

LA FILOSOFÍA DEL EROS, ALCAHUETERÍA Y MÁGIA EN *LA CELESTINA* Y *EL CABALLERO DE OLMEDO*

Natalia Arsentieva
Universidad de Granada

En la hermenéutica de *Celestina* su imagen en muchas ocasiones se reduce a la desmesurada sed de sexo y dinero, entendido el total de la obra fiel trasunto de la industria femenina de liberación sexual (Severin 1993), o de la hechicería fallida, desembocada en la muerte de los protagonistas (Manzanera 1996, 184). Percibido desde la óptica de los valores cristianos dominantes en la época de F. de Rojas, la imagen de *Celestina* parece ser objeto de representación satírica como mujer proclive al dinero, proxeneta y hechicera satánica. No obstante, a nuestro juicio, *Celestina* constituye una personalidad mucho más compleja. Lo que realmente distingue su oficio de alcahueta de otras muchas alcahuetas literarias es su inclinación hacia la reflexión filosófica, conocimiento de ciencias naturales y ocultas y un extraordinario don de palabra. Tal y como aparece en la tragicomedia, desde el punto de vista de la filosofía vital, formada en la conciencia de la heroína, su trayectoria biográfica es fruto de su visión del mundo. Nuestro objetivo es revelar tanto el significado de la filosofía de *Celestina* como de su alcahuetería en la perspectiva histórico-genética y compararla con la imagen de la alcahueta en la tragicomedia *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega.

El mismo *Prólogo* a la obra ya induce a la recepción filosófica de sus contenidos gracias a la referencia a Heráclito y su idea de la unidad de contrarios que a continuación queda ilustrada con la imagen del círculo urobórico (*serpiente que se muerde la cola*), propio de la alquimia medieval: “La víbora, reptilia o serpiente enconada, al tiempo del concebir, por la boca de la hembra metida la cabeza del macho, y ella con el gran dulzor apriétale tanto que le mata, y, quedando preñada, el primer hijo rompe sus ijares de la madre, por do todos salen y ella queda muerta, y él cuasi como vengador de la paterna muerte (51)¹. Esta imagen, habitualmente asociada con la mujer proclive a la lujuria (Ferrer), en realidad constituye una alegoría del eterno retorno cíclico, en el que la lucha de los contrarios, principios masculino y femenino, genera una nueva vida que a la hora de causar muerte a los progenitores da pie a un nuevo ciclo vital. Al unísono con el pensamiento alquímico del autor, la vida y la muerte en la conciencia de *Celestina* aparecen como un proceso cíclico, en el que hay crecimiento y declinación regidos por el destino: “Ley es de fortuna que ninguna cosa en un ser mucho tiempo permanece: su orden es mudanzas...proverbio es antiguo que cuando al mundo es, o crece o descrece. Todo tiene sus límites, todo tiene sus grados” (226). La misma actitud filosófica tiene *Celestina* hacia su propia vida que está llegando a su fin: “Mi honra llegó a la cumbre, según quien yo era: de necesidad es que desmengüe y se abaje bien se que subí para descender, florecí para secarme, gocé para entristecerme, nací para vivir, viví para crecer, crecí para envejecer,

¹ De aquí en adelante las citas a *La Celestina* aparecen entre paréntesis según la edición de Rojas, F. *La Celestina*, Madrid, La Muralla, 1967.

envejecí para morirme” (227). Frente al sufrimiento cultivado por la doctrina cristiana, Celestina predica placer como manifestación de la ley natural: “La natura huye de lo triste y apetece lo deleitable. El deleite es con los amigos en las cosas sensuales y especial en encontrar las cosas de amores y comunicarlas” (189). Es decir, profesa los principios de la *eudaimonía*, cuya presencia en la obra de F. de Rojas ya ha sido reconocida por los estudiosos (Crespeau 2008). El himno al vino y a sus efectos beneficiosos (“me calienta la sangre”, “me hace andar siempre alegre”, “quita tristeza del corazón más que el oro ni el coral (217- 218) aluden a la dimensión dionisiaca de la filosofía celestinesca del placer. Las ideas acerca de la vida humana en sus discursos a veces se presentan en forma de aforismos, como la identificación de la vida con una noria: “Mundo es, pase, ande su rueda, rodee sus alcaduces, unos llenos y otros vacios” (226). De esta metáfora se deduce que se puede vivir con provecho o pasar el tiempo concedido en vano. De acuerdo con este razonamiento esta mujer pasa su vida en los placeres que le da el eros, o amor carnal.

En la filosofía renacentista del Eros dominaba la doctrina de Marsilio Ficino, filósofo neoplatónico, que no consideraba el cuerpo y la materia contrarios al espíritu, sino pertenecientes al nivel inferior en la escala del ser que conduce a Dios. De ahí que los atractivos femeninos y sensaciones eróticas fueron consideradas como manifestaciones de lo instintivo en la naturaleza humana y los tormentos de amor –una anomalía generada por el “fantasma” femenino procedente de la imaginación del hombre (Culianu 1999)². El pensamiento eclesiástico y moralizante de la época consideraba las oscuras sensaciones eróticas como seductoras y tentativas, aportando la interpretación hostil y negativa del amor corporal. El mérito de F. de Rojas fue transmitir a través de Celestina la doctrina del Eros como sentimiento natural, que Dios había dado a los hombres para el deleite, alegría y felicidad. De ahí que su pensamiento puede ser considerado como apoteosis del principio carnal-material, el cual François Rabelais, otro autor contemporáneo de F. de Rojas, “ha elevado sobre la escala superior de la forma artística y del pensamiento filosófico” (Bajtín 2008, 4 (1), 238). Además, Celestina plantea que el principio de amor carnal que constituye el fundamento de la vida universal, no solo lleva al deleite, sino constituye la causa de procreación: “El Hacedor de las cosas puesto el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite porque el linaje de los hombres se perpetue, sin lo cual perecería y no solo en la humana especie” (91).

Por consiguiente, de acuerdo con el postulado alquímico del autor, el amor es la génesis de la vida. De esta filosofía celestinesca emana el sentido interno de su condición de alcahueta, el cual no solo la trae beneficio económico, sino satisfacción semejante a la de un médico en el teatro anatómico, porque contribuye al cumplimiento de la ley de la vida, a la hora de unir con lazos de amor todo lo que está separado, porque todo lo separado tiende hacia la unión.

Su conocimiento experimental en el ámbito de las ciencias naturales que practica en el laboratorio alquímico, Celestina no aprovecha para la búsqueda de una piedra filosofal, sino para embellecer los cuerpos, dado que el sentimiento erótico nace de la contemplación de la belleza corporal: “trabaja en el cuerpo humano, eliminando sus defectos”. En su labor de alcahueta no menos importante asimismo es la tarea de

² “A common belief in the Middle Ages and Renaissance that passionate love was a sudden infection which emanated from the eyes of the beloved, entered the body of the beholder through the same portals, and thus blighted the spirit and organism of the victim”. (McGaha 1978,452)

adoctrinar a los jóvenes en los valores contrarios al ideal ascético cristiano, puesto que no se adecua a las exigencias de la naturaleza como obra de Dios: “Pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren; que no te las dio Dios que pasasen en balde por el frescor de tu juventud, debajo de seis doblezas de paño y lienzo” (189). Su enseñanza llega a la altura de homilías: “Gozaed vuestras frescas mocedades, que quien tiempo tiene y mejor le espera, el tiempo viene que se arrepiente... Besaos y abrazaos” (223). Juntando a los jóvenes, los cuales por razones de su condición social o frialdad de la pareja no consiguen estar juntos, Celestina actúa de acuerdo con el dicho “el amor nunca se paga sino con puro amor, y las obras con obras” (191). En los casos difíciles, cuando los métodos de persuasión psicológica no funcionan, la alcahueta acude a la magia.

Estamos convencidos de que a la hora de abordar el estudio de la magia y el porqué de su aparición en la *Tragedia de Calisto y Melibea* como hilo conductor en el desarrollo argumental, en la Celestina es casi obligatoria la referencia a la *Historia de la magia y Ciencias experimentales* de L. Thotndike, que resume y hace comentario de la mayoría de los tratados mágicos y estudios sobre la magia publicados en el Occidente latino desde la antigüedad tardía.

Tras una breve afición a las ciencias ocultas que comprendían la alquimia, la magia y la astrología, el interés hacia ellas en el siglo XII pronto se agotó, debido a que fueran declaradas demoníacas: “No es verdad... decía Aquino, que las artes mágicas son ciencias, son las falacias de los demonios” (Torndike 1964 II, 604). Perseguidas por la Santa Inquisición, establecida por la Iglesia, resucitaron hacia el siglo XV debido a numerosos tratados alquímicos y mágicos traducidos del árabe, según el testimonio del historiador jesuita M. del Río, en España, donde “tras el aluvión sarraceno, tanto vigor cobró la magia que, sumido aquel país en la mayor miseria e ignorancia de todas las buenas letras, casi no se enseñaba en público otra cosa que las artes demoníacas en Toledo, Sevilla y Salamanca” (Del Río 109). En la mentalidad pública se ha ido cristalizando la imagen del mago o maga como “persona culta, investigador sistemático de su arte” (Del Río, 54). De ahí que resulta ser lógica la aparición en la literatura española de aquel tiempo de la heroína, en la que el libre pensamiento se combina con el conocimiento de las ciencias ocultas, aunque su desarrollo emancipado ha tenido poca duración: el extraordinario despliegue de las Artes mágicas, en el continente europeo, según L. Torndike, se estaba convirtiendo en factor propiciatorio a la inestabilidad política, social y espiritual de la sociedad, lo cual dio lugar al nuevo ataque frontal a las ciencias ocultas y sus representantes. De nuevo los adeptos del ocultismo, perdiendo sus privilegios, prestigio, poder y ganancias, empezaban a correr el riesgo de ser tachados de herejes, enemigos de la Iglesia, debido al retorno al mito de la *magia demoníaca* (goëtica), concebido en los trabajos de los teólogos escolásticos medievales. Indudablemente, como reacción a esta guerra declarada a la magia, en los círculos científicos, no faltaban intentos de hallar explicaciones naturales de lo irracional, por encima del mito sobre el poder de Lucifer, demonios y brujas satánicas, no obstante en su mayoría en la sociedad predominaban tratados en los que la magia era considerada de naturaleza demoníaca, opuesta a la Iglesia católica que denunciaba la magia por “desprestigiar a Jesucristo” (Cit. Torndike, v.II, p. 965), sembrando en la población el ambiente de misterio y horror ante las fuerzas oscuras. Este hecho justifica la dualidad de la recepción de Celestina por parte del lector. Por un lado, viene representada como persona que atrae por su erudición, éxitos en la

medicina oculta y arreglo de asuntos amorosos, por otro provoca miedo supersticioso como agente de poderes demoníacos.

Desde el principio los comentaristas del episodio de invocación de Plutón en *Celestina* lo consideraban “invocación diabólica” pero dudaban que el encantamiento para provocar a amor es una herejía manifiesta (*Celestina comentada*, 2002, 178). De ahí que en los posteriores estudios celestinescos han predominado intentos de explicar el rito de magia que aparece en el acto III de la tragicomedia aprovechando solo y exclusivamente las fuentes sobre la magia medieval de autores eclesiásticos o inquisidores, como *Tractatus de hereticis et sortilegiis* (1536) de Paolo Grillandi. La magia fue comprendida como la facultad de espíritus y algunos seres humanos de manipular los poderes ocultos de la naturaleza debido a su pacto con la fuente del Mal, el Diablo. Esto ha llevado a la opinión de que la intención literaria de F. de Rojas fue la de atribuir a Celestina a la esfera de lo infernal, dado que no actuaba por voluntad propia, sino “fue víctima del Diablo” (Sánchez 1978, 481) o incluso poseída por él (Severin 1993). Semejante interpretación, a nuestro juicio, es muy distante de la realidad estética de la tragicomedia de Rojas, si referimos al texto de la obra y lo comentamos aprovechando los avances de los últimos decenios en el estudio de la mágica helenística que precede a renacentista y medieval.

Ante todo llama la atención el hecho de que el saber mágico no lo recibe Celestina de los demonios, sino de la comadre Claudina, acusada y ejecutada por “brujería”, que la había instruido en todo lo referente a las ciencias ocultas, y que fue su ideal humano, “su palabra era prenda de oro” (119). Con toda probabilidad fue Claudina descendiente de aquel gremio de magos y magas profesionales que seguían con sus prácticas en la Roma Imperial, según los materiales histórico-arqueológicos y epigráficos del *Symposium Professional Sorcerers and their wares in Imperial Rome: An Archaeology of Magical Practices* (Roma, 12 de nov., 2004): practicaban la magia similar a la de los *Textos de magia en papiros griegos* de la época helenística, entre ellos los ritos necrománticos. (Faraone 2005, 35). Además, como señala N. Janowitz en el capítulo del “Ancient rites for gaining lovers” de su libro *Magic in Roman world*, la magia amorosa mantenía su carácter sagrado debido a que el rito de magia derivaba de los ritos del matrimonio, con el uso de las estatuas de las deidades responsables del eros (Janowitz 2002, 56-57). Desde esta óptica podríamos atribuir al oficio de alcahueta una dimensión religiosa, pervivencia de las antiguas prácticas sacerdotales de la tradición *hierogámica*, según la cual la unión de los sexos opuestos era una norma existencial, el núcleo de la vida pública y privada. Degenerada en negocio a lo largo de los siglos turbulentos, la magia amorosa pasó a la categoría de lo oscuro y demoníaco en la era cristiana.

Cabe señalar que Celestina acude a la magia amorosa en casos extremos, como es el de Calisto, que sufre de la frialdad de Melibea, por lo tanto, considera la intervención mágica en las relaciones entre los jóvenes como remedio seguro contra el estado patológico que padece Calisto, “embebecimiento del amor”, conocido en la literatura renacentista como *amor hereos*, una especie de estado melancólico (Castells 1996; Morros Mestres 2010). La magia del amor pertenecía a la categoría de magia basada en el sometimiento de la voluntad del que se convertía en objeto del hechizo, pero Celestina no la considera pecaminosa, dado que la naturaleza de la magia corresponde a la naturaleza misma del amor, el que en sí mismo no sabe igualdad: “cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenóla Dios; y Dios no hizo cosa mala” (147). Ya desde esta afirmación se deduce que Celestina atribuye la magia

erótica al ámbito de lo divino, y no demoníaco. El rito de magia por ella ejecutado tampoco es un rito satánico, como erróneamente se cree, sino un rito que había llegado a la época renacentista de los libros de magia helenística, los *Textos de Magia en Papiros Griegos (PGM)*. Examinemos los rasgos que ponen la magia de Celestina en relación con esta fuente.

Se hace mención en la obra de F. de Rojas que la alcahueta en sus prácticas mágicas “pintaba figuras”. La pintura de figurillas de dioses paganos o su fabricación en forma de estatuillas, formaba parte de los ritos de magia grecoegipcia para la comunicación con el mundo de las potencias misteriosas. La descripción del conjuro escrito en el ala de un murciélago, acompañado de un dibujo en *La Celestina*, es un detalle importante que hace recordar uno de los conjuros del Papiro XII, escrito también en el ala de un murciélago con tinta de mirra acompañado del dibujo de la diosa lunar con largo cabello y un cetro con un pájaro sentado en su punto (XII 378). Los conjuros con participación de Selene, pertenecían a la religión de los astros, difundida en el mundo tardorromano. Otra mención de que Celestina “decía palabras en tierra”, pone de manifiesto que conjurara asimismo a los dioses ctónicos y espíritus subterráneos, lo cual se adecua con las prácticas de la necromancia con el uso de cráneos u otros atributos de los muertos en la antigüedad tardía (Faraone 2005,35).

Los intentos de los estudiosos de *La Celestina* de explicar el mecanismo de la parte verbal o del *logos* del rito mágico con invocación de Plutón sin acudir a las fuentes de la magia antigua asimismo resultaron ser fallidos debido a que entraron en el campo resbaladizo de ideas no fundamentadas. A. Maravall, por ejemplo, considera que la invocación de Plutón en lugar de Satán por Celestina se debe a la secularización del arte de magia demoníaca (según Sanchez 1978, 486). Otros estudiosos lo consideran ora parodia de plegaria cristiana (Americo Castro 1967), ora sacrilegio debido a la intención del conjuro provocar dolor psíquico semejante al de los santos mártires cristianos, (Valbuena 1994). No obstante, el conjuro a Plutón está muy distante de toda clase de parodias y profanaciones ante todo debido a que tiene determinada estructura que imita la de un conjuro helenístico, “dirigida a una de las divinidades del panteón mágico, el dios supremo, Helios, Hermes, y sus equivalentes para la magia adivinatoria; o bien, a Set-Tifón, Cronos, Hécate, Eresquigal, etc, para el maleficio” (Calvo Martínez, 1998,58). En segundo lugar, la imagen de Plutón imita el sincretismo religioso del helenismo tardío, donde los atributos de los dioses paganos se combinaban con los atributos de los demonios de la tradición bíblica, así como con los de otros agentes interétnicos sobrenaturales de la magia, fenómeno característico de los llamados “Papiros Cristianos” en los *PGM*. Plutón es un dios por su magnitud similar al Set-Tifón de la colección *PGM* “un dios potente, dominador de los elementos violentos de la naturaleza”, “muy útil para toda clase de magia” (Calvo Martínez 2008, 226). Por eso Plutón en el conjuro de Celestina aparece como “regidor de las tres furias Tesífone, Megera y Aleto, mantenedor de las volantes arpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras” y tiene asimismo rasgos de Lucifer (*Celestina comentada*, 2002,172). Según esperanzas de Celestina debería provocar en Melibea trastornos de sueño como suele ocurrir en los *PGM*, donde los principales agentes de la magia amorosa son “elementos irracionales del caos preexistente, ocultos en las profundidades del mar y de la tierra”, capaces de perturbar emocionalmente a la persona hechizada haciéndola sufrir en ausencia del amado (Arsentieva 2009, 27). Otro rasgo que identifica la magia de Celestina con los

conjuros helenísticos son fórmulas *coactivas* que obligan a Plutón forzosamente a cumplir con el deseo de la maga por el poder de las terribles sustancias mágicas: “por la fuerza de estas bermejas letras, por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas, por la gravedad de apuestos nombres y signos, que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras”. De todas estas sustancias enumeradas está hecha la tinta con la que está escrito el conjuro en una hoja de papel. La manipulación de la hoja constituye la acción, o la praxis del rito de magia amorosa: la hechicera envuelve el hilado en la hoja de papel que lleva la sustancia mágica con la intención de traerlo a la casa de Melibea en esperanza de que Plutón venga sin tardanza a obedecer a su voluntad y penetre en la psique de la muchacha hasta que Melibea, al comprar el hilado, de tal manera quede enredada que, cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder la petición de hechicera. Por cierto, el desconocimiento de las propiedades de la magia antigua hacen a los investigadores buscar otros significados, no mágicos, sino eróticos, en el hilado (Da Fontes, 1984, 5). En el supuesto de que Plutón no obedezca a la voluntad de la conjuradora, ella acude a otra fórmula que contempla la magia de origen grecoegipcio: el apremio o castigo de la deidad: “Si no lo haces con presto movimiento, tendrásme por capital enemiga”. Esta última fórmula bastante extensa pone en evidencia que se trata de un conjuro pagano y no satánico, ya que obviamente demuestra el poder de la maga sobre el demon invocado, y no su posesión por parte de él. Tal vez al arte de aprovechar estas fórmulas se debe a la capacidad de Claudina, maestra iniciática de Celestina, manipular a los demonios que “venían unos sobre otros a su llamado” y “no le osaban decir mentira según la fuerza con que los apremiaba” (183). Celestina cree sinceramente en el poder de lo que evoca, lo cual, en última instancia, lleva sus esfuerzos hacia el éxito: en el corazón de Melibea se despierta el fuego de la pasión, después de lo cual la alcahueta aprovecha toda su retórica que imita la petrarquista para triunfar sobre la timidez de Melibea que pertenece a “doncellas, las cuales, aunque están abrasadas y encendidas de vivos fuegos de amor, por su honestidad muestran un frío exterior, un sosegado bulto” (162). Finalmente, durante un mes, Calisto y Melibea se encuentran en secreto, disfrutando felices de los placeres carnales.

Carácter profundo e integral, Celestina vive de acuerdo con su misión, aunque fuera del sistema de valores establecido en la sociedad cristiana, de ahí que no tiene por qué arrepentirse de haber paracticado la magia. Por lo tanto no compartimos la opinión de aquellos investigadores que ven en la muerte violenta de Celestina castigo de Dios por la apostasía y prácticas mágicas. El motivo del castigo por los pecados no está en el texto de la obra que representa a los asesinos de la alcahueta en estado de afecto a la hora de darse cuenta que la hechicera no tiene intención de devolverles su parte de las ganancias. El asesinato no está premeditado, como es espontáneo como la decisión de Celestina de quedarse con todo el premio por sus servicios por miedo a la inmediata y miserable vejez. Su destino ella, en todo caso, no separa de lo universal: “Somos humanos nacidos para morir” (138).

Tampoco es culpa de la magia la muerte de los amantes, como opina Vian Herrero: “una de las razones por las los personajes adquieren condición trágica es precisamente por hallarse inmersos en el pensamiento mágico” (Vian Herrero 1990, 69). La muerte de Calisto y Melibea está igualmente sometida al poder del destino. Melibea no culpa a nadie por lo que le pasó a Calisto, explicando su muerte por las vicisitudes del destino: “Como de la fortuna mudable estuviese dispuesto y ordenado según su desordenada

costumbre puso pie en el vacío y cayó” (356). Tampoco acierta la misma investigadora en su intención de atribuir el deseo de suicidio de Melibea al miedo ante la mala reputación que la espera en el caso de que se quede a vivir (Valbuena 1994, 210). Según las últimas palabras de la joven, ella muere motivada por el deseo de unión con su amado en el más allá, que tanto buscaba su compañía en la tierra.

MAGIA Y ALCAHUETERÍA EN EL *CABALLERO DE OLMEDO*

Tras F. de Rojas, frente al concepto del amor cortesano Lope de Vega nos demuestra cómo resurge en la cultura popular renacentista el concepto clásico del Eros, inseparable de la atracción corporal: “El enamoramiento de Alonso no se debe al hecho de que los cabellos rubios de la amada (amor cortés tradicional) pueden ejercer en el amante, sino los pies, parte del cuerpo humano de fuertes connotaciones eróticas” (Beusterien 2013). En el sistema de valores que subyacen en la tragicomedia, lo espontáneo e irracional en el amor también entra en conflicto con el mundo de convenciones sociales en la cultura del matrimonio, lo cual empuja a Alonso y sus asesores a acudir a los servicios de la alcahueta Fabia. Ésta a su vez le ayuda no solo por dinero, sino por el deseo de juntar a los jóvenes predestinados uno a otro.

Como alcahueta, en lugar de utilizar los remedios naturales, Fabia prefiere emplear la retórica para la persuasión psicológica, idealizando en los ojos de la pareja el objeto de su amor mediante su comparación con dioses y héroes griegos, modelos de la belleza física y moral (En los ojos de Ines Don Alonso se torna de Héctor, Aquiles y Adonis). En cuanto al uso de la magia amorosa, es de la misma naturaleza que *La Celestina*, con la única diferencia de que Lope de Vega omite muchos detalles en la descripción de su arte mágico, dejando sólo lo que se necesita para crear una imagen estereotipada de una hechicera urbana. Fabia viene representada realmente en comunión con el mundo de los espíritus ctónicos, como heredera de las mítica hechiceras Medea Circe y la diosa Hécate (94). Adepto y ejecutora de las prácticas mágicas, las cuales aparecen como elementos místicos en la narración, haciendo uso de la necromancia como Celestina cree en sus efectos (“¡Oh que bravo efecto hicieron Los hechizos y conjuros!” (42). En ningún caso no viene representada en la obra como un instrumento del demonio, sino como una mujer sabia que conoce las leyes de la naturaleza y es capaz de controlar el mundo de las fuerzas misteriosas. Al igual que Celestina en el papel de alcahueta utiliza hechizos para convocar espíritus con el propósito de hechizar a Inés y hacer feliz a don Alonso, pero no para hacer daño y llevar al alma humana a la perdición, como algunos estudiosos opinan (McGaha 1978, 452).

El papel de Fabia en la obra es mucho más amplio que en *La Celestina*. Va más allá de la alcahuetería debido a su participación en el destino del joven enamorado con la intención de evitar el desastre que le amenaza. La contraposición entre la magia como oficio demoníaco y lo milagroso como divino se borra en la obra de Lope de Vega debido al traslado de Fabia de la categoría de las “brujas” medievales a la categoría de las fuerzas providenciales, similar al papel de la Virgen María de las leyendas populares. Al final de la tragicomedia Fabia actúa como un maravilloso asistente de Alonso, de un cuento folclórico de hadas, enviándole voces y otras advertencias sobre el inminente peligro. Especialmente extrañas en relación a esto son las conclusiones de algunos investigadores que la razón de la tragedia en obra es brujería, lo cual contradice al texto. Si Calisto muere por una fatídica combinación de circunstancias, Don Alonso fallece

no por voluntad del destino, sino por culpa de su rival don Rodrigo, caballero celoso, supersticioso y prepotente. A diferencia de F. de Rojas, Lope de Vega intensifica las críticas de la creencia en el diablo como fuente de maldad a la hora ridiculizar el miedo de Tello, convencido de que Fabia “está enseñada a hablar al diablo” (32), cuando asiste a Fabia en su búsqueda del material mágico en el cementerio.

Hablando de Fabia es necesario tener en cuenta que su imagen como una bruja malvada aparece formado en la mente de los contadores de historias supersticiosas, pero no en el autor. Todo lo contrario: Lope de Vega se distancia de la ambigüedad de F. de Rojas en la representación de un misterioso: la atmósfera carnavalesca de su obra no tiene nada en común con la atmósfera de terror característica de la gótica medieval. En su crítica de las supersticiones medievales, Lope de Vega se aproxima a Cervantes³.

Lo innovador en relación con *La Celestina* en la obra de Lope resulta ser el hecho de que son los prejuicios religiosos que se convierten en la principal fuente de la tragedia. Es muy emblemático que como malhechor interviene un caballero creyente que mata a don Alonso no solo a causa de los celos, sino también porque lo considera un apóstata que recurrió a los servicios de la “bruja”. El mal, por lo tanto, no proviene de una fuente sobrenatural, sino del corazón humano. Así es como se produce la transición de la metafísica medieval en la hermenéutica de la naturaleza humana al humanismo renacentista, que, sin embargo, no niega el ámbito de lo misterioso, sino que lo incluye en el objeto estético

La actitud de Lope de Vega hacia lo misterioso estuvo formada por su época. Según Thorndike, a pesar de la línea divisoria existente entre la hechicería y “magia natural” o ciencias naturales, el elemento esotérico seguía siendo considerable en el pensamiento filosófico y científico renacentista, lo cual contribuyó al crecimiento del ocultismo en los siglos XV–XVII, solo superada en el Siglo de las Luces (Thorndake 14). De acuerdo con esta tendencia general, en el siglo XVII Lope de Vega sigue reconociendo el ámbito de lo misterioso, y lo introduce en la trama como episodios místicos, difíciles de comprensión, como demuestran algunos críticos de su obra. Con el misticismo se asocia el motivo, que constituye otra fuente de lo trágico que no aparece en *La Celestina*. Es el escepticismo del protagonista, la incredulidad de Don Alonso, como un defecto moral (No creo en las hechicerías, que todas son vanidades (53), que le cuesta la vida. No haciendo caso a las profecías y signos, enviados por sabia adivina (Soons, A. 1968), Don Alonso muere ignominiosamente a manos de un asesino y hace infeliz a Inés. Por lo tanto, la obra de Lope no es una parodia de *Celestina* como opinan algunos investigadores. Continúa la tradición de la *Celestina* hacia una ruptura total con la metafísica medieval y el desarrollo del humanismo renacentista, tanto en la interpretación del tema del Eros como respecto a la magia e interés a la cultura popular, que reanima la visión clásica del mundo en total conformidad con la demanda artística de la nueva estética literaria.

³ En el capítulo XLVII de la segunda parte del *Quijote* estamos ante una farsa, dónde el autor se burla de las creencias en el diablo difundidas en la sociedad supersticiosa. Sancho pretende demostrar a su señor que los malhechores (el barbero y el cura disfrazados de demonios) son personas y no espíritus, porque huelen bien, y deben oler, según se dice, a piedra azufre, a lo cual Don Quijote le responde que los diablos saben mucho y traen fragancias para despistar y engañar a los incrédulos criados.

BIBLIOGRAFÍA

- Ames, Debra Collins. 'Sacred and Profane Love': Venus Figures in Lope de Vega's Comedia, *Cincinnati Romance Review* 8 (1989): 78-85.
- Arsentieva N. "Los conjuros eróticos eslavo-rusos en su relación con la magia grecoegipcia" //MHNH, 8 (2009):5-32,
- Bajtín M.M. *Sobranie sochineniy*, t.4 (1), Moskva, Yaziki slavianskij kultur, 2008.
- Beusterien, J. "When the Shoe Is Not an Object: The Chinela as Thing in Lope de Vega's *El caballero de Olmedo*" *Journal of Spanish Cultural Studies* 14.2 (2013 June): 201-215.
- Calvo Martínez J. L. "Magia literaria y magia real" // *Religión, magia y mitología en la antigüedad clásica*, (Calvo Martínez J. L. ed.) Granada, 1998, pp.39-59.
- "Dos himnos a Set-Tifón" //MHNH, 8 (2008):223-242,
- Castells, R. Burton's "The Anatomy of Melancholia: A Seventeenth-Century View of Celestina" *Celestinesca*: 20.1-2 (1996): 57-73.
- Castro A. "*La Celestina*" como contienda literaria, Madrid, 1965
- Calcraft, R P. "Fabia et l'oeuvre du diable dans *Le Chevalier d'Olmedo* de Lope de Vega" / *Diable, diables et diableries au temps de la Renaissance*, editado por Jones-Davies, Marie, 29-38. Paris: Touzot, 1988.
- Celestina comentada*, ed. Luoise Forthergill-Payne, Enrique Fernández Rivera y Peter Forthergill-Payne. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2002.
- Crespeau, J-B. "El concepto filosófico de felicidad en *La Celestina*", *Celestinesca* 32 (2008): 109-130.
- Culianu I.P. *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela, 1999.
- Chéreau, A. "Sorcellerie et Magie". // "*Dictionnaire encyclopédique des Sciences Médicales, A. Dechambre Ed.*", (Paris), troisième série, tome dixième, SIR – SPE, pp. 455-482.
- Del Río M. *Desquisiones mágicas*
- Faraone C. "A Skull, a Gold Amulet and a Ceramic Pot: evidence for Necromancy in the Vigna Codini?" // MHNH, pp. 27-43.
- Fontes, M. da Costa. "Celestina's Hilado and Related Symbols" *Celestinesca*: 8.1 (1984 May): 3-13.
- Janowitz, N. *Magic in the roman world. Pagans, Jews and Christians*, London and N. York, Routledge, 2001
- Martínez Pereira, A. *La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII* (3). Península, Revista de estudios ibéricos. Consultado el 30 de noviembre de 2010
- McGaha M. The Structure of "El Caballero de Olmedo" *Hispania*, Vol. 61, No. 3 (Sep., 1978), pp. 451-458
- Manzanera, V. B. "Más datos sobre la metáfora de la serpiente-cupiditas en *Celestina*" *Celestinesca* 20.1-2 (1996): 129-154
- Morros Mestres, B. "La melancolía de Calisto" *Celestinesca* 34 (2010): 75-98.
- Sánchez, E. "Magic in "La Celestina" *Hispanic Review*; Philadelphia 46.4 (Fall 1978):
- Sánchez Jiménez, A." 'Fuego de amor': La metáfora amor fuego en la estructura de *Celestina*" *Celestinesca* 29 (2005): 197-209.
- Sevilla Arroyo, F. "Amor, magia y tiempo en *La Celestina*" *Celestinesca* 33 (2009): 173-216.

- Severin, D. "Celestina and the Magical Empowerment of Women" *Celestinesca*: 17.2 (1993 Nov): 9-28.
- Sons, A. "The Reappearance of a Pagan Conception of Fate" in *El Caballero de Olmedo*". *Romanistisches Jahrbuch* 19 (1968): 252-256.
- Textos de magia en papiros griegos*. Introducción, traducción y notas Jose Luis Calvo Martínez y Maria Dolores Sánchez Romero, Madrid, 1987.
- Thorndike L. *A history of magic and experimental science*, N. York and London, Columbia Univ. press, Vols II, V, 1964.
- Valbuena, O. "Sorceresses, Love Magic, and the Inquisition of Linguistic Sorcery in Celestina". *PMLA* Vol. 109, No. 2 (Mar., 1994), pp. 207-224
- Vian Herrero, A. "El pensamiento mágico en Celestina, 'instrumento de lid o contienda'" *Celestinesca*: Boletín Informativo Internacional 14.2 (1990 Nov.): 41-91.