

EL CONJURO DIABÓLICO EN VERSO: FUENTES Y VARIACIÓN ESTRUCTURAL DE LA ANTIGÜEDAD AL NACIMIENTO DEL TEATRO ÁUREO

Gaston Gilabert
Universitat de Barcelona

1. Introducción

En el crisol del Arte Nuevo se plantean dos tipos de conjuros para el teatro que, pese a poseer elementos en común, siguen distintas directrices y afectan de modo diverso a las tramas en los que se insertan y a la organicidad de la relación entre esos contenidos aciagos y el género literario que los acoge. Por una parte, se halla el modelo que fija Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* y, por otra, el que establece Fernando de Rojas en *La Celestina*. *A priori* podría objetarse que no son modelos distintos, pues la fuente principal del conjuro diabólico de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea* no es otra que la secuencia pronunciada por la nigromante pucelana en las coplas de Mena; no obstante, como dice el refrán, el diablo está en los detalles.

El primero de los modelos castellanos se caracteriza por un tono macabro, un estilo elevado y una gravedad funesta, que poco o ningún espacio deja a la comicidad y al realismo literario, de modo que el siglo XVI seguirá este camino especialmente para sus poemas épicos y para sus tragedias, en una senda que, a la postre, va a mostrarse incompatible con la fórmula del Arte Nuevo. En efecto, la oficiante de Mena es una aterradora nigromante que invoca en plena noche a las potencias infernales con el objetivo de lograr que un cadáver le revele el destino de una guerra en curso. Este será el conjuro —y, por tanto, también todas sus repercusiones— que escogerá Cervantes para su *Tragedia de Numancia* en el inicio de una carrera dramática destinada a la frustración por no lograr adaptarse al teatro comercial que piden los nuevos tiempos. La tipología rojana, por el contrario, rema en favor del realismo y del universo de la verosimilitud, motivo por el que tendrá un mejor encaje en la Comedia Nueva, al fundarse en una alcahueta perteneciente

al lumpenproletariado urbano que se expresa en estilo coloquial y cuya invocación pretende el éxito en el comercio erótico entre un galán y una dama. Este será el modelo que prefiera Lope de Vega y que va a evolucionar en las tablas áureas hasta un tipo hechiceril profundamente cómico, con una magia ineficaz y que sobrevive estafando al prójimo¹. Como afirma Pérez Priego [1991:292], *La Celestina* «ofrecía efectivamente un modelo, reconocido y prestigiado, de enormes posibilidades e incitaciones dramáticas».

Ambas propuestas, la de Mena y la de Rojas, pueden leerse en clave trágica, pero solo la primera necesita forzosamente la presencia de la muerte durante el conjuro. Lo único que permite conectar el conjuro del acto tercero y los cadáveres del final de *La Celestina* es una interpretación moralizante de los distintos desenlaces que sufren los personajes mucho más tarde. Desde la óptica de un futuro tratamiento dramático, en la inmediatez del aquí y del ahora que exige el convivio teatral, nótese que el primer conjuro pone en el centro lo macabro, pues lo que se pide es la intervención metafísica sobre un cadáver, y el segundo está presidido por el deseo amoroso, ya que se trata de una *philocaptio*. La preferencia del amor como motor dramático en detrimento de la muerte es correlato de la superación de la vía agotada para la tragedia en España mediante la predilección de la fórmula tragicómica que pide el nuevo teatro. La misma evolución de este motivo que se aprecia en el siglo XV entre Mena y Rojas, se aprecia en el siglo siguiente entre distintas producciones teatrales. La modernidad literaria estará siempre de parte de los segundos y el tratamiento de los conjuros es un indicio sintomático de ello. No sin razón ha dicho Arellano que es «Lope el principal dramaturgo que recoge elementos de *La Celestina*» [2001:248].

Para entender la encrucijada que supone la elección entre tipologías de conjuro literario, es preciso ir a las fuentes clásicas que están en el sustrato cultural del *Laberinto* y de *La Celestina*, pues sus poderosas oficiantes son las primeras en marcar el rumbo de este motivo en la tradición en lengua castellana, pero no las primeras en representar modelos opuestos. La literatura antigua en griego y en latín cuenta con invocaciones en que ya se advierten las características más relevantes para la posteridad, tanto las comunes como las divergentes; de modo que, si el primer teatro áureo tuvo que escoger entre los modelos de

1 Para un análisis de esta evolución, véase especialmente el trabajo de Lara [2014].

Mena y de Rojas, estos, a su vez, tuvieron que seleccionar entre distintas tipologías de la tradición anterior.

2. Los modelos griegos

2.1. Homero y Eurípides

Son Circe y Medea las magas más célebres de la Antigüedad y las que han tenido mayor progenie literaria hasta nuestros días. Sin embargo, no debemos a ellas la faceta de conjuradora, pues en aquellos primeros textos en que hablan con voz propia —la *Odisea* homérica y la *Medea* de Eurípides— ninguna de las dos pronuncia palabras mágicas para la consecución de sus objetivos y están lejos de pretender, como la nigromante de Juan de Mena, que un espíritu entre en un cadáver para que le sea revelado el futuro. En el caso de la *Odisea*, la magia se utiliza para transformar a los hombres de Ulises en cerdos, pero la poderosa Circe no musita ningunas palabras, simplemente utiliza su vara mágica. En otro pasaje posterior de la *Odisea*, la diosa trata de encantar al héroe con finalidades amorosas, y en esta ocasión lo hace preparando un brebaje. Sus poderes no son transitoriamente cedidos por ninguna fuerza sobrenatural, los posee de manera innata. No encontramos conjuros en Circe, empero, tanto la varita mágica como las pociones sí serán elementos que pasarán a la tradición occidental como atributos y habilidades de magos y hechiceras. La diosa de la *Odisea* poco tiene que ver con las dos hechiceras del siglo XV español, por sus poderes innatos, porque no pronuncia conjuros y porque no necesita que medien otros dioses para que su magia sea eficaz; no obstante, si tuviera que aproximarse a una, esta sería Celestina y no solo porque ambas se dediquen a pócimas y brebajes, sino por la concomitancia en el objetivo amoroso de su último hechizo. De modo que, en el tratamiento de este motivo, Circe posee uno de los elementos clave que identificamos con la modernidad literaria, tanto en siglo XV como en el XVI. En análoga situación nos hallamos con la Medea de la tragedia homónima de Eurípides, pues también está emparentada con los dioses —de hecho, según algunas fuentes, es hija de Hécate y hermana o nieta de Circe [Grimal, 1991:107 y 336]—, no realiza conjuros en la obra y tampoco necesita solicitar la intervención de las divinidades del inframundo. Su motivación es asimismo el amor, aunque con la variante de los celos y la venganza hacia su esposo, por lo que este personaje se tiñe de tonalidades más oscuras. Tanto Medea como su homérica familiar, en co-

herencia con la posición social y la genuinidad de sus poderes, son las destinatarias directas de su magia, de modo que la dirigen hacia sus propios sujetos amados, a diferencia de la alcahueta rojana, que es tercera en todos los sentidos: es intermediaria en los amores de Calisto y Melibea y también en los poderes maléficos, que pide prestados al inframundo por no pertenecerles *de iure*.

2.2. Teócrito

Mención aparte merece Simeta, una hechicera de la literatura griega que ha recibido menos atención que las otras dos en la historia de la cultura y que, sin embargo, es la antecesora más directa de Celestina. Aparece en el segundo de los *Idilios* de Teócrito y los rasgos que la diferencian de Circe y Medea son los que más la aproximan al personaje rojano. Con las magas griegas anteriores comparte el hecho de que usa la magia para sus propios trances amorosos, pero se separa de ellas por no ser su estirpe olímpica ni pertenecer a una clase social elevada, por necesitar la ayuda de intermediarios para que su magia sea operativa y por ser el único personaje de la literatura griega antigua en explicitar el pacto maléfico mediante un conjuro. Pese a su menor fama, Simeta representará un modelo de oficiante cargado de futuro. El realismo con que Teócrito la pinta y su naturaleza humana, logran que la peligrosidad de este arquetipo se expanda potencialmente a toda la sociedad, pues es una mujer que ha aprendido a conjurar y que además enseña a sus lectores y oyentes el modo de hacerlo. Pero hay un dato que permite conectar mejor a Simeta con Celestina: la primera se sirve de un medio mágico a menudo olvidado por la crítica que no es ni una varita —como Circe—, ni un cadáver —como la hechicera pucelana de Mena—, sino un hilado de color púrpura mediante el cual realiza la *philocaptio* con el objetivo último de provocar el deseo amoroso y que, aquel que le es indiferente, se abraza y se derrita de amor [vv. 2-7]².

2 Sigo la edición y traducción de García Teijeiro y Molinos Tejada [Teócrito, 1986]. Para un comentario y una selección de bibliografía sobre el carácter mágico de este conjuro con un hilado, véase Montaner y Lara [2014:62]. También en un contexto de deseo amoroso, Ovidio en sus *Amores* va a referir un medio mágico similar: «Aut te traiectis Aeaea venefica lanis / devovet, aut alio lassus amore venis» [Ovidio, 2005: 326]. El poeta habla de una *venefica*, es decir, una hechicera romana especializada en filtros, hierbas y venenos, que se dedica a los encantamientos amorosos mediante un hilado de lana, perfil que nos conecta con Simeta y con Celestina. Además, la hechicera ovidiana ejerce su profesión en Eea, isla

La hechicera griega comienza su invocación pidiendo ayuda a la diosa lunar y a la subterránea Hécate para que su magia tenga tanta eficacia como la de otras míticas encantadoras como Circe y Medea, a las que cita [vv. 10-16], por lo que queda clara su posición subalterna respecto a ellas. Después llamará a Artemis, mencionando la vinculación de esta diosa con el Hades [vv. 34-35]. Empero, el protagonista del conjuro es su amado Delfis y solicita con un mismo verso a modo de estribillo que él sea arrastrado hasta ella: «Rueda mágica, trae tú a mi hombre a casa». Entre las diez repeticiones de ese verso, Simeta intercala declaraciones que presuponen la fe en el poder de la magia por simpatía entre elementos cuyos vínculos no aparentes son puestos de manifiesto. Este tipo de fórmulas mágicas ha sido estudiado por antropólogos como Frazer, que en su *The Golden Bough* sintetizó en dos las leyes que presidían el pensamiento mágico: la ley de semejanza y la ley de contacto [2009:11]:

If we analyze the principles of thought on which magic is based, they will probably be found to resolve themselves into two: first, that like produces like, or that an effect resembles its cause; and, second, that things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed. The former principle may be called the Law of Similarity, the latter the Law of Contact or Contagion. From the first of these principles, namely the Law of Similarity, the magician infers that he can produce any effect he desires merely by imitating it: from the second he infers that whatever he does to a material object will affect equally the person with whom the object was once in contact, whether it formed part of his body or not.

Francisco Rico [1975:112-113] expresó la fuerte conexión de la literatura con estas fórmulas mágicas y relacionó ambas leyes con las figuras retóricas de la metáfora y la metonimia, respectivamente. Así, podríamos decir que, cuando Simeta derrite cera y pide que del mismo modo se derrita de amor su amado Delfis, la operación es una figura de semejanza, la metáfora, y cuando utiliza una prenda por él extraviada para que se abra con el mismo deseo que quiere que él lo haga, estamos ante una figura de continuidad, la metonimia.

asociada por antonomasia a las míticas magas, ya que en ella nació Medea y residió Circe.

El ritual, que implica la sincronía entre una praxis gestual y unas palabras determinadas, tiene una extensión de cincuenta y tres versos [vv. 11-63]³, de manera que su longitud es mayor que el de los conjuros del siglo XV español y que la mayoría de aquellos que los imitarán más tarde en los textos dramáticos del Siglo de Oro. En cuanto a la eficacia mágica de esta hechicera subalterna, Teócrito es ambiguo y el poema termina antes de ver sus efectos. La propia Simeta, aunque con la invocación inicial se muestra entusiasta al escuchar aullidos en la noche [v. 30], al final alberga serias dudas y termina diciendo que, si sus poderes no logran atraer el deseo amoroso de Dafnis, entonces lo matará mediante venenos [vv. 159-162]. Por una parte, el hecho de generar intriga en el lector u oyente situándolo en la duda acerca de la operatividad de la magia —pues no se muestran sus efectos en la misma escena del conjuro—, manifiesta su alianza con el modelo de modernidad de Rojas —y de la comedia lopesca— y lo aleja del de Mena —y de la tragedia cervantina⁴—. Por otra parte, esta falta de eficacia o, al menos, de inmediatez en la respuesta, es reveladora de que bien la oficiante no posee tan grandes poderes como aquellas diosas, bien que su conjuro no es el adecuado⁵.

3. Los modelos latinos

3.1. Horacio

La literatura romana explotará la vertiente macabra de este tipo de personajes hasta acercarlo a nuestra idea de bruja moderna. Un ejemplo

3 La intervención oral de Simeta por la que apela a las divinidades se extiende a lo largo de ciento cincuenta y siete versos, pero podemos dividirla en dos segmentos: el primero, en que nombra a la infernal Hécate, repite diez versos su solicitud respecto a su amado Dafnis, combina sus palabras con la praxis mágica y todo ello en presencia de su negligente esclava Testilis [vv. 11-63]; en el segundo, se queda hablando sola durante más de cien versos que no van acompañados de ningún tipo de rito gestual, tampoco repite su petición de atraer a Dafnis y ya no aparece en su boca ningún dios del inframundo [vv. 64-166]. Parece que su carácter airado se ha vuelto melancólico y de una disposición activa pasa a ocupar una pasiva. El objetivo de esta segunda parte es contarle a la Luna el porqué del conjuro previo: su propia historia amorosa desde que conoció a Dafnis. Su única exigencia en esta sección es que la Luna se limite a escuchar el relato de sus males de amor.

4 En otro trabajo [Gilbert, 2016] he analizado la dramaturgia cervantina a propósito de la *Tragedia de Numancia* de Cervantes.

5 Graf [2003:184-185] y Ogden [2009:111] aseguran que el conjuro de Simeta es eminentemente literario y está desconectado de la base real de las prácticas mágicas en el mundo griego.

de ello es la Canidia de Horacio, que secuestra y tortura niños, realiza conjuros y un sinfín de prácticas crueles. El poeta latino inserta el conjuro en el quinto de sus *Epodos*⁶, pero, a pesar de la familiaridad con que se dirige a las deidades, a las que trata de compañeras fieles de sus empresas, el rito lingüístico es breve y directamente ineficaz, por lo que colegimos que su poder es relativo y que, por tanto, sigue la estela griega de Simeta y no la de Circe y Medea.

La estructura verbal del conjuro puede asimilarse a la de un contrato con el inframundo o pacto demoníaco mediante el cual la parte que tiene la iniciativa llama e identifica a su contraparte y especifica su solicitud, es decir, el objeto del pacto. Aunque el paso del tiempo hará que estos pactos devengan más complejos y contengan más secciones, el conjuro de Canidia, como el de Simeta, solo cuenta con invocación y solicitud. El texto latino es, no obstante, mucho más breve que el griego, pues pasamos de cincuenta y tres a doce versos [vv. 49-60]:

O rebus meis non infideles arbitrae, Nox et Diana, quae silentium regis, arcana cum fiunt sacra,	Invocación al receptor
nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos iram atque numen vertite. formidulosis cum latent silvis ferae dulci sopore languidae, senem, quod omnes rideant, adulterum latrent Suburanae canes nardo perunctum, quale non perfectius meae laborarint manus. ⁷	Solicitud

6 Este personaje aparece asimismo en otros lugares de las obras de Horacio: al menos, en el tercero y el decimoséptimo de los *Epodos* y la primera de las *Sátiras*.

7 La traducción de Cuatrecasas lee: «Oh fieles testigos de mis hechizos, la Noche y Diana / que ordenáis silencio / cuando se llevan a cabo los misterios sagrados: / ahora, venid ahora, volcad ahora vuestro poder / y vuestra ira contra las casas enemigas / Ahora, mientras las fieras adormecidas con dulce sopor / se ocultan en las pavorosas selvas, / que al viejo adúltero, provocando las burlas de todos, / le ladren los perros de Suburra, / perfumado con nardo cual no pudieron elaborar / más perfectamente mis propias manos» [Horacio, 1992:145].

Canidia identifica a Nox y a Diana como destinatarias de su llamamiento —en Teócrito eran la Luna, Hécate y Artemis— y su pretensión es expuesta en el objeto del pacto: solicita ejecutar un ataque metafísico contra las casas de sus enemigos y lograr que los perros ladren al viejo adúltero. Al término del conjuro, no obstante, Canidia se lamenta de que los dioses no la ayuden y les afea que hagan distinciones con la poderosa Medea, a quien dotaron de poderes superiores. También Simeta se había comparado con ella desde una posición de inferioridad y la duda que Teócrito planteaba acerca de la eficacia de su magia, Horacio la resuelve en un claro fracaso.

3.2. Ovidio

Ya vimos que por más maestría mágica que tuviera Medea en la literatura griega, la tragedia homónima de Eurípides evitaba el pacto explícito mediante un conjuro. Para hallarlo tenemos que esperar a las reescrituras latinas posteriores, a los textos de Ovidio y de Séneca, autores que, no ocultando al público las fórmulas lingüísticas de sus rituales, explotaron la vertiente diabólica de que carecían las fuentes griegas a propósito de tal personaje. De este modo, la Medea de las *Metamorfosis* ovidianas pronuncia los siguientes veinticinco versos:

'Nox' ait 'arcanis fidissima, quaeque diurnis aurea cum luna succeditis ignibus astra, tuque, triceps Hecate, quae coeptis conscia nostris adiutrixque venis cantusque artisque magorum, quaeque magos, Tellus, pollentibus instruis herbis, auraeque et venti montesque amnesque lacusque, dique omnes nemorum, dique omnes noctis adeste,	Invocación al receptor
quorum ope, cum volui, ripis mirantibus amnes in fontes rediere suos, concussaque sisto, stantia concutio cantu freta, nubila pello nubilaque induco, ventos abigoque vocoque, vipereas rumpo verbis et carmine fauces, vivaque saxa sua convulsaque robora terra et silvas moveo iubeoque tremescere montis et mugire solum manesque exire sepulcris! te quoque, Luna, traho, quamvis Temesaea labores aera tuos minuant; currus quoque carmine nostro pallet avi, pallet nostris Aurora venenis!	Presentación de la oficiante

vos mihi taurorum flammas hebetastis et unco inpatiens oneris collum pressistis aratro, vos serpentigenis in se fera bella dedistis custodemque rudem somni sopistis et aurum vindice decepto Graias misistis in urbes:	
nunc opus est sucis, per quos renovata senectus in florem redeat primosque recolligat annos, [...] ⁸	Solicitud

Nótese cómo Medea amplía el panteón de invocados que conforman la contraparte del pacto: Nox y Luna, pero también Hécate, la Tierra, las brisas, vientos, montes, ríos y lagos. El colectivo es tan grande que asimismo incluye a todos los dioses de los bosques y a todos los de la noche. En cuanto a la sección en que realiza su solicitud, queda claramente especificada en dos versos: necesita en ese mismo momento y lugar un elixir tan potente que pueda rejuvenecer a un anciano. A diferencia de los conjuros de Simeta y de Canidia, que solo contenían estas dos secciones contractuales, el de Medea incluye una tercera y es proporcionalmente la más extensa: una vez identificados los destinatarios del conjuro en segunda persona, pasa Medea a la primera persona para hablar de su experiencia y de aquellos logros previos que la convierten en apta para realizar un nuevo pacto. Así que, con carácter previo a la exposición de la solicitud, acredita sus méritos para que un nuevo

8 La traducción de Ramírez de Verger y Navarro lee: «Noche / fidelísima para los secretos, y vosotras, doradas estrellas, / que con la luna sucedéis a los rayos del día, y tú, / Hécate de tres cabezas, que conocedora de mis propósitos / acudes en mi auxilio, y vosotros, ensalmos y artes mágicas, / y tú, Tierra, que provees a los magos de hierbas eficaces, / y vosotros, brisas y vientos, montes, ríos y lagos, dioses / todos de los bosques y dioses todos de la noche, venid. / Con vuestra ayuda, cuando he querido, los ríos retrocedieron / a sus fuentes con asombro de las orillas, y con mis hechizos / calmo los mares encrespados y encrespo los calmados, y / disperso y junto las nubes, y alejo y convoco los vientos, / con mis conjuros y ensalmos rompo las fauces de las víboras, / y muevo la roca viva y los árboles y los bosques, / arrancándolos del suelo, y hago a los montes temblar, / a la tierra rugir y a los muertos salir de sus sepulturas. / También a ti, Luna, te hago bajar, por mucho que los bronces / de Temesa alivien tus eclipses; a mis conjuros palidece hasta el carro de mi abuelo, palidece la Aurora con mis drogas. / Vosotros por mí debilitasteis las llamas de los toros y / con un curvo arado cargasteis sus cuellos que ignoraban el peso; / vosotros provocasteis entre los hijos de la serpiente una feroz guerra civil, / y dormisteis al guardián que desconocía el sueño, y engañando / a su protector enviasteis el oro a las ciudades griegas. / Ahora se necesitan un elixir gracias al cual una vejez / rejuvenezca y vuelva a la flor y recobre sus años primeros / [...]» [Ovidio, 2005:1091].

triumfo mágico encadene los anteriores, a modo de una consecuencia que se pretende natural. Si Canidia se lamentaba de la inoperancia de su conjuro, comparándose con la afortunada Medea, esta, en efecto, termina el suyo describiendo las señales exteriores que percibe y por las que se certifica la eficacia de su ritual. Por tanto, desde las *Metamorfosis* de Ovidio contamos con tres elementos estructurales del pacto maléfico: el llamamiento e identificación del destinatario, la autopresentación del emisor y el objeto del conjuro o solicitud.

3.3. Séneca

La evolución en las reescrituras antiguas de Medea se percibe en un relativo aumento en los detalles lingüísticos o gestuales del ritual y en una búsqueda de atraer la atención con lo escabroso. En la *Medea* de Séneca, además, el conjuro marca el inicio, es decir, la obra comienza directamente con la invocación al inframundo, con lo que toda la tragedia subsiguiente puede entenderse como el efecto del pacto infernal. Esos funestos versos constituyen el primer horizonte de expectativas.

Di coniugales tuque genialis tori, Lucina, custos quaeque domitiram freta Tiphyn novam frenare docuisti ratem, et tu, profundi saeve dominator maris, clarumque Titan dividens orbi diem, tacitisque praebens conscium sacris iubar Hecate triformis,	Invocación al receptor
quosque iuravit mihi deos Iason, quosque Medae magis fas est precari:	Presentación de la oficiante
noctis aeternae Chaos, aversa superis regna manesque impios dominumque regni tristis et dominam fide meliore raptam, voce non fausta precor. Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae, crinem solutis squalidae serpentibus, atram cruentis manibus amplexae facem,	Invocación al receptor
adeste, thalamis horridae quondam meis quales stetitistis:	Presentación de la oficiante

<p>coniugi letum novae letumque socero et regiae stirpi date. Est peius aliquid? Quod precer sponso malum? Vivat; per urbes erret ignotas egens exul pavens invisus incerti laris, iam notus hospes limen alienum expetat; me coniugem opto, quoque non aliud queam peius precari, liberos similes patri similesque matri.⁹</p>	<p>Solicitud</p>
--	------------------

Pese a las diferencias entre los conjuros, la estructura contractual que sigue Séneca es análoga a la de Ovidio, con sus tres secciones, y, lo que resulta más sorprendente, la extensión es idéntica: cuentan con veinticinco versos cada uno de los dos conjuros. Esta nueva Medea, en primer lugar, realiza el llamamiento a sus destinatarios sobrehumanos, con un tupido panteón, en que no olvida a «*Hecate triformis*», ni a los manes impíos, ni al Caos de la noche eterna —«*noctis aeternae Chaos*»—, ni a Plutón y Proserpina, a los que alude como al soberano del triste reino y a la soberana que fue raptada —«*dominumque regni tristis et dominam fide meliore raptam*»—¹⁰.

9 La traducción de Pérez Gómez lee: «Dioses conyugales, y tú, Lucina, guardiana / del lecho nupcial, y tú, que enseñaste a Tifis / a controlar la innovadora nave que sometería los océanos, / y tú, cruel dominador del mar profundo, / y tú, Titán, que repartes por el mundo la claridad del día, / y tú, que en los ritos silenciosos proporcionas tu resplandor cómplice, / Hécate triforme, y vosotros, dioses por los que me juró / Jasón y a los que más derecho tiene a invocar / Medea —Caos de la noche eterna, / reinos opuestos a los de arriba, Manes impíos, / soberano del triste reino y soberana que fuiste raptada / con mayor lealtad—, con voz no fausta os invoco. / Ahora, venid ahora, diosas vengadoras del crimen, / con vuestra cabellera erizada de serpientes sueltas, / sujetando negras antorchas en vuestras manos sangrientas, / venid, siniestras como en otro tiempo acudisteis / a mis nupcias, dad muerte a la nueva esposa / y muerte al suegro y a la estirpe real. / ¿Me queda algún castigo peor que pueda pedir para mi esposo? / Que viva, que ande errante por ciudades desconocidas, pobre, / exiliado, temeroso, odiado, sin hogar seguro; / que, huésped ya famoso, busque los umbrales ajenos; / que me desee como esposa y —nada podría desear / peor que esto— unos hijos parecidos a su padre / y parecidos a su madre» [Séneca, 2012:485-488].

10 También hay exhortaciones dirigidas a estas tres últimas divinidades en la *Eneida* y en las *Metamorfosis*: cuando Dido maldice a Eneas y a su estirpe [Virgilio, IV: vv. 607-629] y cuando Orfeo baja a los infiernos y llama a sus gobernantes [Ovidio, X: v. 29].

Hasta la Medea latina, todas las oficiantes vistas invocaban a deidades femeninas en sus conjuros, como si la conexión metafísica tuviera que ver con la identidad de género. Este vínculo distintivo se rompe en este momento y, aunque no dejarán de aparecer en la posteridad algunas de estas deidades femeninas como Hécate, no lo harán ya en régimen de exclusividad. Es más, el paso del tiempo asimismo afectará a la parte emisora y terminará con el monopolio femenino: los hombres también invocarán a dioses y a diosas del inframundo.

En cuanto a su autopresentación, la Medea de Séneca alude por dos veces a su experiencia previa con las fuerzas malélicas con pronombres personales, recordando aquel tiempo en que las erinias, de manos sangrientas, se apostaron en su propio tálamo y alegando que ostenta un mejor derecho que Jasón a la hora de invocarlas. Finalmente, realiza dos peticiones: primero, que den muerte a la nueva esposa, al suegro y a la estirpe regia, pero luego se corrige y aumenta el grado de crueldad y humillación: que su esposo viva, aunque exiliado, pobre, odiado, sin hogar y que, pese a ello, la desee como esposa.

La Medea griega, como Circe, no necesitaba conjurar para obrar su poder y tenía un mayor carácter autosuficiente. En cambio, la Medea latina necesita el concurso de las potencias del inframundo para lograr la consecución de sus fines mágicos. La poderosa figura de divino linaje está sufriendo un proceso de humanización, aunque no tanto como para ser homologable a Simeta y a Canidia y a la más que dudosa eficacia de sus artes.

3.4. Lucano

Siguiendo la línea cronológica, el último texto latino que es forzoso traer a colación es la *Farsalia* de Lucano, debido a que su conjuro reviste el hipotexto más trascendente en relación con el que pronuncia la nigromante del *Laberinto de Fortuna* y, como tal, sus rasgos arquetípicos influirán de manera decisiva en la configuración literaria y escénica de los siglos XVI y XVII. El amplio repertorio de motivos y referencias que presenta Lucano va a ser especialmente crucial para la creación de un ambiente lúgubre mediante el conjuro en la historia de la literatura en lengua castellana.

Montaner y Lara [2014:66] aseguran que «en nuestras letras (desde Mena en adelante) parece no haber existido otro modelo (aceptable, al menos) de conjuro diabólico que la segunda parte del pronunciado

por la misma (*Pharsalia*, VI, 729-749), dado que se aplica a todo el espectro mágico, incluidas las hechiceras celestinescas» y es así en términos generales —esto es, en los rasgos compartidos entre Mena y Rojas—, pero no en un sentido estricto que atienda a sus diferencias tipológicas, pues la *Ericto* de la *Farsalia* no explica otros fenómenos, como la magia amorosa, que es patrimonio de todas las oficiantes anteriores griegas y latinas, respecto de las cuales Lucano representa la excepción. Es decir, Celestina cuenta con unos elementos de modernidad que no presentan las nigromantes de Lucano y de Mena y que la convertirán, en pleno siglo XVI, en la más apta para la fórmula trágica de la Comedia Nueva.

De entrada, apreciamos en *Ericto* cómo el paso del tiempo ha contribuido a expandir la longitud de estos versos adversos, de sus detalles performativos y de sus elementos morbosos. Todo un universo descriptivo, rico en detalles y en interacciones, se conjura como nunca en esta ocasión a lo largo de cincuenta y nueve versos¹¹; un paradigma de dilatación que la literatura española no seguirá, más bien lo contrario: apreciaremos una reducción que acerca el fenómeno a las *Medeas* latinas.

Se reconocen en Lucano algunas fuentes hechicileras de la Antigüedad griega y latina, por ejemplo, en las célebres *Metamorfosis* ovidianas se hablaba de características de la oficiante —como el cabello desgreñado— y de condiciones ambientales y rituales —como la luna llena, el cielo bien estrellado o la búsqueda de hierbas—, pero aporta, respecto a sus antecedentes, novedades léxicas y sintácticas que permiten trazar vínculos directos entre la *Farsalia* y el *Laberinto de Fortuna*. No obstante, la conexión más llamativa entre ambas obras es la solicitud de las nigromantes: a instancia de terceros, piden a las potencias del inframundo que un cadáver reciente despierte tan solo un instante para informarles del desenlace de la presente contienda. Aquí Lucano está bebiendo de una tradición épica presente en el Antiguo Testamento,

11 La literatura latina había comenzado con doce versos de Canidia y continuado con los respectivos veinticinco de ambas *Medeas*. El más similar es el conjuro de las letras griegas, el de Simeta, de cincuenta y tres versos de extensión. Los cincuenta y nueve versos de *Ericto* lo son en sentido estricto, pues su intervención es más larga y se divide en dos partes: no tengo en cuenta la interacción posterior de *Ericto* con el espíritu enviado, solo la invocación a las potencias del inframundo para que lo envíen y entre en el cadáver con el objetivo de responder a sus preguntas. En ese momento ulterior, la nigromante le dirige trece versos [vv. 762-774] y, cuando termina, el narrador asegura que *Ericto* añadió un conjuro [v. 775], cuya literalidad no explicita él ni pronuncia ella.

concretamente en el primero de los *Libros de Samuel*, en que Saúl, preocupado por los acontecimientos bélicos, pide a la pitonisa de Endor que evoque a un muerto para hacerle una consulta¹². Esta nigromante obedece y la magia es plenamente operativa, pues para darle respuesta aparece el espíritu, que no es otro que el del recientemente fallecido Samuel. La fuente bíblica del pasaje de Ericto —que muchos críticos actuales creen descubrir—, era conocida ya entre los escritores del Siglo de Oro. En el *Lucano traducido de verso latino en prosa castellana*, el mismo traductor, Martín Laso de Oropesa, hizo un comentario en el margen del conjuro y señaló [1578:149]:

En el libro primero de los *Reyes* capítulo veinte y ocho, hay una historia de donde pudo Lucano tomar esta ficción: porque es de creer que estos gentiles sabios leían el viejo testamento como historia antigua. Y allí se cuenta que, estando Saúl contra los filisteos y en gran temor, y habiendo muerto los profetas y adivinos como aquí dice que callaban los oráculos de los dioses, fue a hablar de noche en hábito disfraçado a una hechicera, y le pidió resucitase a Samuel profeta, y ello lo hizo, del cual oyó lo que pasó en aquella guerra.

Con ello queremos destacar que, en ese primer siglo después de Cristo en que se escribe la *Farsalia*, la magia negra del mundo hebreo se cruza con la magia vinculada al amor que habíamos visto en autores como Teócrito, Horacio, Ovidio y Séneca. Aunque el texto bíblico no ponga ningún conjuro en boca de la nigromante de Endor, el hipertexto latino de Lucano se sitúa en su tradición literaria y lo crea *ex novo* para su Ericto. La misma degradación o humanización que apreciábamos en otros personajes mágicos, que pasan de cierta autosuficiencia a necesitar decir unas palabras aprendidas y solicitar el amparo de terceros para que su magia sea eficaz, también el autor de la *Farsalia* da esa nota de realismo que no tenía su hipotexto, adaptando el viejo material a la sensibilidad de su propio tiempo. Se trata de un tímido pero decidido paso hacia el escepticismo moderno que no ha hecho más que comenzar.

A propósito del nuevo conjuro, es preciso destacar un punto desatendido por la crítica y que tiene que ver con la estructura contractual que hemos comentado antes, pues Ericto se separa de Medea en cuanto a sus disposiciones: comienza con la tópica invocación a un panteón

12 La edición de Nácar y Colunga traduce así la petición de Saúl a la pitonisa de Endor: «Predíceme el futuro, evocando a un muerto» [1 Samuel 28,8-14].

amplio entre los que aparecen Plutón y su esposa, el Caos, Hécate y el can Cerbero [vv. 695-705], bestia que del mismo modo hará su aparición en el poema de Mena. La segunda sección vuelve a consistir en dar cuenta de su experiencia en este tipo de negocios con las potencias infernales, aunque ya antes había hecho notar su familiaridad con Hécate, al decir que a través de ella mantiene comunicación con los manes [v. 701]. En esta ocasión, habla de sacrificios e intercambios pasados y señala que siempre, en todos los conjuros, previamente se alimenta de carne humana [vv. 706-711]. En tercer lugar, expresa el objeto de su contacto con el más allá: la petición del alma de un soldado pompeyano muerto para que revele el porvenir [vv. 712-718]. Hasta el momento, la tradición latina nos había ofrecido conjuros con estas tres secciones bien delimitadas, pero Lucano añade una cuarta: la amenaza que equivale a una cláusula penal por incumplimiento del contrato en el plazo señalado [vv. 730-749]. Esta incorporación se incluye porque, a diferencia de Medea, que tiene una mayor confianza en la eficacia de sus palabras mágicas, Ericto, menos poderosa, muestra dudas y preocupación por el posible incumplimiento de la contraparte y no quiere para sí el mismo desenlace fracasado de la Canidia horaciana. De ahí que la segunda sección del conjuro, la relativa al éxito de sus contactos previos con el inframundo, esté aquí más desarrollada. Las amenazas de la nigromante de Lucano en la última sección van dirigidas a las erinias o furias, a las que llama «perras de la Estigia» [v. 733] y las avisa de que las llamará por su verdadero nombre y que las dejará abandonadas en la luz del día [vv. 732-734]. Además, asegura que las perseguirá por tumbas y por funerales, las vigilará y las expulsará de los túmulos y de las urnas funerarias [vv. 734-735]. Se dirige también contra Hécate, a quien amenaza de revelar su verdadera faceta, y contra el soberano Plutón, a quien del mismo modo será capaz de herir con la repentina luz solar. Finalmente, lanza una intimidación colectiva diciendo que, si no obedecen, se verá obligada a invocar a aquel que hace temblar la tierra y que tiene más poder que todos ellos [vv. 744-749]. Este anónimo ser con que Ericto termina el conjuro asimismo será aludido en el final del de la hechicera del *Laberinto de Fortuna*, pero el nuevo autor lo bautiza con el nombre de Demogorgón, como había hecho Boccaccio en la *Genealogía de los dioses paganos*, siguiendo una mala traducción del término griego *Δημιουργόν* (*Dēmiourgón*) para *demiurgo*¹³.

13 Sobre una discusión sobre el nombre escogido por Mena, ver Lida [1950:451-468].

4. El *Laberinto de Fortuna*

El primer conjuro en la historia de la literatura española se debe a Juan de Mena. Como se ha dicho, en su *Laberinto de Fortuna* presenta a la nigromante de Valladolid increpando a dioses y a criaturas del inframundo con el objetivo de que un espíritu hable a través de un cadáver para revelar el futuro de la guerra [1994:165-167]. Lo primero que se evidencia es la estructura contractual que tiene el pasaje, no en vano se trata de un pacto expreso con el Demonio¹⁴. En las coplas de Mena vemos cómo la oficiante identifica a las potencias infernales con las que pacta y realiza una solicitud concreta que debe hacerse en lugar y tiempo determinados para que se considere perfeccionado el contrato. De ahí la desesperación de la oficiante a partir de la segunda octava cuando ve que el espíritu no ha poseído todavía al cadáver y este no ha empezado a hablar para profetizarle el futuro de la contienda. El hipotexto principal de todo ello es, como se ve, la *Farsalia* de Lucano, en que Ericto pronuncia un largo conjuro para que un cadáver dé el veredicto sobre otro conflicto bélico. La reescritura había sido puesta de manifiesto desde antiguo, pero, pese a lo que habían sostenido otros críticos como el Brocense o Menéndez Pelayo, María Rosa Lida afirmó con razón que «la imitación de Lucano es esencial, pero no fiel, ni única, ni simple» [1950:83]. Nuestro trabajo, aunque centrado exclusivamente en un singular recurso retórico, apoya la tesis compleja defendida por la erudita argentina.

El conjuro de la hechicera de Valladolid está contenido en una secuencia de cinco estrofas, las comprendidas entre las coplas 247 y 251, aunque los versos mágicos solo se dan en las dos primeras y en las dos últimas, divididas por una estrofa de transición narrativa [1994:165-167]. Como es habitual en la tradición, el pacto posee los elementos contractuales señalados: la bruja comienza identificando en la primera de las cinco octavas a los interlocutores a quienes se dirige, que es la principal deidad del inframundo, Plutón, y su esposa Proserpina, como había hecho Ericto y, antes, la Medea de Séneca. Como vimos, a partir

14 La historia de la literatura antigua, medieval y moderna muestra un amplio catálogo de fórmulas que pueden incluir el convenio escrito, la firma con sangre, la custodia del documento en el infierno, el acuerdo oral o los gestos rituales como la *immixtio manuum* y el *osculum infame*, este último asociado al imaginario moderno de las brujas. Sobre evolución en los pactos demoníacos, véase Montaner y Lara [2014:121-146]; en especial, el elocuente caso de la leyenda de Teófilo tal como aparece en el drama de Rutebeuf, *Le Miracle de Théophile*, compuesto hacia 1260 [128-137].

del inicio de la era cristiana, las deidades masculinas irrumpen como receptoras de los conjuros pronunciados por las oficiantes.

Identificados los destinatarios, a partir del tercer verso la bruja pucelana indica su solicitud u objeto contractual, que no es otro que el que aparece en la obra de Lucano: el envío de un espíritu para que tome posesión del cuerpo del cadáver y conteste aquello que la conjurante pregunta. La primera copla está compuesta, pues, por dos secciones: la llamada al interlocutor principal y la solicitud específica. Como parece que los versos pronunciados en una sola octava no son eficaces y la bruja sigue esperando y desesperando, Mena dispone una segunda octava que divide en dos secciones: en la primera mitad continúa la mezcla de identificación y de solicitud, pero ahora amplía los términos para incluir a Cerbero en su exhortación y le solicita que dé «salida» y «pasada» al espíritu que Plutón y Proserpina envían. Como Ericto, la bruja pucelana tampoco confía plenamente en la respuesta de las fuerzas maléficas a su llamada y se aleja, por tanto, del modelo ofrecido por Medea y la seguridad en sus poderes.

La identificación del interlocutor es enfatizada por Mena con pronombres personales de segunda persona de singular y se marca con adjetivos calificativos: así, «Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina», «velloso Çervero» de «trifauçe garganta» o «tú, vil marinero». En esto sigue también a Ericto y a la Medea de Séneca. Lo que no estaba en ninguna de las dos Medeas latinas y solo se aprecia en la obra de Lucano es el elemento que Mena introduce en la segunda mitad de la segunda octava: todo aquello que la bruja está dispuesta a hacer en caso de que las potencias infernales no colaboren con ella. Aquí se interrumpe el conjuro, pues en la tercera copla quien habla es el narrador, que da cuenta de que la bruja, desesperada ante la demora, ha dejado los versos para pasar a la acción y golpea con una serpiente viva el cuerpo inerte, tal y como lo había hecho Ericto y de un modo parecido al que lo hará Cervantes en la *Tragedia de Numancia*.

La bruja de Mena retoma el conjuro en las dos últimas coplas, pero la función no es distinta a la de la segunda octava: se añade a Hécate entre los responsables de la contraparte y ocupan la mayoría de las coplas las amenazas ante el presunto incumplimiento de la petición, también dirigidas a Plutón, a quien, como en Lucano, amenaza con herir con luz y con invocar a aquel ser que hace temblar la tierra.

Si comparamos la invocación de Mena con su hipotexto principal, veremos que sobresalen cuatro diferencias: en primer lugar, se interrumpe la tendencia de ampliar los versos del conjuro que se apreciaba

en la evolución del motivo en la literatura latina. En el *Laberinto de Fortuna* estos versos se ven reducidos casi a la mitad respecto al pasaje de la *Farsalia* y se aproximan más al cómputo de las Medeas de Ovidio y de Séneca. En segundo lugar, vemos que Mena reorganiza los materiales y reordena las secciones de la estructura contractual de un modo distinto al que lo había hecho la tradición latina, que siempre obedecía a un mismo patrón con mínimas variaciones. En tercer lugar, el hipertexto ha suprimido aquella sección por la que la oficiante se presentaba y daba cuenta de sus logros mágicos y de la experiencia en aquellos ejercicios herméticos. En último lugar, da la impresión de que la sección novedosa de la amenaza fue lo que más interesó a Mena de los versos de Ericto, que no pudo hallar ni en la Medea de Ovidio ni en la de Séneca; empero, el poeta prerrenacentista va más allá: la mayor parte de su conjuro la constituyen esas intimidaciones, en una desproporción inédita en toda la tradición anterior. El resultado de esta elección es una configuración de la hechicera con un claro carácter violento, pues frente a los otros tres elementos que no tienen por qué estar connotados negativamente —el llamamiento a los dioses, la acreditación como oficiante, la petición de intervención— prefiere detallar las agresiones que infringirá en sus destinatarios en caso de no ser obedecida, en un claro acto de arrogancia. El poeta apuesta por una extensión del conjuro parecida al de las Medeas latinas, pero sin sacrificar el carácter extremadamente terrorífico de Ericto, de manera que opta por romper la armonía entre las secciones tradicionales y subrayar, en detrimento de las otras tres, el engreimiento y la violencia de la bruja que expresa mediante crueles amenazas.

En síntesis, las operaciones de selección, variación, condensación y reorganización se evidencian si segmentamos semánticamente las coplas castellanas y ponemos en paralelo aquellos pasajes de la *Farsalia*¹⁵ que Mena está versionando: [A] hace referencia a la invocación principal a Plutón y a Proserpina, que cuenta con una segunda parte [A2] en que amplía a sus destinatarios a otros seres del inframundo: Cerbero y Caronte. Es curioso que, frente al orden más lógico de Lucano, Mena decida separar la invocación e introducir en medio la solicitud [B]. La última sección es una amenaza [C] que contiene cuatro subsecciones: la inicial responde a la constatación de la ineficacia del conjuro; a continuación, se añade a la intimidación a Hécate [C2], a Plutón [C3] y a Demogorgón [C4].

15 Sigo la traducción de Jesús Bartolomé Gómez [Lucano, 2003:429-430].

<i>Laberinto de Fortuna</i>	<i>Farsalia</i>
[A] «Conjuro, Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina,	[A] [...] soberano de la tierra, a quien por largos siglos dilata- da / la muerte de los dioses atormenta [...]; Perséfone, que [...]
[B] que me embiedes entramos aína un tal espíritu, sotil e puro, que en este mal cuerpo me fable seguro e de la pregunta que le fuere puesta me satisfaga de cierta respuesta, segunt es el caso que tanto procuro.	[A2] y tú, portero de la vasta morada, que esparces al can cruel / [...] y tú, baquero del agua sonora, [...]
[A2] Dale salida, velloso Çervero, por la tu vasta, trifauçe garganta, pues su tardança non ha de ser tanta, e dale pasaje, tú, vil marinero;	[B] Si os invoco [...], atended mis súplicas. / No os pedimos un alma [...], sino una que ha descendido / huida de la luz hace poco; [...]
[C] ¿pues ya qué fazedes?, ¿a cuándo os espero?, guardat non me ensañe, si non otra vez faré desçendervos allá por juez aquel que vos traxo ligado primero». [...] La maga, veyendo crescer la tardança, por una abertura que fizo en la tierra:	[C] a mis palabras desatentas, / ¿no vais a enviarme por el vacío esa alma desdichada / a salvajes latigazos? Al mo- mento os haré salir [...].
[C2] «Ecate» dixo «¿non te fazen guerra más las palabras que mi boca lança? Si non obedesçes la mi hordenança, la cara que muestras a los del infierno, faré que demuestres al çielo superno, tábida, lúrida e sin alabança.	[C2] Y a ti, que sueles presen- tarte ante los dioses / bajo apariencia falsa, Hécate co- rrompida, / te mostraré a ellos e impediré que mudes tu pá- lida figura del Erebo. [...]
[C3] ¿E sabes, tú, triste Plutón, qué faré?: abriré las bocas por do te gobiernas, e con mis palabras tus fondas cavernas de luz subitánea te las feriré;	[C3] A ti, pésimo soberano / de tu mundo, te destruiré las cavernas e introduciré a Titán en ellas / y te deslumbrará de súbito la luz del día.
[C4] obedesçeme, si non llamaré a Demogorgón, el qual invocado, treme la tierra, ca tiene tal fado, que a las Estigias non mantiene fe.»	[C4] ¿Obedecéis, o he de re- currir / a quien no se puede invocar sin que tiembre / la tierra sacudida [...]?

4.1. La métrica del conjuro de Mena

Cervantes fue el mejor lector de ese pasaje del *Laberinto de Fortuna* a raíz de la apuesta teatral que realiza en la *Tragedia de Numancia*, en la que no solo adapta al verso dramático la épica del conjuro de Mena, con todas sus secciones y detalles, sino que además se fija en un aspecto crucial para el universo sonoro que es el teatro clásico español: las rimas singulares y los vínculos entre sonido y sentido que el poeta del siglo XV incluye en su pasaje lúgubre y que Cervantes adapta también para la escena.

El primer conjuro de la literatura española se hace en las octavas propias de la copla castellana de arte mayor (ABBAACCA). Como es obvio, al tratarse de un poema unitario, la elección de la métrica no se debe a uno de sus pasajes sino a la elevación épica del conjunto. No obstante, cuando se imponga la polimetría en el teatro áureo, los dramaturgos deberán tomar decisiones para incorporar estos segmentos de la tradición tanto en el plano semántico como en el métrico.¹⁶ El margen de desvío formal que posee Mena para el pasaje de la nigromante es pequeño, pero eso no le impide marcar su discurso con rimas asociadas a lo lúgubre¹⁷. Se trata de fonemas singulares que o bien no se encuentran en ningún otro lugar del extenso poema, o bien aparecen en muy pocas ocasiones. En el pasaje del conjuro, la concentración de tales sonidos no es azarosa: Mena decide ambientar por el oído el carácter sombrío del conjuro en una asociación que también pasará a las tradiciones épica y dramática de los siglos XVI y XVII.

Estos versos funestos ocupan solo treinta de los dos mil trescientos setenta y seis que contiene el *Laberinto de Fortuna*, esto es, un 1,26% del total. Si aislamos los binomios, por ser dos la unidad mínima de

16 A propósito de la métrica de los versos sobrenaturales en comedias hagiográficas de Lope de Vega, véase Gilabert [2024].

17 Los autores de la Antigüedad ya explotaron en sus conjuros literarios la repetición de fonemas asociados a lo lúgubre y otros recursos sonoros del lenguaje. Algunos ejemplos son *Eneida* —«tuque harum interpres curarum et conscia Iuno, / nocturnisque Hecate triuivis ululata per urbes» [Virgilio, 2009:270]—, los *Epodos* —«nunc, nunc adeste, nunc in hostilis domos [Horacio, 1992:145]—, *Metamorfosis* —«stantia concutio cantu freta, nubila pello / nubilaque induco, ventos abigoque vocoque, / vipereas rumpo verbis et carmine fauces» [Ovidio, 2005:1091]—, *Medea* —«Nunc, nunc adeste sceleris ultrices deae, / crinem solutis squalidae serpentibus» [Séneca, 2012:487]— y *Farsalia* —«Et Chaos innumeros avidum confundere mundos / et rector terrae, quem longa in saecula torquet» [Lucano, 2003:427]—. Agradezco a Cristian Tolsa su ayuda en la oralización y detección de estos fenómenos entre los conjuros clásicos del corpus.

rimas en las coplas castellanas de arte mayor, hallamos que la terminación en *-uro* solo se da en nueve ocasiones: las primeras cinco se muestran espaciadas y las últimas cuatro concentradas en ese brevísimo y oscuro pasaje. En ninguna otra intervención está tan condensada esta sonoridad y se marca un contraste claro, ya que con esa rima se inaugura el conjuro y, después de este protagonismo auditivo, dejan de aparecer tales rimas en el *Laberinto de Fortuna*. Además, se trata de la única vez en que *-uro* tiene la posición dominante de la estrofa, pues en el juego de tres rimas de la copla castellana hay siempre una sonoridad protagónica (A), que se presenta cuatro veces, frente a las marginales (B y C), que asoman solo dos veces respectivamente.

Otra curiosidad sonora que encontramos en el conjuro es el fenómeno de las *rimas únicas*, es decir, aquellas que no están en ningún otro lugar de la extensa obra, ni en posición protagónica ni marginal. La concentración de esta tipología de rimas llama la atención en un pasaje que no llega a cuatro octavas completas. En la primera contamos con la dominancia de la citada rima singular en *-uro* (*conjuro, puro, seguro, procuro*); en la segunda, la rima única en *-ez* (*vez, juez*); en la tercera, la rima única en *-erno* (*infierno, superno*) y en la última encontramos el protagonismo de la rima única en *-é* (*faré, feriré, llamaré, fe*). Así que Mena está marcando auditivamente todo el conjuro con sonidos extraños dentro de su largo poema y con ello está delimitando las fronteras de la secuencia poniendo especial énfasis en la primera y la última de las octavas del conjuro, que contienen el doble de esas sonoridades.

En el siguiente diagrama [Figura 1] vemos el carácter singular o único de las rimas en todo el poema épico. En la ampliación del pasaje de la nigromante [Figura 2] se observa más claramente que es durante el conjuro donde se evidencia esa densidad de sonoridades que se desvían de la normalidad acústica establecida por el propio poeta.

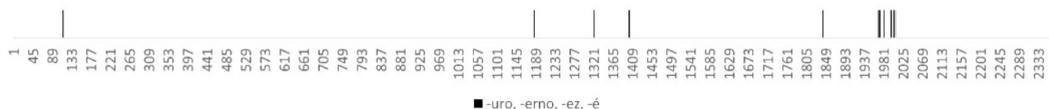


Figura 1. Rimares singulares y únicas en el conjuro del *Laberinto de Fortuna*.

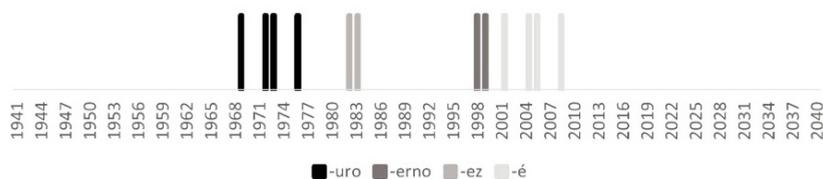


Figura 2. Ampliación de rimas singulares y únicas en el conjuro del *Laberinto de Fortuna*.

En conclusión, sonido y sentido se alían en esta secuencia tétrica que Juan de Mena inaugura en las letras españolas. Su propuesta se insertará en la tradición y terminará cristalizando de modo notorio en la *Tragedia de Numancia* y en otras nuevas obras en verso.

5. La Celestina

Fernando de Rojas [2000: 108-110] presenta en el auto tercero la tópica estructura contractual de los pactos infernales, pero, a diferencia de los conjuros anteriores, *La Celestina* guarda una proporción armónica en sus secciones¹⁸:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, [...], <i>regidor de las tres Furias, Tesífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reino de Estigia y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales, y litigioso Chaos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras.</i>	Invocación al receptor
Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza de estas bermejas letras; por la sangre de aquella nocturna ave con que están escritas; por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen; por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado.	Presentación de la oficiante

¹⁸ La cursiva indica las adiciones de la *Tragicomedia* a la versión inicialmente publicada de la *Comedia*.

<p>Vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que haya, lo compre, y con ello de tal manera quede enredada que, cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras, y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje.</p>	Solicitud
<p>Y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, tendrasme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro.</p>	Amenaza

En la sección de la invocación, observamos que entre los destinatarios ha desaparecido la Proserpina de Mena —Perséfone en Lucano— y Rojas se queda solo con Plutón, sin su consorte, a quien califica de triste —«Conjúrote, triste Plutón»—, como lo había hecho Mena —«Conjuro, / Plutón, a ti, triste»—. La exclusividad del soberano del inframundo figuraba en la *Comedia de Calisto y Melibea*, no obstante, en las adiciones producidas en la *Tragicomedia*, se amplió el panteón de los destinatarios llamados y el resultado supone, de un lado, un alejamiento consciente del modelo del *Laberinto de Fortuna*, en el que no aparecían los nombres de las furias o el Caos y, de otro, una superación de su fuente inmediata para dar un paso más allá y acudir directamente a la *Farsalia*, donde sí son mencionados. La misma operación se aprecia en aquella sección contractual en que la oficiante se presentaba identificándose y a menudo acreditando la experiencia que la convertía en hábil para ese ritual. Este segmento estaba en la obra de Lucano —que este, a su vez, tomaba de las *Medeas* latinas—, fue descartado por Mena y rescatado por Rojas. Finalmente, en el mismo sentido, *La Celestina* toma de la *Farsalia* una de las amenazas no seleccionadas por Mena: la mención de los verdaderos nombres de esas potencias infernales —«apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre» [2000:110]—.

Rojas no se conforma con las fuentes producidas en su siglo y en su tradición literaria, sino que su originalidad se debe, en parte, a la diversidad de las fuentes que recrea. Así, vuelve los ojos al primer conjuro

del corpus, el único presente en los modelos griegos: el hechizo amoroso de *philocaptio* mediante un hilado de lana que solo habíamos visto en el segundo de los *Idilios* de Teócrito. Todo ello llevado a un nuevo contexto ideológico, pues, la voluntad de dotar de realismo a la nueva oficiante, hace llamar a Plutón «capitán soberbio de los condenados ángeles». Esta sincrética identificación del soberano del inframundo con Lucifer es la primera vez que se da en un conjuro de la tradición literaria española, pero creará una tendencia que seguirán otros y que marcará un alejamiento respecto de un inframundo estrictamente culto y pagano como el de Mena.

Otros detalles realistas que acercan el conjuro de Rojas a un contrato mundano son aspectos como la especificación de la duración que debe tener la acción de la contraparte —«hasta que»— para que se considere cumplido el convenio, o la recompensa de la oficiante, un sometimiento a la fuerza maléfica —«Y esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad»— que en la tradición acostumbraba a ser inexistente o, cuanto menos, implícito.

6. Conclusiones: hacia el teatro del Siglo de Oro

En el tránsito de ideas que va de la Edad Media a la Edad Moderna en España, *La Celestina* es el más concurrido puerto de llegada y de salida. Los materiales que crea a partir de la tradición son irradiados en formas más o menos parciales: desde continuaciones o segundas partes hasta menciones pasajeras, pasando por el aprovechamiento de personajes, temas o motivos. Su influencia se deja sentir en todos los géneros literarios sin excepción, en prosa y en verso, y, como ocurre más tarde con el *Quijote*, pasa rápidamente a formar parte del acervo cultural común de todas las edades y de todas las clases sociales, con independencia de que se hayan leído los textos en cuestión.

Dentro de la particular configuración genológica que se da en el siglo XVI, en un primer momento el teatro se muestra permeable a la influencia celestinesca, pero a medida que avanza el siglo hasta cruzar el umbral del siguiente y alcanzar la comedia un alto grado de estandarización, solo excepcionalmente y con claves semánticas distintas se da entrada al desarrollo de aquellos motivos. El sistema de valores del que es garante la Comedia Nueva convierte las tablas en un hábitat poco propicio para reescrituras que conserven el carácter grave y la tragicidad de *La Celestina*. Como asegura Arellano [2001:252], se ob-

serva una «tendencia a la debilitación de rasgos celestinescos en la comedia del XVII».

Desde principios del siglo XX numerosos estudios se han ocupado del vínculo entre la obra de Rojas y la producción dramática de las dos centurias siguientes, fundamentalmente la de la segunda mitad del siglo XVI y la de Lope de Vega. Esta tradición crítica se fija, sobre todo, en las pervivencias del tipo de la alcahueta urbana perteneciente al lumpenproletariado, con puntas de hechicera y dedicada al comercio erótico en sentido amplio. No obstante, el carácter de Celestina es dual, pues se funden en ella dos tipos distintos de figuras vinculadas con la magia: la hechicera y la nigromante, y es esa primera vertiente la más estudiada por ser la más verosímil con la construcción del personaje y con la realidad del momento, ya que, en el camino que va de la Edad Media a la Edad Moderna, la hechicería se vincula más al género femenino, a las clases bajas y a una transmisión oral ajena a la cultura libresca, mientras que la nigromancia se asocia más a la élite docta masculina¹⁹, como los argumentos protagonizados por el marqués Enrique de Villena —por ejemplo, *La cueva de Salamanca*, comedia de Ruiz de Alarcón—. El pasaje del conjuro en el auto tercero de *La Celestina* [2000:108-110] es, en cierta medida, un ingrediente culto extraño a la tradición, que, aunque pueda aparecer en las reescrituras celestinescas posteriores, no es condición *sine qua non* y, de hecho, en muchas de estas obras se ahorran la invocación explícita a las potencias infernales. Finalmente, en la era del Arte Nuevo, la influencia de la obra de Rojas en el teatro entrará en crisis. Sus causas pueden ser diversas, como señala Arellano [2001:249]:

¿A qué se debe esta marginación de un modelo tan poderoso y de tan reconocido prestigio literario? A mi juicio, en parte a la elección definitiva del verso (que conecta a la comedia con otras tradiciones literarias, líricas por ejemplo), y sobre todo al progresivo decoro manifestado en la fórmula teatral para los géneros serios, que hace inviable el protagonismo trágico de personajes del rango de Celestina, Sempronio o Pármeno, los cuáles acaban relegados a sus dimensiones cómicas y subalternas, con una enorme restricción respecto de su estatuto en la obra de Rojas.

Lo que constata el pasaje anterior es acertado con relación a la generalidad del modelo celestinesco, pero también lo es si nos fijamos específicamente en el conjuro diabólico. Su mal encaje en el sistema de

19 Sobre estas diferencias, véase Lara [2014].

la Comedia Nueva es múltiple: no solo porque remite de pleno al carácter trágico, pues en el hipotexto todas las muertes directa o indirectamente se le deben, sino que la fe en el poder del demonio y la demostración de cómo puede hacerse una invocación resulta un peligro evidente en la sociedad de la Contrarreforma. Esta es, de hecho, una de las acusaciones que realiza el jesuita Ignacio Camargo en el marco de la controversia sobre la licitud de las comedias en España, a la que Francisco Bances Candamo [1970:35] contesta que, en caso de haber encantos y conjuros en las tablas, esas acciones «se suponen entre gentiles y, si hay cristianos, se cuida de que lo ignoren o no incurran en pacto» y añade que «tampoco se enseña el modo de invocar los espíritus, ni hacer los conjuros». La práctica teatral demuestra lo contrario: aunque relativamente pocos²⁰, en las tablas sí hay conjuros explícitos como los que hace Celestina y no sabemos si Bances Candamo los ignoraba o si se vio forzado a silenciarlos por la programática defensa del arte dramático que realiza en su *Theatro de los theatros* ante acusaciones de inmoralidad.

Que el vehículo de *La Celestina* sea la prosa y no el verso es otra posible explicación para el escaso éxito en el trasvase de materiales a la escena áurea, pero, a mi juicio, este argumento es de menor relevancia que el anterior, al menos con relación al conjuro. En primer lugar, porque, además del arrinconamiento de lo trágico en la Comedia Nueva, el creciente escepticismo hacia la magia en el siglo XVII hará que se prefieran en escena los magos charlatanes que intentan estafar con falsos conjuros. Esto lo vemos en muchas comedias, pero también en otros géneros dramáticos, como el entremés. En estas piezas breves, aunque estén frecuentemente escritas en prosa, suelen marcarse como excepción los versos de la cancioncilla final, heredera de los villancicos de despedida del teatro quinientista. No obstante, en el entremés de *La cueva de Salamanca*, antes de llegar a los versos cantados del desenlace, Cervantes interrumpe la prosa para la escena del conjuro del estudiante embaucador, que lo ejecuta en verso para dotar de mayor gravedad a

20 No por ser minoritarios se deja de contar con el prodigio y la maravilla en el teatro áureo, que son fundamento de la comedia hagiográfica, la mitológica y la de magia. Aun en sus géneros sobrenaturales y en detrimento del conjuro, la Comedia Nueva va a privilegiar otro medio expresivo para el encantamiento de los personajes y, en general, para todos aquellos fenómenos que atentan contra un universo de verosimilitud: la música vocal. Para el peso de lo sobrenatural en el nacimiento del teatro del Siglo de Oro y para la función que ejerce la música vocal en esos contextos, véanse Gilabert 2021, 2022 y 2024.

esta secuencia lúgubre. En segundo lugar, porque, como es sabido, en su conjuro en prosa Rojas está adaptando un pasaje en verso de invocación demoníaca del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. Así que, en cuanto a la impropia faceta de nigromante que muestra Celestina, el declive que conocerá en el teatro áureo no se debe al paso de la prosa al verso, puesto que la prosa fue un mero estadio intermedio. Los pactos con el demonio fueron en verso antes y después de *La Celestina*, y la gran popularidad de esta obra no logró borrar el modelo del conjuro en verso, bien consolidado y conocido por los poetas del Siglo de Oro, pues sobre todo la poesía épica seguirá profusamente bebiendo del modelo de Mena para las escenas de invocaciones al inframundo.

En definitiva, para examinar los pactos diabólicos en verso que nigromantes y otros personajes mágicos realizan en el teatro áureo es preciso acudir al crucial eslabón que supone *La Celestina*, pero también al *Laberinto de Fortuna* y a las fuentes clásicas previas que se seguían editando e imitando en el siglo XVI. Las obras dramáticas de Gil Vicente, de Lope de Rueda, de Juan de la Cueva, de Cervantes y de Lope de Vega constituyen ejemplos que permiten observar cómo el peso de una tradición con particularidades formales y semánticas afecta a la configuración dramática del conjuro diabólico, por ejemplo, en la estructura comunicativa del ritual, en la elección de la estrofa métrica y de las rimas, en la relación con la escena en que se inserta y, en suma, en la escritura de unas secuencias saturadas de intertextualidad en que se atestiguan patrones compositivos de antigua ascendencia.

Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio. «“La Celestina” en la comedia del siglo XVII», en “*La Celestina*”, *V Centenario (1499-1999). Actas del congreso internacional*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 247-268.
- BANCES CANDAMO, Francisco. *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis Books, 1970.
- FRAZER, James George. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York, Cosimo, 2009.
- GILABERT, Gaston. *El encanto de los dioses: mito, poesía y música en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Editum: Ediciones de la Universidad de Murcia, 2021.

- «Lo sobrenatural y sus hibridaciones en el primer Lope de Vega: hacia un nuevo género dramático», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXVIII (2022), pp. 76-102.
 - «La construcción especular de la tragedia cervantina», *Anuario de Estudios Cervantinos*, XII (2016), pp. 99-114.
 - «Sonido y sentido en la comedia hagiográfica: patrones métricos con función sobrenatural en *San Segundo* y *Los locos por el cielo*», *Anuario Lope de Vega*, 30 (2024), pp. 315-352.
- GRIMAL, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*, trad. FRANCISCO PAYAROLS, Barcelona, Paidós, 1991.
- GRAF, Fritz. *Magic in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press, 2003.
- HORACIO. *Obras completas*, ed. ALFONSO CUATRECASAS, Barcelona: Planeta, 1992.
- LARA, Eva. «Hechiceras celestinescas y nigromantes en la literatura del siglo XVI: ¿De la hechicera venida a más al mago venido a menos?», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. E. LARA y A. MONTANER, Salamanca, La Semyr, 2014, pp. 367-432.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa. *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, México D.F.: Colegio de México, 1950.
- LUCANO, Marco Anneo. *Lucano traducido de verso latino en prosa castellana por Martín Laso de Oropesa*, Burgos, Phelippe de Iunta, 1578.
- *Farsalia*, ed. Jesús BARTOLOMÉ GÓMEZ, Madrid, Cátedra, 2003.
- MENA, Juan de. *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de NIGRIS, Barcelona, Crítica, 1994.
- MONTANER, Alberto y Eva LARA. «Magia, hechicería, brujería: deslinde de conceptos», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coord. E. LARA y A. MONTANER, Salamanca, La Semyr, 2014, pp. 33-184.
- OGDEN, Daniel. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Greek and Roman Worlds*, New York, Oxford University Press, 2009.
- OVIDIO. *Obras completas*, ed. Antonio RAMÍREZ DE VERGER, Madrid, Espasa, 2005.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel. «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 8 (1991), pp. 291-311.

RICO, Francisco. «Brujería y literatura», en *Brujología. Congreso de San Sebastián. Ponencias y comunicaciones*, Madrid, Seminarios y ediciones, 1975, pp. 97-117.

ROJAS, Fernando de y antiguo autor. *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Paloma DÍAZ-MAS, Francisco J. LOBERA, Carlos MOTA, Francisco RICO, Íñigo RUIZ ARZÁLLUZ y Guillermo SERÉS, Barcelona, Crítica, 2000.

SAGRADA BIBLIA, ed. Eloíno NÁCAR FUSTER y Alberto COLUNGA CUETO. Madrid, Editorial Católica, 1969.

SÉNECA. *Tragedias completas*, ed. Leonor PÉREZ GÓMEZ, Madrid, Cátedra, 2012.

TEÓCRITO. *Idilios*, en *Bucólicos griegos*, ed. Manuel GARCÍA TEIJEIRO y María Teresa MOLINOS TEJADA, Madrid, Gredos, 1986, pp. 53-249.

VIRGILIO. *Eneida*, ed. José Carlos FERNÁNDEZ CORTE, Madrid, Cátedra, 2009.