

«Muchos días son passados...» Magia y concepción del tiempo en *La Celestina*

Alberto Ferrera-Lagoa
Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

En este artículo se analizan las referencias textuales de *La Celestina* que evidencian tanto la existencia del elemento mágico en la obra como su importancia estructural. Para ello, se ofrecen nuevos datos en favor de la hipótesis del enamoramiento de Melibea como consecuencia del conjuro celestinesco y se realiza un análisis comparativo entre los dos amantes y la retórica del amor cortés para descartar la hipótesis del tiempo implícito y aportar una nueva interpretación del amor entre Calisto y Melibea.

PALABRAS CLAVE: *Celestina*, magia, tiempo, amor cortés.

«Muchos días son passados...». Magic and time in *La Celestina*

ABSTRACT

In the present work, we analyse the textual references of *La Celestina* that prove the existence of the magic element in the play and its structural relevance. To achieve this purpose, new references are offered in favour of the hypothesis of Melibea's falling in love as a consequence of Celestina's spell. Besides, a comparative analyse between the two lovers and courtly love rhetoric is carried out in order to dismiss the implicit-time hypothesis and to provide a new interpretation of Calisto's and Melibea's love.

KEY WORDS: *Celestina*, magic, time, courtly love.



Introducción

Más de cinco siglos han pasado desde la publicación de la primera edición conservada de la obra conocida como *La Celestina*¹. Aun así, sorprende la ingente cantidad de trabajos que se sigue publicando sobre todas sus características (estilo, contexto, fuentes, lenguaje, recursos...). También es reseñable el escaso acuerdo al que se ha llegado sobre muchos de los temas, pese a todo lo escrito. Esta situación nos revela la riqueza semántica de la obra y la profundidad a la que llega la aparente ambigüedad que los autores² parecen desarrollar a lo largo del texto.

Uno de los grandes temas que suelen estar presentes en la crítica como «instrumento de lid o contienda» (utilizando las archiconocidas palabras de Rojas) es la magia, planteándose tres cuestiones al respecto (sobre las que volveremos a lo largo del presente trabajo):

1. ¿Es real la magia en el mundo representado por *La Celestina*? En otras palabras, ¿el conjuro de Celestina del acto III es un conjuro verdadero, con efectos en el desarrollo de la trama y responsable del cambio de parecer de Melibea?
2. ¿Es la magia, real o no, un elemento de relevancia narrativa en la obra o es un mero adorno?
3. ¿Creían sus autores en la magia?

Antes de intentar contestarlas, repasaremos algunas de las conclusiones más destacadas de la crítica al respecto, que han sido bien estudiadas primero por Botta (1994: 38-39) y posteriormente por Montaner y Lara Alberola (2016: 434-436). Haremos aquí un breve resumen de las líneas principales sobre las que se ha trabajado. Ya en el siglo XIX, algunos autores³ elaboraron una crítica romántica de la obra, exaltando lo diabólico, pero sin basarse en las propias afirmaciones del texto, incapaces por tanto de convencer a la crítica posterior (Botta, 1994: 38). Uno de los primeros en hablar de la magia celestinesca en el siglo XX fue Menéndez Pelayo, a quien se lo ha considerado, en función del crítico, tanto en contra como

1.– Utilizaremos aquí el título más utilizado, y no los oficiales de *Comedia de Calisto y Melibea* (de la edición de 1499) o la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* (de 1507).

2.– No trataremos aquí, pues consistiría en un excursus del objetivo principal del trabajo, la cuestión largamente discutida en los últimos años acerca de la autoría de la obra, ni del grado de la misma que tuvo Fernando de Rojas, el único con nombre conocido de sus posibles autores. Por ese motivo, utilizaremos «los autores» para referirnos a la entidad autora, sea esta quien sea.

3.– Lida de Malkiel (1970: 220) cita algunos nombres de esta corriente, como Wolf, Klein, Rauhut, Eberwein y Küchler.

a favor de la magia. Esto es debido a la ambigüedad que demostró al afirmar, por un lado, que «el autor quiso que Celestina fuese una hechicera de verdad y no una embaucadora» porque «en aquella edad todo el mundo creía en agüeros, sortilegios y todo género de supersticiones» (2008, II: 346) (lo que lo aproxima a estar a favor de la magia, según la crítica) y, por otro, sentenciar que todo lo que ocurre en la obra es explicable por el amor mismo (lo que creemos que demuestra su verdadera intención de echar por tierra el valor de la magia en el texto).

La discrepancia crítica comenzó en los años 60 del pasado siglo, con las publicaciones de Lida de Malkiel y de Russell. En su monumental obra (publicada por primera vez en 1962 y reeditada en 1970), la hispanista argentina muestra una visión absolutamente realista (es decir, sin magia) de *La Celestina*, defendiendo el «tiempo implícito» que veía bajo el texto (y sobre el que después volveremos) como razón suficiente para producir el enamoramiento de Melibea sin necesidad de la magia de la alcahueta (Lida de Malkiel, 1970: 222). En contrapartida, Russell publicó un trabajo en 1963 (reeditado en 1977) donde establecía la magia como elemento funcional y «tema integral» de *La Celestina*, responsable del enamoramiento de Melibea, bajo lo que él denominaba *philocaptio* (Russell, 1977), un hechizo de amor. Desde entonces la crítica se ha repartido entre estas dos posturas.

Los partidarios de la visión realista han buscado razones para desacreditar la magia, que consideran un subterfugio indigno de la calidad artística de unos autores del calibre de los de *La Celestina*, como el apoyo a la idea del tiempo implícito sugerida por Lida de Malkiel, como hace Snow (2018), o el argumento de que la magia no puede ser funcional porque contravendría el libre albedrío, como defiende Canet (2015).

Los partidarios de la visión fantástica se han centrado en estudiar los efectos de la magia en el texto, como Deyermond (1977), en analizar los precedentes literarios de alcahuetas y brujas, como hace Pérez Priego (2000), o en comparar la representación de la hechicería en el texto con sus correlatos histórico-culturales desde un punto de vista antropológico, área en la que se encuentran, por ejemplo, los estudios de Vian Herrero (1990, 1997) y de Montaner y Lara Alberola (2016).

Una tercera solución ha surgido a principios de este siglo intentando hacer convivir ambas posturas. Entre ellos destacan los trabajos de Escudero (2003), quien aboga por una interpretación ambigua del texto, permitiendo así una doble lectura, y de Sevilla (2009), quien defiende la existencia de la magia (y sus efectos) en el texto, pero otorga importancia también al tiempo implícito que sugería Lida de Malkiel. No hemos encontrado trabajos posteriores que arrojen nueva luz sobre el tema, sino que, en su lugar, parecen continuar estas mismas líneas, como la búsqueda de precedentes clásicos del conjuro celestinesco de Padilla Carmona (2017). Creemos, no obstante, que los estudios realizados hasta el momento no han

agotado el análisis de los efectos de la magia en el texto, por lo que proponemos en este trabajo un paso más en esta vía. Intentaremos explicar en las siguientes páginas cómo los autores plantearon el elemento mágico como fuerza motriz que impulsa el avance narrativo de la historia, capaz de afectar incluso al concepto del transcurso del tiempo en los personajes, sin necesidad de recurrir a ninguna otra explicación «verista» (en palabras de Menéndez Pelayo) en descrédito de la magia. Como diría Celestina, te conjuramos, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, para que nos socorras en esta aventura.

Una definición de *magia*

Antes de proceder al análisis de la magia celestinesca, deberíamos preguntarnos por la naturaleza de lo que pretendemos estudiar. ¿Qué es la magia? El *Diccionario de la lengua española (DLE)* nos trae la siguiente entrada s. v. *magia*:

1. f. Arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales.

Nos sorprende la inserción del verbo «se pretende» en la definición, como si la magia no fuera la realización de esa producción de «resultados contrarios a las leyes naturales», sino que bastara la mera intención. Para mostrar por qué nos sorprende, traemos una definición más del mismo diccionario, la primera acepción del término *orar*:

1. intr. Dirigirse mentalmente o de palabra a una divinidad o a una persona sagrada, frecuentemente para hacerles una súplica.

No es el lugar para debatir acerca de creencias, ni es nuestra intención hacerlo, pero nos llama la atención que aquí no baste con «pretender dirigirse mentalmente...», sino que el individuo que ora deba dirigirse a su divinidad para considerarse que efectivamente se está orando, mientras que el mago solo tenga que intentarlo. Sería como intentar definir a un escritor no como ‘persona que escribe’ (tal y como recoge el *DLE*), sino como ‘persona que pretende escribir’. La misma idea parece obtenerse de la definición dada por Montaner y Lara:

La magia se constituye como una proyección operativa del *pensamiento mítico-simbólico* cuya base es la *creencia* en la eficacia generalizada de las acciones a distancia, en virtud de la cual (si aplica poderes mágicos) o por me-

dio de la cual (si practica artes mágicas) el mago aspira a imponer su voluntad en su entorno (sobre espíritus, personas, animales o plantas) o a su entorno (sobre fenómenos atmosféricos, ciclos de fertilidad, etcétera). (2014: 174, el subrayado es nuestro).

Por tanto, ahora es razonable hacernos la pregunta de por qué la magia tiene esta consideración especial. La respuesta, a nuestro parecer, es la confusión existente entre ficción y realidad que parece rodear a este término. Vemos así como la magia se estudia tanto desde el punto de vista literario (en la ficción) como desde el antropológico (en la realidad histórica). Como mencionamos en la introducción, varios trabajos de la magia celestinesca se han realizado según esta metodología (es decir, considerar la magia en su sentido histórico), como los publicados por Vian Herrero (1990; 1997) y Montaner y Lara Alberola (2016). También Russell, para su defensa de la magia en el texto, se basa en tratados sobre las artes mágicas de la época (Russell, 1977: 246-254). Ahora bien, en nuestra opinión, creemos necesaria una reflexión sobre el empleo de esta metodología en los estudios literarios sobre la magia. Veamos por qué.

A nuestro parecer, y volviendo a la definición de magia, este término hace referencia simplemente al arte con que se producen resultados contrarios a las leyes naturales, valiéndose de ciertos actos o palabras o de la intervención de seres (imaginables o reales). Podrá comprobar el lector que hemos reformulado la definición dada por el *DLE* para eliminar esa idea de fingimiento o intento que denotaba el original, por las razones expuestas anteriormente. Nos acercamos así a la definición del término dada por el *Diccionario de uso del español*, de María Moliner (2002), para el término *magia*:

1. f. Arte de realizar cosas maravillosas en contra de las leyes naturales por medio de ciertos actos o con la intervención de espíritus.

Somos conscientes de que este cambio implica considerar la magia como un elemento imposible en nuestra realidad, pues no hay nada en ella que consiga resultados contrarios a las leyes naturales. Efectivamente, así es, pero no suponemos que esto conlleve ningún problema.

De la afirmación anterior podemos extraer un corolario: la magia solo existe en la ficción, en el plano fantástico, literario. Por lo tanto, la única opción válida para estudiar la magia es a través de su realización textual y literaria. No negamos la pertinencia de los estudios antropológicos antes mencionados, pues su objeto de estudio es una realidad histórica que merece ser analizada y comprendida. También tienen valor aquellos que comparan la magia literaria con la «magia»⁴ histórica, pues, evidentemente-

4.- Entrecorrimos el término para la versión histórica pues, como hemos mencionado, no consideramos que describa esta definición. Lamentablemente, es cierto que el término se

te, hay una retroalimentación entre ambas. Sin embargo, no creemos que sean suficientes para explicar la magia en la literatura⁵, por varios motivos. En primer lugar, como ya hemos indicado, la magia no existe en nuestra realidad, por lo que todo aquello que se produzca en la realidad bajo el nombre de «magia» sencillamente no puede serlo, sino que es un remedo, una imitación, una muestra de la creencia en los fenómenos mágicos literarios (orales o escritos, no entramos aquí en esta diferencia). Por lo tanto, por mera lógica, los trabajos sobre «magia» histórica y los trabajos sobre magia literaria no pueden estar estudiando el mismo fenómeno. En segundo lugar, la magia literaria es absolutamente independiente de la «magia» histórica. Pueden tener relación, por supuesto, y algunas representaciones de la magia literaria se basan en fenómenos descritos en tratados sobre «magia» histórica, no lo negamos, con una intención por parte del autor de mostrar su conocimiento sobre el tema o darle más verosimilitud histórica al texto. Sin embargo, los efectos de la magia literaria superan con creces a los de la «magia» histórica (pues esta carece de efecto mágico alguno, si bien puede tener efectos psicológicos, sociales o culturales que no nos interesan para este trabajo), por lo que hay determinadas características que solo están presentes en el plano literario. Por tanto, insistimos en ello, la magia que puede entrar dentro de la definición que damos del término solo se puede estudiar completamente desde un enfoque literario o ficcional. Será este el punto de vista que sigamos en este trabajo.

La magia de Celestina

Aclaradas estas cuestiones previas, podemos pasar a nuestro objeto de interés: la magia de la alcahueta y sus efectos en el texto de *La Celestina*.

Grandes plumas han dedicado su labor al estudio de las características de la magia con la metodología que acabamos de plantear (aunque algunos en sus trabajos empleen, además, la metodología histórica). En el ya mencionado trabajo de Russell se vio por primera vez la clara relación entre el conjuro de Celestina en el acto III y el repentino cambio de actitud de Melibea en el acto X mediante lo que él denominó *philocaptio* (Russell, 1977: 254). La crítica posterior en defensa de la magia ha seguido esta idea, bien reduciendo sus efectos, como Sevilla (2009: 189), quien concede a la magia solo el papel de producir el cambio de Melibea desde

utiliza para las dos definiciones (motivo por el que se confunden), por lo que lo mantenemos en espera del desarrollo de otro más adecuado. Para representaciones posteriores podríamos utilizar el término más apropiado de *ilusionismo*, pero aplicado a la época de *La Celestina* sería un anacronismo que preferimos evitar.

5.– Hablamos solo de literatura porque es el ámbito en el que se desarrolla el presente trabajo, pero aquí podríamos incluir cualquier otro campo del arte que trabaje con la ficción.

su mutismo a la revelación de su secreta pasión, o bien ampliándolos, como la interpretación de Deyermond (1977) de ver una transferencia del diablo desde el hilado a la cadena de oro con que Calisto paga a Celestina a través del cordón de Melibea.

En la obra, el personaje de Celestina está caracterizado continuamente como hechicera⁶. Esto no puede discutirse ni entre los más acérrimos enemigos de la visión mágica del texto. Hemos de recordar, pues a veces parece olvidarse, que es lo primero que se menciona del personaje, por boca de Sempronio:

SEMPRONIO. [...] Días ha grandes que conozco en fin desta vezindad una vieja barbuda que se dize Celestina, **hechizera**, astuta, sagaz en quantas maldades hay. (I, 103)⁷

Vemos, por tanto, que ya desde la presentación del personaje en el primer acto se menciona esta realidad. El primer autor, fuera quien fuera, quería caracterizar a Celestina como hechicera, y así lo entendieron y aceptaron sus continuadores. Por este motivo, de manera circular, la última caracterización de la alcahueta en la obra, que se produce justo en el momento de su muerte, también la realiza Sempronio para volver a llamarla hechicera:

SEMPRONIO. ¿Rufianes o qué? Espera, doña **hechizera**, que yo te haré yr al infierno con cartas. (XII, 274)

También observamos a otros personajes hablando de sus propiedades mágicas, sin dudar por un segundo de ellas. Mencionamos algunos de los muchos que se reparten a lo largo de la obra:

PÁRMENO. [...] Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labranderá, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito **hechizera**. (I, 110)

6.– Utilizamos en este trabajo sistemáticamente el término «hechicera» en vez de «bruja» por ser el que aplican a Celestina los autores de la obra, así como por ser la palabra que mejor parece definir el comportamiento de la alcahueta, que será analizado posteriormente, según la definición de «hechicera» que ofrecen Montaner y Lara: «la hechicera [...] es la que se vale de determinados conocimientos para operar lo que desea o se le pide, para cuya consecución se exige algún tipo de ritual o práctica mágica» (2014: 80). Tenga éxito o no en su empresa, es justo esta acción, realizar un ritual mágico para conseguir un fin, lo que realiza Celestina, lo que demuestra el acierto de los autores en denominarla «hechicera».

7.– Las citas de *La Celestina* son tomadas de la edición de Severin (Rojas, 2000), de donde mantenemos el marcado de las eliminaciones de la *Comedia* en la *Tragicomedia* entre corchetes, las interpolaciones de la *Tragicomedia* (salvo los cinco actos insertados), en cursiva y los apartes, entre paréntesis. Todo resaltado en negrita de las citas, salvo que se indique lo contrario, es nuestro. Para referenciar las citas damos el acto en números romanos y en arábigos la página de la edición citada.

LUCRECIA. ¡Jesú, señora, más conocida es esta vieja que la ruda!, no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por **hechizera** [...]. (IV, 152)

MELIBEA. [...] Quemada seas, alcahueta falsa, **hechizera**, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros. (IV, 161)

LUCRECIA. (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus **hechizos** y vase; después házese de nuevas.) (IX, 237)

LUCRECIA. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta **hechizera**.) (X, 242)

No mencionamos aquellos muchos otros momentos en los que se denuncia a la alcahueta con expresiones como «válala el diablo» o «diablo de vieja», pues no son más que meros ataques hacia su persona. Sin embargo, algunos autores, como Morón Arroyo (1974), los han utilizado para hablar de lo demoníaco en la obra, en lugar de hablar de la magia en sí.

Los muchos comentarios de los personajes (principalmente de los criados) afirmando categóricamente el papel de Celestina como hechicera (además de la conversación de Celestina con Pármeno haciendo referencia a las prácticas, evidentemente mágicas, que realiza con Claudina, su antigua mentora y madre del criado) demuestran la realidad del mundo ficcional de la obra: las hechiceras existen y tienen poderes mágicos. Otra cosa es que funcionen, pero de eso hablaremos más adelante.

Los anteriores comentarios nos sirven para tratar algunos aspectos relacionados con la caracterización de Celestina que han suscitado debate. Por una parte, está el tema de la falsedad de la alcahueta. En muchas ocasiones se la denomina «falsa», como se observa en los ejemplos citados. Se ha utilizado en ocasiones como argumento para demostrar que en verdad no es hechicera, pero creemos que esta idea ya está superada. Se ve claramente que su falsedad radica en el engaño constante que hace con sus clientes, no en que sus métodos, mágicos o no, no tengan existencia real. Por otro lado, está la actitud de Pármeno ante la magia. Es famosa su afirmación, tras la larga descripción del laboratorio de la hechicera, de «y todo era burla y mentira» (I, 113). La crítica lo ha visto generalmente o bien como una prueba de la ineficacia narrativa de la magia (Sevilla, 2009: 190), o bien como rastro de la voz autorial que revelaría el escepticismo de los autores frente a la magia, postura que sugería el propio Russell (1977: 257), quien también sugiere otras opciones, como considerar que es una referencia al engaño de las brujas por parte del diablo. Ahora bien, si esto fuera así y el «todo era burla y mentira» fuera una defensa de la no existencia de la magia por parte de Pármeno, no tendría sentido la afirmación que hará este personaje en el acto XII, cuando en el

segundo encuentro entre Melibea y Calisto, este afirma que su amor se lo han dado los santos de Dios:

PÁRMENO. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! Por fe tengo, hermano, que no es cristiano; lo que la **vieja traydora con sus pestíferos hechizos** ha rodeado y hecho, dize que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado. (XII, 263)

Con el texto en la mano, no puede negarse aquí que Pármeno cree a pies juntillas en la eficacia de los «pestíferos hechizos», como ya defendiera Vian Herrero (1990: 66-65). ¿Cómo entonces puede explicarse el «y todo era burla y mentira»? Es importante fijarse en el contexto de esta afirmación. Pármeno se lo está diciendo a Calisto, a quien está intentando convencer de que no contrate a Celestina (de quien el propio Pármeno, recordemos, dice que es «un poquito hechizera»), por lo que debe denigrarla en todo lo posible, llegando hasta acusar su trabajo de «burla y mentira», sin que necesariamente tenga que estar haciendo referencia exclusivamente a sus artes mágicas. No se puede ver aquí la voz autorial, pues esta permanece oculta en todo el texto (a excepción de los paratextos), por lo que una referencia tan clara de la voz del autor rompería así con el estilo del resto de la obra, cuya polifonía está compuesta, en exclusiva, de las voces de los personajes. Incluso en el caso de que se pudiera relacionar (erróneamente) esta afirmación con las creencias del autor, esta equivalencia no modificaría en absoluto la relevancia de la magia en el texto, idea contraria a la expresada por gran parte de la crítica. Incluso los partidarios de la magia han tenido que hacer uso de la metodología histórica antes mencionada para demostrar que los autores tenían que creer en la magia (como en Severin, 1995: 7-11). Sin embargo, defender que se deba creer en la magia para escribir sobre magia sería como defender que Góngora creía en la existencia de Polifemo y Galatea o que un autor ateo no pueda escribir sobre dioses en sus obras. Como muy bien explicó Vian Herrero, «habría que dejar de discutir si Rojas creyó o no en la magia cuando lo que se analiza es una obra literaria en la que todavía no hay acuerdo sobre la función que la magia cumple. Rojas no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como ingrediente artístico» (1990: 64-65). De esta manera, daríamos por zanjada la tercera de las cuestiones planteadas al inicio de este trabajo.

Caracterizada la hechicera, veamos ahora qué elementos mágicos aparecen realmente en el texto. En este sentido la crítica ha estudiado cinco muestras: 1) el conjuro a Plutón del acto III, 2) las dudas de Celestina en sus propios actos, 3) los augurios y la facilidad con la que Celestina accede a Melibea, 4) el comportamiento irresponsable de Alisa y 5) el brusco cambio de Melibea. En todos ellos, como veremos con detalle, se revelan indicios textuales de la eficacia de la magia en la realidad de la obra. No obs-

tante, creemos que la crítica ha pasado por alto una prueba más del efecto de la magia, que podría explicar ciertas cuestiones actuales sobre la obra. Pero no adelantemos acontecimientos y repasemos lo que ya se sabe.

Una vez que Celestina acepta el encargo de Calisto, antes incluso de tentar a Melibea con métodos humanos propios de una alcahueta, realiza un conjuro a Plutón en el acto III, que traemos para ilustración del lector:

CELESTINA. Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfuros fuegos que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesifone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del regno de Stige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras*. 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 ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue hecho, con el qual unto este hilado; vengas sin tardança a obedecer mi voluntad y en ello te embolvas, 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 quanto 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 passos y mensaje; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre, y otra y otra vez te conjuro⁸. (III, 147-148)

8.— Los autores suelen considerar que el conjuro es toda la intervención final de Celestina en el acto III, por lo que, al citarlo, continúan desde donde lo hemos dejado con «[y], assí confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto» (como por ejemplo se observa en Padilla Carmona, 2017: 232). Sin embargo, consideramos que el conjuro termina donde acaba nuestra cita (con perfecto paralelismo circular entre el inicio «conjúrote» y el final «te conjuro»), y que lo que sigue es una de tantas indicaciones de las salidas y entradas de personajes que llenan la obra.

Se han publicado varios trabajos acerca del conjuro⁹, principalmente para determinar sus fuentes clásicas. Destacan los ya mencionados trabajos de Padilla Carmona (2017) y Pérez Priego (2000), que recogen los modelos literarios presentes en la *Farsalia* de Lucano, *Laberinto de fortuna* de Juan de Mena y ciertos tratados de magia conocidos en la época. Pérez Priego realiza, además, un análisis de la estructura del conjuro como forma literaria.

Lo que aquí nos interesa subrayar es que el conjuro, como tal forma literaria, tiene una construcción, una estructura determinada, reconocible en todos aunque lógicamente variada de unos a otros. En él suele haber siempre: una invocación o imprecación al demonio, un mandato sobre el propósito o finalidad del conjuro y un pacto o compromiso de cumplimiento, muchas veces bajo condición o amenaza. (2000: 81)

El conjuro de *Celestina* sigue a rajatabla esta estructura, lo que manifiesta que «en *La Celestina*, la invocación al demonio se formula en términos muy literarios» (Pérez Priego, 2000: 81). Justamente por esta cualidad literaria del conjuro varios autores han afirmado que no es un auténtico pacto demoníaco, sino una «recreación altisonante de modelos literarios» (Sevilla, 2009: 190; también Pérez Priego, a pesar de su afirmación anterior, es de esta opinión). Estamos de acuerdo en considerar el conjuro como un remedo de fórmulas clásicas, extraídas de la literatura. Sin embargo, no vemos cómo esta naturaleza le hace perder su esencia de conjuro real, de pacto demoníaco. Sevilla no da más razones, y Pérez Priego afirma que esto es debido a que nada tiene que ver con los conjuros extraídos de las crónicas y procesos de brujería de la época. Contra este argumento utilizaremos el razonamiento que hemos seguido hasta aquí. Si no se pueden considerar magia los fenómenos históricos que reciben ese nombre, tampoco podemos considerar como tales a pactos demoníacos, conjuros o hechizos que se realicen en nuestra realidad histórica, ya que dichos actos serán evidentemente inútiles y no llamarán a ningún demonio. Descartado este argumento, el hecho de que el conjuro (como la magia, según nuestra definición) tenga una naturaleza literaria justifica que se deba estudiar desde el punto de vista literario, pero no que sea un conjuro falso en la realidad de la obra. De hecho, la hechicera lo realiza, recordemos, a solas, con la firme creencia de que funcionará. Y así será punto por punto, como reconocen los mismos autores que niegan la validez del conjuro como pacto demoníaco y como veremos más adelante.

9.- Al respecto también se han publicado trabajos centrados en el análisis de los diferentes ingredientes del laboratorio de *Celestina*, referenciados en la descripción de Pármene (I, 110-113) y en la conversación de Elisa y *Celestina* justo antes de la realización del conjuro (III, 146-147), como el realizado por Gómez Moreno y Jiménez Calvente (1995: 95 y ss.).

Por lo tanto, si la magia del conjuro funciona en la realidad de la obra (como así creemos y como intentamos demostrar en este trabajo), entonces el conjuro debe ser verdadero en esta misma realidad.

Una vez lanzado el conjuro, en el que, según indica su plegaria, el demonio se ha introducido en el hilado, lleva este a casa de Melibea en el acto IV. En el camino tiene lugar la segunda de las ya planteadas características relativas a sus capacidades mágicas. Celestina se plantea qué hará si su plan no tiene éxito. Este monólogo del personaje ha sido visto por parte de la crítica como una indicación de que sus poderes mágicos son falsos, pero estamos de acuerdo con Russell (1970)¹⁰ en ver que no es otra cosa que un modo de humanizar a la alcahueta, quien, como toda persona, duda de sus propias capacidades en momentos de crisis. Esto es aplicable a cualquier actividad humana, como lo es la magia para Celestina, y no da pie, en ningún momento, a presuponer falsedad en sus capacidades sobrenaturales.

También en el camino a casa de Melibea tiene lugar la tercera característica antes mencionada: los augurios y la facilidad con la que Celestina accede a su casa. Recordemos lo que dice la propia hechicera:

CELESTINA. [...] Todos los agüeros se adereçan favorables, o yo no sé nada desta arte: quatro hombres que he topado, a los tres llaman Juanes y los dos son cornudos. La primera palabra que oý por la calle fue de achaque de amores; nunca he tropeçado como otras vezes. *Las piedras parece que se apartan y me hazen lugar que passe; ni me estorvan las haldas, ni siento cansación en andar; todos me saludan.* Ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto, tordo ni cuervo ni otras noturnas. Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria. (IV, 150-151)

En cuanto a los augurios, poco hay que decir. Es de sobra conocida la relación que suele darse entre magia y adivinación. Sin embargo, como es el único momento de toda la obra en la que Celestina parece tener dotes de adivina, podemos dejar esto como un mero apunte de verosimilitud, sin mucha importancia para la narrativa de la historia. Lo que sí es importante es la facilidad con la que Celestina llega a casa de Melibea: el camino es llano, sin piedras (las cuales «parece que se apartan»), la falda no la molesta y no se cansa al andar. Además, se encuentra en la puerta de Melibea a Lucrecia, quien, curiosamente, es prima de su discípula. Son todos fenómenos introducidos por el interpolador de la *Tragicomedia* (salvo la presencia de Lucrecia, que se nombra ya en la *Comedia*), con la idea, creemos, de reforzar el efecto mágico del hilado, que

10.— Entre otros autores, como Lara (2014).

lleva Celestina consigo. Se podría dudar fácilmente de esta afirmación si no tuviéramos la contrapartida de la vuelta de Celestina en el acto v, quien afirma, de forma paralela:

CELESTINA. [...] ¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de allegar adonde han de reposar mis nuevas! (V, 171)

No olvidemos que lo dice cuando ya ha entregado el hilado a Melibea (suceso que analizaremos más adelante). Ya no tiene consigo la presencia demoníaca, mientras que sí la tenía cuando esas mismas faldas no la molestaban a la ida. Se inicia así la «aparejada oportunidad» mencionada en el conjuro con la que Melibea habrá de comprar el hilado. El conjuro, por tanto, comienza a hacer efecto.

A continuación tiene lugar un suceso curioso cuanto menos. Nada más llegar a casa de Melibea y hablar con Lucrecia, esta sube a anunciar la visita de la hechicera a Alisa. El comportamiento de la madre de Melibea es una de las grandes cuestiones del texto y el cuarto fenómeno que indica la presencia de la magia. Al entrar Celestina para vender el hilado, Alisa abandona oportunamente la casa para visitar a su hermana, dejando a su hija sola ante la peligrosa influencia de la alcahueta. Somos partidarios aquí de la propuesta de Deyermond (1977: 7): Alisa ha caído bajo el poder del demonio encerrado en el hilado. Las pruebas textuales son más que evidentes y culminan así la «aparejada oportunidad» que pide Celestina para que Melibea pueda comprar el hilado. Solo hay que analizar la forma de hablar de Alisa con respecto a Celestina para darse cuenta de que no está en su sano juicio cuando se va de casa, el cual recobrará en el acto x, cuando el hilado ya no esté presente y la «aparejada oportunidad» no sea ya necesaria:

Acto IV		Acto X
Antes de Celestina	Después de Celestina	
ALISA. ¡Hy, hy, hyl Mala landre te mate si de risa puedo es- tar, viendo el desa- mor que debes de tener a essa vieja que su nombre has vergüença nombrar; ya me voy recordan- do della. Una buena pieça; no me digas más. Algo me ver- ná a pedir; di que suba. (IV, 152)	ALISA. Vezina honrra- da , tu razón y offreci- miento me mueven a compassión, y tanto que quisiera cierto más hallarme en tiempo de poder cumplir tu falta , que menguar tu tela. Lo dicho te agra- dezcó ; si el hilado es tal, serte ha bien pa- gado . (IV, 153) ALISA. Hija, Melibea, quédese esta mujer honrrada contigo, que ya me parece que es tarde para yr a visitar a mi hermana [...]. (IV, 153)	ALISA. Esso creo yo más que lo que la vieja ruyn dixo; pensó que recibiría pena dello y mintióme . Guárdate , hija, della , que es gran traydo- ra , que el sutil ladrón siempre rodea las ricas moradas. Sabe ésta con sus trayciones , con sus falsas mercadurías, mu- dar los propósitos cas- tos; daña la fama; a tres vezes que entra en una casa, engendra sospecha. (X, 248) ALISA. Por amor mío, hija, que si acá torna- re sin verla yo , que no ayas por bien su venida ni la recibas con plazer; halle en ti honestidad en tu respuesta y jamás bol- verá; que la verdadera virtud más se teme que spada. (X, 248)

Es necesario indicar que entre las palabras de la primera columna y las de la segunda tiene lugar el acceso de Celestina a la casa, donde pronuncia las siguientes palabras como excusa de la visita:

CELESTINA. [...] No supe mejor remedio que vender un poco de **hilado** que para unas toquillas tenía allegado; supe de tu criada que tenías dello necesidad. Aunque

pobre, y no de la merced de Dios; **veslo aquí, si dello**
y de mí te quieres servir. (IV, 153)

A renglón seguido (tras mirar la madre de Melibea el hilado, según se deduce del texto) tiene lugar la intervención de Alisa de la segunda columna de la tabla. Si comparamos la opinión de Alisa antes y después de la llegada de Celestina y la visión del hilado, así como con lo que dice de ella en el acto x, podemos ver que los enunciados de la segunda columna no parecen propios de la madre de Melibea. A nuestro juicio, solo hay dos formas de explicar esta intervención: o Alisa ha tenido una enajenación mental transitoria (que carecería de explicación) o ha sido víctima de la influencia demoníaca del hilado en el mismo momento de su visión¹¹. La lógica de la obra nos lleva a pensar que la segunda opción es la más plausible, como además reconoce la propia Celestina en un aparte (es decir, para ella misma, sin intención de engaño):

CELESTINA. (Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad, arzeziando el mal a la otra [a la hermana de Alisa].
Ea, buen amigo [el diablo], tener rezio, agora es mi tiempo o nunca, no la dexes; llévamela de aquí a quien digo). (IV, 153)¹²

Es reseñable el uso de «aparejando oportunidad», que guarda relación con la «aparejada oportunidad» que pide Celestina en el conjuro. La primera petición del hechizo se ha cumplido, y la alcahueta tiene a su alcance a Melibea para poder venderle el hilado.

A caballo entre este acto y el acto x tiene lugar el quinto (y principal) elemento a favor de la magia: el cambio brusco de comportamiento de Melibea. En el apartado dedicado a Melibea, analizaremos este comportamiento con detalle, pero hagamos aquí un primer acercamiento para ver el efecto de la magia. Con el texto en la mano, es fácilmente observable que Melibea desprecia absolutamente a Calisto en el acto IV, con más energía incluso de lo que lo hace en persona en la escena inicial, y que súbitamente, en el acto x, está absolutamente enamorada (y no lo dejará de estar en el resto de la obra):

11.— Con la ironía dramática que caracteriza la obra, no parece que Alisa tenga noticia de la cualidad de hechicera de Celestina, pues no la menciona así nunca. Aún con todo, es la primera en caer hechizada.

12.— En esta cita los corchetes no pertenecen a las eliminaciones de la *Comedia*, sino que son nuestros.

Acto I	Acto IV	Acto X
<p>MELIBEA. Más desventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera qual [la] merescete tu loco atrevimiento, y el intento de tus palabras [Calisto] ha seydo <i>como</i> de ingenio de tal hombre como tú aver de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo. ¡Vete, vete de aý, torpe! que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleyte. (I, 87)</p>	<p>MELIBEA. ¡Jesú, no oyga yo mentar más esse loco saltaparedes, fantasma de noche, luengo como cigüeña, figura de paramiento malpintado, sino aquí me caeré muerta! Éste es el quel otro día me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán. Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y quedaba por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que publicar su [grande] atrevimiento. Pues avísale que se aparte deste propósito y serle ha sano. (IV, 162-163)</p>	<p>MELIBEA. ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu corazón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivar. ¡O mi madre y mi señora, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres! (X, 246)</p>

De las soluciones que se han dado para explicar este brusco cambio de comportamiento, destacan dos, que son el origen de la batalla crítica entre partidarios y contrarios de la magia que se lleva dando desde el siglo pasado, como ya mencionamos. Lida de Malkiel propuso, brillantemente desde su punto de vista verista, que la única forma de explicar este cambio de actitud era suponer que no era tan brusco como parece. La hispanista argentina propuso así la existencia de un «tiempo implícito» (Lida de Malkiel, 1970: 177), que daría tiempo a los amantes a enamorarse (lo que trataremos más adelante). Por su parte, Russell volcó todo el peso del

cambio en la magia de Celestina, papel que le otorga su valor como «tema integral» de la obra (1977: 263), de forma que Melibea es víctima de una *philocaptio* o hechizo amoroso. Desde entonces, los críticos se han ido posicionando en una u otra postura en igual medida que consideraban la importancia de la magia en el texto, como hemos mencionado en la introducción. También existen trabajos que optan por una solución intermedia, entre los que destaca la propuesta de Sevilla (2009), quien opta por considerar que la magia solo actúa para que Melibea revele a Celestina el largo tiempo que lleva enamorada de Calisto.

De las tres posturas, nuestra opinión se acerca más a la que mostró Russell, aunque con los matices que hemos ido mencionando a lo largo del presente trabajo. Vemos, por tanto, un papel activo de la magia tanto en el cambio sentimental de Melibea como en la apertura de su mutismo ante Celestina. Así lo creen también los personajes de la propia obra, como evidencian los siguientes apartes de Lucrecia y Pármeno:

LUCRECIA. [Al sorprenderse Celestina del dolor de corazón de Melibea]¹³ (¡Assí te arrastren, traydora! ¿Tú no sabes qué es? Haze la vieja falsa sus hechizos y vase; después házese de nuevas.) (IX, 237)

LUCRECIA. (El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es éste; cativádola ha esta hechizera.) (X, 242)

PÁRMENO. ¡Desvariar, Calisto, desvariar! Por fe tengo, hermano, que no es cristiano; lo que la vieja traydora con sus pestíferos hechizos ha rodeado y hecho, dize que los santos de Dios se lo han concedido y impetrado. (XII, 263)

Posteriormente descubrimos que esta no es la única vez que Celestina ha utilizado esta artimaña del hilado para enamorar a jóvenes:

CELESTINA. Vender un poco de hilado, con que tengo caçadas más de treynta de su estado, si a Dios ha plazido, en este mundo, y algunas mayores. (VI, 180)

Analizaremos con mayor detalle el cambio brusco de comportamiento de Melibea y su posible explicación mágica en el correspondiente apartado, pues para poder hacerlo hemos de ver primero el tiempo implícito de la obra. En dicho apartado intentaremos demostrar que Melibea cae rendida ante Calisto debido en exclusiva al hechizo celestinesco. Si esto es así, ya tenemos realizadas punto por punto las peticiones que Celestina le hizo al diablo, como nos indica la propia alcahueta al salir de la casa de Melibea:

13.— Los corchetes son nuestros.

CELESTINA. [...] ¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy; así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. [...] ¡O serpentino azeyte, o blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor! (V, 171)

Vemos una y otra vez a lo largo del texto cómo la alcahueta cree indudablemente en la realización efectiva de sus capacidades mágicas, como ya observó Botta (1994: 146).

Así, como estudió Sevilla (2009: 193), se puede hacer una correlación entre las peticiones y el punto donde se cumplen. Ampliamos aquí esta comparativa:

- «que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre»: Efectivamente, el camino y el andar se tornan fáciles a Celestina, quien no encuentra problema, sino ayuda, en acceder a casa de Melibea y quedarse a solas con ella.
- «que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición»: Lo que comienza por el más férreo rechazo a la mención de Calisto se convierte en el mismo acto en una indiferente lástima por su dolor de muelas, y acaba concediendo todo lo que le pide Celestina (darle el cordón y prometerle la oración sanatoria).
- «se le abras [el corazón] y lastimas del crudo y fuerte amor de Calisto»¹⁴: En el acto x se revela que el corazón se le ha herido con el mismo amor loco que mantiene a Calisto en cama.
- «se descubra a mí»: Melibea enamorada manda a Lucrecia a llamar a Celestina para descubrirle su pasión.
- «en [este hilado] te embolvas»: Esta es la única petición que no vemos realizar directamente (porque su agente, el diablo, no se textualiza en ningún momento). Pero si el resto de peticiones, que Celestina hace derivar del hecho de que el diablo esté en el hilo, se cumplen, hemos de suponer, por lógica innegable, que el diablo está de hecho en el hilado.

Con el texto en la mano, no quedará al lector más remedio que rendirse ante las pruebas evidentes: la magia existe y tiene efectos palpables en la realidad de la obra, quedando contestada así la primera cuestión de la crítica acerca de la magia planteada en la introducción de este trabajo. Somos conscientes de que todavía nos quedan dos aspectos que tratar. Por una parte, contestar a la segunda cuestión de la crítica (¿funciona la

14.— Esta petición no aparece reflejada en la comparativa de Sevilla y la analizaremos con más atención posteriormente. Los corchetes son nuestros.

magia como un elemento de relevancia narrativa en la obra?) y, por otra, mencionar y desarrollar el sexto y último efecto mágico que observamos en *La Celestina*. Pero antes tenemos que tratar y desarrollar un tema fundamental en la obra y que ya hemos mencionado varias veces: el concepto del tiempo.

El tiempo implícito de la obra

El tratamiento del tiempo en *La Celestina* ha sido un tema peliagudo, pues una lectura atenta del texto demuestra un conjunto de continuas referencias explícitas al tiempo que transcurre en escena (alusiones al amanecer, a las horas del reloj...), mientras que existen otras alusiones temporales que, aparentemente, son incongruentes con el desarrollo escénico. De las soluciones propuestas, destaca la sugerida por Lida de Malkiel (1970: 174), quien defendió la existencia de un «tiempo implícito» que transcurre de fondo a las escenas mostradas en el texto, apoyándose en la idea anteriormente establecida por Gilman de que el autor parece crear tiempo y espacio en el texto a medida que los va necesitando. De esta manera, el texto recogería escenas seleccionadas a partir de una historia mucho mayor. Esta visión temporal ha sido el argumento principal que esgrimen aquellos contrarios a la magia en la obra. Afirman, como hace Lida de Malkiel, que en este tiempo implícito que subyace al tiempo escénico se produce el enamoramiento de Melibea, dándole así tiempo a caer prendida de Calisto sin necesidad de recurrir a la magia de Celestina. En esta línea están la hipótesis ya mencionada de Sevilla (2009) y la propuesta de Snow (2018: 271), quien se arriesga incluso a proponer un periodo de «nueve o diez días» entre la primera escena y el encuentro de Celestina y Melibea en el acto iv. Un trabajo que nos interesa por las líneas que siguen es el propuesto por Galarreta-Aima (2011:44), quien habla de la «conciencia temporal» de los personajes, estudiando cómo todos ellos «intentan manipular el tiempo, acelerándolo o dilatándolo» a través de «la imaginación, la memoria y el lenguaje», aspecto en el que nos centraremos más adelante.

Repasemos un momento las alusiones temporales de la obra. No trataremos las que se refieren al paso de las horas en las escenas representadas en el texto, pues lo único que nos interesa de ellas es el hecho de que demuestran que estas escenas transcurren en tres días para la *Comedia* y cuatro para la *Tragicomedia* (como bien se ha estudiado en varios trabajos, entre ellos el ya citado de Sevilla, al que remitimos). Solo trataremos aquí, pues son las que nos interesan, las referencias al supuesto tiempo implícito.

La crítica ha encontrado tres grupos de alusiones al tiempo implícito (no incluimos aquí la propuesta de Snow de suponer tiempo implícito

entre los actos III y IV, pues no vemos que los argumentos que aporta se sostengan¹⁵):

- Las que realizan Pármeno y Melibea al referirse al primer encuentro de los amantes como «el otro día», alargando el tiempo entre el primer acto y el segundo.
- Las que parecen indicar la existencia de una prehistoria amorosa, como los «muchos días son passados» de Melibea.
- El mes en el que transcurren los cinco actos interpolados en la *Tragicomedia*.

Veámoslos con detalle. Las referencias que parecen alargar el tiempo tras la primera escena se resumen en dos intervenciones:

PÁRMENO. Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena. (II, 134-135)

MELIBEA. Éste es el quel otro día me me vido y començó a desvariar conmigo en razones. (IV, 162-163)

Las dos expresiones resaltadas sitúan temporalmente la primera escena como ocurrida días antes de las conversaciones que están teniendo lugar (entre Calisto y Pármeno en el acto II y entre Celestina y Melibea en el acto IV), y no hay nada en el texto que nos lleve a pensar de otra forma.

Ahora bien, habría que matizar dos cuestiones tratadas en este punto por la crítica. Algunos autores, como Snow (2018: 272) y Sevilla (2009: 202), proponen que este «otro día» ocurre necesariamente ocho o nueve días antes del encuentro entre Melibea y Celestina, con base en que, ante la pregunta de la joven sobre cuánto tiempo hace que Calisto sufre dolor de muelas, Celestina responde «Señora, ocho días» (IV, 167). Ambos autores suponen que, como Melibea da por buena esa referencia temporal (o, al menos, no dice nada para negarla), ese debe ser el tiempo entre las dos escenas, asumiendo que Calisto debe necesariamente empezar a padecer el dolor después del encuentro. Parece que a gran parte de la crítica se le olvida que el dolor de muelas es falso, una estratagema de la alcahueta, que se lo acaba de inventar en esa misma escena para sortear el intenso enfado de Melibea ante la mención de Calisto, y que no hay ningún pasaje del texto que haga suponer que Celestina sepa con exactitud cuántos días hace que se vieron los dos protagonistas. Por lo tanto,

15.– Sin entrar en mayor detalle, no vemos por qué deben pasar dos o tres días (como afirma Snow) entre los actos III y IV para que Celestina tenga dudas de la efectividad de su hechizo. Creemos, más bien, que Celestina acude a casa de Melibea la mañana siguiente a haber realizado el conjuro (como parece desprender el texto, si bien, no se indica con precisión el momento en el que esto ocurre).

sería harta casualidad que Celestina, en esta mentira rápida, acertara en el tiempo transcurrido. Además, no hay nada que impida a Calisto poder acudir a la huerta de Melibea con dolor de muelas, sobre todo si es al principio de su dolencia, por lo que esos ocho días podrían referirse a un plazo de tiempo mayor del que llevan Melibea y Calisto sin verse, dándolo Melibea tácitamente por válido. En cualquier caso, sea válida esta hipótesis o la propuesta por la crítica, es necesario estar de acuerdo en que los días transcurridos entre las dos escenas son, por fuerza, pocos y de ninguna forma pueden corresponder a los «muchos y muchos días son passados» (X, 245) en los que refiere Melibea que lleva enamorada.

En cuanto al mes en el que transcurren los cinco actos interpolados de la *Tragicomedia*, el texto no ofrece dudas al respecto, pues diversos personajes, entre ellos Sosia y Melibea, lo afirman. Sin embargo, como veremos más adelante, los criados y los amantes perciben de forma distinta lo ocurrido en ese mes.

Por último, nos queda tratar lo que la crítica ha llamado la «prehistoria amorosa» de los dos amantes. La supuesta existencia de este tiempo se basa en las continuas referencias que hacen los dos amantes a esos muchos «días antes de agora passados» en los que los dos protagonistas habrían mantenido un largo amor silencioso, que solo se hace público debido a la intervención de Celestina (Sevilla, 2009: 203). Las principales referencias a esa prehistoria se exponen a continuación:

CALISTO. En sueños la veo **tantas noches** [...]. (VI, 186)

CALISTO. [...] a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que **trabajo noches y días**, no me vale ni aprovecha. (VI, 186)

MELIBEA. ¡O mi fiel criada Lucrecia! ¿qué dirás de mí; qué pensarás de mi seso quando me veas publicar lo que a ti **jamás he querido descubrir**? (X, 238)

MELIBEA. [...] O pues ya, mi nueva maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces **en vano trabajo por te lo encobrir. Muchos y muchos días son passados** que esse noble cavallero me habló en amor. (X, 245)

MELIBEA. Postpuesto todo temor, as sacado de mi pecho lo que jamás a ti ni a **otro pensé descubrir**. (X, 246).

LUCRECIA. Señora, **mucho antes de agora** tengo sentida tu llaga y callado tu desseo; hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y cellar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego

del corazón, en el meneo de tus miembros en comer sin gana, en el no dormir. (X, 247)

CALISTO [...] ¡O cuántos días antes de agora passados me fue venido esse pensamiento a mi corazón y por imposible le rechaçava de mi memoria, hasta que ya los rayos ilustrantes de tu *muy* claro gesto dieron luz en mis ojos, encendieron mi corazón, despertaron mi lengua, estendieron mi merecer... (XII, 261)

MELIBEA. [...] después que de ti ove entera noticia, ningún momento de mi corazón te partiesses, y aunque muchos días he pugnado por lo dissimular, no he podido [...]. (XII, 262)

CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced **toda mi vida** he gastado [...]. No es hazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo, nadando por este huego de tu desseo **toda mi vida**. (XIV, 284-285)

MELIBEA. **Muchos días son passados**, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto. (XX, 333)

Observemos que todas las referencias a este supuesto tiempo implícito pasado están mencionadas por los dos amantes (con especial atención a que Melibea no lo nombra hasta después de que se ejecute el hechizo, no antes), con la salvedad de la realizada por Lucrecia (ante Melibea) en el acto x. A pesar de todas las evidencias y del fuerte apoyo de la crítica, digámoslo aquí, no creemos que tal tiempo implícito haya tenido lugar, sino que estas referencias temporales son perfectamente explicables teniendo en cuenta el tipo de amor que sufre Calisto y la magia de Celestina. Las expresiones temporales utilizadas por los personajes serían, por tanto, la sexta referencia a los efectos mágicos del conjuro que anunciábamos en el apartado anterior. Para poder justificar nuestra hipótesis, examinemos un poco más de cerca el comportamiento de los dos amantes.

El amor paródico de Calisto

Pese a los intentos de la crítica de principio de siglo en ver a Calisto como un héroe problemático, hoy nadie duda de que es una completa parodia del amante cortés, como dijera Severin (1980: 695). Esto no lo percibimos solo los lectores, sino también los propios personajes de la obra. Todos sus criados se burlan de él (generalmente en apartes, pero no

solo) e incluso sufre el sarcasmo de Melibea, como evidencia el famoso «¡aún más yugal galardón te daré yo, si perseveras!» del primer acto, que tantos críticos han visto como una alusión a su secreto amor, sin percibir la burla que hace la dama de su pseudoamante cortés (burla que debieron percibir los lectores de la época, acostumbrados a los libros de caballerías y las novelas sentimentales). De este modo, Calisto se convierte en «el personaje más cómico de la *Comedia* primitiva [...] y se conduce como loco y bobo» (Severin, 1980: 695). Incluso Celestina utilizará esta parodia a su favor, al describir a Calisto con la exageración de las virtudes de los héroes de la épica, como Alejandro Magno y Héctor.

El amor cortés presentaba en los libros de caballerías, en las novelas sentimentales y en los romances bretones una serie de características prototípicas. Entre ellas, podemos destacar la nobleza de los dos amantes, el secreto en el que deben guardar su amor, la superioridad de la amada frente al amante (que generalmente es un caballero) y la aventura que debe realizar el amante para ser digno de la amada a la que pretende (Markale, 2006; Rougemont, 2018). Vemos todos estos rasgos subvertidos en Calisto y en su actitud para con Melibea. Aunque suponemos que ambos tienen un cierto nivel social (pues ambos tienen criados y dinero), tampoco se deja muy claro cuál es y ambos mantienen una relación muy cercana con sus criados (con los que se tutean, no lo olvidemos). En cuanto al secreto, la «poridat», como se denomina en la poesía de los trovadores (Vallcorba, 2013), este queda roto nada más comenzar la obra, pues en el primer acto Calisto le contará su amor a Sempronio, a Pármeno y a Celestina sin ningún tipo de reparo. La superioridad de la amada se mantiene, pero la *religio amoris* se exagera en la obra, ya que Calisto se confiesa «melibeo» y no cristiano, una herejía que afianzará repetidas veces, como en «Por dios la creo, por dios la confesso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora» (I, 95). En cuanto a la aventura necesaria para ser un amante digno, destacamos el estudio de Acierno (2017), quien analiza cómo Calisto no cumple en ningún momento los requisitos para ser digno de Melibea, pues no se esfuerza en absoluto por conseguirla, sino que decide pagar a Celestina para que sea ella quien se la gane. En vez de recorrer aventuras, Calisto se encerrará en su cuarto a oscuras para lamentarse de su amor.

La parodia explica incluso el final tan ridículo de Calisto, pues en la tradición del amor cortés el amante recibe un daño por llegar hasta el lecho de la amada (convertida en diosa), como ha estudiado Markale:

Nadie puede regresar intacto del lecho del dios o de la diosa. Attis, el amante de Cibele, es castrado. Anquises, padre de Eneas y amante de Venus, es cojo. Tiresias, el adivino, que conoce el secreto de la diosa (que mantiene, pues, relaciones sexuales con ella), es ciego. Ni siquiera

Lanzarote y Tristán salen indemnes de su contacto con Ginebra e Isolda: ambos sufren una terrible herida que no pueden curar, que les afecta en la carne y también en el espíritu. (Markale, 2006: 178)

De esta manera, Calisto sufre el mayor de los daños por llegar hasta Melibea y muere (cómicamente como todo cuanto lo rodea), bien al día siguiente (en la *Comedia*) o al mes (en la *Tragicomedia*, perdiendo la relación causa-efecto).

Además de tergiversar todos los tópicos del amor cortés, Calisto utiliza una retórica propia del tipo de amor que él cree tener. Este estilo, criticado y burlado por los otros personajes, se caracteriza principalmente por la exageración de todo cuanto tiene que ver con Melibea y el amor que hacia ella siente. Podríamos traer múltiples ejemplos de esta retórica hiperbólica, pero nos limitaremos a unos pocos:

CALISTO. [...] Mis pensamientos tristes no son dignos de luz. (I, 88)

CALISTO. ¿Cuál dolor puede ser tal, / que se yguale con mi mal? (I, 91)

CALISTO. Porque amo a aquélla ante quien tan indigno me hallo, que no la espero alcanzar. (I, 95)

CALISTO. [...] ¡O notable mujer, o bienes mundanos, indignos de ser poseydos de tan alto corazón! (I, 115)

CALISTO. [...] ¡Mira[s] qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosofía es conocida la virtud interior. ¡O vejez virtuosa, o virtud envejecida! ¡O gloriosa esperanza de mi desseado fin! ¡O fin de mi deleytosa esperanza! ¡O salud de mi pasión, reparo de mi tormento, regeneración mía, vivificación de mi vida, resurrección de mi muerte. Desseo llegar a ti, cobdicio besar essas manos llenas de remedio. La indignidad de mi persona lo enbarga. Dende aquí adoro la tierra que huellas y en reverencia tuya *la* beso. (I, 116)

CALISTO. Madre mía, o abrevia tu razón, o toma esta spada y mátame. (VI, 177)

CALISTO. [...] *Sube, sube, sube*, y assiéntate, señora, que de rodillas quiero escuchar tu suave respuesta. (VI, 180)

CALISTO. [...] Y mándame mostrar aquel santo cordón que tales miembros fue digno de ceñir. Gozarán mis

ojos con todos los otros sentidos, pues juntos han sido apasionados. (VI, 185)

CALISTO. ¡O nuevo huésped, o bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento toviste de ceñir aquel cuerpo que yo no soy digno de servir! (VI, 186)

CALISTO. Es la que tiene mereçimiento de mandar a todo el mundo, la que dignamente servir yo no merezco. No tema tu merced de se descubrir a este cativo de su gentileza, que el dulce sonido de tu habla que jamás de mis oýdos se ce, me certifica ser tú mi señora Melibea. Yo soy tu siervo Calisto. (XII, 259-260)

CALISTO. O angélica ymagen, o preciosa perla, ante quien el mundo es feo. (XIV, 284)

Calisto hiperboliza en todos los aspectos de los que habla: el amor que siente, su propia dignidad, su respeto hacia Celestina, la belleza de Melibea... En este último sentido cabe destacar la *descriptio puellae* que realiza en el acto I para describir las virtudes físicas de Melibea y que Sempronio desmantela posteriormente, dándonos una realidad mucho más mundanal del aspecto físico de la amada, como bien ha analizado Gernert (2016).

Vemos, por tanto, que Calisto tiene un concepto alterado de la realidad que lo rodea. Podríamos decir que está loco, loco de amor. De este modo, sus juicios están filtrados por su locura amorosa, que más se asemeja a la realidad de la narrativa idealizada que a la realidad de su mundo (algo muy similar a lo que ocurrirá *mutatis mutandis* con don Quijote y los libros de caballerías).

Sin embargo, hay un detalle del que la crítica no parece haberse percatado. Calisto también exagera el tiempo. Si no nos podemos fiar (como demuestra Sempronio) de los juicios de Calisto sobre Melibea, ¿por qué habríamos de fiarnos también acerca de sus referencias temporales al amor que siente hacia ella? Veamos cuáles son esas referencias y por qué tenemos que descartarlas como garantes del paso del tiempo.

Pármeno deja muy claro que Calisto no está enamorado antes del encuentro con Melibea que se nos describe en el acto I, en el ya citado fragmento:

PÁRMENO. Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; **la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor**; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el* alma y hazienda. Y lo que más dello siento es venir a manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada. (II, 134-135)

Lo mismo parece haber indicado Sempronio unas líneas antes:

SEMPRONIO. [...] finalmente que sepa buscar todo género de dulce passatiempo para no dexar trasponer tu pensamiento en aquellos crueles desvíos que recibiste de aquella señora en el **primer trance de tus amores**. (II, 132)

Calisto se enamora de Melibea justo al verla, con un amor súbito, idea de la que nadie se extraña, ya que el amor a primera vista es algo totalmente aceptado en la literatura amorosa (no olvidemos que esto es lo que ocurrirá, por ejemplo, en la obra shakespeariana *Romeo y Julieta* un siglo después). Calisto se entrega a ese amor sin dudarlo un solo momento. Es justo esta entrega, no su enamoramiento, lo que reprueban los autores, motivo por el que el amante enloquecido iniciará, sin saberlo, una cadena de acontecimientos causa-efecto perfectamente calculada que desembarcará en el final (trágico para Melibea y cómico para Calisto), base de la *reprobatio amoris* en la que los autores quisieron convertir *La Celestina*.

Por muchas referencias que se quieran buscar a un tiempo implícito, donde cupiera un posible enamoramiento previo por parte de los amantes, la verdad la desvela el propio Calisto, cuando dice que es necesario hacerle llegar un mensaje a Melibea «a quien yo segunda vez hablar tengo por imposible» (II, 134). Con el texto en la mano podemos asegurar que Calisto y Melibea no han hablado anteriormente a la escena inicial de la obra. En el caso remoto en el que se hubieran visto (algo que no niega ni afirma el texto), a Calisto, al menos, no parece haberle importado Melibea, pues se enamora solamente en la escena inicial (como, recordemos, hace ver Pármeno). Por lo tanto, de existir una prehistoria en la que los amantes se han visto, esta es absolutamente inerte a efectos amorosos.

Sin embargo, viendo que es imposible que Calisto haya estado previamente enamorado de Melibea, encontramos referencias temporales que parecen mostrar lo contrario. Aunque ya las citamos en el anterior apartado, las traemos aquí para ilustración del lector.

CALISTO. En sueños la veo **tantas noches** [...]. (VI, 186)

CALISTO. [...] a quien vosotros servís y yo adoro, y por más que trabajo **noches y días**, no me vale ni provecha. (VI, 186)

CALISTO [...] ¡O **quántos días antes de agora** passados me fue venido esse pensamiento a mi corazón y por imposible le rechaçava de mi memoria [...]. (XII, 261)

CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced **toda mi vida** he gastado [...]. No es hazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo, nadando por este huego de tu desseo **toda mi vida**. (XIV, 284-285)

Se observa en los ejemplos que Calisto hace referencia a un tiempo que nunca ha existido, pues habla de que ha soñado con ellas «tantas noches» y de que toda su vida la ha amado. Esto es imposible, por las razones expuestas anteriormente. Vemos así que Calisto tiene una concepción hiperbólica del tiempo transcurrido. Aunque solo han pasado unos pocos días desde su encuentro, la historia de amor crece en su mente desbordando el tiempo real en el que ha ocurrido. Podemos ver, incluso, que este ensanchamiento temporal es progresivo, pues comienza con «tantas noches» en el acto VI y acaba con «toda mi vida» en el acto XII, momento en el que se culmina la relación amorosa. Por si queda alguna duda, Calisto tiene la insolencia de decir que él trabaja «noches y días» por ese amor. Sin embargo, como hemos visto, él ni siquiera trabaja un solo día por el amor de Melibea, sino que paga a Celestina para que trabaje por él. Calisto es un farsante en todo acerca de lo que habla, aunque él no sea consciente de serlo, obnubilado por su locura amorosa y su «dulce ymaginación» (XIV, 292).

Vemos, por tanto, que no hay tales referencias al tiempo implícito por parte de Calisto, sino que son meras fantasías que reflejan su propia concepción temporal. Analicemos ahora qué ocurre con Melibea.

El amor hechizado de Melibea

Al describir el conjuro de Celestina y sus efectos, no llegamos a explicar por qué Melibea acaba verdaderamente hechizada por la alcahueta. Intentaremos ver en este último apartado por qué creemos que esto es lo que ocurre en el texto.

Vimos anteriormente el cambio tan brusco de Melibea entre su actitud en los actos I y IV con respecto al acto X. En los primeros desprecia a Calisto, mientras que a partir del acto X y hasta el final de la obra estará perdidamente enamorada de él.

La primera actitud es perfectamente entendible. Calisto es un personaje egoísta, centrado en su propio placer, que no le importa nada (ni gastarse su fortuna, ni la honra de Melibea, ni el trabajo de Celestina) con tal de conseguir su objetivo. Ni siquiera muestra dolor ante la muerte de sus criados y Celestina, que tanto lo han ayudado. Podemos llegar a comprender, por tanto, por qué Melibea lo desprecia en el primer acto de la obra.

Lo que no está tan claro es su segunda actitud. Melibea cambia radicalmente de la noche a la mañana. No es el amor repentino lo que extraña en ella, pues ya hemos visto que el amor a primera vista es literariamente admitido (el propio Calisto lo sufre, los dos amantes de Shakespeare antes mencionados también, sin que le extrañe a nadie). Lo que de verdad extraña es el cambio brusco de desprecio a amor.

Es aquí donde entra la magia. La única forma coherente de intercambiar tan bruscamente esos sentimientos es el empleo de recursos sobrehumanos. Esto lo conoce bien Celestina (motivo por el que lanza el hechizo) y lo conocían bien sus autores (motivo por el que la hacen lanzar el hechizo y le dan tantísima importancia a lo largo de toda la obra). Lo saben porque este problema y su resolución mágica estaban presentes en la tradición literaria. Traemos dos ejemplos para ilustrar al lector.

Hemos mencionado anteriormente que Calisto es la parodia del amante cortés. El desarrollo narrativo de la poesía trovadoresca donde nació el amor cortés se produjo en la conocida como materia bretona o artúrica. Uno de sus ejemplos más conocidos es la historia de *Tristán e Isolda*. De manera muy resumida podemos decir que Tristán es el sobrino del rey Mark, quien le encomienda buscar a una joven que resulta ser Isolda. Tristán debe traerla a su hogar para que el rey Mark pueda casarse con ella. Sin embargo, ambos beben de un bebedizo que tiene la siguiente propiedad:

Si un hombre y una mujer bebían de él juntos, no podrían volver a separarse por nada del mundo durante cuatro años. Por mucho que quisieran evitarlo, tendrían que amarse con todos sus sentidos mientras estuvieran vivos; pero además, durante cuatro años produciría un deseo tan grande entre ambos que no podrían separarse ni durante medio día. Si el uno no veía al otro a diario, se pondría enfermo. Y se amarían por efecto de la poción. Y si permanecían una semana sin hablarse, ambos acabarían muriendo. Así estaba hecho el bebedizo, tal era la enorme fuerza que poseía. (Oberg y Strassburg, 2016: 67)

Antes de beberse la poción, los dos amantes «no tienen más relaciones que las de la educación convencional. Y cuando Tristán vuelve en busca de Isolda, recordemos que esa educación deja lugar a la más franca hostilidad. Todo nos lleva a creer que *libremente* no se hubiesen elegido jamás» (Rougemont, 2018: 39). Sin embargo, beben, y la pasión surge al instante, siendo el motor del resto de la obra.

El segundo ejemplo procede de la literatura grecolatina. Nos referimos al enamoramiento de Dido narrado en la *Eneida* virgiliana (obra conocida por los autores, pues la citan varias veces a lo largo del texto). Según nos cuenta Virgilio, Dido no está dispuesta a casarse con ningún otro hombre después de que su marido falleciera. Ella misma se lo reconoce a su hermana:

si mihi non animo fixum immotumque sederet
 ne cui me vincolo vellem sociare iugali,

postquam primus amor deceptam morte fefellit;
 si non pertaesum thalami taedaeque fuisset [...].
 (Virgilio, *Aen.* IV, 15-18)¹⁶

Venus conoce esta promesa, pero necesita que Dido acepte a su hijo Eneas, así que opta por enamorarla. Para ello recurre a su hijo Cupido, con una estratagema de engaño que oculta un efecto sobrenatural. Cupido adopta la apariencia de Ascanio, el hijo de Eneas y «hechiza» a Dido mientras ella lo abraza:

[...] Haec oculis, haec pectore toto
 haeret et interdum gremio fovet inscia Dido
 insidat quantus miserae deus. At memor ille
 matris Acidaliae paulatim abolere Sychaeum
 incipit et vivo temptat praevertere amore
 iam pridem resides animos desuetaque corda.
 (Virgilio, *Aen.* I, 717-722)¹⁷

Solo un dios, Eros, en la concepción clásica, puede enamorar a Dido. De la misma forma, solo Plutón, a través de Celestina, puede hacer cambiar de actitud a Melibea y enamorarla de Calisto, alguien a quien ella nunca hubiera escogido libremente.

Ahora bien, si Celestina hechiza a Melibea, tal y como defendemos, ¿con qué amor la hechiza? Celestina lo pidió explícitamente en el conjuro:

Se le abras [el corazón] y lastimas del crudo y fuerte
 amor de Calisto. (III, 148)¹⁸

Esta petición es ambigua y así será llevada a cabo por el conjuro. La petición puede significar que se lastime con el amor *hacia* Calisto (entendiendo el sintagma preposicional *de Calisto* como un genitivo objetivo) o con el amor *que posee* Calisto (entendiéndolo como un genitivo subjetivo). De este modo, Melibea se enamorará *de* Calisto y se enamorará *como* Calisto. Las pruebas son evidentes, pero se resumen en una idea: Melibea se convierte también en la parodia del amante cortés. Se comporta, por tanto, no como la dama que acepta al amante, sino como el amante masculino, exactamente igual que Calisto. Vimos anteriormente que en las reglas del amor cortés el amante (un hombre) tenía una actitud de servi-

16.- «si en mi ánimo no estuviera fijo e inmóvil el no querer unirme a nadie con vínculo conyugal después de que el primer amor me engañara, decepcionada con la muerte; si no estuviera cansada del tálamo y la antorcha nupcial». La traducción es nuestra.

17.- «Ella permanece aferrada a él con sus ojos, con todo su pecho, y de vez en cuando lo estrecha en su regazo, ignorante Dido de cuán gran dios se sienta sobre ella, pobre. Y él, acordándose de su madre la Acidalia, poco a poco comienza a borrar a Siqueo e intenta traer de nuevo con vivo amor el ánimo ya hace tiempo inactivo y el corazón desacostumbrado»

18.- Los corchetes son nuestros. Recuérdese que esta parte del hechizo ya la mencionamos anteriormente.

dumbre hacia la amada (una mujer), que considera su señora. Así es como se comporta Calisto para con Melibea, llamándola «mi señora», de la cual se halla indigno y a la que debe servir. La parodia continúa ahora con Melibea, quien se humilla ante él de la misma forma que él lo hace ante ella:

MELIBEA. ¡O mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu corazón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la ausencia te consiente bivar! (X, 246)

MELIBEA. Es tu sierva, es tu cativa, es la que más tu vida que la suya estima. (XIV, 284)

Melibea también desarrollará la locura pasional de Calisto e hiperbolizará en todo cuanto de él hable. Traemos algunos ejemplos:

MELIBEA. [...] O soberano Dios, a ti [...] humildemente suplico: des a mi herido corazón sufrimiento y paciencia, con que mi terrible pasión pueda dissimular [...]. ¿Pero cómo lo podré hazer, lastimándome tan cruelmente el ponçoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel cavallero me dio? (X, 238)

MELIBEA. [...] Túrbame la cara; quítame el comer; no puedo dormir; ningún género de risa querría ver. (X, 241)

MELIBEA. ¡O cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que yguale con mi pena y tormento. Agora toque en mi honrra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo, aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido corazón [...]. (X, 242)

MELIBEA. [...] Más agradable me sería que rasgasses mis carnes y sacasses mi corazón, que no traer essas palabras aquí. (X, 244)

MELIBEA. [...] Su dolor de muelas era mi mayor tormento, su pena era la mayor mía. (X, 245)

MELIBEA. [...] Faltándome Calisto, me falte la vida, la qual, por que él de mí goze, me aplaze. (XVI, 305)

MELIBEA. O sabrosa trayción, o dulce sobresalto, ¿es mi señor y mi alma, es él? No lo puedo creer. ¿Dónde estavas, luziente sol? ¿Dónde me tenías tu claridad escondida? ¿Havía rato que escuchavas? ¿Por qué me dexavas echar palabras sin seso al ayre con mi ronca boz de cisne? (XIX, 322)

MELIBEA. Una mortal llaga en medio del corazón que no me consiente hablar. (XX, 330)

MELIBEA. [...] Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien *oyes* este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este [grande] strépito de armas. De todo esto fue yo [la] causa. Yo cobrí de luto y xergas en este día quasi la mayor parte de la cibdadana cavallería. [...] Yo fui causa que la tierra goze sin tiempo el más noble cuerpo y más fresca juventud que al mundo era en nuestra edad criada. (XX, 333)

Este último ejemplo es interesante. Melibea se culpa de tener en luto a toda la ciudad por la muerte de Calisto. Nos preguntamos a quién puede estar haciendo referencia, pues hasta aquí no tenemos noticia de ninguna persona que sienta el más mínimo apego por Calisto. Es, evidentemente, una de tantas hipérboles que realiza Melibea, movida por el mismo amor loco que Calisto.

Si aceptamos que Melibea se ha hechizado con el mismo tipo de amor que Calisto, que se comporta como la parodia del amante cortés que es Calisto y que desarrolla el mismo tipo de hipérboles en su retórica, el siguiente paso lógico es aceptar que Melibea también sigue la misma hipérbole temporal que Calisto. Y esto es lo que vemos que ocurre.

MELIBEA. [...] O pues ya, mi nueva maestra, mi fiel secretaria, lo que tú tan abiertamente conoces en vano trabajo por te lo encobrir. Muchos y **muchos días son passados que esse noble cavallero me habló en amor.** (X, 245)

MELIBEA. [...] después que de ti ove entera noticia, ningún momento de mi corazón te partiesses, y aunque **muchos días he pugnado por lo dissimular**, no he podido [...]. (XII, 262)

MELIBEA. **Muchos días son passados**, padre mío, que **penava por mi amor un cavallero** que se llamava Calisto. (XX, 333)

Son de dos tipos las referencias temporales de Melibea: las que indican los «muchos días» que lleva Calisto penando por su amor y las que dicen cuánto tiempo lleva ella ocultando su amor.

Las primeras referencias son fácilmente descartables como garantes del paso del tiempo. En el apartado anterior hemos deducido que Calisto no podía estar enamorado de Melibea antes de su primer encuentro en el acto I. Además, también descartamos que los «muchos días» se refieran a

los pocos días que suponemos han pasado entre esa escena y los demás actos de la obra. Por lo tanto, podemos afirmar que estas referencias son hipérboles temporales propias de la locura amorosa de Melibea¹⁹.

Con las segundas referencias podemos hacer lo mismo. Si Calisto y Melibea no han tenido relación antes de la primera escena (y desde luego por parte de Calisto no la ha habido, como lo hemos demostrado con el texto), Melibea no ha podido desarrollar un sentimiento amoroso hacia él. Si lo hubiera hecho, no habría mostrado tan profundamente su desprecio por él en los primeros actos. Y si fuera una estratagema para conservar su honra (como tantas veces se ha propuesto), tampoco se explica, como ya hemos comentado, el cambio brusco de actitud. Y si la magia de Celestina fuera responsable solo de este cambio de actitud, pero no del enamoramiento, como también se ha sugerido, no se explicaría por qué el conjuro solo se cumple a la mitad, pues la única forma de que el conjuro se haya cumplido en su totalidad es con Melibea enamorándose *de y como* Calisto, tal y como hemos explicado. Y ese «*como* Calisto» incluye todo un entramado de hipérboles retóricas donde se incluye la concepción temporal alargada hasta el infinito para los dos amantes. Este tiempo, como hemos explicado, solo está en la mente alterada de Calisto y Melibea. No es implícito, como ha pretendido la crítica, sino, a nuestro juicio, inexistente.

Hay un punto que aparentemente está en contra de nuestra hipótesis. Cuando Melibea le declara, en el acto x a su criada Lucrecia que lleva tiempo callándose esta pasión, la criada le responde:

LUCRECIA. *Señora, mucho antes de agora tengo sentida tu llaga y callado tu desseo; hame fuertemente dolido tu perdición. Quanto tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemava, tanto más sus llamas se manifestavan en la color de tu cara, en el poco sossiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir. Assí que contino se te cayán como de entre las manos señales muy claras de pena. Pero como en los tiempos que la voluntad reyna en los señores, o desmedido apetito, cumple a los servidores obedecer con diligencia corporal y no con artificiales consejos de lengua; çofría con pena, callava con temor, encobría con fieltad, de manera que fuera mejor el áspero consejo que la blanda lisonja. Pero, pues ya no tiene tu merced otro medio sino morir o amar, mucha razón es que se escoja por mejor aquello que en sí lo es. (X, 247)*

19.— La locura temporal que parece rodear al hechizo de Melibea está de acuerdo con la idea, presente en la tratadística de la época, de que un amor provocado por un pacto demoníaco debe ser un amor loco, contrario a lo natural (Ortiz, 2014; Lara, 2014).

A primera vista, parece que Lucrecia está validando las referencias temporales de la prehistoria amorosa, diciendo que hace tiempo que ve las señales amorosas en su señora. Sin embargo, se puede argumentar que Lucrecia solo hace referencia a esa prehistoria ante su señora y una vez que esta está hechizada. La criada es perfectamente consciente de las habilidades mágicas de Celestina y de su intención de hechizar a Melibea, como demuestra tantas veces en sus apartes (ya citados en el presente trabajo). Siendo, además, prima de Elisa, quien conoce todas las artimañas de la vieja, nos negamos a creer que Lucrecia no sea consciente del hechizo al que está sometida Melibea. Por tanto, debe saber que las palabras que Melibea le está diciendo son falsas, creación del propio conjuro. Lo que está haciendo aquí Lucrecia es seguirle la corriente a su señora, tal y como hacen los demás criados con Calisto, quienes afirman sus fantasías mientras en los apartes muestran su verdadera opinión, contraria a las mismas.

En este punto se alzarán voces críticas alegando que no hay en el texto referencias explícitas a esta concepción errónea del tiempo y que, por tanto, nuestra inferencia se sale de la textualidad. Sin embargo, el texto sí ofrece bastantes alusiones a la confusión temporal de los dos amantes. Por una parte, vemos cómo Calisto se equivoca varias veces con el momento del día en el que se encuentra:

CALISTO. ¿Es muy noche? ¿Es hora de acostar?

PÁRMENO. Mas ya es, señor, tarde para levantar.

CALISTO. ¿Qué dizes, loco; toda la noche es pasada?

PÁRMENO. Y aun harta parte del día.

CALISTO. Di, Sempronio, ¿miente este desvariado? Que me haze creer que es de día.

SEMPRONIO. Olvida, señor, un poco a Melibea, y verás la claridad. (VIII, 219)

CALISTO. Ya quiere amanecer; ¿qué es esto? No [me] parece que ha una hora que estamos aquí y da el reloj las tres. (XIV, 287)

Por otro lado, en la *Tragicomedia*, tras haber estado ese mismo día con Melibea, afirma:

CALISTO. [...] Ya me parece haver un año que no he visto aquel suave descanso, aquel deleytoso refrigerio de mis trabajos. (XIV-T, 292)

Melibea también muestra una confusión temporal. En el mes en el que se producen los cinco actos de la *Tragicomedia* insiste en que se han visto todas las noches, mientras que Sosia dice claramente que no han pasado de ocho las veces que se han visto:

MELIBEA. [...] Y después un mes ha, como as visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza [...]. (XVI, 305)

SOSIA. [...] Y si más clara quieres, señora, ver su falsedad, como dizen, que toman antes al mintroso que al que coxquea, en un mes no avemos ydo ocho vezes, y dizen los falsarios rebolvedores que cada noche. (XVII, 311)

Si los amantes se confunden en estas referencias temporales, ¿por qué no habrían de estar confundidos en las otras?

Demostrada así que la concepción temporal de Melibea solo se explica bajo el efecto del hechizo, queda dismantelar la idea, también extendida en la crítica, de que la magia impide el libre albedrío de nuestra protagonista femenina. Canet (2015), uno de los exponentes de esta idea, recurre a los tratados morales más utilizados en la época para determinar que el demonio no puede modificar la voluntad de la persona hechizada, sino simplemente tentarla. Defiende Canet que, de no ser así, Melibea podría ser exonerada de la culpa que parecen otorgarle los autores de la obra, pues al ser su enamoramiento un producto demoníaco, no decide ella misma enamorarse y caer en las consecuencias del «loco amor». Coincidimos con el especialista en que, si el enamoramiento está producido por la magia, no se puede culpar a Melibea de amar a Calisto. Sin embargo, no consideramos que esto afecte a todo su libre albedrío. Que la magia sea la responsable de la historia no indica que tenga el control absoluto. Melibea mantiene el libre albedrío todo el tiempo, todas y cada una de sus decisiones son tomadas libremente... excepto una: enamorarse. El hechizo la obliga a estar enamorada, a sentir ese amor hacia Calisto. La obliga también a contárselo a Celestina, pero nada más. Podría contárselo a Celestina y pedirle que lo mantuviera en secreto. Podemos, por tanto, seguir haciéndola responsable de todos sus actos, salvo el de enamorarse de Calisto. Sin embargo, ¿quién ha tenido alguna vez el libre albedrío a la hora de decidir de quién enamorarse? ¿No es acaso el enamoramiento obligado de Melibea un acto similar al efecto involuntario de las flechas de Eros?²⁰ Creemos que nadie es más o menos libre por enamorarse (pues es un acto involuntario), lo es por cómo se comporta voluntariamente ante ese amor. Melibea decide lanzarse de lleno a la pasión desenfadada, con todas sus consecuencias. De hecho, ella podría hacérselo ver a Celestina (obligada por el hechizo), pero no pedirle que la uniera a Calisto, o intentar casarse con él. Justo esto, y no el hechizo, es lo que consideramos que critican los autores de *La Celestina*: dejarse llevar por el loco amor, no las causas que lo producen.

20.— Recordemos de nuevo la comparación con el episodio de Dido en la *Eneida*.

Conclusión

El comportamiento de los personajes de *La Celestina* podría ser explicable si eliminamos la magia y añadimos tiempo implícito a la obra. El análisis de Lida de Malkiel y sus seguidores, al descartar automáticamente la influencia mágica, es brillante y revela la única explicación posible en ausencia de magia. Lo que no explica es por qué los autores parecen tener tanto empeño en darle importancia a la magia. En una obra del calibre artístico de *La Celestina*, esto no puede ser simplemente un interés estético, sino un verdadero elemento estructural.

En el desarrollo de este trabajo creemos haber demostrado la solidez estructural del elemento mágico en *La Celestina*, así como su capacidad vertebradora del texto, que lo hace ser imprescindible para entender completamente la obra. De este modo, el conjuro de Celestina se muestra como el único responsable del brusco enamoramiento de Melibea y de todas las facilidades que desembocan en él, lo que deja al llamado «tiempo implícito» como una hipérbole retórica propia de Calisto y generada en Melibea gracias también al conjuro de la hechicera. *La Celestina* se muestra, así, como uno de los ejemplos en los que el elemento fantástico está presente en la realidad textual y enriquece con éxito literario el mundo ficcional de la obra.

Bibliografía

- ACIERNO, Alyssa (2017). «From Quest to Brothel: The Demise of Courtly Love Tradition in *La Celestina*». *IAFOR Journal of Arts & Humanities*, 4 (1), 16-22.
- BOTTA, Patrizia (1994). «La magia en *La Celestina*». *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 12, 37-67.
- CANET VALLÉS, José Luis (2015). «*Philocaptio* versus libre albedrío en *La Celestina*». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/philocaptio-versus-libre-albedrio-en-celestina/>> [consultado el 5 de agosto de 2020].
- DEYERMOND, Alan (1977). «Hilado-Cordón-Cadena: Symbolic Equivalence en *La Celestina*». *Celestinesca*, 1 (1), 6-12.
- ESCUADERO, Juan Manuel (2003). «La ambigüedad del elemento mágico en *La Celestina*». En Ignacio Arellano y Jesús María Usunáriz (eds.). *El mundo social y cultural de «La Celestina»* (pp. 109-128) Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- GALARRETA-AIMA, Diana (2011). «El tiempo en *La Celestina*: el deseo, el placer y el egoísmo como motivos de interpretación de la obra». *Celestinesca*, 35, 43-66.
- GERNET, Folke (2016). «Celestinas y Lazarillos en el origen de la narrativa realista». Ciclo de conferencias *Caballeros, pícaros y pastores: la novela que leyó Cervantes y la que escribió*. Disponible en <<https://www.march.es/actos/100672/>> [consultado el 22 de julio de 2020]
- GÓMEZ MORENO, Ángel, y JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (1995). «A vueltas con Celestina-Bruja y el cordón de Melibea». *Revista de Filología Española*, 75 (1-2), 85-104.
- LARA ALBEROLA, Eva (2014). «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿de la hechicera venida a más al mago venido a menos?» En Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (ed.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 367-432). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970). *La originalidad artística de la Celestina*. Buenos Aires: Eudeba.
- MARKALE, Jean (2006). *El amor cortés o la pareja infernal* (3.ª ed.). Palma de Mallorca: El Barquero.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2008). *Orígenes de la novela*. Madrid: Gredos.
- MOLINER, María (2002). *Diccionario de uso del español* (2.ª ed.). Madrid: Gredos.

- MONTANER FRUTOS, Alberto, y LARA ALBEROLA, Eva (2014). «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos». En Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (ed.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 33-184). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- MONTANER FRUTOS, Alberto, y LARA ALBEROLA, Eva (2016). «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia». En Emilio Blanco (ed.), *Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista* (pp. 433-482). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco (1974). *Sentido y forma de La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- BERG, Eilhart von, y STRASSBURG, Gottfried von (2016). *Tristán e Isolda* (ed. de Víctor Millet). Madrid: Siruela.
- ORTIZ, Alberto (2014). «Letras del encanto: la influencia de los tratados antisupersticiosos en la literatura hispánica del siglo XVI». En Eva Lara Alberola y Alberto Montaner Frutos (ed.), *Señales, portentos y demonios: la magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento* (pp. 201-224). Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas.
- PADILLA CARMONA, Carles (2017). «Precedentes clásicos del conjuro del acto tercero de *La Celestina*». *EHumanista*, 36, 231-240.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2000). «El conjuro de *Celestina*». En Pilar Carrasco (ed.), *El mundo como contienda. Estudios sobre "La Celestina"* (pp. 77-88). Málaga: Universidad de Málaga.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Disponible en <<https://dle.rae.es>> [consultado el 20 de julio de 2020].
- ROJAS, Fernando de (2000). *La Celestina* (12.^a ed. de Dorothy Sherman Severin). Madrid: Cátedra.
- ROUGEMONT, Denis de (2018). *El amor y Occidente* (12.^a ed.). Barcelona: Kairós.
- RUSSELL, Peter E. (1977). «La magia, tema integral de *La Celestina*». En *Temas de "La Celestina" y otros estudios. Del Cid al Quijote* (pp. 241-276). Barcelona: Ariel.
- SEVERIN, Dorothy S. (1980). «Parodia y sátira en *La Celestina*». En A. M. Gordon y E. Rugg (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (pp. 695-697). Toronto: Universidad de Toronto.
- SEVERIN, Dorothy S. (1995). *Witchcraft in "Celestina"*. Londres: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
- SEVILLA ARROYO, Florencio (2009). «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*». *Celestinesca*, 33, 173-214.
- SNOW, Joseph T. (2018). «La cuestión peliaguda del tiempo en *Celestina*: propuesta de acotaciones escénicas». *Celestinesca*, 42, 269-290.
- VALLCORBA, Jaume (2013). *De la primavera al paraíso. El amor, de los trovadores a Dante*. Barcelona: Acantilado.

- VIAN HERRERO, Ana (1990). «El pensamiento mágico en *Celestina*, “instrumento de lid o contienda”». *Celestinesca*, 14 (2), 41-91.
- VIAN HERRERO, Ana (1997). «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario». En Rafael Beltrán y José Luis Canet Vallés (eds.), *Cinco siglos de Celestina: Aportaciones interpretativas* (pp. 209-238). Valencia: Universitat de València.
- VIRGILIO MARÓN, Publio (1900). *Opera* (ed. de F. A. Hirtzel). Oxford: Bibliotheca Oxoniensis.