

Trabajo Fin de Grado

De amores y *philocaptio*: influencias entre *La Celestina*, el *Primaleón* y la *Tragicomedia de don Duardos*.

Autor/es

Verónica Cebollada Gil

Director/es

Dra. M^a Carmen Marín Pina

Facultad de Filosofía y Letras / Universidad de Zaragoza
2014

TABLA DE CONTENIDO..... PAG.

1. Introducción.....	3
2. Salamanca, Ciudad Rodrigo y Portugal: relaciones interliterarias	5
3. Magia y hechicería: desde la antigüedad al otoño de la Edad Media.....	11
4. La magia: ¿verdad o ficción?.....	17
5. “Conjúrote, triste Plutón”: la magia de Celestina.....	20
6. Amor y maravilla en el <i>Primaleón</i>	25
6.1. Lo maravilloso en los libros de caballerías.....	27
6.1.1. Personajes mágicos palmerinianos	27
6.1.2. Olimba y el mundo maravilloso.....	28
6.1.3. Olimba consejera	29
6.2. La <i>philocaptio</i> a través de la copa	30
7. La <i>Tragicomedia de don Duardos</i> : Olimba, una alcahueta maravillosa.....	35
8. Conclusiones.....	41
9. Bibliografía.....	43

1. Introducción

El presente trabajo fin de grado nace a raíz del interés que me suscitó la lectura de una nota a pie de página en un dossier de la asignatura “Siglos de Oro I”, que apuntaba la posible influencia celestinesca en la *Tragicomedia de don Duardos*, obra del dramaturgo portugués Gil Vicente. Ya que el *Primaleón* es la fuente de inspiración inmediata de la obra vicentina, la idea tenía que desarrollarse junto a un análisis de este libro de caballerías—cuya autoría se atribuye, aunque dudosa, a Francisco Vázquez—. Por lo tanto, no se trataba únicamente de buscar huellas celestinescas en la obra del portugués, sino de delimitar si estas eran mayormente de carácter celestinesco o si, por el contrario, respetaban más las del segundo libro de los palmerines. Tras una primera aproximación a las tres obras, advertí que la *philocaptio* (del latín *philo* y *captio*, que significa literalmente "amor" y "atrapar" o, lo que es lo mismo, "captar la voluntad") era un motivo común a todas ellas y, por ello, se convirtió en el principal objeto de estudio a la hora de buscar posibles influencias. El objetivo del trabajo es, por tanto, el estudio de la *philocaptio* en tres obras literarias que nacen entre el declive de la Edad Media y el despertar del Renacimiento y, a partir del mismo, valorar las posibles influencias de *La Celestina*. Queremos recalcar que la elección de estas tres obras conlleva de forma pareja estudiar textos que no pertenecen a un único género literario.

Respecto a la estructura del trabajo, hemos considerado oportuno presentar, en primer lugar, el contexto sociocultural en el que nacen las tres obras literarias: Salamanca, Ciudad Rodrigo y Portugal. En el siguiente capítulo, antes de abordar el estudio específico de la magia en las respectivas obras, hacemos una síntesis aproximativa de las artes mágicas desde la antigüedad hasta el otoño de la Edad Media.

En cuanto al grueso del trabajo, que sigue el orden cronológico de las obras, comienza con el análisis de la *philocaptio* en *La Celestina*. En este caso, al ser una obra reiteradamente estudiada, se ofrece un estado de la cuestión que trata las principales posiciones de la crítica respecto al tema de la magia en la obra de Fernando de Rojas. No obstante, antes de pasar a trabajar el libro de caballerías, defendemos las razones por las cuales nos inclinamos a considerar la magia como elemento ornamental en la obra del bachiller. Cuando tratamos el tema de la magia en el *Primaleón* y en la *Tragicomedia de don Duardos* atendemos, asimismo, al proceso mediante el cual se produce la *philocaptio*, a la finalidad y a la efectividad de esta. En el caso del *Primaleón*

nos ceñimos únicamente a los capítulos que atañen a la historia amorosa entre la infanta Flérída y don Duardos. En este caso, el estudio de la magia requiere un análisis más pormenorizado. Por ello, este capítulo incluye tres subapartados en los que se presta atención a la configuración del mundo maravilloso y al perfil de la intermediaria de dicho mundo, la infanta Olimba. A continuación, se estudia la magia en la *Tragicomedia de don Duardos*. El trabajo se cierra con unas conclusiones y con la bibliografía consultada. Cabe señalar que en el caso de *La Celestina* la bibliografía es ingente, por lo que se ha atendido principalmente a los estudios clásicos y a los más específicos relacionados con el tema de la magia.

2. Salamanca, Ciudad Rodrigo y Portugal: relaciones interliterarias.

Uno de los elementos que se han de considerar a la hora de embarcarnos en el estudio de *La Celestina*, el *Primaleón* y la *Tragicomedia de don Duardos* es el contexto de producción. La proximidad que existe entre Salamanca (*La Celestina*), Ciudad Rodrigo (*Primaleón*) y Portugal (*Tragicomedia de don Duardos*) justifica las posibles influencias entre los textos. El siguiente apartado, por lo tanto, abordará algunos de los aspectos más relevantes en relación con las ciudades ya citadas y el contexto de producción de las obras: aspectos que pudieron repercutir a la hora de buscar influencias o que, cuanto menos, justifican la proximidad de las obras, producidas y publicadas en un entorno común.

El autor de *La Celestina* es oriundo de La Puebla de Montalbán (Toledo), localidad donde nacería aproximadamente en 1470. No obstante, al hablar de su obra debemos trasladarnos a la Salamanca del siglo XV porque fue allí donde, tal y como indica el propio autor en sus versos acrósticos, se encontró el primer auto de *La Celestina*:

Yo vi en Salamanca la obra presente;
Movime a acabarla por estas razones:
Es la primera, que estó de vacaciones [...] (Rojas, 2011: 12).

Así mismo, en la «carta a un su amigo» ofrece algunos datos relevantes sobre las primeras impresiones que el autor tuvo al leer aquellos papeles que se había encontrado y cuyo autor sigue siendo, a días de hoy, un secreto para la crítica literaria.

Vi no sólo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aun de algunas sus particularidades salían deleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otras avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras (Rojas, 2011: 6).

Aunque los datos biográficos del autor son exigüos, sabemos que en 1494 se traslada a la ciudad salmantina y que permanece ahí hasta 1502 para cursar sus estudios en derecho. El propio Rojas afirma que continuó la obra «siendo yo jurista» (Rojas, 2011: 7). Lobera apunta que el término jurista puede interpretarse de dos maneras: o bien ejercía el derecho como profesión, o bien se encontraba cursando sus estudios. Nosotros nos decantaremos por la idea de que el bachiller estaba estudiando por dos motivos: el primero, porque de haber ejercido el derecho solo podríamos hablar de

Talavera de la Reina, lugar donde ejerció dicha profesión y donde fallece en 1541. El segundo, su propia confesión: «Yo vi en Salamanca la obra presente» (Rojas, 2011: 12). Sin embargo, parece necesario apuntar que en los versos acrósticos Fernando de Rojas se describe como bachiller, grado universitario inferior: «El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melivea y fue nascido en La Puevla de Montalván» (Rojas, 2011: 4-14). Esto nos hace pensar que ya habría conseguido el título y, por extensión, terminado su estancia universitaria en Salamanca, lo que nos permite barajar la posibilidad de que Fernando de Rojas escribiera la obra durante el último curso de sus estudios universitarios. Probablemente, señala Gilman (1978: 270), el bachiller escribiera *La Celestina* durante las vacaciones de Pascua de 1497 o 1498.

La fama alcanzada por Salamanca a finales del XV- principios del XVI se debe sobre todo al renombre de su Universidad y a la fama que le proporcionan sus libreros e impresores (Ruiz Fidalgo, 2006: 955), que se trasladan a esta ciudad atraídos por la posibilidad de un mercado fácil y seguro para sus mercancías debido a la misma presencia de la Universidad, que llenaba la ciudad de estudiantes y profesores. Además, dentro de la Universidad salmantina destacamos la Escuela de maestros del Siglo de Oro (García, 2006: 113), formada por miembros que manejaban tanto los poderes jurídicos como los teológicos. Así pues, los años universitarios del autor están protagonizados por un ambiente culto y erudito en los que tendría acceso a obras literarias y conocimientos suficientes que le permitieran configurar una obra literaria de la envergadura de *La Celestina*. La obra de Gilman (1978: 272) presenta algunos nombres de profesores y compañeros que permiten certificar ese ambiente erudito que rodeó al bachiller durante sus años universitarios: el abuelo de Cervantes, Luis de Lucena Cervantes, los discípulos humanistas de Nebrija Francisco de Quirós y el bachiller Villosada, o compañeros de derecho como Pedro Manuel de Madrigal y Rodrigo Manrique. Además, cabe destacar al médico Fernando Álvarez de la Reina, el profesor de matemáticas y astrología Rodrigo de Basurto y el profesor, corrector y colaborador de Rojas, Alonso de Proaza.

El acceso a la Universidad se presentaba como una forma de ascender dentro de una sociedad muy cerrada en la cual los libros aceleraban la posibilidad de mejorar el estatus social. Esto nos conduce a hablar de las bibliotecas del gremio universitario que, como señala Weruaga (2006: 975), estaban muy profesionalizadas. A partir de la *Carta de testamento* que recoge Víctor Infantes (2010) se puede reconstruir la biblioteca

privada de Fernando de Rojas. Gracias a este testimonio, podemos hacernos una idea del tipo de literatura que llenaba las librerías de una Salamanca que daba la bienvenida a un período literario de esplendor. Una de las cuestiones que señala Infantes (2010: 110), en relación con el "inventario de bienes" de Fernando de Rojas, es que refleja la situación acomodada del bachiller, puesto que hablamos de una fortuna cercana a los 400.000 maravedíes. Respecto al tema que nos atañe, interesa señalar la posesión de un grupo de varios volúmenes de libros de caballerías: "Yten libro de Amadis", "Yten otro libro de Amadis", "Yten libro de Esplandian", "Yten la segunda parte de Don Clarian", "Yten las Epistolas de Seneca", "Yten el libro de Palmerin", "Yten el libro de Primaleón" y "Iten el libro de Platir". Por el contrario, llama la atención que dentro del inventario no hay ninguna referencia a obras que pudieran inspirar al autor para escribir *La Celestina* (Infantes, 2010:165), incluidas las relacionadas con la brujería y la hechicería.

Así como estos libros de caballerías —entre tantas otras obras— llegaron a la biblioteca del autor, *La Celestina* llegó a numerosas estanterías desde su primera edición en 1499, lo que implica un éxito inmediato de la obra. Esta primera edición, impresa por Fadrique de Basilea, aparece bajo el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y está compuesta por dieciséis autos. En 1500 aparece una segunda edición en Toledo por Pedro Hagenbach (se plantea una posible edición en Salamanca del mismo año). Un año después ve la luz otra edición en Sevilla de Estanislao Polono. Será a partir de 1502 cuando se dé una difusión mayor de la obra, titulada por vez primera *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Este mismo año tenemos noticia de distintas ediciones que aparecen en Sevilla, Toledo y Salamanca. En 1506 llegará a Roma de la mano de Eucario Silber y en 1507 a Zaragoza gracias a Jorge Coci. Ya en 1514 la obra llega a Valencia. Otro de los lugares en los que parece haber sido muy popular es en Portugal. Dean W. McPheeters (1977: 369) señala algunos ejemplos que verifican ese conocimiento de la obra ya sobre 1521: cuando la princesa Beatriz se casó con el Duque de Saboya (1521), recibió entre sus regalos de boda una taza de plata en la cual estaba grabada la historia de Celestina. Otro ejemplo es el del cubrecama de encaje portugués del siglo XVI que hay en el Victoria and Albert Museum de Londres. Tres de los cuadros de este cubrecama representan escenas de la obra de Rojas con la los nombres de Sempronio, Melibea y Calisto.

El primer literato portugués en reflejar la influencia de *La Celestina* es Gil Vicente¹ (McPheeters, 1997: 365). Muchas de sus obras nos permiten señalar una gran predilección hacia la obra de Rojas: *Auto das fadas* (1511), *O velho da horta* (1513), la *Exhortação da guerra* (1514), *Comedia Rubena* (1521), *Auto da Barca do Inferno* (1516) y, especialmente, *La Tragicomedia de don Duardos* (1522/1525). A partir de Gil Vicente y, más concretamente, a partir de 1525², un mayor número de autores portugueses comienzan a escribir obras en las que se aprecia el componente celestinesco que previamente ya había explotado el teatro vicentino: *Os Vilhalpandos* (1538) de Sá de Miranda, *La Ulyssippo* (1547), la *Aulegrafia* (1554) y *La Comedia Eufrosina* (1555) de Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Anfitriões* (1542) de Camões o *Comédia de Brito* (1542) de Antonio de Ferreira. Según María Rosa Lida de Makiel (1962), la *Comedia Doreria*, de Pedro Hutado de la Vera, es la mejor imitación de *La Celestina* en Portugal.

Gil Vicente vive un momento en el que las fronteras culturales entre Portugal y Castilla son difusas (Hermenegildo, 1982: 43). En este proceso intercultural: «la corte de los duques de Alba fue un eje privilegiado en el proceso de acercamiento de las coronas de Castilla y Portugal» (Hermenegildo, 1982: 43). Algunas muestras de la existencia de una barrera imprecisa son, por ejemplo, la probable presencia de Lucas Fernández en Portugal y su influencia en piezas vicentinas, el supuesto encuentro entre Gil Vicente y Torres Naharro en 1514 durante la embajada de Tristaão da Cunha en la corte papal (Calderón, 1996: 35), la imitación de alguna de sus comedias (Valbuena Prat, 1968: 456) o el número de elementos comunes que encontramos en los autos pastoriles de Gil Vicente y en los de Encina.

Recordada su proximidad geográfica y los lazos entre los diferentes escritores, la pregunta que parece obligada es la siguiente: ¿cuándo y cómo llega *La Celestina* a Portugal? Los datos que tenemos sitúan la primera edición de la obra del bachiller en

¹ Las lagunas en el mundo vicentino son infinitas. Reckert ha afirmado que «Gil Vicente es la *Copilaçam* de 1562, o más vale dejar de hablar de Gil Vicente» (Reckert, 1977: 236). Tampoco nos consta la fecha exacta de su nacimiento, aunque suele aceptarse la propuesta de A. Braamcamp Freire, quien señala 1460-1536. El lugar de nacimiento, Guimarães, goza de mayor unanimidad. En ocasiones se ha querido identificar a Gil Vicente con un orfebre del mismo nombre que «fuera autor de la famosa custodia del monasterio jerónimo de Belém» (Calderón, 1996: 25), pero sin éxito. De hecho, Dias Miguel señala la existencia de un documento que especificaría una más probable función de Gil Vicente en la corte: «la de una especie de maestro de ceremonias encargado de organizar los espectáculos de las fiestas religiosas y profanas de D.Manuel y D.Juan III de Portugal» (Calderón, 1996: 1).

² El hecho de que se incrementen las obras de producción literarias portuguesas inspiradas en *La Celestina* a partir de 1525, puede explicarse a partir de la hipótesis de que *La tragicomedia de Don Duardos* fuera publicada en dicho año produciendo la admiración entre sus coetáneos más que en 1522.

tierras portuguesas el 22 de noviembre de 1540 en Lisboa por Luis Rodríguez; es decir, coincidiendo más o menos con la muerte de Gil Vicente y trece años después de la publicación de *La Tragicomedia de don Duardos* (López Castro, 2000: 48). En relación con esta primera impresión es importante señalar que no existe ninguna traducción antigua de *La Celestina* en portugués, por lo que Gil Vicente tuvo que leerla en español.

Al abordar el tema de cómo llega la obra de Rojas a manos del portugués, no hay que olvidar los posibles vínculos del autor con la región salmantino-leonesa, así como la posibilidad señalada por Joaquim de Carvalho de que Gil Vicente pasara por las aulas universitarias de Salamanca (Hermenegildo, 1982: 43), lo que explicaría el acceso directo a la obra de Rojas. Probablemente, la presencia de autores portugueses en la Universidad de Salamanca fue una de las razones que desató el bilingüismo en Portugal desde el siglo XV. No obstante, no contamos todavía con suficientes datos que nos aseguren tal presencia. Si esta probabilidad no se llevara a cabo, nuestras hipótesis se reducirían a la ausencia de fronteras entre Portugal y Castilla, el posible acceso a la obra gracias a algún literato que le facilitara el volumen a Gil Vicente o algún viaje que el portugués hubiera realizado.

En el transcurso de la época de Fernando de Rojas, que despide la Edad Media, a la de Gil Vicente, a caballo entre estos últimos halos medievales y los albores del Renacimiento, se publica el *Primaleón*, libro de caballerías que marcó la producción de Gil Vicente y que nos sirve para seguir señalando posibles relaciones interliterarias entre Salamanca y Portugal.

Uno de los hitos que marcó la continuación de estas relaciones fue la publicación e impresión de libros de caballerías, género que tuvo gran éxito en España y en Portugal. Tal y como asegura Henry Thomas (1952: 113), se publicaron unos cincuenta libros de caballerías a lo largo del siglo XVI, casi uno por año entre 1508 y 1550. En este proceso de impresión, una de las ciudades destacadas fue Salamanca: el *Palmerín de Olivia* (1511 y 1516), *Florisando* (1519), el *Reimundo de Grecia* (1524), el *Lucidante de Tracia* (1534), el *Lidamor de Escocia* (1534), el *Florisel de Niquea* (1551) y el *Amadís de Gaula* (1575) (Marín Pina- Eisenberg, 2000), (Vargas Díaz: 2010), (García Figuerola, 2012: 19). En la gestación del género fue relevante Ciudad Rodrigo. El esplendor de esta ciudad, puente entre Salamanca y Portugal, dura todo el siglo XV hasta el XVI. De Ciudad Rodrigo proceden dos tempranos autores de libros de

caballerías: Francisco Vázquez, a quien se le atribuyen las dos primeras entregas del ciclo caballeresco del *Palmerín* (aunque también se discute una posible autoría femenina) y Feliciano de Silva, autor de varias continuaciones del Amadís de Gaula (*Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*) y de la *Segunda Celestina*. Asimismo debemos mencionar a Francisco Sá de Miranda, máximo representante del círculo literario conocido como "grupo de Basto", grupo asentado entre el Duero y el Tago que mantuvo contactos con escritores de Ciudad Rodrigo (García Figuerola, 2012: 75). Junto a Sá de Miranda encontramos a los autores Bernardim Ribeiro y Cristovão Falcaõ. Los componentes de este grupo recogerán en sus obras o en su correspondencia privada alusiones a Feliciano de Silva y a Ciudad Rodrigo, por lo que encuentran en dicha ciudad un punto de referencia.

La obra del *Primaleón* tuvo una gran repercusión en España, tal y como aseguran las numerosas reediciones (Marín Pina- Eisenberg, 2000). Por ello, no debe extrañarnos que figure en el inventario de Fernando de Rojas. No obstante, la edición que encontramos no es la de 1512, sino la de Toledo de 1528, que se titulada *Los tres libros del muy esforçado cauallero Primaleón* (Infantes, 2010: 136). Además de en España, el segundo libro de los palmerines tuvo gran repercusión en Portugal, influyendo en autores como Gil Vicente para la creación de la *Tragicomedia de don Duardos*.

El interés por lo caballeresco en la corte portuguesa ya aparece a finales del XV, cuando João II pretendió que Policiano escribiese la gran epopeya de las guerras lusitanas (Carrasco y Gavilanes, 2000: 199). Sin embargo, dicho proyecto se abandona tras su muerte en 1495. Ya bajo el reinado de don Manuel verá la luz el incunable de la *História do Imperador Vespasiano*, novela caballeresca. No obstante, si hubo un suceso verdaderamente imprescindible para el despertar de las novelas de caballerías en Portugal fue el gran recibimiento que tuvo el *Amadís* y, tras él, otros libros de caballerías castellanos. El primer libro de caballerías portugués es la *Crónica do Imperador Clarimundo* de João de Barros. El éxito de este libro unido al *Palmeirin de Inglaterra* (c. 1543-1544) de Francisco de Moraes y a la masiva publicación de libros de caballerías en el resto de la Península obra para que el género se establezca definitivamente en Portugal. De hecho, Carrasco González y Gavilanes Laso (2000: 202) se atreven a afirmar que «la introducción literaria del Renacimiento se realiza en Portugal bajo el signo de lo caballeresco y lo bucólico [...]».

Dicho género alcanza su esplendor entrado el siglo XVI y perdura hasta principios del XVII. Muestra de ello son las veinticinco ediciones que tuvieron la tercera y la cuarta parte del *Palmerín* (Vargas Díaz, 2006: 233). Otro libro de caballerías que tuvo gran acogida en Portugal fue el *Memorial das Proezas da Segunda Távola Redonda*, de Jorge Ferreria de Vasconcelos y publicado en Coimbra en 1567. Al *Memorial* le acompaña la publicación de otros libros caballerescos como la *Terceira parte da crónica do Palmeirim de Inglaterra* (1587) o la *Quarta parte da crónica do Palmeirim de Inglaterra*. Además de estos libros, Carrasco y Gavilanes mencionan una serie de obras que llegaron de forma manuscrita entre las que se encuentra la *Vida de Primaleão* (o *Crónica de D. Duardos*) o la *Segunda parte da crónica do Príncipe D. Duardos*.

Teniendo en cuenta este contexto, vamos a acercarnos al estudio de las posibles influencias celestinescas a partir del análisis de la *philocaptio*, un motivo presente en *La Celestina*, el *Primaleón* y la *Tragicomedia de don Duardos*. No obstante, antes de proceder con el estudio, hemos considerado conveniente incluir una aproximación al tema de la magia y la hechicería desde la antigüedad hasta el ocaso de la Edad Media, así como un estado de la cuestión sobre el tema de la magia en *La Celestina*, tema que ha sido estudiado incesantemente por numerosos críticos.

3. Magia y hechicería: de la antigüedad al otoño de la Edad Media.

En los textos griegos, la magia se nos presenta bajo dos ópticas: como saber y como falsa ciencia (Caro Baroja, 1992: 39). A esto debemos añadir que desde el mundo antiguo, magia y religión formaban una unidad compacta. Pensamos, por ejemplo, en la ayuda que pedían a ciertas divinidades. Tanto el hechicero, el mago como el sacerdote interfieren entre el sujeto que desea y el objeto de su deseo. No obstante, mientras el primero conjura, el otro sacrifica. Para que el objetivo deseado se cumpliera era necesario un rito mágico en el que no podían faltar las sustancias y las preparaciones (Caro Baroja, 1961: 51). Además, a la hora de realizar el conjuro, la dramatización del hechicero o hechicera era fundamental, ya que «actuaba como cómico en la escena» (Caro Baroja, 1961: 51). Centrándonos en el complejo personaje de la hechicera, estas se caracterizaban por su mal carácter y no únicamente conocían la magia y eran alcahuetas, sino que poseían ciertos conocimientos de tipo empírico que les permitían ejercer, a la par, los menesteres de envenenadoras y perfumistas (Caro Baroja, 1961: 59). Las hierbas también formaban parte del conjunto de elementos que encontraríamos

en el laboratorio de una hechicera. Dichos conocimientos sobre plantas, asegura Caro Baroja (1961: 59), se transmiten a la hechicera medieval, tal y como presenta Celestina.

Cuando la práctica de la magia (tanto en Grecia como en Roma) tenía un fin beneficioso, esta se consideraba necesaria. Por el contrario, cuando se utilizaba de forma maléfica y dañina, su práctica debía ser severamente castigada (Caro Baroja, 1961: 41). Dentro de la literatura griega, las magas más conocidas fueron Circe y Medea, que será mencionada en numerosas ocasiones como maestra de hechiceras. Circe, maga en la *Odisea*, transforma a los compañeros de Ulises en animales mediante porciones mágicas. Por su parte, Medea, personaje principal de la obra de Eurípides, *Medea*, es nieta de Circe, y en ocasiones se ha considerado hija de Hécate (Grimal, 1986: 225), patrona de las magas. Entre las hazañas de Medea destaca sobre todo, la ayuda que ofreció con sus conjuros a los argonautas en la búsqueda del vellocino de oro.

En el ámbito helénico, Tesalia se consideraba el territorio con mayor número de hechiceras, quienes:

Para realizar sus fechorías con mayor comodidad se transformaban en perros, aves y moscas, podían entrar en las casas, reduciendo su corporeidad, y usaban de las entrañas de los cadáveres para componer sus hechizos (Caro Baroja, 1961: 50).

Por lo que se refiere a la Península Itálica, los pueblos que contaban con un mayor número de hechiceras eran los sabinos y los marsos (Caro Baroja, 1961: 51). Así pues, ya en la antigüedad se tenía la creencia en que ciertas mujeres eran «capaces de transformarse a voluntad y transformar a los demás en animales, que podían también realizar vuelos nocturnos [...] podían provocar tempestades y enfermedades» (Caro Baroja, 1961: 64).

La magia en Roma tampoco pasó inadvertida y muestra de ello es la Ley de las Doce Tablas, donde se sancionan y condenan «prácticas y medios mágicos que atentan contra la salud, contra los bienes materiales y contra la reputación de los ciudadanos» (Vázquez Hoys, 2001: 98). En el mundo romano, los únicos intermediarios entre la comunidad cívica y los dioses eran los hombres (Mangas, 2001: 37). Las mujeres y los niños no podían intervenir en cuestiones religiosas ni políticas. Aun así, dejaron de encuadrarse en un plano marginal para convertirse en intermediarios de los hombres y

los dioses; es decir, para situarse en el ámbito de la adivinación. Un ejemplo de ello son las sibilas, que ya estaban en Grecia y que gozaron de gran prestigio por ser las preferidas por los dioses. No obstante, la figura que más triunfó fue la de mujer adivina desvinculada de un santuario, la de «maga con poderes proféticos» (Mangas, 2001: 42). La existencia de magas no fue exclusiva, ya que también contamos con curanderos, adivinos e incluso astrólogos y matemáticos (Mangas, 2001: 44). Ya en Roma encontramos el pensamiento mágico vinculado al pensamiento científico, lo que se debe a «la relación de causa a efecto entre el ritual, el objeto o la palabra y los resultados del mismo» (Mangas, 2001: 43). La creencia en el poder de los rituales mágicos estaba extendida a nivel universal. De ahí que fuera objeto de atención del poder político, que ordenó numerosas expulsiones de magos y adivinos de Roma así como la prohibición de llevar a cabo sus actividades. Esto nos permite pensar que ya en ese momento, la magia fue temida o rechazada, como es el caso del escritor romano Plinio, para quién la magia es:

Cosa detestable en sí misma. Y con ser frívola y mentirosa, todavía ostenta una cierta sombra de verdad, aunque es en realidad reflejo de la práctica de quienes estudian las artes del envenenamiento secreto, no por el estudio de la magia en sí. (Vázquez Hoys, 2001:73).

A pesar de ello, personajes importantes confiaron en estas: el escritor Plutarco señala que el general Mario iba acompañado de Marta, adivina de origen sirio. Vitelio seguía los consejos de una mujer del pueblo de los catos, y Lucusta fue la encargada de preparar el veneno para que Nerón se suicidase (Mangas, 2001: 43). La figura de la maga ya presentaba rasgos de marginalidad en Roma. Tal era el caso de las adivinas mayores en edad o las que no eran extranjeras o bárbaras, en cuyo caso eran perseguidas (Mangas, 2001: 46).

El sistema de creencias que había triunfado en la antigüedad se vio fuertemente alterado con la entrada del Cristianismo. La doctrina cristiana las acusó de obscenas y las convirtió en representación del mal (Caro Baroja, 1961: 71). Rápidamente, todos los dioses fueron condenados a los infiernos e identificados con el Diablo, lo que implicó el menosprecio de la magia. Muestra de ello es la legislación cristiana del Imperio, que condenaba la práctica de casi todos los aspectos de la magia (Caro Baroja, 1961: 73). Los padres de la Iglesia, que aseguran en sus documentos que la creencia en la magia era real, plantearon ciertos problemas con el papel de la hechicera. San Agustín,

convencido de la presencia del demonio en estas prácticas, intentó que no se tomaran como algo real (Caro Baroja, 1961: 74).

Durante la segunda parte de la Edad Media, la filosofía de Santo Tomás de Aquino y de otros padres de la Iglesia produjo una modificación total entorno a la concepción de la magia y la hechicería (Caro Baroja, 1961: 110). Siguiendo las explicaciones ofrecidas por Caro Baroja, en la Edad Media, la imagen del mundo cristiano era dual: por una parte estaba el cristianismo, asociado al bien y a Dios. Por otra parte, el paganismo, que se relacionaba con el mal y con el Demonio. Como cabe esperar, dentro de los seguidores del Demonio se encontraban las hechiceras y los hechiceros, que empezaron a ser perseguidos y castigados.

En 1499 al calor de este clima se publica por primera vez *La Celestina*, año en que todavía seguía en vigor, como apunta Peter. E. Russell (1963), la conocida ley de don Juan II de 1410 «contra los que usan de hechicerías y agüeros y otras cosas defendidas». El último tercio del XV suele dividirse en dos momentos: uno en que triunfa el escepticismo sobre las prácticas mágicas y otro en que se extiende la creencia sobre estas. Por una parte, la falta de fiabilidad en las artes mágicas se debió especialmente a la numerosa nómina de libros que vieron la luz y que trataban explícitamente sobre cómo proceder con brujas y hechiceras. Durante el primer cuarto del siglo XV, el inquisidor Bernard Gui ya había escrito su *Practica Inquisitionis haereticarum pravitatis* (Caro Baroja, 1961: 137), el capellán Nicolás Eymerich publicó *Dicreitorium inquisitorum* y Johannes Nider, el *Formicarius*. Estos libros y algunos teólogos como Nicolás Oresme o Enrique Hesse «criticaron duramente las creencias mágicas [...] e intentaron explicar muchos supuestos fenómenos ocultos por medios naturales» (Russell, 1963: 288). Por otra parte, hacia 1484 los dominicos Jacobo Sprenger y Enrique Institor publican el *Malleus maleficarum*, donde «ofrecían argumentos razonados para apoyar la opinión de que los hechizos tenían eficacia especial en lo que atañían a las cosas amorosas» (Russell, 1963: 289). Uno de estos hechizos es la *philocaptio*, «capaz de producir por medios mágicos una violenta pasión hacia una persona determinada en la mente de la víctima del hechizo» (Russell, 1963: 289). La *philocaptio* fue empleada por hechiceras, brujas y alcahuetas para conseguir los amores de sus clientes.

Existían tres tipos de *philocaptio*: una primera como «resultado de la mera visión de la mujer bella de la que nace la concupiscencia» (en cuyo caso el Demonio no interfiere), una segunda en la que coadyuva el Demonio y una tercera en la que interviene la magia. Para Alonso Fernández de Madrigal y otros autores, «los participantes en una relación mágica condenable de *philocaptio* son el amante, el intermediario que profiere la invocación demoníaca y, en fin, la víctima del demonio» (Cátedra, 1989: 105). Los contemporáneos de Rojas no ponían en duda los usos de la magia en la práctica de maleficios con fines amorosos (Cátedra, 1989: 89), pero sí podemos encontrar discusiones sobre la viabilidad de esas prácticas o la implicación de traicionar a la fe.

La medicina antigua no llegó a considerar el amor como una enfermedad. Esta concepción tuvo que esperar la llegada de médicos árabes a principios de la Edad Media para que el amor pudiera generalizarse como enfermedad (Vilanova, 2011: 9). Si nos remontamos al primer autor que introdujo el amor como *hereos*, este fue Constantino el Africano. Desde la perspectiva de Constantino, encontramos dos posibles causas a dicha enfermedad:

Des d'un punt de vista figològic, *l'amor hereos* es pot entendre com el resultat d'una superfluitat humoral de la malenconia o bilis negra; des d'un punt de vista psicològic, es produeix cuand algú percep una persona bella i posa tot el cor a aconseguir-la, i el seu pensament incessant, la seva obsessió per aquella persona, causa la *passio melancholica* (Vilanova, 2011:12).

Asimismo ofrece posibles curas:

La terapia recomenada s'adreça a la causa psicològica, amb la intenció de distreure la ment del pacient per mitjà d'uns altres plaers: el vi, la música, la conversa amb els amics [...] (Vilanova, 2011: 12).

Las obras de Constantino permitieron que en la Edad Media se considerara la melancolía como la primera causa de *hereos*. Tanto Arnau de Vilanova como sus seguidores de la Montpellicre, sostuvieron la intervención de un componente fisiológico y otro psicológico para producir dicha enfermedad. A diferencia de estos médicos, el Tostado sostiene que el *amor hereos* no es una variante de la melancolía, sino el causante de esta. A la hora de hablar de la cura tampoco parece existir unanimidad. El Tostado excluye razones fisiológicas para el *amor hereos*; es decir, da a entender que el remedio a la enfermedad de amor no puede estar en el coito (solución que sí

recomiendan las fuentes más tradicionales como Avicena o Bernardo de Gordonio) (Cátedra, 1989: 65). Sin embargo, entre las tres soluciones que propone Whinnom (San Pedro, 1993: 14) sí encontramos presente la idea del coito. Las tres soluciones que presenta son: entregar al enamorado la mujer que ama, reducir la inflamación cerebral del amante haciéndole satisfacer su deseo sexual con otra mujer o distraer al enamorado (San Pedro, 1993: 14). No obstante, tenemos algunos ejemplos de que la práctica sexual era ineficaz como cura de la enfermedad de amor; por ejemplo, en *Floire et Blanchefleur* se propone la presencia de tres damas para la cura de la enfermedad, pero esta no surte efecto. Sea como fuere, la idea literaria más común en España es que la enfermedad de amor ataca cuando «se da el más alto linaje de amor que hay en todos los amores» (Cátedra, 1989: 65). Para curarla, también se podía recurrir a la magia y, en concreto, a la *philocaptio*.

El proceso de *philocaptio* solo podía llevarlo a cabo una hechicera o bruja. Por ello, resulta conveniente establecer las principales diferencias entre estas. En primer lugar, cabe decir que mientras la hechicería es una práctica transhistórica, la brujería aparece de forma coetánea a la doctrina católica. Esta característica la restringe a localidades en las que tuvo eco el cristianismo entre 1470 y 1750, período temporal dentro del que se configuran todas las obras que trataremos en este trabajo. En el Tesoro de la Lengua Castellana, la palabra “bruja” aparece como: «Bruja, brujo, cierto género de gente perdida y endiablada, que perdido el temor a Dios, ofrecen sus cuerpos y sus almas al demonio a trueco de una libertad viciosa y libidinosa» (Maldonado, 1994: 208). Por el contrario, “hechicera” es una de las acepciones que aparece dentro del verbo “hechizar”: «cierto género de encantación con que ligan a la persona hechizada de modo que le pervierten el juicio y le hacen querer lo que estando libre aborrecería [...] Este vicio de hacer hechizos, aunque es común a hombres y mujeres, porque el demonio las haya más fáciles, o porque ellas de su naturaleza son insidiosamente vengativas y también envidiosas unas de otra» (Maldonado, 1994: 624). Lo que no deja de ser curioso es que cuando buscamos en el *Diccionario Medieval Español* las definiciones de “hechicería” y “hechicero”, estas comparten el sintagma *arte supersticioso de hechizar* (Alonso, 1986: 1227). Sin embargo, cuando buscamos “bruja” encontramos: *mujer noctívaga* (Alonso, 1986: 554). ¿Significaría esto que la creencia en lo sobrenatural recaería más sobre la brujería que sobre la hechicería? Observemos algunas explicaciones que matizan lo señalado.

La hechicería no pasó de ser una profesión (por lo que se ejercía en muchas ocasiones como medio de subsistencia). Además, desarrolló otras supersticiones como la alquimia, la astrología, la adivinación, la necromancia y algunas menos usuales como la escapulomancia, la dactiliomancia, la oneiroscopia y la quiromancia. Las hechiceras nunca establecían un pacto con el Diablo, sino que se valían de su astucia y conocimiento. Como señala García Soormaly (2011: 50), la hechicera fue una figura altamente considerada al amparo de la mentalidad supersticiosa de las comunidades en las que se desarrolló. De hecho, en 1538, Pedro Ciruelo integra la hechicería dentro de las prácticas supersticiosas reduciéndolas a: nigromancia, adivinación, el ensalmo, y la hechicería (García Soormaly, 2011: 53). La finalidad de la hechicería era «influir en las vidas de personas, bien sea para hacerles un bien o para perjudicarles (García Soormaly, 2011: 48).

Tradicionalmente, la brujería se ha catalogado como un fenómeno rural porque surge en pequeñas comunidades agrícolas (García Soormaly, 2011: 80). Las personas que la practicaban tenían que poseer unas características especiales, por lo que se convirtió en un delito teológico. Solían ser mujeres mayores de cincuenta años aproximadamente que podían trabajar como curanderas y comadronas. En relación con las hechiceras, la característica más relevante es que las brujas sí que realizan un pacto con el Diablo, por lo que reniegan de Dios, de la Virgen y de los santos. Las palabras utilizadas durante este pacto debían ser elegidas con cautela, puesto que si utilizaban palabras como «*te ruego*», «*te pido*» o «*te imploro*», la herejía estaba consumada.

Dicho esto, y ante los numerosos críticos que se han dedicado a estudiar el mundo de la magia en *La Celestina*, realizaremos un estado de la cuestión en el que presentamos las opiniones más defendidas.

4. La magia: ¿verdad o ficción?

A día de hoy no cabe duda de que el mundo celestinesco no conoce fin, como tampoco cabe duda de que muchos de nuestros estudios quedarán para el recuerdo, pues la barrera temporal que nos separa de la España de Fernando Rojas es infranqueable y esto supone que nuestras aportaciones sean en muchas ocasiones especulaciones que intentamos defender con lo único que dejó el autor: la obra. Asimismo, también sabemos que si existe un tema repetidamente trabajado ha sido el de la magia, elemento

que ha dado fruto a un sinnúmero de estudios y a una amplia diversidad de opiniones. La crítica ha adoptado dos posiciones completamente antitéticas con respecto al tema de la magia en *La Celestina*: por un lado, una serie de críticos se decantan por defender a capa y espada que la magia es *tema integral* en *La Celestina*. Entre estos, encabezados por Peter. E. Russell (1963), encontramos a Vian Herrero (1990), Botta (1994), Deyermont (1977), Mac. E. Barrick (1977), Armijo (2004) o Sevilla (2009). Por otro lado, investigadores liderados por María Rosa Lida Malkiel (1962) como Menéndez Pelayo (1905-1915), Américo Castro (1964) o Garrosa Resina (1987) defienden la posibilidad de que el papel que ocupa la magia en la obra sea secundario.

Fernando de Rojas se encuadra vitalmente en un momento en que la creencia en la magia estaba extendida tanto por Europa como por España. De hecho, al finalizar la Edad Media, existían «centros donde se estudiaba seriamente la magia, principalmente en Toledo y en Salamanca» (Russell, 1963: 290). No obstante, a pesar de que la creencia en las fuerzas sobrenaturales estaba muy extendida, Caro Bajora (1992) asegura que «hubo muchos hombres distinguidos que se negaron a admitir que los hechos relatados por los autores del *Malleus* o consignados en los procesos contra las brujas voladoras y asistentes al ‘Sabbat’ o a otras reuniones semejantes fueran verdaderos» (Iglesias, 2010: 59). Así pues, la afirmación de que Celestina es un personaje que encaja perfectamente en la realidad social de su tiempo «en que abundan brujas, hechiceras y dueñas de casas de citas» (Lacarra y Cacho Blecua, 2012: 601) es innegable. No obstante, esto no tiene porqué significar que los autores de la obra quisieran que el lector sucumbiera a la creencia de que Melibea había sido víctima de una *philocaptio* que la había llevado a la locura amorosa y, por consiguiente, al trágico final protagonizado por su suicidio y posterior *plantus* de su padre, Pleberio.

Como hemos comentado anteriormente, Peter E. Russell (1963) encabeza la lista de críticos que no consideran posible el estudio de la obra eludiendo la importancia de la magia. Esta visión defiende que los poderes sobrenaturales conjurados por Celestina causan el enamoramiento de Melibea. Por lo general, el conjunto de críticos que consideran la magia *tema integral* suelen centrar sus estudios en los oficios de Celestina, el conjuro al «triste Plutón», el personaje de Claudina -madre de Pármeno-, el laboratorio de la alcahueta y en el oficio de remendar virgos, entre otros. Muchos de estos investigadores han intentado justificar mediante la magia el cambio -supuestamente repentino- de actitud de Melibea respecto a Calisto. Normalmente esta

justificación viene acompañada del tema del tiempo, puesto que consideran que no existe un período suficientemente amplio que justifique que se ha producido un proceso de enamoramiento y, por lo tanto, recurren a la magia. Veamos algunas opiniones.

Barrick señala «these subsequent ítems might be considered intentionally, not "burla y mentira"» (Barrick, 1977: 12). En cuanto a las hierbas encontradas en el laboratorio de Celestina:

The herbs, drugs and other things in Celestina's collection were not included by the autor merely to overwhelm [...] each has been shown to be effective in the practice of folk medicine, witchcraft or popular psychology (Barccick, 1977: 13).

Además, asegura que «Celestina believed in practiced magic» (Barrick, 1977: 13). Por su parte, Deyermond confía en la intervención del Diablo ya que, gracias a su poder, Alisa deja sola a Melibea con Celestina para que esta pueda actuar. En este sentido, el Diablo interviene para que la enfermedad de la hermana de Alisa se agrave y esta deba marcharse: «la negligente imprudencia de Alisa es consecuencia del Diablo» (Deyermond, 2008: 28). Asimismo alude a que el resto de acciones pueden explicarse mediante la psicología. No obstante, si consideramos la idea de Deyermond, esta incluye la defensa indirecta de que el amor nace de la palabrería de Celestina, puesto que el Diablo solo obra en crear la situación propicia para que la vieja pueda hablar con Melibea. La partida de Alisa, desde esta perspectiva, evidencia la creencia del autor en estas artes. Vian Herrero señala que la eficacia de los hechizos celestinescos no es dudosa para los personajes de la obra, «que están convencidos de la pericia de la alcahueta» (1990: 65). Además, considera que «las artes negras explican en parte la tragedia y no excluyen elementos cómicos» (Vian Herrero, 1990: 90). Por su parte, Armijo (2004: 163) defiende que Celestina somete a Melibea a los deseos y a la voluntad de Calisto. Desde la óptica de Armijo, el papel que desempeña la magia en Calisto y Melibea es de «enloquecimiento, de turbación y de enfermedad» (Armijo, 2004: 167), por ello mismo, «al recibir el hilado y dar su cordón, Melibea queda hechizada, poseída por una fuerza sobrenatural y sin control de sí misma» (Armijo, 2004: 167).

La vertiente opuesta, con María Lida Rosa de Malkiel (1962) a la cabeza, señala que el amor que nace de Melibea no es consecuencia del demonio, sino que se debe a ella misma y a la capacidad de sugestión de Celestina. Por una parte, porque vemos

cómo opera la vieja «no por arte de birlibirloque, sino por su dominio intuitivo de las almas, por su maestría en la persuasión [...]» (Lida de Makiel, 1962: 222). Por otra parte, porque Celestina es capaz de persuadir al «fiel» criado Pármeno y convertirlo en «traidor» con el uso de sus palabras; sin ayuda de Plutón. La magia no es un elemento sin el cual el desarrollo de la obra se detenga, sino que «completa la pintura del ambiente coetáneo» (Lida de Makiel, 1962: 222) especialmente en los autos I y VII. Marcell Bataillon (1961) señala que «toute cette prétendue sorcelleire n'est que comédie, attrape-nigaud» (Bataillon: 1961: 66). Celestina «s'était représenté la vieille comme un vrai suppôt du démon» (Bataillon: 1961: 67). Bataillon advierte cómo los personajes que rodean a la vieja y que están al tanto de sus actividades diabólicas no se sorprenden ante ellas. Pero no nos queremos ocupar de estas cuestiones. Más que entrar o no en disputas sobre si Celestina es bruja o hechicera o si conjura a Plutón, nos centraremos en lo que a día de hoy se ha convertido en tema de discordia: si la magia interviene en el enamoramiento o si, por el contrario, Melibea ya estaba enamorada de Calisto y, por lo tanto, la magia es un papel ornamental y secundario.

5. “Conjúrote, triste Plutón”: la magia de Celestina

En primer lugar, resulta imprescindible examinar la opinión que Fernando de Rojas tendría acerca de la posible veracidad de la magia y de las hechiceras. Esto es posible gracias a la carta que el mismo autor incluyó en la edición de 1502 «el autor a un su amigo». No obstante, debemos tener en cuenta que este documento es un testimonio literario con todas las reservas que ello conlleva. Dicha carta señala:

Vi no solo ser dulce en su principal historia o ficción toda junta, pero aún de algunas sus particularidades salían delleitables fontecicas de filosofía, de otras agradables donaires, de otros avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras (Rojas, 2011: 6).

Según esta afirmación, debemos considerar el hecho de que Rojas viera en Celestina a una más de esas «falsas mujeres hechiceras». Si partimos de esta premisa, resulta difícil desde las primeras páginas creer que lo que desarrollará la obra del autor esté a favor de los efectos de la magia. Además, prestemos atención a la construcción «ficción toda junta», pues esta reafirma lo que venimos diciendo: el autor consideró la obra una ficción. Esta afirmación podría considerarse testimonio del posible escepticismo del autor que, tal y como señala Garrosa (1987: 571), es más que probable. Elena Armijo señala que el autor, con la magia, «buscaba transmitir las costumbres de

su época y prevenir contra la hechicería» (Armijo, 2004: 170). Cabe pensar que quisiera transmitir las costumbres de su época, pero no me atrevería a confirmar que el sentido de prevenir deba entenderse como un Fernando Rojas que temía a las hechiceras y que, por extensión, creyera en ellas.

El auto I ha propiciado muchas discusiones³, entre ellas la referida al lugar del primer encuentro amoroso de la pareja: ¿se conocían con anterioridad al encuentro en el huerto de Calisto y Melibea?⁴ Las señales nos hacen creer que sí. En la primera intervención de Melibea, esta se dirige a Calisto por su nombre: «¿En qué, Calisto?» (Rojas, 2011: 27). Sin un conocimiento previo de este personaje, ¿Cómo explicar que le llame por su nombre? Veamos otro rasgo que nos conduce a la misma conclusión. Cuando Melibea reprocha a Calisto «¿cómo de ingenio de tal hombre como tú habié de salir para se perder la virtud de tal mujer como yo?» (Rojas, 2011: 8), el sintagma *de tal hombre como tú* nos advierte que Melibea ya ha tenido noticia o ya conoce a Calisto y esto, teniendo en cuenta que la obra se inicia *ex abrupto*, solo podía ser si ya se habían visto previamente. Aunque desconocemos el tipo de relación que mantenían, me

³ Aunque no es el tema que concierne a estas páginas, el primer auto ha propiciado también numerosas discusiones que giran en torno a la concepción de Calisto como parodia del amante cortesano. La concepción del amor cortés, señala Berndt (1963: 11), se fundamenta en tres elementos básicos: «la fuerza ennoblecedora del amor, la superioridad de la amada sobre el amador y la concepción del amor como insaciable y siempre creciente de deseo». Para que este amor se cumpliera, la dama debía pertenecer a la nobleza o alto estado y gozar de belleza. Existían tres tipos de amor cortesano: puro (unión de los corazones y de las mentes de los amantes, sin excluir toda clase de solaces físicos, con excepción de la mutua posesión carnal o mixto (posesión carnal de la dama por el galán). Andrea Capellanus (1985) añade el amor falso, que es una falsificación del amor verdadero. En cuanto al acto I, Calisto le pide galardón a Melibea, pero esta, como doña Endrina y Laureola, reacciona violentamente porque siente amenazada su honra. Uno de los motivos de esta amenaza podría ser el hecho de que en la sociedad del momento la mayoría de matrimonios se preparaban por conveniencias sociales o familiares. Tal y como explica Andrea Capellanus (1985), los amadores no debían comenzar inmediatamente a hablar de amor porque esto solo ocurría con las concubinas.

⁴ El mayor problema a la hora de identificar espacialmente este auto, así como la relación que mantienen los jóvenes, reside fundamentalmente en el argumento introducido posteriormente por los editores y que condiciona nuestra lectura. En este se nos dice: «entrando Calisto en una huerta en pos de un halcón suyo, halló ahí a Melibea» (Rojas, 2011:25). No obstante, si leemos el auto prescindiendo de estas indicaciones, observaremos que en ningún momento se revela alguna indicación que señale el lugar en que se encuentran ni el momento en que aparece Melibea en escena. Ante esta situación, algunos críticos como Martín de Riquer (1989), Miguel Garci- Gómez (1985) y Ricardo Castells (1990) han planteado nuevas interpretaciones. Martín de Riquer (1957: 384) propone que los enamorados se encuentran en una Iglesia y deja entrever que estos se conocían previamente «las primeras palabras que se cruzan los dos jóvenes no revelan en modo alguno un encuentro casual». Por su parte, Garci-Gómez también defiende que exista un encuentro anterior. No obstante, propone una teoría aún más interesante, que Calisto esté soñando. El fundamento principal en que se apoya para sostener esta idea es que en ningún momento se dice que Calisto haya salido de su cámara durante el episodio inicial. A su vez, esto explicaría el despertar repentino de Calisto y las órdenes que dirige a Sempronio con la finalidad de poder recuperar tan agradable sueño: «Cierra la ventana y deja la tiniebla acompañar al triste, y al desdichado la ceguedad» (Rojas, 2011: 29).

atrevería a afirmar que para nada supone ningún vínculo estrecho entre ambos. Para ello, observemos la confesión de amor de Melibea cuando en el segundo encuentro se cita con Calisto «tu mucho merecer, tus estremadas gracias, tu alto nacimiento han obrado que después que de ti hobe entera noticia» (Rojas, 2011: 246). De esta afirmación podemos entender que Melibea no sabe todo lo que debe saber de Calisto hasta que la alcahueta visita a la joven bajo el pretexto de vender hilado y se lo presenta con descripciones como las siguientes:

Bien ternás, señora, noticia en esta ciudad de un caballero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto (Rojas, 2011: 126).

Por Dios, si bien le conocieses, no le juzgases por el que has dicho y mostrado con tu ira. En Dios y en mi alma, no tiene hiel; gracias, dos mil; en franqueza, Alexandre; en esfuerzo, Héctor; gesto, de un rey, gracioso, alegre, jamás reina en él tristeza. De noble sangre, como sabes; gran justador [...] (Rojas, 2011: 133).

En primer lugar, debemos advertir el «bien ternás, señora, noticia en esta ciudad», pues reafirma que Melibea ya ha escuchado hablar de Calisto y, por lo tanto, se sigue defendiendo la posibilidad de que se conocieran o tuvieran noticia uno del otro antes de dar lugar al primer encuentro en el auto I. En segundo lugar, Celestina da a conocer un gran número de virtudes de Calisto, lo que nos conduce a barajar la hipótesis de que parte del enamoramiento se deba a la dialéctica de la vieja. Esto debemos enlazarlo seguidamente con la confesión que apuntábamos líneas más arriba «después que de ti hobe noticia entera».

A la hora de considerar, como venimos haciendo, la posibilidad de que la *philocaptio* no sea la herramienta que causa el lujurioso amor por parte de Melibea hacia Calisto, el auto X es fundamental. Como ya apunta Patrizia Botta (1994) en su artículo *La magia en la Celestina*⁵, este auto es uno de los más concurridos por la crítica a la hora de desplazar la magia a un segundo plano. En el desarrollo de la obra, Melibea solo se ha encontrado con Calisto en el auto I cuando todavía no se ha llevado a cabo el conjuro a Plutón ni la venta de hilado. En este encuentro, independientemente de si se trata de un sueño o no, tenemos conciencia de que los personajes se conocían porque se llaman por su nombre. Ahora bien, en el auto X Melibea en su monólogo confiesa:

⁵ En palabras de Patrizia Botta (1994: 47): «La atracción que Melibea siente por Calisto es muy anterior a la entrada de Celestina y a sus coloquios con ella, ya que en su monólogo del Acto X, confiesa haberse enamorado a primera vista».

«cuando de parte de aquel señor cuya vista me cativó me fue rogado» (Rojas, 2011: 219). Esto implica dos cosas fundamentales. Por una parte, el amor que nace de Melibea por Calisto es un amor *de visu*. Por otra parte, si recordamos los tres tipos de *philocaptio*, una de ellas se producía por el contacto visual y la belleza de la otra persona, por lo que no interfería el Demonio. Si negamos que intervenga el Demonio, podemos hablar de un supuesto fraude por parte de Celestina al llevar a cabo su hechizo. Esto reforzaría así mismo lo que algunos críticos han defendido de la carga literaria del conjuro celestinesco más que de su vinculación propiamente dicha con lo sobrenatural. Américo Castro, por ejemplo, calificó este conjuro como parodia de la plegaria cristiana (Castro, 1965: 144). Claro que, como señala Vian Herrero (1990:62), nadie duda de que el conjuro «sirve para la caracterización de Celestina, que cree a pies juntillas en su eficacia».

En relación con este amor a primera vista, debemos apuntar «lastimándome tan cruelmente el ponzoñoso bocado que la vista de su presencia de aquel caballero me dio» (Rojas, 2011: 220). A esta consideración debemos añadir los celos de Melibea ante la posibilidad de que Calisto «haya puesto sus ojos en amor de otra» (Rojas, 2011: 219). Si observamos las reglas sobre el amor propuestas por Andrea Capellanus (1985: 363), en el número II encontramos: «el que no siente celos no puede amar». Por lo tanto, si Melibea se muestra celosa, Melibea ama a Calisto. Además, contamos con la preocupación que aturde a Melibea al imaginar lo que pensará Lucrecia cuando conozca este amor que «jamás he querido descubrir» (Rojas, 2011: 219). En relación a este temor, la regla XX cita: «el enamorado siempre está temeroso» (Capellanus, 1985: 363). Retomando la idea del tiempo, estas palabras no remiten a un tiempo próximo que podríamos relacionar con la visita de Celestina a su casa, sino que el adverbio «jamás» nos conduce a imaginar que el enamoramiento se ha producido en un tiempo anterior al momento del supuesto "conjuro" de Celestina.

Estos motivos parecen suficientes para defender que el amor que Melibea profesará a Calisto no es resultado del conjuro a Plutón. Tampoco del cordón que ha entregado a Celestina y que la ha dejado desprotegida para que surtan efecto los poderes de la vieja. Las insistencias a ese amor nacido a primera vista nos conducen obligatoriamente al primer encuentro. Y en este primer encuentro, la magia no había tenido lugar. A esto podemos añadir la idea que Pármene tiene de Celestina cuando intenta advertir a Calisto. En primera instancia, el criado cuenta que la vieja tiene seis

oficios y, entre estos, «un poquito hechicera» (Rojas, 2011: 54). A continuación, cuando Pármene habla a Calisto sobre los poderes sobrenaturales de Celestina, concluye «todo era burla y mentira» (Rojas, 2011: 62).

Recuperando las palabras de Pármene, Celestina parece coincidir con el prototipo de hechicera que se valía de su astucia y conocimiento y cuya fiabilidad dependía en gran medida de la superstición de sus clientes. Vian Herrero (1990: 46) señala que Celestina es una hechicera urbana porque no participa en cultos demoníacos colectivos o vuelos nocturnos más propios de la brujería campesina y practica la nigromancia, la magia adivinatoria, la lapidaria...

No obstante, debemos señalar que el proceso que Celestina lleva a cabo para supuestamente conseguir que Melibea se enamore de Calisto tiene grandes repercusiones en la salud de Melibea, a quién convierte en víctima del *hereos*. Recordemos que el noveno auto se cierra con la petición de Lucrecia hacia Celestina para que visite a Melibea, quien «se siente muy fatigada de desmayos y de dolor del corazón». Algunos de los síntomas que presenta son los siguientes:

Madre mía, que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo (Rojas, 2011: 221).

Mi mal es de corazón, la izquierda teta es su aposento; tiende sus rayos a todas partes [...] túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver (Rojas, 2011: 222).

De hecho, cuando Melibea escucha pronunciar el nombre de Calisto, esta se desmaya. Celestina, que ve que su negocio va por buen camino, confiesa el nombre de la enfermedad: «amor dulce» (Rojas, 2011: 226). Lo que más llama la atención es la descripción que Lucrecia hace de los síntomas de su señora:

Cuando tú más me querías encobrir y celar el fuego que te quemaba, tanto más sus llamas se manifestaban en la color de tu cara, en el poco sosiego del corazón, en el meneo de tus miembros, en comer sin gana, en el no dormir. Así que contino se te caían como de entre las manos señales muy claras de pena (Rojas, 2011:229-230).

Así pues, enferma de amor por Calisto, Melibea terminará entregándose a él: «pues ya soy tu dueña» (Rojas, 2011: 275). Más tarde, tras la muerte de Calisto, la joven decidirá terminar también con su vida.

No podemos afirmar que el bachiller creyera o no creyera en la magia, como tampoco podemos verificar a ciencia cierta la función que esta tiene en *La Celestina*. Algo que sí parece evidente es que refleja la España contemporánea del bachiller. La *philocaptio* es un elemento fundamental de la trama, pero esto no significa que sea igual de necesario para que triunfe el amor entre Calisto y Melibea. De hecho, la ausencia de esta no impediría que dos nobles se enamorasen y contrajeran matrimonio. Sí impediría el final trágico de la obra de Rojas. Este paralelismo nos induce a pensar que quizás y, en relación con las confesiones del autor en la «carta a un su amigo» o por parte de Pármeno durante la obra, el bachiller quería mostrar que la creencia y práctica de esas ciencias solo podía conducir a un final trágico. No obstante, no incumbe a este trabajo hablar de las posibles finalidades con las que Rojas escribió *La Celestina*. Así pues, tenemos herramientas suficientes para verificar que Calisto y Melibea hubieran sido partícipes de su amor tanto con la *philocaptio* como sin ella. Probablemente, si la *philocaptio* no hubiera intervenido, el trágico desenlace podría haber dado cabida a un final en el que ambos se confesaran amor. En todo momento, los personajes principales parecen funcionar como marionetas al servicio de un número de personas egoístas que ven en su amor una empresa y que, para obtener los beneficios esperados, están dispuestos a seguir cualquier comportamiento.

A *La Celestina* de Fernando de Rojas le siguieron *La segunda Celestina* de Feliciano de Silva, y *La tercera parte de la Tragicomedia Celestinesca* de Gaspar Gómez de Toledo. El género inauguró toda una corriente celestinesca y tuvo, hasta el siglo XVIII, numerosas imitaciones y continuaciones hasta que se funde con la picaresca. Antes de analizar las posibles influencias que la obra del bachiller ejerció en la *Tragicomedia de don Duardos*, debemos analizar el *Primaleón* y rastrear también en él posibles huellas celestinescas, ya que sin este libro de caballerías, la historia creada por Gil Vicente no hubiera tenido lugar.

6. Amor y maravilla en el *Primaleón*

En 1512, ve la luz en Salamanca la continuación del *Palmerín de Olivia*: el *Libro segundo del Emperador Palmerín en que se cuentan los grandes y hazañosos fechos de Primaleón y Polendus, sus fijos, y de otros buenos cavalleros estrangeros que a su corte vinieron*, más conocido como *Primaleón*, título que le otorga Francisco Delicado en su edición veneciana de 1534. De entre todas las historias que encontramos en el

libro, en estas páginas nos ceñiremos a los pasajes que suceden entre el capítulo lxxviii al clvj (Marín Pina, 1998), que son los que atañen a la historia amorosa entre Flérída y don Duardos y en la que encontramos un nuevo caso de *philocaptio*.

Flérída es princesa de Constantinopla. Por su parte, don Duardos es príncipe de Inglaterra. El primer encuentro entre estos se producirá a raíz del enfrentamiento entre don Duardos, que busca salvaguardar el honor de Gridonia, y Primaleón, hermano de la infanta.

Al hablar de la *philocaptio* en estos pasajes del *Primaleón* debemos tener en cuenta dos importantes cuestiones: en primer lugar, que el amor del príncipe hacia la infanta nace a primera vista y que, como consecuencia, este enferma de *hereos*. En segundo lugar, debemos señalar que don Duardos toma el hábito de hortelano para conseguir llegar a Flérída y que esta se enamora de su persona, no de su linaje real. Esto implica una paradoja: por una parte, don Duardos, con el disfraz de hortelano, desciende de la clase de los *bellatores* a la de los *laboratores* para que Flérída se enamore de su forma de ser, pero, por otra parte, pretende hacer uso de un objeto mágico para conseguirlo. Centrémonos en lo irónico de la situación: don Duardos, príncipe de Inglaterra, no tiene la necesidad de recurrir a un disfraz porque su condición ya le permitiría conseguir a Flérída pese al enfrentamiento habido con su hermano Primaleón. No obstante, abandona su vestimenta de príncipe y decide luchar para que el amor hacia él nazca a partir de sus buenas acciones y comportamientos. No obstante, recurre a la *philocaptio* para que la infanta se enamore de él. ¿Si don Duardos quería que la infanta se enamorase de sus acciones y buen comportamiento, por qué hacer uso de la *philocaptio*?, ¿guarda esto relación con el hecho de que la infanta no se enamoraría de un hortelano de acuerdo con los parámetros sociales establecidos y del amor cortesano por el cual el amor era un sentimiento únicamente noble? Sea como fuere, en el caso hipotético de que la *philocaptio* tenga efecto, el amor que Flérída profesará a don Duardos no habrá sido resultado de las buenas acciones de este. La *philocaptio* se lleva en este caso a través de una copa mágica, lo que nos conduce a hablar del mundo maravilloso que rodea al personaje.

6.1 Lo maravilloso en los libros de caballerías

6.1.1 Personajes mágicos palmerinianos

Uno de los componentes fundamentales de los libros de caballerías es el mundo maravilloso que abraza a los personajes y los envuelve en un halo de fantasía. Este mundo que se recrea en las novelas caballerescas es de herencia artúrica (Cacho Blecua, 1979; Hönig, 2007; Duce, 2008; Nasif, 2009) y tiene como más claro referente al mago Merlín (Nasif, 2009: 274). No obstante, a medida «que estas obras se van alejando de su modelo, los personajes mágicos pierden paulatinamente el halo de misterio con el cual estaban rodeados, pues los caballeros andantes tienen acceso al lugar donde viven» (Nasif, 2009: 275). Tal es el caso de don Duardos, que al inicio de su andadura consigue llegar a través de la cueva al vergel en el que se encuentra la infanta, que le entregará la copa maravillosa con la que cautivar la pasión de Flérida. Dicho encuentro produce un acercamiento entre caballero y personaje maravilloso:

Y don Duardos andovo tanto por ella que salió a unos palacios muy ricos y maravillosamente obrados, adonde había una huerta de todas maneras de frutas y caños de aguas muy frías [...] y vido en cabo d'ella un estrado que cobría un paño de oro y en él estava sentada una donzella[...] (*Primaleón*, 1998: 171).

Estos personajes mágicos, como anotó Mónica Nasif (2009), sufren una serie de cambios en la evolución del género caballeresco; se alejan del modelo artúrico hasta llegar a ser conocidos como damas y caballeros con poderes especiales aprendidos. Tal es el caso de Olimba, a quien se alude por primera vez como «donzella muy fermosa» (*Primaleón*, 1998: 171) y pasa a ser conocida como infanta. Lo mismo ocurre con Osmaguín, denominado «caballero bueno» (*Primaleón*, 1998: 173) y «gran sabidor en las artes» (*Primaleón*, 1998: 173). A este factor debemos añadir dos cuestiones más íntimamente relacionadas. Por un lado, las intervenciones de estos caracteres se reducen a la finalidad de «auxiliar a los personajes de la obra» (Nasif, 2009: 275). Por otro lado, la relación entre mago y caballero se vuelve más afín y la necesidad de ayuda se convierte en algo mutuo. Esta evolución se refleja en el papel de la infanta Olimba, que adquiere paulatinamente un matiz que le conduce a desarrollar el papel de consejera del caballero a la vez que decrece el componente maravilloso que se le otorga en su primera aparición. Así mismo, la ayuda concedida afianzará vínculos entre esta y don Duardos.

6.1.2 Olimba y el mundo maravilloso

El principal elemento de anclaje entre Olimba y el mundo maravilloso es el sabio Osmaquín. Desde un primer momento, es a él a quien debemos toda la magia que rodea al personaje femenino: desde la cueva encantada hasta la copa que enamorará a Flérída. Por ello, no podemos dejar de otorgarle a Olimba cierto carácter maravilloso, pero este siempre será por herencia del sabio. Si pensamos en sus capacidades como personaje maravilloso, acudimos directamente a la transformación que realiza sobre sus hermanos dándoles la forma de ciervos y la capacidad de dominar a Mayortes, can de don Duardos. El resto de elementos y sucesos mágicos dependerán en todo momento de Osmaquín y a ella corresponderá la labor de transmitírselos a don Duardos. No obstante, apoyemos esta hipótesis con algunos ejemplos.

El primer elemento que nos sirve para situar a la infanta en el mundo de la maravilla es la cueva encantada que conduce al jardín en el que se encuentra por primera vez con don Duardos. No obstante, tanto la cueva como el jardín son obra del sabio Osmaquín:

Y como mi padre fue muerto, él nos tomó y nos traxo a este lugar y fizo por su saber estas ricas moradas que avéis visto. Y esto fizolo él porque tanbién matara mi tío a nosotros como a mi padre. Y no falló otro lugar más seguro que es este (*Primaleón*, 1998: 173).

Así mismo, si revisamos la información que la infanta otorga progresivamente al príncipe de Inglaterra, veremos que toda esta es resultado del carácter "adivinatorio" del sabio Osmaquín, por lo que a Olimba no le corresponde ningún poder oracular. En relación con esta serie de profecías, tenemos numerosas muestras que sitúan a la infanta en un nivel inferior al del sabio: Olimba esperaba la llegada de don Duardos porque así lo predijo Osmaquín.

A su vez, este dejó una barca preparada que estuvo cuatro años esperando el momento en que el príncipe, la infanta y sus hermanos huyeran a Constantinopla. Sin embargo, los augurios más importantes son los referentes a las llagas de don Duardos, ya sean físicas o del corazón. Por una parte, el sabio deja preparado un ungüento que curará a Don Duardos cuando venga del campo de batalla «ferido de una cruel ferida» (*Primaleón*, 1998: 173). Por otra parte, tenemos la copa que deja dispuesta para sanar las heridas del corazón. Esto responde al hecho que apuntaba Ferrairo de Orduna de que

«el arte de la magia se presenta como conocimiento, como un saber para la resolución de conflictos en el ámbito de los personajes, no ya como un poder heredado o innato» (Nasif, 2006: 191). En este caso, la *magia naturalis* parece primar por encima de la magia demoníaca que observábamos en *La Celestina* (Nasif, 2006: 190).

6.1.3 Olimba consejera

Otro de los rasgos considerados por Nasif en la evolución de estos personajes es que dejan lo mágico en segundo plano para desempeñar un papel más próximo al de consejero, característica que cumple Olimba, pues una vez que el príncipe ha vengado la muerte del Soldán de Niquea, la infanta reduce sus apariciones a las veces en las que él necesita su ayuda. De aquí que la cataloguemos ante todo como consejera: «yo no me casaré fasta que yo vea la fin de vuestros fechos» (*Primaleón*, 1998: 301).

La ayuda que la infanta otorga al caballero es de dos tipos. Por un lado, Olimba es la encargada de entregar una serie de materiales que facilitan y ayudan al caballero en sus respectivas aventuras. Tal es el caso de la copa o de los ungüentos que curan las heridas de don Duardos en batallas como las de Camilote o Galiardo. Además, la infanta Olimba es quien le sugiere en última instancia la necesidad del disfraz: «Y ella le dixo que devía de ir encubiertamente y desconoscido y que llevasse consigo un escudero [...]» (*Primaleón*, 1998: 218). Por otro lado, se encarga de calmar los lamentos del corazón y de aconsejar qué camino debe escoger el príncipe en determinados momentos. Así pues, observamos que tras haber dado paso a la entrada de lo maravilloso en la historia de don Duardos y Flérída, el papel que desarrolla Olimba queda reducido a la categoría de consejera. Por lo tanto, la infanta es un punto de anclaje que conecta a don Duardos con el sabio Osmaquín y, por lo tanto, con lo maravilloso. Este acercamiento justifica la entrada de la copa en acción y, por extensión, de la *philocaptio*.

Si bien, el personaje de Olimba en el libro del *Primaleón* puede recordarnos al personaje celestinesco de la obra del bachiller Fernando de Rojas, ya que si Celestina proporciona el hilado "hechizado", Olimba proporciona la copa "hechizada". No obstante, la infanta no tiene necesidad de conjurar al demonio y tampoco se mueve por el egoísmo y la avaricia que caracterizan a la vieja. En el libro de caballerías no había sitio para el mundo suburbial que Rojas se atrevió a plasmar. Es cierto que el miedo al

cambio de siglo potenció la superstición y la creencia en las artes mágicas, pero la hechicería, para los hombres del Renacimiento, fue la práctica peor valorada (Lara Alberola, 2010: 26). El Siglo de Oro recupera y recrea prototipos que se consolidaron durante el clasicismo y, como tal, retoman los procedimientos mágicos de Grecia y Roma pensados para «lograr fines tales como controlar la naturaleza, la ganadería y la agricultura» (Lara Alberola, 2010: 83).

6.2 La *philocaptio* a través de la copa

Aunque la *philocaptio* no incumple su principal finalidad («Y la infanta Flérída tanto cuanto más bebía por la copa, más amava afincadamente a don Duardos» (*Primaleón*, 1998: 224)), encierra, a nuestro entender, una lectura en clave irónica o incluso cómica. Además de su efecto inmediato, proponemos que el lector preste atención a la siguiente declaración:

E ansí como Flérída bebió por ella sintió un ardor muy grande en su coraçón y miró a Don Duardos, que ant'ella estava, mas como si estuviera vestido tan ricamente como a él le convenía, y parecióle que veía ante sí al máspreciado cavallero que avía en el mundo. Y mirándole muy afincadamente con esta voluntad, començólo de amar muy demasiadamente (*Primaleón*, 1998: 224).

Las palabras «y parecióle que veía ante sí al máspreciado cavallero que avía en el mundo» son fundamentales para nuestra hipótesis. Su importancia reside en el hecho de que el efecto de la copa no se produce sobre la imagen de un hortelano, sino de un caballero. En ellos influye la *philocaptio*, pero también tres elementos que tienen lugar antes de que la infanta beba por la copa: en primera instancia, la infanta ha mostrado en contadas ocasiones un fuerte deseo por ver a Julián en un mejor estado: «Y dígovos que vuestra apostura que en otro oficio mejor vos quisiera yo ver que en este» (*Primaleón*, 1998: 222). Además, desde un primer momento el hortelano ofrece pistas que delatan su condición noble, lo que puede responder a un deseo personal por ser identificado como tal. En tercer lugar, las manos y el lenguaje de Julián despiertan dudas en la infanta: «estas manos no son de villano ni ansimesmo las razones» (*Primaleón*, 1998: 222). Por una parte, las manos de Julián no muestran señal alguna de que trabaje en el campo. Por otra parte, tampoco hace uso de un registro lingüístico acorde con el mundo campesino. Así pues, podemos considerar que hay una preparación previa que ya despierta dudas en la infanta y que propicia que cuando esta beba de la copa vea a un caballero y no a un hortelano. Lo novedoso de esta idea es que desmonta la hipótesis de que el amor triunfa

por encima de la condición. Por su parte, Campos García, en un reciente estudio en busca de ecos celestinescos en el *Primaleón*, ha interpretado dicha escena como consecuencia de la *philocaptio*: «la magia le permite ver realmente a don Duardos, quien para ocultar su identidad estaba vestido de hortelano con el falso nombre de Julián» (Campos García, 2013: 12). En este sentido, la magia permitiría a la infanta ver la verdadera condición de don Duardos. No obstante, para llevar a cabo este estudio no hemos trabajado sobre dicha posibilidad.

Junto a la efectividad de la *philocaptio*, surgen numerosas dudas en relación con el sentimiento amoroso. La raíz de estas preguntas radica en la concepción del amor cortesano. Tal y como señala Aguirre (1962), este tipo de amor era un sentimiento refinado que solo personas de gran calidad podían experimentar. El amor se concibe como una «fuente de virtud» de la que solo beben unos pocos elegidos. Esta idea ya estaba presente en la obra de Diego de San Pedro: «Bienaventurados los baxos de condición y rudos d'ingenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden» (San Pedro, 1989: 126). Los pasajes de don Duardos y la infanta son testigos de la vigencia de esta concepción. Sobre todo por parte de la criada Artada, que empieza a desarrollar la defensa del amor como sentimiento que únicamente las clases nobles pueden experimentar:

Verdad es qu'él es tan apuesto y de tan buenas maneras que yo no puedo creer que sea villano y bien puede ser, pues él dixo que era cavallero, que sea de alta guisa y por vos ver y hablar se á ansí encubierto (*Primaleón*, 1998: 227).

Si él fuesse, fijo de Julián el ortelano, no fuera él tan osado que en vos pudiera su amor ni a vos fiziera Dios tan malandante que no amárades tan afincadamente (*Primaleón*, 1998: 227).

Que yo creo bien que no es fijo de Julián, que si él lo fuesse, no podría en él aver tanta parte de bien (*Primaleón*, 1998: 230).

¡Ay, mi buen señor –dixo Artada–, muy creído tenía yo que si vós no fuérades caballero de alta guisa, no fuérades osado de poner vuestro amor en alto lugar (*Primaleón*, 1998: 238).

El propio don Duardos confiesa en algunas ocasiones que si no fuera caballero, nunca hubiera entrado en la huerta para conseguir su amor:

Y sabes, mi buena señora, que yo no fuera osado de ser cavallero de tan alta doncella como es la infanta Flérída, que par no tiene en el mundo, si yo no fuera caballero que la pudiera servir (*Primaleón*, 1989: 238).

Que si yo no fuera tal cavallero que vos pudiera poner en aquella aletza que vós merescéis, que no fuera osado en acometer tan gran fecho como es amaros (*Primaleón*, 1989: 258).

La infanta Flérída es consciente del error que supone haberse enamorado de un villano: « ¡Ay, cativa, malandante de mí –dezía ella-, cómo yo devo de ser muerta de muy cruel muerte por poner tan afincado amor en un villano!» (*Primaleón*, 1989: 224).

Si seguimos nuestra línea de análisis, queda por citar el cumplimiento del código de conducta caballeresca, tema unido directamente al desvelamiento de la verdadera identidad de Julián. Pese a las dudas sobre su identidad, la infanta Flérída —que ya ha bebido de la copa— se siente disgustada por haber puesto su amor en un hombre aparentemente de baja condición, lo que le lleva a distanciarse para sanar su corazón. Como consecuencia, aparecen los primeros síntomas de *hereos* en Julián- don Duardos: «que apenas podía hablar y su comer era poco y aun esso que comía era forçado de la ortelana» (*Primaleón*, 1989: 225). Cuando la infanta descubre el dolor que causa su ausencia en Julián- don Duardos, decide ir una noche a espiarle. En este asalto a la intimidad, Julián pronuncia un soliloquio en el que confiesa que es caballero:

¿Por qué queréis qu'este caballero tan malandante muera así desesperado? [...] no queráis que este vuestro caballero pierda la vida tan cedo por vos [...] vos veréis si vos podré servir más que otro caballero que aya en el mundo [...] Yo me baxé como me vedes por veros y agora, por me fazer gran mal, dexáis de venir a este lugar [...] (*Primaleón*, 1989:226).

Con lo cual, las dudas que atormentaban el seso de la infanta quedan solventadas: «gran plazer en oílle dezir que era cavallero» (*Primaleón*, 1998: 226). Hasta el momento, el miedo a descubrir que estaba enamorada de un villano la había silenciado, pero ahora que conoce por él mismo su condición, la infanta le confiesa a Artada su amor y pone en ella su convicción de que es caballero:

Y dígovos que él debe de ser caballero porque se él quexava de su ventura en su duelo y creo que por amor de mi se á tornado de la manera que véis (*Primaleón*, 1989:227).

Este cambio de actitud se acrecentará conforme las acciones de Julián vayan correspondiendo a ese cumplimiento del código caballeresco. No debe pasarnos inadvertido el egoísmo que la infanta presenta, pues aún a sabiendas de su condición, no quiere que Julián sepa de su amor hasta asegurarse de su hacienda. Esta idea se refuerza con la siguiente confesión: « ¿A mí qué me faze de amar a Julián, pues es cosa tan

fermosa? Y si él no fuere tal que me meresca, en mí será olvidallo» (*Primaleón*, 1998: 227). Por muy enamorada que parezca estar Flérída, esta no presenta impedimentos a la hora de tener que olvidar a Julián si no es suficiente para merecerla: «si él caballero fuesse que la mereciesse» (*Primaleón*, 1989: 228).

El príncipe don Duardos, como buen caballero, cumplía todas las expectativas, pero dos cosas le impiden acercarse a la infanta: en primera instancia, su deseo de ser amado por quién es y no por lo que es. En segundo lugar, el príncipe tiene en su conciencia la culpabilidad de que su enamorada no tenga cerca a su hermano Primaleón, debido a la batalla que abandonó y que le hizo sentirse innoble. Por ello, don Duardos acometerá una serie de aventuras siempre bajo una identidad desconocida —solo reconocible por Flérída y Artada— hasta conseguir fama suficiente para presentarse ante el Emperador y ser galardonado con el amor de su dama: «por el mi alto linaje me fará él honra tanto como por esso» (*Primaleón*, 1998: 301). La función de estas aventuras es doble: pretenden desvelar progresivamente el valor de don Duardos como persona de alta condición y justificar el cambio de actitud que sufre la infanta a medida que estas aventuras ennoblecen a su amado.

Uno de los principios básicos de un caballero es salvaguardar el honor de su dama, motivo que conducirá por vez primera a don Duardos al campo de batalla. La nobleza de esta acción reside no solo en el acto de ir a la batalla, sino en la necesidad de limpiar la ofensa que ha ensuciado el honor de su dama. El valor de esta gesta es tan grande, que el príncipe se ve obligado a confesar directamente su condición para que la infanta le atribuya a su persona el valor que merece su acción:

Sabed, mi señora, que yo no soy fijo de Julián ni Dios quiera que yo lo sea para tener tan alto pensamiento. Y por acorrer a mi gran cuita y dolorosa vida que pasava mi fize tal cual me vedes. Y yo, señora, soy cavallero y para vos servir y soy de tal linaje que, por gran bondad que yo tuviesse, no llegaré a igualar a la bondad de aquellos de que yo vengo (*Primaleón*, 1998: 234).

Al finalizar la primera batalla, la actitud de Flérída hacia Julián comienza a variar notablemente, pues al concluir el combate afirma: «no me pesa a mí que por le amar tan afincadamente» (*Primaleón*, 1998: 242). Este cambio repentino proviene sin lugar a duda de la hazaña que ha librado batallando contra Camilote, que se acrecienta si tenemos en cuenta que era considerado como «el más bravo cavallero que ay en el mundo» (*Primaleón*, 1998: 237). Tal y como dice Artada: «no dudéos vós, mi señora -

dixo Artada-, que no sea cavaleiro de alto linaje, que bien lo parece en él y de alto fecho en armas, que bien lo ha dado a demostrar en su grande ardimiento» (*Primaleón*, 1998: 242).

Muerto Camilote, don Duardos parte en busca de Maimonda para conseguir la guirnalda. Cuando la proeza de Julián llega a oídos de Flérída, esta afirma:

¿Quién pudiera pensar que en Julián había tanta bondad? Por cierto yo no lo dexaré de amar por ninguna cosa y quiero esperar la ventura que Dios me quisiere dar con él, pues no lo puedo dexar de amar aunque él sea villano o de alto lugar; así ha cautivado mi corazón que jamás otro amaré sino a él (*Primaleón*, 1998: 249).

Una muestra irrevocable del cambio de actitud de Flérída es el hecho de que, a partir de esta aventura, comienzan a producirse los sucesivos encuentros de los enamorados en la huerta. Aunque previamente ya se habían visto en el vergel, siempre había sido con una de las doncellas de Flérída presentes. En uno de estos encuentros, don Duardos hace dueña a la infanta y la deja embarazada.

En relación con los encuentros en la huerta que comienzan a producirse tras la batalla contra Camilote, debemos añadir que la infanta enferma de amor cuando concluye la aventura del espejo y el príncipe debe marcharse con la doncella. Solo entonces, Flérída «fue tornada en mortal cuita y perdió su muy fermosa color» (*Primaleón*, 1998: 305). Es más: «la infanta Flérída no se podía levantar, tanta era la su cuita, si Artada no la ayudara» (*Primaleón*, 1998: 307). Aunque esta enfermedad supone la cúspide total de su enamoramiento, carecemos de síntomas hasta que queda demostrada la bondad del héroe. Lo que pretendemos es que el amor de Flérída, aunque inmediato, aumenta a medida que lo hace el conocimiento sobre la buena condición de Julián-don Duardos. Mientras este está ausente de la corte, su condición real se desvela y su valía se refuerza. Por una parte, el gigante Gatarú llega proclamando las grandes hazañas de don Duardos y, por otro lado, el caballero Pridos acude a la corte del emperador y desvela el linaje real de don Duardos. Cuando Flérída escucha que su enamorado es príncipe de Inglaterra, se le altera tanto el corazón que «le fizo salir una color tan biva como una rosa a su gesto» (*Primaleón*, 1998: 359).

La historia amorosa de la pareja se cierra con la partida de Flérída a Inglaterra. La lectura de estos capítulos palmerinianos puede resultar más confusa al público contemporáneo que al lector áureo, principalmente porque el lector contemporáneo puede interpretar la acción de dos maneras distintas: por una parte, considerar que Flérída, mediante la *philocaptio*, se enamora de un hortelano. Por otra parte, estimar que la infanta, al beber en la copa, se enamora del caballero que cree tener frente a ella y que este amor se reafirma conforme se demuestra la nobleza de su persona. Si tomamos la primera idea, podríamos concebir la novedad en la obra. No obstante, la elección de la segunda nos hace considerar la *philocaptio* como elemento que en cierto modo introduce un toque cómico o irónico en una historia amorosa de corte aristocrático. Los lectores nobles solo podían entender en clave cómica que una infanta se enamorara de un hortelano. En relación con la *philocaptio* celestinesca, debemos anotar la ausencia de un hechizo maléfico sobre Flérída, tal y como ocurría con Melibea (Campos García, 2013: 12). Desde esta perspectiva: «el enamoramiento por magia de Flérída tiene un sentido benéfico a diferencia de la *philocaptio* ejercida sobre Mebilea» (Campos García, 2013: 12).

Aunque la historia de Flérída y don Duardos queda relegada entre las historias del *Primaleón*, no pasó desapercibida para sus primeros lectores y, entre ellos, para Gil Vicente. El portugués llevó la historia caballerescas a las tablas.

7. La Tragicomedia de don Duardos: Olimba, una alcahueta maravillosa

No era la primera vez que la materia caballerescas se cruzaba en el teatro. Pérez Priego (2006: 17) ya señala la imprecisión con la que el tema caballeresco entra en el teatro español. El espectáculo más relacionado con lo caballeresco es el «momo», que tenía lugar al finalizar la justa de los caballeros. En el caso de Gil Vicente, estese mostró en todo momento fiel al *Primaleón*.

En torno al tema de la *philocaptio* vicentina en el don Duardos, resulta imprescindible plantearnos la siguiente cuestión: ¿introdujo Gil Vicente el motivo de la *philocaptio* para respetar y seguir el hilo que el autor/a del *Primaleón* ya había trazado con respecto a la historia de estos enamorados, o tenía, por el contrario, alguna otra finalidad? Responder esta pregunta conlleva numerosas dificultades porque la crítica no ha prestado mucha atención a este asunto. Entre los investigadores que se han dedicado

a estudiar cuestiones relacionadas con la *Tragicomedia* destacan Alfredo Hermenegildo (1982), Dámaso Alonso (1944), Manuel Calderón (1996) o Stephen Reckert (1977), pero ninguno de ellos se ha ocupado en concreto de la *philocaptio*.

Los pocos críticos que han dedicado palabras al uso de la magia en la obra vicentina desestiman que esta tenga un valor importante para el desarrollo de la acción. Stephen Reckert (1996), en el estudio preliminar a la edición de *Gil Vicente. Teatro Castellano*, señala que Flérída ya estaba a punto de enamorarse sin necesidad de ningún objeto mágico. No obstante, la única alusión por la cual podríamos opinar lo mismo es la siguiente: «Amandria, por vida vuestra, que lo busquéis y llamaldo» (Vicente, 1996: 215). Estas palabras, pronunciadas por Flérída durante su segunda visita a la huerta, pueden denotar cierto desespero por volver a ver al hortelano, pero su lectura sigue pareciéndonos algo forzada. De hecho, Reckert (Vicente, 1996: 29) considera que «ciertos motivos de la pieza se deben a su relación intertextual (valga la expresión) con los del folklore universal, como el de la ayudante mágica que da consejos de auxilio material al héroe [...]». Por su parte, Dámaso Alonso (1944) defiende que para Gil Vicente el beber de la copa solo tenía un valor simbólico. Así mismo, señala que el autor portugués ya incorpora progresivamente matices psicológicos con los que se nos revela el florecimiento gradual del amor de Flérída por don Duardos (Reckert, 1980: 568). Sin embargo, consideramos que el estudio de la *philocaptio* debe seguir otro camino.

El personaje vicentino de Olimba no es del todo compatible con el personaje del *Primaleón*. En este sentido, Gil Vicente no sigue el libro de caballerías, sino que pretende construir un nuevo personaje más conectado con el de la hechicera celestinesca, pero con un matiz positivo y bondadoso. Los motivos que nos llevan a barajar esta posibilidad son básicamente los siguientes: en primer lugar, que Gil Vicente no da prioridad alguna al mundo maravilloso que rodea a Olimba en el libro de caballerías. Así como en la obra celestinesca y en el *Primaleón* se nos ofrecían detalladas descripciones sobre el entorno que rodeaba a la hechicera y a Olimba, en este caso no existe caracterización previa. Si bien, se puede aducir que esto puede deberse a que los lectores ya conocían la historia porque habrían leído el libro de caballerías. Sin embargo, no es una explicación convincente porque, de ser así, también habría podido prescindir de las escenas relacionadas con Maimonda y Camilote. De hecho, que esta

pareja aparezca en la obra nos ayuda a sostener la posibilidad de que Gil Vicente quisiera construir, cuanto menos, una parodia.

En segundo lugar encontramos la súplica que Olimba realiza a Venus para que la copa surta efecto:

Amén y así será;
porque en Venus confío,
mi señora,
que lo que suele hará,
y le embiaré clamor mío
cada hora (Vicente, 1996:206).

En el libro de caballerías Olimba es una intermediaria que no necesita invocar a Venus porque el objeto ya ha sido previamente encantado por Osmaguín. No obstante, la obra de Gil Vicente no hace mención alguna al sabio, sino que dibuja un nuevo personaje entorno a Olimba.

Las instrucciones que Olimba otorga a don Duardos para que se produzca la *philocaptio* también la aproximan más a la obra del bachiller:

Hazed que beva por ella
Flérída, porque el amor
que le tenéis
a ella os terná ella
y, perdida de dolor,
la cobraréis (Vicente, 1996:206).

En relación con este pasaje, cabe señalar que Gil Vicente construye un personaje con huellas celestinescas, pero antitético a Celestina: la invocación a Plutón es sustituida por la mención a Venus y a los «dioses inmortales». Además, Olimba no dirige amenazas a Venus, sino que «le embiaré el clamor mío,/ cada hora» (Vicente, 1996: 206). Por lo tanto, tenemos un personaje forjado al calor de la hechicera celestinesca pero con un carácter nuevo. Olimba ayuda desinteresadamente a don Duardos y carece de intermediarios. Asimismo, el príncipe no duda de sus consejos ni se plantea la condición de la infanta.

Independientemente del pasaje en que interviene la infanta Olimba, la efectividad de la *philocaptio* y la historia amorosa entre el príncipe y Flérída suponen una deuda directa del libro de caballerías. En este sentido, Gil Vicente no resultó tan innovador

como pudo serlo al proponer un nuevo prototipo de hechicera. Así mismo, debemos poner en tela de juicio el tópico del *omnia amor vincit* que supuestamente defiende su obra. No obstante, la defensa o el ataque de la *Tragicomedia de don Duardos* como proclama del amor por la persona y no por la condición deben estudiarse bajo la óptica de la magia. Desde esta perspectiva, el enamoramiento de Flérída no se produce por las hazañas valerosas que lleva a cabo don Duardos, sino por la copa mágica. Esto implica que la defensa del amor por la persona quede relegada a un segundo plano.

El amor de don Duardos por la infanta es fruto del flechazo que se produce cuando este va la corte de Constantinopla a luchar contra Primaleón, nada que ver con el posible amor que Melibea y Calisto sentían ya antes del primer auto. La historia se sucede igual que en el libro de caballerías: durante la batalla entre don Duardos y Primaleón, Flérída intenta que la lucha cese. En ese momento, el príncipe se enamora: «que en medio de una cuestión,/ en extremo/ halle otra más oscura/ guerra, de tanta pasión/ que la temo» (Vicente, 1996: 191). Don Duardos confiesa este amor a la infanta Olimba: «alcançó paz a su hermano,/ trúxome guerra consigo/ sólo en vella;/ tal, que no es en mi mano/ haver nunca paz conmigo/ ni con ella» (Vicente, 1996: 203). A raíz de los consejos de la infanta, don Duardos se viste de hortelano y consigue entrar en la huerta de la infanta. Esta intromisión posibilitará los encuentros con Flérída, que no muestra indicios de estar interesada en el hortelano hasta el momento en que bebe por la copa: « ¡Oh, qué agua tan sabrosa!/ Toda se m'apostó/ nel corazón» (Vicente, 1996: 224). La afirmación por parte de Flérída durante el primer encuentro en el huerto no debe confundirnos: «deves hablar como vistes/ o vestir como respondes» (Vicente, 1996: 215). En el texto del *Primaleón* nos encontramos con que una de las pistas que levanta la sospecha sobre la identidad caballeresca de Julián es su forma de hablar, demasiado correcta para pertenecer al gremio de los hortelanos: «Por cierto, estas manos no son de villano ni ansimesmo las razones» (*Primaleón*, 1998: 222). Sin embargo, en el caso de la *Tragicomedia* no podemos advertir el mismo proceso de reconocimiento porque más que a una afirmación, se asemeja a una imposición por parte de la infanta en la que se le recrimina a Julián la incapacidad de hablar como alguien que pertenece a una condición social superior. Esta idea se refuerza versos más adelante cuando Flérída dice: «Vete con la bendición/ a comer cebolla cruda,/ tu manjar» (Vicente, 1996: 215). Dicha sentencia destaca que la infanta no tiene sospecha alguna sobre la condición noble de Julián. La única duda nace de Artada «Y dirán/ sin

letijo,/ si lo mira quien lo sienta,/ que no hizo Julián/ aquel hijo» (Vicente, 1996: 214). Así pues, antes de beber de la copa, ni se levantan sospechas ni se refleja interés alguno por parte de la infanta hacia don Duardos.

La situación cambia completamente cuando Flérída bebe de la copa. En este sentido y, a diferencia del *Primaleón*, Flérída no cree tener ante sí a un caballero, sino que es consciente de que es un hortelano. Tal y como señala José María Díez Borque (1982), el amor de Flérída solo se hace real tras los efectos del agua que bebe en la copa mágica. La infanta ya no manda a Julián a «comer cebolla cruda», sino que insiste en que «Mucho mejor empleado/ te devieras emplear» (Vicente, 1996: 225). Junto al enamoramiento de Flérída, comienzan a florecer los problemas sobre la condición social que le impiden hacer posible su amor: « ¿No fuera mejor que fueras/ a lo menos escudero?» (Vicente, 1996: 225). Paralelamente, Julián- don Duardos defiende la importancia de la persona sobre el estado: « ¡Oh, señora! Ansí me quiero: / hombre de baxas maneras; que el estado no es bienaventurado, que el precio está en la persona» (Vicente, 1996: 225). No obstante, la conciencia de la honra por parte de la infanta es siempre superior. Por una parte, no confiesa su amor a Artada hasta escuchar a Julián declarar que no es hortelano. Por otra parte, no querrá hacer posible su amor hasta asegurarse de su linaje.

Este amor, presentado a través del tópico de la *militia amoris*, se convierte en *hereos* a partir del descubrimiento de su linaje caballeresco: «Julián me da la guerra/ por amor» (Vicente, 1996: 229). Algunos de los síntomas de Flérída son: «llóranme los ojos/ de contino; y también mi alma llora, y son tantos mis enojos que me fijo» (Vicente, 1996: 234). En relación con el sufrimiento de la infanta, una de las novedades que ofreció Gil Vicente es la preocupación de Julián-don Duardos por el sufrimiento de su amada hasta el punto de arrepentirse de haber utilizado la magia para conseguir este amor, característica que no está presente ni en la obra del bachiller ni en el *Primaleón*:

DON DUARDOS: ¡Oh, Olimba! ¿qué heziste?
Que, para remediarme,
de mil suertes
heziste a Flérída triste,
y verla triste es matarme
de mil muerte.
La copa me echó en medio
de un placer que me desplace
y descontenta (Vicente, 1996: 234).

La infanta Flérída no se ha enamorado de don Duardos por su comportamiento valiente y hazañoso, sino que ha sido víctima de una *philocaptio*. De no haber bebido de la copa, la infanta no se hubiera enamorado del hortelano.

No sabemos a ciencia cierta si Gil Vicente quiso defender que el amor no era un sentimiento clasista, pero la visión que ofrece en su obra está anclada a una sociedad todavía muy condicionada por las normas sociales. Olimba anima a don Duardos a tomar el hábito de hortelano porque defiende que el amor que nace de las buenas acciones es superior al que nace de la condición. No obstante, es la misma Olimba la que ofrece la copa al príncipe para que el amor pueda florecer en Flérída. De ahí que nuevamente estemos defendiendo un ejemplo de *philocaptio* teñido de ironía, pues el amor en ningún momento triunfa por encima de la condición social.

8. Conclusiones

Desde los inicios del trabajo hemos podido observar que el contexto sociocultural era el propicio para que la influencia entre *La Celestina*, el *Primaleón* y la *Tragicomedia de don Duardos* fuera posible. Hemos de considerar que la obra del bachiller Fernando de Rojas se convirtió en un prototipo de creación literaria que engendró numerosas continuaciones y supuso un antes y un después para la literatura. A pesar de ello, el mundo maravilloso que se desarrolla en los libros de caballerías no parece recoger la tradición celestinesca. En los pasajes que hemos trabajado no únicamente nos encontramos con un mundo maravilloso que se enfrenta al mundo suburbial y egoísta característico de *La Celestina*, sino que, además, el personaje que por su vinculación con la magia relacionamos con Celestina, Olimba, no se corresponde con el papel de la hechicera, sino que funciona de intermediaria entre el sabio Osmaquín y don Duardos. Este rasgo resulta llamativo porque en un primer momento puede parecer que Olimba hace las veces de hechicera al aportar el objeto mágico necesario para la *philocaptio* (la copa, el equivalente al hilado). En el caso de la *Tragicomedia de don Duardos*, Gil Vicente sigue fielmente la historia desarrollada en el libro de caballerías. No obstante, el autor portugués no recoge el personaje de Olimba de forma exhaustiva como lo presentaba el *Primaleón*, sino que intenta dibujar una hechicera con ciertos rasgos celestinescos, prescindiendo de los más negativos de la alcahueta y convirtiéndola en servidora de Venus. De este modo, Gil Vicente respetaba el punto caballeresco heredado del *Primaleón*, donde no tienen cabida estos seres marginales, a la par que recuperaba rasgos del atractivo personaje celestinesco. Por lo tanto, sería una forma de respetar el libro de caballerías intentando recuperar la figura de la hechicera.

Si atendemos a la finalidad de la *philocaptio*, esta constituye en la obra de Fernando de Rojas un elemento ornamental que Calisto y Melibea no requerían para consumir su amor, pero que el bachiller sí que quiso introducir como reflejo de una de las prácticas más comunes en la España del siglo XV, a la par que ayudar a recrear el mundo suburbial y marginal que rodeaba a los protagonistas y que condiciona el final trágico de la obra. Este final, al igual que el propósito de la *philocaptio*, es distinto en el *Primaleón* y en la *Tragicomedia de don Duardos*. Por lo que concierne al desenlace, en ambos casos las obras concluyen con la huída de Flérida y don Duardos a Inglaterra. En cuanto a la finalidad de la magia, esta parece ser en ambas obras cómica. Tanto en el libro de caballerías como en la obra del portugués el príncipe de Inglaterra recurre a la

magia porque quiere que la infanta se enamore de sus actos nobles y caballerescos. Por ello, y siguiendo el consejo de Olimba, se disfraza de hortelano. La ironía en ambos casos reside en buscar en la magia ayuda para que Flérída se enamore de don Duardos. Si el príncipe quería que la infanta se enamorara de sus acciones no debería haber recurrido a la magia. Buscar ayuda en filtros y encantamientos refleja los temores que alberga acerca de que la princesa se enamore de su apariencia de hortelano, un miedo propiciado por la sociedad del momento, que no contemplaba la posibilidad de amores desiguales entre una infanta y un labrador. El amor se consideraba un sentimiento noble que solo los nobles podían experimentar. Así pues, tanto en el caso de Francisco Vázquez como en el de Gil Vicente, el autor convertía la *philocaptio* en un mecanismo con el que introducir cierta ironía en una historia de amor atípica *per se*. En cualquier caso, el orden momentáneamente alterado quedaba restablecido en el momento en el que la infanta descubre la verdadera condición caballeresca del príncipe.

Podemos concluir este trabajo señalando que la *Tragicomedia de don Duardos* presenta huellas celestinescas en la configuración del personaje de Olimba, pero esta no va más allá de otorgarle cierto barniz hechiceril, pues pesa sobremanera el libro de caballerías. Gil Vicente respetó en todo momento la historia del *Primaleón* y la importancia que le otorgó a la magia fue secundaria.

9. Bibliografía

- AGUILAR PERDOMO, M.R. (2013), «La dualidad de la huerta en el *Primaleón*: del *hortus deliciarum* al jardín de los suplicios», *Palmerín y sus libros: 500 años*, eds. Aurelio González, Axayácatl Campos García Rojas, Karla Xiomara Luna Mariscal, Carlos Rubio Pacho, México, El Colegio de México, 167-190.
- AGUIRRE, J.M. (1962), *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Zaragoza, Almenara.
- ALONSO, M. (1986), *Diccionario medieval español*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca.
- ALONSO, D. (1944), «Ensayos sobre poesía española», *Revista de Occidente*, Madrid, 125-144.
- Amadís. Base de datos de literatura caballeresca*, coord. Juan Manuel Cacho Bleca, en <http://clarisel.unizar.es/>, Universidad de Zaragoza.
- AMASUNO, M.V. (2001), «La enfermedad de Melibea: dos perspectivas médicas de la *agritudo amoris* en *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 81, 5-47.
- ARMJO, C.E. (2004), «La magia demoníaca en *La Celestina*», *A quinientos años de La Celestina (1499-1999)*, coord. Sergio Fernández, México, UNAM / Facultad de Filosofía y Letras, (Colección Jornadas), 161-170.
- BARRICK, M.E. (1977), «*Celestina's black mass*», *Celestinesca*, 2, 11-14.
- BATAILLON, M. (1961), *La Célestine selon Fernando de Rojas*, París, Librairie Marcel Didier.
- BERNDT, R. E. (1963), *Amor, muerte y fortuna en "La Celestina"*, Madrid, Gredos.
- BOTTA, P. (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 12, 37-69.
- CACHO BLECUA, J.M. (1979), *Amadís: heroísmo mítico y cortesano*, Madrid, Cupsa.
- CALDERÓN, M. (1996), *La lírica de tipo tradicional de Gil Vicente*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares.
- CAMPOS GARCÍA, A. (2013), «Ecos de *La Celestina* en el *Primaleón*: objetos mágicos y prendas de amor», *Celestinesca*, 37, 9-27.
- CAPELLANUS, A. (1985), *De amore. Tratado sobre el amor*, ed. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona, Quaderns Crema.
- CARO BAROJA, J. (1992), *Vidas Mágicas e Inquisición*, Madrid, Istmo.
- (1961), *Las brujas y su mundo*, Madrid, Revista de Occidente.
- CARRASCO GONZÁLEZ, J.M. Y GAVILANES LASO, J.L (2000), *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra, 197-241.

- CASTELLS, R. (1990), «El sueño de Calisto y la tradición celestinesca», *Celestinesca*, 14, 17-40.
- CASTRO, A. (1965), *La Celestina como contienda literaria*, Madrid, Revista de Occidente.
- CÁTEDRA, P. (1989), *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- DEYERMOND, A. (1977), «Hilado, cordón, cadena: Symbolic Equivalence in *La Celestina*», *Celestinesca*, I, 6-12.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (1982), «El teatro en el siglo XVI», *Historia de la literatura española. Tomo II. Renacimiento y Barroco*, Taurus, 1982, 334-341.
- DUCE GARCÍA, J. (2008), «Magia y maravillas en los libros de caballerías hispánicos», *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Bleca*, eds. José Manuel Lucía Megías y M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 191-201.
- GARCI-GÓMEZ, M. (1985), «El sueño de Calisto», *Celestinesca*, 9, 11-22.
- GARCÍA - FIGUEROLA, M. (2012), *Literatura en la frontera. El ambiente literario en Ciudad Rodrigo durante la primera mitad del siglo XVI*, Salamanca, Centro de estudios mirobrigenses.
- GARCÍA GARCÍA, A. (2006), «La facultad de derecho canónico», *Historia de la Universidad de Salamanca, III, Vol.1. Saberes y confluencias*, coord. Luis E. Rodríguez y San Pedro Bezares, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 103-121.
- GARCÍA SOOMALLY, M. (2011), *Magia, hechicería y brujería. Entre “La Celestina” y Cervantes*, Sevilla, Renacimiento.
- GARROSA RESINA, A. (1987), *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- GILMAN, S. (1978), *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus.
- GIMÉNEZ, H. (1973), *Artifícios y motivos en los libros de caballerías*, Géminis, Uruguay.
- GRIMAL, P. (1986), *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós.
- HERMENEGILDO, A. (1982), *Teatro español del siglo XVI. Lucas Fernández. Cervantes. Torres Naharro. Gil Vicente*, Madrid, Sociedad General Española de Librerías.
- HERNÁNDEZ VEGA, M. (2009), *Ciudad Rodrigo: La catedral y la ciudad*, Salamanca, Imprenta Comercial Salmantina Prior.
- HÖNIG, S. Ja Ok. (2007), «Algunas notas sobre las hadas, magas y sabias en las novelas de caballerías», *De la literatura caballeresca al Quijote*, coord. Juan Manuel Cacho Bleca, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 283-300.

- HUERTA CALVO, J. (1984), *El teatro medieval y renacentista*, Playor, Madrid.
- IGLESIAS MORALES, G. (2011), «Gil Vicente y el inicio de las comedias caballerescas», *Anuario brasileño de estudios hispánicos*, nº XXI, 149-169.
- IGLESIAS, Y. (2010), «Rompiendo las cadenas: el libre albedrío en los personajes de *La Celestina*», *Celestinesca*, 34, 57-74.
- INFANTES, V. (2010), *La trama impresa de Celestina. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Madrid, Visor Libros.
- JAURALDE POU, J. (2009), *Diccionario filológico de literatura española siglo XVI*, Castalia, Madrid.
- LACARRA, M^a E. (1990), *Cómo leer «La Celestina»*, Barcelona, Júcar.
- LACARRA, M^a J. y CACHO BLECUA, J.M. (2012), *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La edad Media*, España, Crítica.
- LARA, E. (2010), *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universitat de València.
- LARA MARTÍNEZ, M. (2013), *Brujas, magos e incrédulos en la España del Siglo de Oro, Microhistoria cultural de ciudades encantadas*, Cuenca, Aldebarán.
- LIDA DE MAKIEL, M^a R. (1962), *La originalidad artística de «La Celestina»*, Buenos Aires, Eudeba.
- LÓPEZ CASTRO, A. (2000), *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, León, Universidad de León.
- LÓPEZ RÍOS, S. (2001), *Estudios sobre la Celestina*, ed. Santiago López- Ríos, Toledo, Istmo, 281-312.
- MALDONADO, F. (1994), *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Castalia.
- MANGAS, J. (2001), «Mujeres y niños en los procesos de adivinación: mundo romano occidental», ed. P. Caldera, *Magia y religión de la antigüedad a nuestros días*, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 35-51.
- MARÍA MOLERO, C. (2003), «La magia en la literatura: magas, brujas, hechiceras», *Actas del XXXVIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, ed. Sara M. Saz, Madrid, Universidad de Alcalá, 97-111.
- MARÍN PINA, M^a.C. y EISENBERG, D. (2000), *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

- , y LUCÍA MEGÍAS, J.M. (2009), «Lectores de libros de caballerías», *Amadís de Gaula 1508. Quinientos años de libros de caballerías*, Madrid, Biblioteca Nacional de España. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC), 287-312.
- MCPHEETERS, D.W (1977), «*La Celestina* en Portugal en el siglo XVI», “*La Celestina*” y su contorno social. *Actas del Congreso Internacional sobre «La Celestina»*, dir. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás, 367-376.
- MENÉNDEZ y PELAYO, M. (2008), *Orígenes de la novela*, Madrid, Gredos, [1905-1915].
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R. (2001), *Fuera del orden de natura: magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Kassel, Reisenberg.
- MORÓN ARROYO, C. (1974), *Sentido y forma de “La Celestina”*, Madrid, Cátedra.
- NASIF, M. (2009), «Fenomenología del quehacer mágico: su evolución en la literatura caballeresca castellana», *Letras* 59-60, 275-283.
- (2006), «Reflexiones acerca de una singular concepción del «hacer» mágico en los libros de caballerías castellanos: *Palmerín de Olivia* y *Primaleón*», *Nuevos estudios sobre la literatura caballeresca*, eds. Lilia E.Ferrario de Orduna et alii, Reichenberger, Barcelona, 189-195.
- PETRUCCELLI, M. R. (2006), «La categoría de personaje en *Primaleón*: historia y ficción», *Nuevos Estudios sobre la Literatura Caballeresca*, eds. Lilia E.Ferrario de Orduna et alii, Reichenberger, Barcelona, 195-219.
- (2009), «En el nombre del padre: linaje, identidad y destino en *Primaleón*», *Letras* 59-60.
- Primaleón*, ed. M^a Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2011), *Diccionario de la Lengua Española. Vigésimo segunda edición*.
- RECKERT, S. (1977), *Gil Vicente. Espíritu y letra*, Madrid, Gredos.
- (1980), «Don Duardos: Las innovaciones de Gil Vicente», *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 564-569.
- RIQUER, M. de (1957), «Fernando de Rojas y el primer acto de *La Celestina*», *Revista de Filología Española*, 41, 373-395.
- ROJAS, F. de Rojas (1991), *La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P.E. Russell, Madrid, Castalia.
- (2005), *La Celestina*, ed. Dorothy Sherman Severin, Madrid, Cátedra.
- (2011), *La Celestina*, ed. y estudio J. Lobera, F., Serés, G., Díaz Más, P., Mota, C., Ruiz Arzalluz, I., Rico, F, Madrid, Real Academia Española.

- RUIZ FIDALGO, L. (2006), «La imprenta y libreros salmantinos en sus Siglos de Oro», *Historia de la Universidad de Salamanca*. Vol. III, 2: *Saberes y confluencias*, eds. Luis E. Rodríguez y San Pedro Bezares, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 955-974.
- RUSSELL, P. (1963), «La magia, tema integral de *La «Celestina»*», *Studia philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, III, 337-354.
- (1978), *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Barcelona, Abril.
- SAN PEDRO, D.de (1989), *La cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Madrid, Castalia.
- (1995), *La cárcel de amor*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica.
- SEVERIN, D.S. (1977), «Parodia y sátira en *La Celestina*», *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Department of Spanish and Portuguese, eds. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Toronto, University of Toronto, 694- 696.
- SEVILLA ARROYO, F. (2009), «Amor, magia y tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 33, 173-214.
- STEGAGNO PICCHIO, L. (1980), «Trayectoria de Gil Vicente», *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Renacimiento*, dir. Francisco Rico, Crítica, Barcelona.
- TOBAR, M.L (2006), «Lo caballeresco en el teatro de Gil Vicente», *La comedia de caballerías. Actas de las XXVIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Universidad de Castilla- La Mancha, 31-57.
- THOMAS, H. (1952), *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas: despertar de la novela caballeresca en la Península Ibérica y expansión e influencia en el extranjero*, Barcelona, CSIC.
- VALBUENA PRAT, A. (1968), *Historia de la literatura española*, Barcelona, Gustavo Gili.
- VARGAS DÍAZ, T. (2006), «Os livros de cavalierias renascentistas na história da literatura portuguesa», *Península, Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 233-2.
- VÁZQUEZ HOYS, A. (2001), «La magia de la palabra (aproximación a la magia, la brujería y la superstición en la antigüedad», *Magia y religión de la antigüedad a nuestros días*, ed. P. Cátedra, Mérida, Museo Nacional de Arte Romano, 73-113.
- VIAN HERRERO, A. (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, instrumento de lid o contienda», *Celestinesca*, 2, 41- 92.
- VICENTE, G. (1996), *Gil Vicente. Teatro Castellano*, ed. Manuel Calderón, Barcelona, Crítica.
- VILANOVA, A. de. (2011), *Tractat sobre l'amor heroic*, Barcelona, Barcino.

WERUAGA PRIETO, A. (2006), «Lectura y lectores en la Universidad clásica», *Historia de la Universidad de Salamanca, III, Vol.1. Saberes y confluencias*, eds. Luis E. Rodríguez y San Pedro Bezares, Salamanca, Universidad de Salamanca, 975-989.