *Ibidem*, p. 1009.

¹³ *Ibidem*, p. 1010.

Para Sancho de Muñino, Elicia no necesita más ayuda porque Roselia, como Melibea y las otras jóvenes enamoradas, confiesa que: *...del primer día que me habló ese caballero siento un fuego escondido en este mi corazón que me lo abrasa, cubierto con las cenizas de mi vergüenza*¹⁴. Lo único que hará Elicia será avivar ese fuego con su experiencia de tercera, argumentar en su contra, oponerse a los propósitos de la joven (ya se sabe: la decencia, la honestidad, el pecado), y desmontar las razones que la han llevado a rechazar en varias ocasiones a Lisandro.

Muñino imita paso a paso los incidentes fundamentales de la obra de Rojas. La suya es un calco argumental y apenas si se diferencia en algunos detalles de interés. Uno de ellos es que su valoración del personaje de la tercera no admite en su comportamiento ninguna intervención diabólica. La pregunta es por qué no recurre Elicia a una de esas prácticas hechiceras que tan bien conocía y, sin embargo, se somete al amargo trago del temor y la incertidumbre. La respuesta a esta pregunta nos la ofrece el mismo personaje cuando declara: *y si de este oficio [se refiere al de la hechicería] usar no quiero [es] por ser también peligroso...*¹⁵.

De este modo, Sancho de Muñino se declara enemigo del uso de actividades ajenas a la doctrina establecida, acaso reaccionando también de esta manera al modelo celestinesco, pero de forma opuesta. Frente a Rojas, en Muñino las artimañas brujeriles con las que se conoce a Elicia parecen estar mucho más matizadas, hasta el punto de parecer más una pose que una evidencia, como si fueran interpretadas por el autor con un cierto distanciamiento.

Cuando Olígides, criado de Lisandro, le convence para que deje su negocio en manos de una mediadora, describe a Elicia como “un poco hechicera”¹⁶, y cuando Eúbulo, criado prudente, conoce la identidad de la alcahueta a la que su amo ha recurrido, admite que se ejercita en “el arte de hechicería”¹⁷, para continuar confirmando que este arte “ayuda mucho, según dicen, para ser afamada alcahueta”¹⁸.

Ese “según dicen” al que se refiere Sancho de Muñino refleja la opinión popular que, a partir del personaje literario de Celestina o de su modelo social, llegaba a admitir que una de las condiciones indispensables para reconocerse como una diestra, astuta y sagaz tercera, era el ejercicio y conocimiento del arte brujeril. De ahí a dominarlo o a utilizarlo de manera

¹⁴ *Ibidem*, p. 1076.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1007.

¹⁶ *Ibidem*, p. 979.

¹⁷ *Ibidem*, p. 981.

¹⁸ *Ibidem*, p. 891.

consciente, hay un abismo, el mismo que ha dado motivo a estas páginas y hecho correr tantos ríos de tinta.

Elicia es sosias de Celestina; su comportamiento a lo largo de la obra resulta idéntico al de su maestra, su actitud ante las dificultades la misma, como su astucia y prudencia, como su temor y sobresalto, como su avaricia, como su desenlace final (muere a manos de Brumandilón y Siro), y, sin embargo, ella no practica la magia para someter a Roselia. ¿No intuyó Muñino el valor dramático del hechizo brujeril en *La Celestina* de Rojas o prefirió, por el contrario, prescindir de esta acción porque su empleo le resultaba excesivamente peligroso y contrario a los valores sociales establecidos?

Muñino ha preferido solucionar el conflicto que se les plantea a sus clientes culpando del mismo al falso amor, aquel que desencadena una loca pasión y que resulta incapaz de someterse a los designios de la razón. Es tan violenta la fuerza de este sentimiento que cuando actúa en una persona “esos otros hechizos [los brujeriles, quiere decir] poco obran”¹⁹.

Para desarrollar esta moralización, Muñino recurre al personaje del discreto criado Eúbulo. A él le corresponde, imitando la figura del Pleberio de Rojas, el planto final en el que va escondida la verdadera moralidad de la obra. Eúbulo arremete contra Elicia, a la que acusa de ser “miembro de Satán” y “ministra de los demonios”, reprocha a la alcahueta su incitación al pecado, pero en ningún momento le atribuye ningún poder mágico para explicar la desgracia final, el hecho de que Lisandro y Roselia sean asaeteados por el hermano de ésta.

Los reproches de Eúbulo van dirigidos contra Cupido, el falso, traidor, cruel, sin ley, al amor como deseo lujurioso y padre de todos los vicios, y el mismo sobre el que se debate en las novelas sentimentales, las églogas pastoriles o la poesía de cancioneros. Como solución, Eúbulo recomienda apartarse de este falso dios y decide retirarse, al igual que el Felisero de la *Comedia Pródiga* de Miranda, a la soledad y recogimiento de la vida eremítica.

Esta inclinación femenina al amor, esta ociosidad de las jóvenes que, conmovidas por los lamentos del desesperado galán, dan rienda suelta a su entrega amorosa y alegran su monótona existencia, explican también el significado último de nuestras dos siguientes obras.

La primera de ellas es la *Tidea* de Francisco de las Natas (s.l., h. 1550), obra menor, más en la línea formal y de espectáculo del teatro naharresco que en la tradición moralizadora de la comedia humanística.

En la *Tidea* advertimos que el esquema argumental del enredo se ha tipificado hasta en sus detalles más precisos. Toda la intriga está controlada por

¹⁹ *Ibidem*, pp. 979-80

los pasos anteriores dados por Rojas. Cuando el criado Prudente aconseja a su señor sobre los trámites necesarios para alcanzar el amor de su dama, el camino más común:

es se busque muy de presto
una vieja que la hable
 so color
de pedir una labor
o mostrar cosas de tienda,
le dirá tu gran amor
y que ninguno lo entienda.³⁰

La presencia de la alcahueta se convierte entonces en eslabón fundamental, pero los planes de ésta pasan por la venta de un hilado (ya no diabólico) como excusa para entrar en casa de la dama. Por otra parte, se dice que la vieja hablará a la joven, no que procurará hechizarla con sus artes mágicas. El rechazo de Natas a cualquier atisbo de hechicería en el desarrollo de la obra no le impide mantener los rasgos caracterizadores de la tercera, aquellos que le aseguran su filiación con el modelo celestinesco. Así, Beroe será recomendadora de virgos, herbolaria, alcahueta, falsa devota y hechicera confesa, habiendo sido azotada en público por sus delitos. (Extraña, sin duda, que todas estas hechiceras, a pesar de sus conocimientos y artes encantadoras, hayan sido siempre detenidas por la justicia y emplumadas a la vista de las gentes, incapaces de utilizar sus malas artes para prevenir tamaña vergüenza, a no ser que, como quería alguna de ellas, esta sentencia pública viniera a confirmarlas en su oficio y aumentara su clientela obteniendo más fama y dinero).

El acoso de la vieja a la dama tiene lugar en las tres primeras escenas de la Jornada Tercera, en las que asistimos a un proceso idéntico al ideado por Rojas. La alcahueta llega a casa de Faustina con la excusa de vender un hilado y animada por la ausencia de los padres. Cuando Beroe ensalza ante la dama las virtudes de su enamorado Tideo, ésta muestra su turbación y arremete contra la alcahueta insultándola y amenazándola con la muerte. Esta se mantiene firme en su empeño y consigue convencer finalmente a la joven de la inutilidad de sus prejuicios (de nuevo la honra, el temor de Dios, la ofensa a los padres, la opinión de los demás...). Cuando Faustina se despidе de la tercera con el nombre de "madre" ya sabemos que ha sido derrotada.

En ningún momento, y a pesar de la supuesta condición hechiceril de Beroe, utiliza ésta ningún engaño diabólico ni se alude a ninguna práctica

³⁰ Natas, F^o de las, *Tidea*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed. M.Á. Pérez Priego, Valencia, UNED y Universidad de Sevilla y Valencia, 1993, vv.435-41.

maligna para explicar el cambio de opinión de la muchacha. Como en Melibea, y en el resto de las protagonistas de las obras citadas, Natas achaca la aceptación amorosa de Faustina a la flaca condición de las mujeres, deseosas de disfrutar del amor. Por ello, Beroe, consciente de su victoria, no titubea en ningún momento, ni siquiera cuando más insultos arrecian, en la seguridad de que torres más altas han caído:

¿Yo no díxela haría
que viniese trompicando?
¡Oh, qué saña!
No hay toro que con maña
no sostenga la melena,
que por furia siempre daña
porque siente mucha pena.
No hay mujer,
si la saben atraer
con razones apacibles,
que se sepa defender,
porque somos muy crebles;
Como ésta,
quien la vio hablar honesta
con disfraces y meneos,
si no fuera yo maestra
en mis tratos y aseos.²¹

Estamos ante la situación opuesta a la que Silva proponía en su *Segunda Celestina*. Beroe no es engañada; ella es consciente de que la joven acabará rindiéndose, y de que sus artimañas para defender un concepto de la honra pasado de moda o escasamente asumido desde la perspectiva social son la ira, la turbación, la indignación, la amenaza, pero que, una vez cumplido el papel que le corresponde, la joven acabará confesando sus más íntimos secretos.

Concluida su misión, Beroe no vuelve a aparecer en escena, y los enamorados, en una mezcla argumental que recuerda en detalles a *Calamita*, *Don Duardos*, *Tesorina* y la *Thebayda*, acaban felizmente casados. Es el propósito de la comedia concebida por Naharro en el *Prohemio* de su *Propalladia*.

Este nuevo estadio en el que la vieja alcahueta tiene asegurado el éxito sin recurrir a ningún invento diabólico, pues se achaca a las mujeres enamoradas el consentimiento amoroso, alcanza su punto más extremo en el comportamiento de Alcanda, una de las "damas" de la *Comedia Pródiga* de Miranda (Sevilla, 1554).

²¹ *Ibidem*, vv.435-41.

Su independencia es tal que por orden suya la vieja, de nombre Briana, es apaleada con violencia por un criado negro cuando va a llevar a la joven su embajada amorosa. Es la única obra –tal vez debido a su carácter eminentemente moralizador– en la que la alcahueta –en este caso una buena pieza, tan ruin como ladrona– es maltratada no sólo de palabra, sino también de obra en el primer encuentro²².

No piense el lector, sin embargo, que la reacción violenta de Alcanda es consecuencia de su honestidad y decoro. Por el contrario, ella será quien se encargue de abordar a Pródigo, de recriminarle su actitud por haber fiado su honra en una vieja mentirosa, y de concertar con él una cita nocturna en la que gozará de sus amores.

De esta manera se cumplen los argumentos expuestos por la criada Florina cuando animaba a Pródigo para que insistiera en sus pretensiones, pues todas las mujeres acaban cediendo a las súplicas amorosas:

No penséis qu' estas guardadas
que fingen, guárdenos Dios,
que es ansí, que más de dos
y de dos mil son, aosadas,
que no en balde arreboladas
les plaze de parecer
y quieren mucho hazer
asco y veinte ahumadas.

Las unas de muy fingidas
mandan y hazen matar,
otras vienen a gritar
de honradas y muy temidas,
y aciertan a estar paridas
de sus moços y sirvientes,
después pónense en las mientes
d'estarse muy retraídas.

Esto es cosa averiguada
que son pocas o ninguna,
o por maravilla una,
que no huelgue ser amada,
y que no sea enamorada
por ser vieja o no poder,
lo piensa en tiempo de ser,
si fuesse la emparedada.²³

²² Un castigo tan violento sufre también la alcahueta Teodora en *El Infamador* de Juan de la Cueva.

²³ Miranda, L. de, *Comedia Pródiga*, en *Cuatro comedias celestinescas*, ed.cit., vv.1566-89.

Con Alcanda hemos llegado al modelo opuesto al planteado por Rojas en *La Celestina*. Si en esta obra, Melibea confiesa antes de suicidarse su amor por Calisto y la necesidad que tenía de encontrar una mediadora para curar su mal, aquí, por el contrario, la dama ya no precisa de tal intercesión, pues ella misma, como el Himeneo de Naharro pero en versión femenina, es capaz de conseguirlo con un poco de astucia y sentido común, desprendiéndose de los prejuicios sociales y morales, incluidos el de la honra. Por eso cuando Briana conoce por Pródigo cómo ha negociado Alcanda su encuentro amoroso, a espaldas suyas, sin contar con ella, incluso maltratándola, exclama haciéndose cruces:

Maldito el qu' es menester
bienquerencias ni terceras,
qu' ellas tienen sus maneras
para dárseos a entender²⁴

Se confirma así su derrota y se anuncia el fin de la alcahuetería, pues no es imprescindible la intervención de una de ellas para poder alcanzar el goce –ya honesto, ya lujurioso– de los amantes.

Las comedias celestinescas con hechicería

Sin embargo, a lo largo del siglo XVI vamos a asistir también a la percepción del sentido último de *La Celestina* de Rojas desde un planteamiento diametralmente opuesto. Esta visión distinta la encontramos en tres obras: el *Auto de Clarindo*, aparecido en Toledo hacia el año 1535 y atribuido a un anónimo cautivo, la *Policiana* del bachiller Sebastián Fernández, publicada en Toledo en 1547, y la *Comedia Salvaje* del pacense Romero de Cepeda, impresa en Sevilla en un volumen titulado *Obras*, año de 1582.

Salvo la *Policiana*, que recrea la tradición de la comedia humanística del teatro universitario en prosa, las otras dos obras se instalan en una órbita bien diferente. El *Clarindo*, escrita en verso, es pieza intrascendente e inacabada, y su feliz resolución del conflicto amoroso resume la escasa técnica dramática de su autor. La novedad estriba, sin embargo, en la división en tres jornadas y en la presencia de dos pretendientes, lo que obliga a aumentar la nómina de personajes con dos damas, dos padres y dos criados.

Por su parte, la *Salvaje*, también escrita en verso, recibe en sus primeras escenas el influjo evidente de Rojas, pero a medida que la acción avanza el enredo busca nuevos caminos con la presencia de salvajes, la huida al

²⁴ *Ibidem*, vv.1934-37.

campo, el asesinato del padre, la anagnórisis feliz con la promesa de matrimonio..., en fin, con un nuevo y disparatado escenario que ya no podemos vincular a lo celestinesco.

A pesar de sus diferencias, las tres obras tienen algo en común, un incidente que a buen seguro todas ellas tomaron de su fuente principal, la primitiva *Celestina*, y que constituye el eje que vertebra la trama.

Las tres alcahuetas que protagonizan el enredo amoroso coinciden con Celestina, y se diferencian del resto de las alcahuetas estudiadas, en el uso del conjuro diabólico, en la necesidad de recurrir a Satán para que su maligno poder impregne el objeto que será instrumento de la *philocaptio*. No entramos aquí en la vertiente social del problema (¿creía el autor, y el lector en general, en la verdad de estas prácticas?), tan sólo en su funcionalidad literaria (¿ayuda el conjuro al desarrollo de la intriga?, ¿la explica con coherencia?, ¿permite caracterizar al personaje?)²³.

Es cierto que en las tres obras citadas el personaje femenino confirma su pasión amorosa con anterioridad a la utilización del hechizo y, por tanto, nadie duda de la existencia de un proceso de enamoramiento anterior. En el *Clarindo* son los propios padres quienes descubren el interés de los enamorados por sus hijas, de ahí la obligación de recluirlas en un convento mientras les buscan otros pretendientes. *Policiana* y *Salvaje*, por su parte, siguen caminos muy parecidos, pues sus respectivas damas adolecen de un mal situado a la altura del corazón que les provoca melancolía y tristeza. Esta innegable referencia al “mal de amor” es tan evidente en Filomena (*Policiana*), que hasta ella misma confiesa que su dolor es consecuencia de la lectura de una carta del amado.

Sin embargo, esta circunstancia, la aceptación de la pasión amorosa por parte de la dama, no impide a nuestros autores introducir en sus obras el tema de la hechicería, y hacerlo de manera declarada, sin tapujos.

La alcahueta del *Auto de Clarindo* responde al nombre genérico de Vieja. La caracterización que de ella hacen los personajes que se mueven en su círculo social no deja lugar a dudas de sus ocupaciones diarias. El criado Coristán vincula su actuación al conocimiento de poderes mágicos:

²³ No olvidemos la ridícula presencia del conjuro, y su escéptica explicación dramática, en los pastores de la *Florisea* de Avendaño y en los de la *Grassandora* de Uceda de Sepúlveda, o bien la presencia de la ermitaña de San Bricio, en la *Égloga o farsa del Nacimiento de Nuestro Redentor Jesucristo* de Lucas Fernández, aficionada al vino, embajadora del diablo, encantadora, hechicera, de la que se dice que: “También sabe en cerco entrar” (*Farsas y églogas de Lucas Fernández*, ed. M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1981).

Con conjuros,
a los que están más seguros
haze andar en el invierno,
ella haze fragar moros
a los diablos del infierno.

Tiene poder
de hazer aparecer,
en poblados y desiertos,
para sus hechos hazer,
en su figura hombres muertos.

Sin dubdar,
si quiere cuajar la mar
hasta dentro a Calicú,
trae siempre a su mandar
al capitán Belzebú.²⁶

y cuando Estor, el otro criado, reconoce a la alcahueta elegida por su amo para mediar en sus amores, exclama:

Yo, que hablo,
Dios me libre del diablo
de la vieja encantadera;
ésta es, y ansí lo acabo,
alcahueta y echizera.²⁷

La declaración de los criados coincide con el comportamiento de la Vieja. Informada de su misión, se apresura a recoger aquellos instrumentos que van a ayudarle en su trabajo, entre los que no faltan el “aceite” y la “soga de ahorcado”. Hasta aquí todo viene a ser tan semejante como en el resto de las obras comentadas. Sin embargo, la Vieja no duda en entrar dentro de un cerco por ella preparado e invocar a Belzebú y Satán para que intervengan en su negocio, que no culminará hasta que no disponga de unos cabellos de las damas, aquellos que serán el instrumento final de la *philocaptio*.

Conseguidos éstos, a pesar de la negativa de las jóvenes, los efectos que su conjuro obra son inmediatos. Como por encantamiento, Florinda y Clarisa deciden ir a buscar a sus enamorados y entregarse a ellos sin rubor.

El convencimiento de que la Vieja ha practicado la hechicería es tal, que el propio autor, en un ingenuo ejercicio de incoherencia, permite que sean las propias damas quienes nos adviertan del engaño cometido contra ellas:

²⁶ *Auto de Clarindo, sacado de las obras del cautivo por Antonio Díez, librero sordo, y en partes añadido y enmendado, en Cuatro comedias celestinescas, ed.cit., vv.2074-88.*

²⁷ *Ibidem, vv.2174-78.*

Clarisa. Ella, cierto, es echezera.
Florinda. ¡Oh, celestina traidora!²⁸

La utilización del término “celestina” es referencia inequívoca con la que el anónimo autor identifica las actividades de su tercera con las que supuestamente había desarrollado la célebre alcahueta de Rojas, y permite suponer que nuestro dramaturgo había comprendido lo que de diabólico se escondía en dicho personaje.

Cuestión distinta, que merece un comentario más reposado, es la solución del conflicto. De manera inesperada, inmediatamente después de la realización del conjuro y de su exitosa aplicación, aparece en escena el ridículo Pandulfo para, en un nuevo ejemplo de economía dramática que delata la falta de destreza del autor y la precipitación del final, explicarnos que los padres han aceptado las bodas de sus hijas y las casan con los mismos pretendientes a los que hasta no hace mucho habían rechazado. La obra, por tanto, nace ajena a cualquier interpretación moralizadora. Nada volveremos a saber del destino de la Vieja, ni del de ningún otro personaje, pues el repentino final impide cualquier explicación coherente del mismo.

En la *Policiana*, el objeto de la *philocaptio* es un anillo. La deuda contraída por su anónimo autor con Fernando de Rojas se advierte en la coincidencia episódica, pero también en el hecho de que su protagonista sea Claudina, comadre de la alcahueta y madre de Pármeneo. La relación entre ambas obras es tan estrecha que cuando Claudina está al borde de la muerte aparece Celestina para hacerse cargo de todas sus pertenencias, heredera universal de su hacienda. La Claudina de la *Policiana* no sólo es equiparable, pues, a la Celestina de Rojas, sino que su autor pretende presentarla como maestra de la célebre tercera, circunstancia que viene a exagerar aún más las dotes hechiceras del personaje.

Su retrato refuerza una y otra vez sus aspectos más deleznable, antecedentes que explican su muerte violenta a manos de los sirvientes de Theophilón, el severo padre de la dama enamorada. El criado Solino se la recomienda a su amo Lisandro porque: *Tiene tanta habilidad en casos que requieran artificio sobrenatural, que a todo el infierno junto trae consigo con sola su voz.*²⁹

La criada Dorotea, calco de la Lucrecia de Rojas, expone el temor que le provoca su presencia: *Señora de mi alma, esta vieja es más diabólica que humana, e quisiera yo más que su salud tuviera otro remedio que el de esta hechicera.*³⁰

²⁸ *Ibidem*, vv.2417-18.

²⁹ Fernández, S., *Policiana*, en *Orígenes de la novela*, ed.cit., t.III, p. 12.

³⁰ *Ibidem*, p. 31.

y, finalmente, el criado Silvanico se permite la referencia adoctrinadora cuando reflexiona sobre el papel de estas alcahuetas: *Mirad agora quién son hechizeras, considerad sus liviandades, notad sus supersticiones heréticas, e guardaos desta los que estays apassionados.*³¹

Todos estos comentarios abundan en las prácticas diabólicas que utiliza Claudina, en su condición de hechicera, en los resultados de su intervención. Ella misma vuelve sobre el célebre “aceite serpentino” cuando le adelanta a Solino sus planes de tercería: *¿para qué piensas, bouillo, que aprovecha en casa del herrero la lima, y el azeite serpentino en casa de Claudina?*³²

En consecuencia, en el Acto IX asistimos al momento culminante que nos informa acerca de la verdadera identidad del personaje. Claudina realiza un conjuro a Satán y utiliza un anillo que, entregado a Filomena, le traspasará al corazón su mortífera pasión y su maligna sustancia. Como Celestina, Claudina teme ser descubierta y correr peligro; como ella, lleva en la faltriquera objetos para bordar; como ella, consigue quedarse a solas con la joven ante la indiferencia de la madre; como ella, tiene que soportar los insultos y amenazas de la enamorada; como ella, puede respirar tranquila cuando Filomena se despide con un “madre mía” que, tras la entrega del anillo, es el origen de su caída.

En fin, como en *Celestina*, también Filomena declara su dolor:

Ay corazón mío, que te despedaçan hambrientas víboras!³³

y la alcahueta lo interpreta desde su explicación más hechiceril:

biuo anda el fuego, obra haze el anillo.³⁴

El anónimo autor de la *Policiana* ha imitado el desarrollo de *La Celestina* de Rojas, exagerando aquellos aspectos dramáticos que más podrían interesarle. Su trama es más verosímil y variada, el reflejo social más complejo —con la inclusión de los hortelanos, que ya estaban en *Aquilana* o *Tidea*, y la presencia de los ridículos fanfarrones, recordatorio de Centurio—, la severidad y responsabilidad de los padres más trágicas, la segunda acción más desarrollada, el enredo más trepidante y casi nunca innecesario, su captación de la realidad más acertada y menos pesada...

³¹ *Ibidem*, p. 33.

³² *Ibidem*, p. 10.

³³ *Ibidem*, p. 30.

³⁴ *Ibidem*, p. 35.

Pero, al mismo tiempo, su apuesta por el carácter de hechicera del personaje de la alcahueta es evidente y manifiesto, pues no duda en utilizar sus artes para solucionar el conflicto.

Por último, la *Comedia Salvaje* es también teatro en verso que precisa de la intervención de una tercera. Ésta aparece descrita como remendadora de virgos, ensalmadora, partera, hechicera, azotada y emplumada en cinco ocasiones, y entre los instrumentos que tiene a su disposición no faltan las "sogas de ahorcados".

La ocasión de la *philocaptio* viene sugerida ahora por una carta sobre la que la alcahueta ha vertido su propio conjuro, dirigido en esta ocasión, como en *La Celestina* de Rojas, a Plutón:

Yo, Gabrina, antes que parta
te conjuro, pido y ruego
que, con tu sulfúreo fuego,
te encierres en esta carta.³⁵

Lo demás es coser y cantar. Cuando llega a casa de Lucrecia, los padres de ésta le facilitan la entrada y permiten que la vieja reconozca a su hija, víctima de un dolor en el corazón. Además, le dejan el camino libre ausentándose del lugar. Cuando volvamos a encontrarnos a la pareja alcahueta-dama, ésta se encuentra camino de la casa del enamorado, maldiciendo su deshonra pero incapaz de corregir su error. Nada sabemos, porque Romero de Cepeda se desinteresa por ello, de la conversación que han mantenido las dos mujeres, pero la inexplicable actitud de la joven, sólo comparable con la de Calamita en Naharro y la de Lucina en Huete, es explicada por el padre con el contundente comentario:

a mi hija tan amada
me enchizó³⁶

permitiéndonos así descubrir las verdaderas intenciones del autor.

El resto del enredo, como ya comentamos, nada tiene que ver con la estructura propiamente celestinesca. Este episodio tan sólo es una excusa para separar a los enamorados y dar pie a sucesos posteriores que concluirán con la anagnórisis de los personajes y el final feliz mediante el matrimonio.

³⁵ Romero de Cepeda, J., *Comedia Salvaje*, en *Tesoro del teatro antiguo español*, ed. E. de Ochoa, París, Baudry, 1838, vv.652-55, y, más modernamente, R. Narciso García-Plata, *El teatro de Romero de Cepeda*, Cáceres, Diputación Provincial de Cáceres, en prensa.

³⁶ *Ibidem*, vv.894-95.

El desenlace de la alcahueta, por el contrario, es ciertamente aleccionador. Gabrina no sólo ha deshonrado la casa de Lucrecia, sino que además ha robado las joyas que encontró en el lugar, razón por la cual la justicia la des- tierra tras ser azotada públicamente.

* * * * *

Es indudable que la Celestina de Rojas está relacionada con el mundo de la hechicería. El conjuro diabólico que realiza, y la consciencia de que éste está actuando a su gusto, es una buena prueba de ello; cuando no, basten los continuos comentarios de sus más allegados, que refieren su condición de hechicera redomada. La manifiesta vocación hechiceril de Celestina no significa, sin embargo, que Rojas admitiera dichas prácticas, ni siquiera que creyera en sus resultados, pero tampoco nos impide reconocer su interés por las mismas. Como ciudadano, Rojas sería testigo de esta realidad; como jurista, tal vez le resultó familiar en alguna ocasión; como escritor, le sirvió para dar vida a una de las más geniales creaciones de todos los tiempos.

Como buena alcahueta, Celestina pretende solucionar su caso de amor recurriendo a la magia. Para perfilar su figura, el toledano tuvo presente a todas aquellas a las que había visto o de las que había oído que fueron juzgadas y castigadas por este delito, como Francisca Díez, Leonor de Borzana, María de Medina o Catalina Gómez³⁹.

La ambigüedad de Rojas en el tratamiento de la hechicería llega hasta sus continuadores e imitadores. Aquellos que imitan la acción de *La Celestina* se decantan, indistintamente, por apartarla de cualquier acción diabólica o bien por utilizar la magia para solucionar los casos de amor. En las primeras, la alcahueta es una mera transmisora de noticias; en las segundas, es una hechicera que recurre a la *philocaptio* para conseguir sus propósitos. En este caso, se hace obligada la mención al conjuro como prueba irrefutable de su preocupación hechiceril. La *philocaptio* a través del hilado, la carta, el cabello o el anillo, como hemos tenido ocasión de comprobar, acabará dando sus resultados.

Ahora bien, del mismo modo que no dudamos de su intervención o, cuando menos, de su utilización, tampoco es menos cierto que en todas las obras consultadas, desde la primera hasta la última, las jóvenes ceden al amor desde la primera mirada, la primera palabra, el primer encuentro. La violenta reacción posterior, cuando son requeridas por la tercera, debe ser entendida como fruto de una imposición social que se sobrepone al personaje.

³⁹ Cf. S. Cirac de Estopañán, *Los procesos de hechicerías en la Inquisición de Castilla la Nueva (Tribunales de Toledo y Cuenca)*, Madrid, CSIC, 1942.

La fragilidad femenina, su curiosidad, sus deseos de ser amadas por un igual, se imponen a las convenciones personales (quién te has creído que soy para hablarme de esta manera), sociales (el concepto de la fama y la honra), familiares (qué dirán mis padres de mi comportamiento) y religiosas (el temor debido a Dios y la caída en el pecado). Ello explica su escasa resistencia en el segundo encuentro: su cambio de actitud es su derrota social y su victoria amorosa, y no la consecuencia de un hechizo.

Por eso la pregunta, ¿Melibea (sustitúyase el nombre por el de cualquiera de sus continuadoras) enamorada o Melibea hechizada?, sigue resultando hoy día difícil de responder. La modernidad del texto de Rojas no sólo reside en la libertad de actuación de los personajes según sus intereses, como se viene señalando, sino también en la libre disposición del lector para interpretarlos a su manera. De ahí que Celestina pueda resultarnos el mismo demonio, un ser codicioso y malvado, o bien una infeliz vieja, que vive de la caridad y que es ajena al trágico destino que le espera.