



Storyca

«Conjúrote, triste Plutón...»: Reescrituras contemporáneas de la hechicería de Celestina

JÉROMINE FRANÇOIS
Université de Namur

1. Introducción

La Celestina o *Tragicomedia de Calisto y Melibea* no solo pervive en la literatura contemporánea, sino que se ha instalado a sus anchas en la memoria colectiva del mundo hispánico. Desde su creación a finales del siglo XV, esta obra atribuida a [Fernando de Rojas](#) ha suscitado, en efecto, un sinfín de comentarios y estudios, pero también de continuaciones, adaptaciones e imitaciones. De este modo, las tribulaciones de la alcahueta-hechicera han atravesado tanto el tiempo como los medios y los géneros: para comprobarlo, solo hace falta echarles un vistazo a los múltiples avatares pictóricos (Salus, 2015), teatrales (Bastianes, 2015) o cinematográficos (Vázquez Medel, 2001) que ha generado el texto rojano. Entre esta prole variopinta, conviene destacar la existencia de un corpus celestinesco *sui generis*: el de las reescrituras contemporáneas de *La Celestina*. Se trata de textos literarios, sean cuentos, novelas, obras teatrales o poéticas, que extraen distintos



elementos de la *Tragicomedia* rojana para crear nuevas ficciones. Al contrario de las adaptaciones —que pretenden transmitir el texto tardomedieval al público contemporáneo, modernizándolo y/o simplificándolo, mediante modificaciones sobre todo formales—, las reescrituras transforman importantes aspectos de contenido de su modelo. Pueden, por ejemplo, conservar la trama rojana, pero modificar la caracterización de los personajes, o insertar estos en una trama o un esquema actancial sustancialmente distinto al de la ficción original. Las reescrituras también pueden transponer el relato celestinesco a otro espacio-temporal (por ejemplo, el México del siglo XX)¹ o a otro género literario (por ejemplo, el género fantástico).² Estas reescrituras corresponden por tanto, a la vez, a las prácticas hipertextuales y transficcionales definidas, respectivamente, por el teórico francés Gérard Genette (1982) y el teórico canadiense Richard Saint-Gelais (2011).³

Ahora bien, fuerza es constatar que, más allá de esta diversidad de procedimientos, las reescrituras suelen recuperar de su modelo una serie de personajes, motivos y escenas comunes. Así, la caracterización hechiceril de Celestina ha sido retomada y desarrollada por la gran mayoría de los reescritores. En este marco, constituye un verdadero *leitmotiv* de las reescrituras la escena del conjuro diabólico que pronuncia Celestina en el tercer acto de la *Tragicomedia* primigenia y que contribuye de manera fundamental a la presentación de las dotes mágicas de la alcahueta. El presente trabajo propone analizar la evolución de este conjuro, transformado en tópico del universo celestinesco por las reescrituras contemporáneas hispánicas del texto rojano. Examinaremos de este modo tres tipos de reescritura: una interpolación narrativa de Azorín, unas continuaciones teatrales de [Álvaro Tato](#) y de Luis García Jambrina y una transposición espaciotemporal, también teatral, del chileno Fernando de Toro-Garland. Como se verá, estas tres variedades de la reescritura corresponden con tres procedimientos distintos de resemantización del conjuro, desde su negación a su tipificación, pasando por su metafictionalización.⁴ No obstante, antes de presentar estos nuevos avatares del conjuro celestinesco, es necesario trazar las señas de identidad de la escena celestinesca en la que se origina con el fin de identificar los resortes

1. Esta es la propuesta de Agustín Yáñez (1946).

2. Es el caso de *Manifiesto de Celestina* (1995), de la argentina Marta Mosquera.

3. La hipertextualidad y la transficcionalidad constituyen tipos de relación entre textos que se centran en fenómenos distintos. La *hipertextualidad* es una relación de imitación y de transformación entre textos mientras que la *transficcionalidad* constituye una relación de migración de datos diegéticos. La hipertextualidad, como la intertextualidad, es una relación de texto a texto; por el contrario, la transficcionalidad supone la puesta en relación entre dos o varios textos con base en una comunidad ficcional: por ejemplo, los textos en los que Holmes aparece y actúa como un personaje constituyen un mismo conjunto transficcional. Tales reescrituras representan un corpus celestinesco hasta la fecha poco atendido por la crítica académica. Tan solo algunos estudiosos como Joseph T. Snow (1997), o Mario Santana (1988), han subrayado su interés, pero nadie les ha dedicado un estudio de conjunto.

4. Desde luego, dado el número de las reescrituras contemporáneas de *La Celestina* (pude rastrear treinta, nada más para el ámbito hispánico; véase François en prensa), estos procedimientos de resemantización no son los únicos, aunque sí los más representativos a nivel cuantitativo. La dimensión hechiceril de Celestina también se puede recrear mediante la hipérbole (es el caso de *Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, de Alfonso Sastre; véase François 2016b), la edulcoración (como en la novela histórica *El manuscrito de piedra* de Luis García Jambrina; véase François 2016a), o la remotivación (en François 2017a, analizo este procedimiento en la precuela celestinesca *Las conversiones*, de José Martín Recuerda).

de la reescritura y sus implicaciones interpretativas. Este repaso también nos llevará a revisar las lecturas críticas que los celestinistas han hecho de este conjuro primigenio a lo largo del tiempo. En efecto, como veremos, los debates de la crítica académica constituyen un referente importante con el que dialogan las reescrituras contemporáneas de *La Celestina*.

2. El conjuro en *La Celestina* tardomedieval y su percepción por la crítica

A lo largo de la *Comedia* y de la *Tragicomedia*, la práctica de la magia se asocia con el personaje de Celestina, desde su primera caracterización en boca de Sempronio como «vieja barbuda [...], hechicera» (Rojas 2011: I, 47),⁵ hasta la amenaza final del mismo personaje «doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con cartas» (XII, 260). Pero este criado no es el único personaje que contribuye a tal retrato de la tercera. Lucrecia también hace hincapié en sus peligrosas actividades sobrenaturales, anticipando al mismo tiempo el infeliz final de su ama: «hace la vieja falsa sus hechizos y vase; después hácese de nuevas» (IX, 218), sin que se dé cuenta su víctima, pues «cativado la ha esta hechicera» (X, 224). La propia hija de Pleberio, al rechazar a Celestina durante su primera entrevista, ya tronaba: «quemada seas, alcahueta falsa, hechicera, enemiga de honestidad, causadora de secretos yerros» (IV, 126). Celestina no tardaría luego en quejarse de tales insultos ante Calisto: «en nombrando tu nombre, atajó mis palabras [...] llamándome hechicera, alcahueta, vieja falsa, barbuda, malhechora y otros muchos inominiosos nombres con cuyos títulos asombran a los niños de cuna» (VI, 150).

El punto álgido en la descripción de las dotes hechiceriles de la protagonista consiste sin duda en el conjuro que ésta pronuncia en el tercer acto. A partir de allí, la hechicería se presenta como un apoyo fundamental para la alcahuetería que ejerce Celestina, puesto que las artes mágicas constituyen la primera estrategia, anterior a la argumentación, que utiliza la vieja en su trabajo de tercería. En efecto, antes de acudir a casa de Melibea para realizar su trabajo de persuasión, Celestina invoca al demonio mediante un conjuro pronunciado en un cerco mágico:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles [...]. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerza destas bermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escritas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponzoña de las víboras de que este aceite fue hecho, con el cual unto este hilado, 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

5. Sobre las connotaciones bruñeriles y diabólicas del epíteto «barbuda», léase el artículo de Sanz Hermida (1994).

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; y esto hecho pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo haces con presto movimiento, ternásme 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, y así confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya envuelto (III, 108-110).

Con este conjuro, lo que pretende la alcahueta es una *philocaptio*, es decir una apropiación de la voluntad de una persona (aquí Melibea) por procedimientos mágicos (en este caso, el hilado endemoniado) y con fines amorosos (el propósito perseguido es que la joven se enamore de Calisto). Es evidente que en este proceso hechicería y alcahuetería van de la mano. Esta asociación era frecuente en la literatura, pero también en los sermones de la época: «tanto la tradición literaria como la crítica social establecían una relación íntima entre la alcahuetería y la hechicería» (Russell, 1963: 342).

El papel de la magia en *La Celestina* ha sido debatido con acaloramamiento por la crítica académica desde el siglo XVI. Algunos restan importancia a este aspecto del texto rojano, como parece ser el caso de Juan de Valdés, quien en su comentario de la obra pasa por alto la escena del conjuro celestinesco que tanto iba a impresionar a los escritores del siglo XX, como enseguida veremos. En efecto, en su *Diálogo de la lengua* (1535), afirma que todos los personajes de *La Celestina* le parecen perfectamente configurados, excepto Melibea que «se deja muy presto vencer, no solamente a amar, pero a gozar del deshonesto fruto del amor» (Valdés, 1969: 175). Este comentario presupone que el libre albedrío de la joven es total en *La Celestina* y que no es el sortilegio de la hechicera lo que la induce a caer en brazos de Calisto. En el siglo siguiente, Kaspar von Barth, en el comentario que precede su traducción latina del *texto de Rojas*, considera el papel de la magia como un tema superfluo y arguye que las habilidades oratorias de la tercera explican de por sí la caída moral de Melibea (Becker-Cantarino, 1977).

Al contrario, la crítica decimonónica alemana exalta la función de la magia en la obra, al forjar la imagen romántica de una Celestina fundamentalmente malvada y de índole diabólica.⁶ Retoman más tarde esta percepción Bonilla y San Martín (1906) así como Menéndez Pelayo (1943 [1910]). Cabe señalar que este último no duda en enfatizar algo la postura y diaboliza literalmente a la protagonista rojana: según el crítico santanderino, Celestina «sería capaz de dar lecciones al diablo mismo» (Menéndez Pelayo, 1943 [1910]: 267), ya que «toda la dialéctica del genio del mal se esconde en las blandas razones y filosóficas sentencias de aquella perversa mujer». Sin embargo, el mismo Menéndez Pelayo subraya que el carácter diabólico de Celestina no se debe a las artes negras, sino que «la verdadera magia que pone en ejercicio es la sugestión moral del fuerte sobre el débil, el conocimiento de los más tortuosos senderos del alma, la depravada experiencia de la vida luchando con la

6. Lida de Malkiel (1970 [1962]) proporciona informaciones al respecto en la bibliografía nº 27.

ignorancia virginal» (267). Bergamín, en un trabajo que titula significativamente *Rojas, mensajero del Infierno* (1952), concuerda con Menéndez Pelayo en su interpretación de Celestina como un personaje profundamente satánico. No obstante, se aleja de las conclusiones del santanderino al considerar que, en la *Tragicomedia*, es más relevante como resorte dramático el hechizo llevado a cabo por la alcahueta que su capacidad suasoria. Más avanzado el siglo XX, la cuestión empieza a plantearse con aún más fuerza en el ámbito de la investigación literaria, donde ha seguido generando interpretaciones opuestas. Se ha discutido sobre varias dimensiones del tema: sobre si los personajes, e incluso su creador, creen realmente en el poder de la magia; sobre la incidencia que pueda tener el conjuro en el enamoramiento de Melibea, o en la poca clarividencia de su madre, etc. En la actualidad, disponemos de diversos estados de la cuestión sobre este aspecto. Entre otras propuestas sintetizadoras, los artículos de Patrizia Botta (1994), Rafael Mérida Jiménez (1994) y Ana Vian Herrero (1990) aclaran los contornos del debate. El panorama crítico resultante es totalmente dicotómico. Por un lado, un grupo de estudiosos, con Russell a la cabeza, considera que la magia juega un papel fundamental en la trama de *La Celestina*.⁷ Por otra parte, varios críticos abogan a favor del carácter ornamental, y por tanto secundario, de lo que les parece ser un motivo, y no un motor de la acción.⁸ Ahora bien, algunos celestinistas también han desarrollado una posición dialéctica con respecto al funcionamiento del tema de la magia en el texto rojano: en lugar de argumentar a favor o en contra del carácter central del tema en

7. En «La magia, tema integral de *La Celestina*» (1963) —un artículo que iba a convertirse en una referencia ineludible sobre el tema—, Russell sostiene que, lejos de reducirse a una sencilla temática decorativa y libresca, la magia cumple una función esencial en el desarrollo y en el desenlace de la (*Tragi*)comedia. En efecto, la principal función de Celestina en ambas versiones es la de llevar a cabo la *philocaptio* de Melibea, responsable de su posterior enamoramiento. Desdeñar el tratamiento de la magia como elemento funcional de la trama «daña la significación moral y estética de la obra tal como Rojas la concibió» (Russell, 1963: 352). Esta toma de posición creó escuela y ganó la adhesión de no pocos reputados críticos, entre los cuales se cuentan, por ejemplo, Manuel Criado de Val, Francisco Rico, Pedro Cátedra, Dorothy Severin, Alan Deyermond, Patrizia Botta o Ana Vian Herrero. Estos estudiosos se apoyan en una combinación de exámenes textuales y de documentación histórica para afirmar el carácter fundamental del tema de la magia en la trama de *La Celestina*. De forma general, son cuatro los grandes argumentos de los celestinistas que defienden esta lectura: 1) el argumento cuantitativo: hay demasiadas referencias a la hechicería y a la brujería en la obra para que sean secundarias (Botta, 1994); 2) el argumento de la trama: el texto rojano presenta explícitamente el conjuro diabólico de Celestina como motivo del enamoramiento de Melibea (Botta, 1994; Deyermond, 1977; Rico, 1975); 3) el argumento de la caracterización: la dimensión hechiceril de Celestina representa un componente esencial de su retrato (Severin, 1993); y 4) el argumento sociohistórico: la época de redacción de *La Celestina* es un contexto de reflexión sobre la magia, por lo cual la obra se puede leer como un reflejo de las concepciones de su tiempo acerca de este tema (Maravall, 1986 [1964]; Cátedra, 1989; Vian Herrero, 1990; Pérez de León 2011).

8. El bando de los estudiosos que negaron el papel protagónico de la magia en *La Celestina* cuenta también con partidarios de renombre: Ramiro de Maeztu (1926), Marcelino Menéndez Pelayo (1910), Américo Castro (1965), Modesto Laza Palacios (1958), María Rosa Lida de Malkiel (1970 [1962]) o Joseph Snow (2001), entre otros, prefieren explicar la evolución de la trama a la luz de la caracterización psicológica de los personajes. Uno de los argumentos más aludidos por esta franja de celestinistas consiste en subrayar el antagonismo fundamental entre el tema de la magia y el realismo imperante en toda la obra. Esta posición, defendida por ejemplo por Ramiro de Maeztu y Lida de Malkiel, invitaría por tanto a reducir las alusiones al mundo hechiceril a meras anécdotas pintorescas. Desde otra perspectiva, tampoco han faltado los críticos que llamaron la atención sobre la «classical connection» (Botta, 1994: 47; Padilla Carmona, 2017) del conjuro celestinesco: lleno de cultismos y de alusiones mitológicas, así como literarias, el conjuro se reduciría a un alarde de erudición que, lejos de influir concretamente en la conducta de los personajes, resultaría un tanto artificial y ante todo teatral.

la obra, mejor convendría preguntarse por qué los autores de *La Celestina* siembran en el texto tanto pruebas del protagonismo de la magia como de lo contrario. A juicio de Michael Gerli, el tratamiento de la magia constituye así una ambigüedad intencional de la *Tragicomedia* que, al igual que el *Hamlet* shakespeariano, «constructs a confrontation between the rational and the irrational, between the possibility of the existence of the supernatural evil and a world that can discover evil only in the human heart» (Gerli, 2011: 169).

3. Transformaciones de un tópico celestinesco

Al igual que los diferentes bandos críticos que acabamos de describir, algunas reescrituras celestinescas tienden a minimizar el papel de la hechicería —que tratan más bien como mero motivo y cuyas dimensiones reducen a las de un personaje o de un episodio anecdóticos—, mientras que otras reescrituras dan mayor relieve a lo sobrenatural, hipertrofiándolo o convirtiéndolo en el punto de partida de la intriga. Ambas tendencias se pueden rastrear a partir de un análisis del conjuro celestinesco recreado por todas estas reescrituras: los añadidos, las supresiones y las reubicaciones de este conjuro del tercer acto rojano son reveladores, como vamos a examinar, de diferentes interpretaciones acerca del papel de la magia en el mundo celestinesco y, en definitiva, de diferentes tipos de recepción de *La Celestina* original por la ficción hispánica contemporánea.

3.1. Negar la magia: la interpolación de Azorín

Parte de la celestinesca actual tiende a concebir la magia celestinesca como un aspecto accesorio o hasta innecesario, de la trama rojana. Como muestra de esta tendencia, es particularmente interesante un capítulo de *Los valores literarios* (1913) titulado «Dejemos al diablo...», donde, de forma paradójica, Azorín desarrolla la escena del conjuro de *La Celestina* original para mejor rechazarla. Con esta microficción, el autor propone oponerse a los trabajos de Julio Cejador, editor de *La Celestina* y partidario del papel fundamental de la magia en esta obra. En otro capítulo, ya no ficticio sino ensayístico, de *Los valores literarios* titulado «La Celestina», Azorín discute, en efecto, las observaciones que hace el mismo Cejador en su edición de la *Tragicomedia* rojana y explica que considera como «pura fantasía, por pintorescas pataratas» (Azorín 1913: 107) los hechizos y conjuraciones de *La Celestina* en los que cree Cejador. Con el fin de demostrar que la magia no interviene como causa del enamoramiento de Calisto y Melibea, Azorín imagina con «Dejemos al diablo...» una interpolación entre los actos III y IV del texto rojano.

El texto empieza con una descripción del laboratorio de Celestina que ya desacredita la labor hechicera de la alcahueta: «Aquí hay sogas de ahorcado,

pedra del nido del águila, espina de erizo, pie de tejón. Todas estas cosas, aunque en ocasiones Celestina las vende muy caras y misteriosamente a gentes que han perdido un poco el seso, lo cierto es que no sirven para nada» (Azorín, 1913: 112). Luego, se nos presenta a una Celestina en plena preparación del conjuro, el cual se describe como «[e]l más formidable aparato mágico» (112), «[e]l conjuro más poderoso, más fuerte, más inapelable» (112), que «entra en la categoría de las más solemnes invocaciones» (113). Además de esta caracterización hiperbólica, el conjuro se define también por su teatralidad: Celestina lo pronuncia «tratando de ahuecar la voz y haciendo terribles aspavientos» (113). La exageración y el carácter artificial de la actitud de Celestina denigran un conjuro que se presenta de antemano como grandilocuente y puesto en escena. La alcahueta enuncia luego un conjuro cuya letra corresponde al conjuro del acto III («Conjúrote, triste Plutón», etc.). Cuando termina, Celestina descubre a su lado a un «mancebo de tez morena y luminosa mirada» (114) que enseguida se identifica con el mismo diablo. Este explica a la hechicera que su conjuro ha sido «tan aparatoso y tan vehemente» que ha venido en persona a ver lo que se le ofrecía, ya que, por la naturaleza adornada del mismo conjuro, «la cosa debe de ser de mucha importancia». La Celestina de «Dejemos al diablo...» se queda pasmada ante la presencia de Satanás y tarda en reaccionar, por lo cual este empieza a conjeturar acerca del motivo del conjuro. Imagina casos de «amor imposible, desatinado» (115) entre seres separados por su condición social o por la moral:

Acaso un viejo achacoso, decrepito, miserable, nacido en el más bajo fondo social, se ha enamorado de una elevadísima, angelical (permíteme la palabra) y elegantísima princesa... [...] ¿No? ¡Ah, ya caigo! Es el caso contrario... Una labradorcita, una mozuela del campo, ingenua y linda, se ha enamorado de su señor, el altivo magnate que ha entrevistado ella un momento [...] ¿Tampoco? [...] Entonces... entonces, ¿es cosa de algún rey... de la esposa de algún rey, que contra toda ley, contra toda fidelidad...? [...] Pues no caigo; explícate; habla (115).

La alcahueta le cuenta entonces el caso de Calisto y Melibea, tal y como se presenta en el [texto de Rojas](#). El diablo se muestra bastante decepcionado. Dado que ambos jóvenes son «rico[s], de buena familia» (115), que «no hay enemistad ninguna entre las dos casas» y que, además, Melibea está enamorada del galán —aunque todavía no se lo ha confesado a sí misma—, las competencias del diablo son totalmente inútiles:

Pues no lo entiendo, amiga Celestina; no lo entiendo, a menos de que piense que tú, esta mañana, en vez de beberte tu jarrillo habitual, te has bebido uno o dos más. Se me puede llamar a mí con el aparato y la vehemencia que tú lo has hecho, para remediar un amor fantástico y quimérico, o para que conceda toda la ciencia del universo a un estudiante o a un doctor (que a cambio de ella me venden su alma), o para que, con las mismas condiciones, dé a un perdulario todos los goces del mundo... Pero llamarme para que intervenga en las relaciones de mozo y moza en cuyo noviazgo no hay inconveniente ninguno, ni lo

hay tampoco en su casamiento... francamente, llamarme para eso es una verdadera simpleza (116).

Este relato breve equivale así a una demostración del carácter accesorio —«ornamental»— de la *philocaptio* que la Celestina rojana pone en marcha con su conjuro del acto III. Azorín realza también aquí otros motivos de *La Celestina*: por una parte, el gusto de la alcahueta por el vino y, por otra parte, el no matrimonio de Calisto y Melibea, un verdadero tópico de todas sus reescrituras rojanas. Los autores de la generación del 98 que propusieron reescrituras de *La Celestina* suelen en efecto problematizar el hecho de que Calisto y Melibea ni siquiera se planteen la posibilidad de casarse en la obra rojana. Tanto Ramiro de Maeztu (1981 [1926]: 120-122), en su serie de ensayos *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*, como Azorín (2013 [1912]: 94-99), en «Las nubes» (cuento de *Castilla*), imaginaron así lo que habría pasado si los amantes se hubieran casado. En ambos casos, las consecuencias de esta unión oficializada no son realmente positivas: el Calisto de Azorín es presa del aburrimiento melancólico de la vida doméstica cotidiana, mientras que el Calisto de Maeztu es literalmente vampirizado por su esposa, una Melibea despótica.⁹

En este último fragmento de «Dejemos al diablo...», también es interesante la alusión al mito de Fausto como ejemplo en el que, a diferencia de la trama celestinesca, sí sería legítimo solicitar la intervención diabólica. Azorín considera por tanto como dos casos opuestos la tematización de la magia diabólica de *Fausto* y la de *La Celestina*. La intervención del demonio sería justificada y central en la primera obra mientras que solo sería secundaria y hasta indeseable en la segunda. Es de notar que la asociación o contraposición de la hechicera rojana con Fausto es una constante en la historia de la recepción de *La Celestina*. Como ha mostrado Bastianes, la comparación entre ambas obras, posible «resabio romántico» (Bastianes, 2015: 185), aparece regularmente en las críticas de los montajes de *La Celestina*. El dramaturgo Ángel Facio, autor de una adaptación teatral de la obra, también ha retomado esta comparación: «Celestina no es Mefistófeles, no es el diablo. Es Fausto, no hay más que echarle un ojo al laboratorio para comprender que es una fuerza científica y no maléfica» (en Bastianes, 2015: 681). El escritor chileno Jorge Edwards tituló asimismo «Celestina: un Fausto con faldas» una crónica de *El whisky de los poetas* que dedicó al personaje rojano:

La Celestina es un Fausto con faldas. [...] pacta con el demonio para desatar las fuerzas encadenadas del erotismo, para dar libre curso al arte de amar, y para obtener ella, en pago de estos esfuerzos, salud, diversión, dinero. Ella, antes que Goethe, habría podido sostener que del mal que se proponía realizar en esta tierra, en su condición de representante del diablo, siempre resultaría algún bien para los seres humanos (Edwards, 1997 [1994]: 221).

9. Para algunas pistas interpretativas sobre el no matrimonio de los Calisto y Melibea primigenios, véase por ejemplo Baltanás (2005).

Al contrario de Azorín, Edwards sí considera a *Celestina* como una antecesora de Fausto.¹⁰

3.2. El conjuro estereotipado: la transposición espacio-temporal de Fernando de Toro-Garland y la continuación de García Jambriña

En la obra teatral del chileno Fernando de Toro-Garland titulada *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos* (1973), la mayor parte de la intriga de *La Celestina* se transpone al Chile de los años setenta. El autor presenta esta obra como una experiencia destinada a probar que el *texto de Rojas* sigue siendo actual, como una «obra gigante de humanidad profunda» (Toro-Garland, 1973: 5). En esta reescritura ambientada en una sociedad moderna, Carlos, nuevo Calisto, es un joven soltero que proviene de una familia acomodada y que pasa el tiempo suspirando por el amor de Meli hasta que lo ayuda cierta Doña Cele, «mujer ya madura, un poco jamona; con el pelo teñido de color subido y aires mundanos que evidencian su profesión» (7). A semejanza de lo que ocurre en la obra original, esta reescritura presenta a Doña Cele como una «bruja» que pronuncia un brevísimo y paródico conjuro diabólico que desemboca en la preparación de un ungüento para el cutis con el que pretende embrujar a la joven Meli.



Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos, Fernando de Toro-Garland

Sin embargo, este conjuro no tiene implicación en el desarrollo de la trama ya que el texto deja bien claro el cariño previo que Meli siente por Carlos. Este carácter puramente ornamental del motivo hechicero no tiene por qué sorprendernos: Toro-Garland dedicó a *La Celestina* original un artículo titulado «Celestina, hechicera clásica y tradicional» (1964) en el que aboga a favor de la escasa eficacia de los hechizos y del mundo sobrenatural en el desenlace de la intriga. En su faceta de dramaturgo, el chileno respeta esta posición crítica al reducir la mediación mágica a un toque pintoresco que da relieve al personaje de Doña Cele. Funciona más bien como un guiño hipertextual suplementario que la misma alcahueta no toma muy en serio, sino que lo considera como una etapa obligada en la mediación amorosa, a modo de *decorum*:

10. La asociación del mito faustiano con *La Celestina* también aparece en otra reescritura celestinesca, la obra teatral de Alfonso Sastre titulada *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* (1978). Véase, al propósito, Gimber (1995).

DOÑA CELE [a su ayudante Carmina]– Ahora alcánzame aquel frasco de hierbas que hay allá arriba. (*Carmina tienta varios y saca uno.*) Ese mismo. Ya veo que vas aprendiendo. En un tiempo más podrás encargarte de esto y yo dedicarme sólo a ver el futuro.

CARMINA– ¡Pst! ¡Si yo no creo ni pizca en estas brujerías!

DOÑA CELE– ¿Y qué importa que tú no creas? Lo importante es que los otros crean. Mira este idiota de Carlos. Él, con lo guapo que es, y que tiene su dinerillo también, estoy segura que podría conquistar a la palomita esa pero o no se atreve, o no tiene confianza en sí mismo. Y recurre a mí. Ésta es la importante función social nuestra. ¿Qué pasaría al mundo de los hombres enamorados y tímidos sin nosotras?... [...]

Las luces bajan de tono y sólo está iluminado el rincón de Cele y la mesita del teléfono, donde Carmina comienza a discar, luego a hablar bajo. Mientras tanto se ve a Cele hacer unos exorcismos. Carmina luego se dirige a su cuarto. Al aproximarse a la puerta, una tenue luz rosa lo ilumina y se ve en él que hay un hombre desnudo en la cama. Carmina entra, y a medida que se mete en la cama la luz se apaga, quedando en la escena sólo la luz del rincón donde está Doña Cele. Está saliendo vapor de la cazuela.

DOÑA CELE– ¡Oh! ¡Espíritu del Gran Cabrón, ayuda a tu sierva y dale poder para unir a los que se aman! ¡Abra-ca-dabra! ¡Abra-ca-dabra! (*El vapor iluminado aumenta en intensidad y luego bruscamente se extingue. Cele toma un frasco, de donde vierte, con mucho cuidado, parte del líquido de la cazuela. Lo mira satisfecha y luego sale a la sala cerrando la cortina*) (28).

En este fragmento, es evidente el tono paródico del conjuro, puesto en escena de forma espectacular (con exorcismos, cazuela y vapor), lleno de abracadabras dirigidos a un Satanás que ya no se equipara con el rebuscado «triste Plutón, señor de la profundidad infernal» (Rojas, 2011: III, 108) sino con el más popular «Gran Cabrón». En la reescritura de Toro-Garland, el conjuro se reduce a un ornamento teatral que dibuja a una Celestina apresurada, mucho menos compleja que su modelo rojano.

Un fenómeno similar ocurre en la obra teatral de Luis García Jambrina, todavía inédita, titulada *Una noche en la picota* (2012).¹¹ La misma Celestina de esta reescritura no deja de resaltar su faceta sobrenatural al afirmar su inmortalidad,¹² o su relación con el diablo,¹³ evidenciada por la cicatriz que cruza su cara, al igual que la de la Celestina rojana, aunque gracias a la «cirugía plástica» (17) esta marca se ha hecho menos visible para la alcahueta de García Jambrina. En el caso de la Celestina original, los celestinistas han interpretado a menudo esta cicatriz como de origen diabólico. En efecto, según las creencias populares tardomedievales, el Demonio solía designar a sus siervas las hechiceras con una marca similar (García Soormally, 2011).

11. Agradezco al autor haberme transmitido el tapuscrito original de esta reescritura sumamente interesante, ya que transforma a Celestina en una maestra en estafas y asuntos de corrupción, en el contexto de una España que se parece mucho a la del siglo XXI. Esperemos que esta obra llegue algún día al escenario.

12. «No llevo ya más de quinientos años en este mundo para que un juez de tres al cuarto venga a jugar-mela ahora» (García Jambrina, 2012: 16).

13. «[...] por mi trabajo, estoy muy bien relacionada y tengo buenos amigos en todas partes, incluso en el infierno, ya que tarde o temprano todos vamos a acabar allí» (23).

En el texto de García Jambrina, Celestina está atada a la picota por haber participado en casos de corrupción. En el primer acto, el alguacil instala en la misma picota a otro delincuente llamado Lázaro y que, como descubre pronto el lector, no es otro que Lazarillo de Tormes. El examen de las interacciones entre estos tres personajes revela que Celestina también es vista por los demás como una bruja peligrosa: el alguacil tiene miedo a tocarla (García Jambrina, 2012: 5) y Lázaro cree que la vieja está en la picota precisamente por ser bruja (12). No obstante, la alcahueta confiesa no tener ningún poder sobrenatural ni creer en la magia. En el acto III, mientras Celestina está pensando en su soledad y en su deseo de remediarla, una voz que parece salir de la picota la llama. Dice ser el alma en pena de un ajusticiado. Esta misma voz alude enseguida al pasado de bruja de Celestina. Contesta la alcahueta:

CELESTINA— Eso no es cierto; si acaso hechicera, o al menos eso es lo que les hacía creer a los incautos que requerían mis servicios.

VOZ DE LA PICOTA— ¿Y por qué no haces un conjuro para liberarte de ese grillete que te mantiene encadenada?

CELESTINA— Porque yo no tengo poderes sobrenaturales. Tampoco los santos ni los magos los tienen. Somos simples ilusionistas que nos aprovechamos de la credulidad de la gente. Los conjuros son mera palabrería (82).

La característica hechicericil de Celestina se reduce de esta forma a una mera estrategia de la alcahueta, un engaño más que le permite jugar con los deseos y temores de sus clientes. García Jambrina recupera aquí por su cuenta la interpretación de la magia como tema ornamental. La magia no interviene de forma efectiva en la trama de la reescritura, sino que se menciona a modo de detalle pintoresco con el que Celestina busca ante todo impresionar a los demás. La voz de la picota insiste sin embargo para que la alcahueta pronuncie su famoso conjuro a Plutón. El alma está convencida de que esto la podría liberar de la picota en la que está encerrada. A cambio, promete a Celestina que la ayudará a escaparse de la picota. Sin grandes esperanzas de que funcione, la vieja saca un papel en el cual lee el conjuro. Este es igual al del tercer acto de *La Celestina* primigenia con un añadido (que señalo en cursiva) referido a la situación de esta alcahueta concreta, atada a la picota:

Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán soberbio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hirvientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, administrador de todas las cosas negras del reino de Éstige y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volantes harpías, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras. 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 estos nombres y signos que en este papel se contienen, que vengas sin tardanza a *sacarme de esta picota y a liberar el alma en pena del ajusticiado que dentro de ella se encuentra* (83).

Al contrario de lo que opinaba Celestina, el conjuro parece haber funcionado: una cabeza sale de la picota. Este resultado inesperado provoca la sorpresa y el terror de la alcahueta. Esta descubre poco después que lo que acaba de suceder es en realidad una puesta en escena del alguacil: este quería vengarse de los insultos y de las bromas que le había gastado Celestina en el acto anterior. A pesar de lo que el espectador —y junto con él, Celestina— hubiera podido creer durante unos instantes, la magia de la alcahueta resulta inoperante. El conjuro es ineficaz y tan solo ha dado lugar a un engaño más, esta vez orquestado por el alguacil en detrimento de Celestina: la burladora ha sido burlada a través de su propia estrategia hechiceril.

3.3. La metaficcionalización del conjuro: la continuación de Álvaro Tato

Además de estas actualizaciones puntuales, el conjuro de Celestina también condiciona de forma mucho más destacada otras reescrituras celestinescas que lo desarrollan y lo vinculan estrechamente con la trama o con la estética



Las conversiones,
José Martín Recuerda

perseguida. Es por ejemplo el caso de *Las conversiones* (1981), obra teatral en la que José Martín Recuerda imagina la juventud de Celestina y hace del conjuro diabólico, al final del último acto, el acto de nacimiento de una Celestina bruja malvada.¹⁴ Más recientemente, otras reescrituras han aplicado a este tópico celestinesco un proceso de migración: en las ficciones en las que los personajes encuentran un texto que no es sino la obra de Rojas, la caracterización mágica suele desplazarse del personaje de Celestina a este texto.¹⁵ Esta transferencia de la dimensión hechiceril del personaje-Celestina al texto-Celestina es

particularmente relevante en el texto teatral *Ojos de agua* (2014), de Álvaro Tato, donde Celestina no utiliza su famoso conjuro del tercer acto rojano para llevar a cabo la *philocaptio* de Melibea, sino para realizar una *philocaptio* dirigida a los lectores. Veamos en detalle cómo este texto orquesta tales efectos metaliterarios a partir de los elementos hechiceriles ya presentes en su modelo rojano.

Ojos de agua es una continuación proléptica —o secuela— de la obra de Rojas que imagina que Celestina no ha muerto a manos de los criados, sino que ha conseguido escaparse, después de ser herida, y refugiarse en un convento¹⁶.

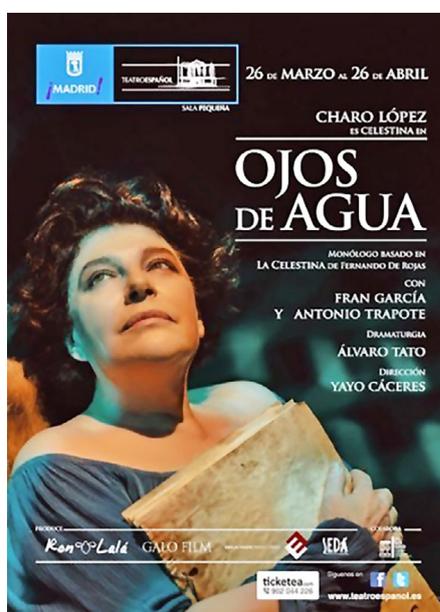
14. Para un examen de esta reescritura celestinesca, véase François (2017a).

15. Ya estudiamos este proceso en nuestro análisis de *Manifiesto de Celestina* (1995), reescritura celestinesca de la autora argentina Marta Mosquera. Véase François (2015).

16. Agradezco al autor, Álvaro Tato, el haberme proporcionado el tapuscrito inédito de su texto. Aunque no se ha editado aún, *Ojos de agua* ha conocido varias giras exitosas en los últimos años. En su puesta en escena, dirigida por Yayo Cáceres, es Charo López quien ha dado vida, de forma magistral, a la famosa alcahueta.

En este texto, el poder sobrenatural de Celestina no deja lugar a dudas: es capaz de convocar el fantasma de Pármeno que vive en su memoria (Tato, 2014: 20) y su caracterización como bruja es constante. El fantasma se pregunta así, en la introducción a la obra, «¿Será quizá esa hechicera / y alcahueta salmantina que llamaban Celestina?» (2), antes de designar a la tercera como «la reina de brujería» (3). La propia Celestina confiesa su actividad brujeril como un delito que asume: «¡La cadena de oro es mía! Calisto me la dio a mí por conseguirle a Melibea! Me quemarán por bruja, pero no por ladrona» (6). Cuando se lamenta de la virginidad de las monjas con las que convive en el convento, Celestina incluso alude a sus polvos mágicos, hechos proverbiales y mencionados por la celestinesca posterior a la [obra de Rojas](#):¹⁷

[...] sor Fulana, virgen; sor Mengana, virgen; sor Zutana, virgen... ¡Qué desperdicio, hermanas...! Os hace falta un polvo mágico como los que echaba en mis tiempos... (*Pinta a espectadores con polvos.*)
 Con polvo de azafrán
 tendrás amante galán.
 Con polvo de bermellón
 jamás te romperán el corazón.
 Con polvo de laurel
 tu marido no sabrá que eres infiel.
 Con polvo de arcilla negra
 se irá de casa tu suegra.
 Con polvo de muérdago
 tendrás un multiorgásmago.
 Con polvo de anfetamina
 verás a un gran dragón en tu cocina (12).



Ojos de agua, Álvaro Tato



Ojos de agua, Álvaro Tato
 Fotografía de Daniel Alonso,
 Madrid, 2015. Emilia Yagüe Producciones

17. Desde 1788, aparece en el DRAE el coloquial *polvos de la madre Celestina* como «frase popular, para burlarse de los polvos que los charlatanes suelen traer, atribuyéndoles maravillosas virtudes que no tienen». Su definición actual es el «modo secreto y maravilloso con que se hace algo». Dos reescritores decimonónicos de *La Celestina*, Juan Eugenio Hartzenbusch y Rafael del Castillo, utilizaron esta fórmula como título, respectivamente, de su comedia de magia (1840) y de su novela histórica (1862).

La Celestina de Tato reivindica su brujería como «madre de [su] ciencia» (29) y como prueba de libre pensamiento: «Solo las brujas hacemos nuestras leyes y nos pertenecemos a nosotras mismas. Nos persiguen, nos fuerzan, nos queman, pero nuestra magia siempre es más fuerte. Nuestra magia es pensar. Y no pertenecer a nadie» (20). La magia celestinesca se asocia así con la autonomía del personaje y su rechazo del control ajeno.

Al contrario de lo que ocurría en *La Celestina* primigenia, el conjuro a Plutón, pronunciado por la Celestina rojana en el tercer acto y que, como vimos, constituye un ingrediente imprescindible de la celestinesca contemporánea, aparece al final en la reescritura de Tato. A lo largo de *Ojos de agua*, el personaje de Celestina cuenta su historia pasada a un público de monjas no representado en el escenario. Es de notar que los espectadores reales de la obra teatral tienden a identificarse con este destinatario invisible al que se dirige la alcahueta. Para llevar a cabo su narración, Celestina utiliza de forma regular su viejo diario del que lee algunos fragmentos en voz alta. Este diario resulta ser el propio texto de *La Celestina*, así puesto en abismo por su reescritura:

Os voy a leer lo que pasó hace tres años. Lo tengo todo escrito aquí. Es mi diario. ¿Oís cómo cruje el papel? ¡Aún huele a mi antigua casa! En estas páginas fui anotando cuanto sucedió y cuanto se dijo en aquellos días terribles pero alegres. Por eso titulé a mi diario: *Tragicomedia de Calisto y Melibea, libro también llamado La Celestina*. Escuchad los mejores pasajes (13).

En el último acto de *Ojos de agua*, Celestina utiliza su famoso conjuro a Plutón para hechizar este libro suyo:

Te conjuro, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, capitán soberbio de los condenados ángeles, gobernador de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por fuerza de estas bermejas letras, a que te envuelvas en este libro llamado *La Celestina*, hasta que los lectores queden enredados de tal manera que cuanto más lo lean, más se ablande su corazón lastimado de crudo y fuerte amor por Celestina. (Al público.) Ya queda mi libro a resguardo del tiempo y la censura, terminado y listo para la imprenta (25).

En esta reescritura del conjuro rojano del tercer acto, el hilado embrujado es reemplazado por el propio texto de *La Celestina*. A su vez, éste se vuelve un mediador mágico entre Celestina y las generaciones futuras a quienes hechizará el libro. Celestina transfiere sus poderes mágicos a su libro para que venza los obstáculos del tiempo y de la censura. Tenemos aquí una explicación en clave fantástica de la ausencia de ataque inquisitorial durante el primer siglo de existencia de *La Celestina*.¹⁸ La alcahueta pronostica también la fama e inmortalidad de su texto que acecha a la *philocaptio* de los lectores llevada a cabo por el mismo libro:

18. Sobre el impacto de la Inquisición sobre la historia editorial de *La Celestina*, véase Gagliardi (2007).

Unos dirán que es novela, otros dirán que es teatro, pero nadie sabrá que en verdad es un hechizo que ata la voluntad de los lectores a la madeja de mi memoria. Cambiaré mil veces de idioma, mil actrices me darán su rostro, mil bocas repetirán estas letras rojas, letras bermejas, gota a gota cayendo mi tinta de sangre en el conjuro final (25).

Antes de morir, Celestina encomienda este libro, su legado, a las monjas:

Solo podré escapar si estas hojas llegan a la imprenta. Llevadlas a la Universidad. Decid que su autor es Rojas, Fernando de Rojas, como rojas son estas letras, gota a gota cayendo mi tinta de sangre en el conjuro final. ¡Venid contra mí, siglos, que aquí os hago frente! [...] Cuando me echéis de menos, leedme. Leed *La Celestina*. Allí os espero, entre mis páginas; allí siempre nos volveremos a encontrar (28-29).

La hechicera vence de forma anticipada su misma muerte, gracias a esta publicación que no solo la salvará del olvido, sino que le permitirá hacerse objeto de fascinación. La dimensión mágica asociada al libro mediante el conjuro celestinesco del tercer acto asegura de este modo una mediación entre texto literario y lector, generando una reflexión sobre la perennidad de *La Celestina* y sobre la frontera entre lectura y escritura. A través de su texto embrujado, el personaje de Celestina construye a su destinatario y su modo de recepción. La alcahueta llega incluso a confundirse con el libro del mismo nombre. El carácter protagonista de este libro, diario de Celestina, aparece en el mismo cartel utilizado para anunciar la puesta en escena de este texto: tanto la alcahueta como su diario son cabezas de cartel.



Ojos de agua, Álvaro Tato
Fotografía de Daniel Alonso,
Madrid, 2015. Emilia Yagüe Producciones



Ojos de agua, Álvaro Tato
Fotografía de Daniel Alonso,
Madrid, 2015. Emilia Yagüe Producciones

4. Conclusiones

Además de constituir una de las escenas de *La Celestina* más comentadas por la crítica, el conjuro celestinesco representa un pasaje obligado para muchas reescrituras contemporáneas. Aunque las formas y funciones de este conjuro «a Plutón» son múltiples en las recreaciones literarias de *La Celestina*, el panorama trazado en el presente estudio permite evidenciar sus señas más destacadas. Así, este tópico del mundo celestinesco se vincula ante todo con la figura de la alcahueta. Las reescrituras contemporáneas que omiten al personaje de la alcahueta, o le restan protagonismo para centrarse en la pareja de amantes, suelen también desentenderse de la magia y de su papel mediador en la trama.¹⁹ Ahora bien, son pocas las obras celestinescas que prescindan de la alcahueta: para los reescritores contemporáneos, reescribir *La Celestina* consiste sobre todo en reescribir a la figura de Celestina. Además, vimos que la magia de la alcahueta también podía transferirse del personaje Celestina al texto *Celestina*. Esta fusión entre protagonista epónima y texto no carece de interés ya que al reorientar el conjuro añade a la reescritura una importante dimensión metaliteraria. Con su obra dramática *Ojos de agua*, *Álvaro Tato* asocia de esta forma el conjuro al libro celestinesco para producir una reflexión sobre la perennidad de los clásicos y el efecto que la lectura puede tener en el lector. Otras veces, la reescritura del conjuro permite también reescribir el personaje de Celestina: la de Toro-Garland resulta ser una versión paródica y grandilocuente de la alcahueta rojana, mientras que la protagonista de García Jambrina se humaniza al ser burlada mediante su propio conjuro.

Este repaso de algunos de los procedimientos que han utilizado los autores contemporáneos para recrear la invocación diabólica de Celestina esclarece además la relación que suelen mantener las reescrituras con las interpretaciones críticas y académicas que se han aplicado al texto rojano. El texto de Azorín es quizá el ejemplo más claro de este fenómeno. Este diálogo de las recreaciones ficticias con la crítica se puede explicar de distintas maneras. Primero, muchos de los reescritores de *La Celestina* combinan su quehacer de novelista o dramaturgo con una actividad de investigador literario y/o de profesor de literatura²⁰. Estas actividades permiten obviamente que los reescritores estén al tanto de los avances de los estudios dedicados a *La Celestina*. Luego, a la hora de percibir el sentido y la relevancia del conjuro diabólico en el ámbito celestinesco, es también posible que la adecuación entre los rumbos de la crítica y los de la reescritura radique en la propia práctica de la reescritura:

19. Es el caso, por ejemplo, de las reescrituras poéticas de *La Celestina* (Joaquín Benito de Lucas, 2006 [1983] ; Jorge Guillén, 1982 [1951] ; Manuel Mantero, 1975), que enfocan la pasión de Calisto y Melibea y solo otorgan a la alcahueta un papel anexo.

20. Es el caso de Luis García Jambrina (profesor e investigador en la Universidad de Salamanca) y de Fernando de Toro-Garland (docente en varias instituciones de Chile y Estados Unidos, que además publicó diversos trabajos de investigación dedicados a *La Celestina*). Por su parte, como buen representante de la generación del 98, Azorín dedicó gran parte de su actividad ensayística a la crítica literaria. En fin, filólogo de la Complutense de Madrid, *Álvaro Tato* es, además, un dramaturgo aficionado a la intertextualidad documentada, como se puede observar en sus textos *El alcade de Zalamea* (2015), *En un lugar del Quijote* (2013) o *Cervantina* (2015), producciones de Ron Lalá y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

texto en segundo grado, el hipertexto ya implica cierta dimensión metatextual que bien puede entroncar con las polémicas suscitadas por su hipotexto en trabajos académicos. Lo señala Genette cuando advierte la porosidad de sus categorías transtextuales: «l'hypertexte lui aussi a souvent valeur de commentaire» (1982: 17). En cuanto testimonios transhistóricos de la recepción de nuestros clásicos medievales, las reescrituras contemporáneas —y no solo las adaptaciones— constituyen fuentes de información sumamente ricas sobre los textos originales y sobre el mismo proceso de la lectura. Al seleccionar ciertos materiales de su modelo y al transformarlos, como en el caso del conjuero celestinesco, en verdaderos tópicos, las reescrituras invitan en efecto a releer nuestro patrimonio literario medieval, a buscarle otros sentidos y ejes de comprensión suplementarios. Si el examen de la Celestina tardomedieval nos permite evidenciar los juegos y desafíos de las Celestinas contemporáneas, éstas, a su vez, también son susceptibles de arrojar nuevas luces sobre aquélla.

Bibliografía

Bibliografía primaria

AZORÍN (1913), «Dejemos al diablo...», en *Los valores literarios*, Madrid-Buenos Aires, Renacimiento, pp. 111-116.

AZORÍN (2013), «Las nubes», en *Castilla*, Madrid, Alianza, pp. 94-99 [1ª ed. 1912].

BENITO DE LUCAS, Joaquín (2006), *Antinomia (1975-1981)*, Madrid, Ediciones La Palma, col. «Retorno» [1ª ed. 1983].

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2008), *El manuscrito de piedra*, Madrid, Santillana, col. «Punto de lectura».

GARCÍA JAMBRINA, Luis (2012), *Una noche en la picota*, tapuscrito inédito.

GUILLÉN, Jorge (1982), *Huerto de Melibea*, La Habana, Editorial Arte y Literatura.

MANTERO, Manuel (1975), *Ya quiere amanecer*, Madrid, Colección Dulcinea.

MARTÍN RECUERDA, José (1981), *Las conversiones*, ed. Antonio Morales, Murcia, Godoy.

MOSQUERA, Marta (1995), *Manifiesto de Celestina*, Caracas, Miguel Ángel García.

ROJAS, Fernando de (2011), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, eds. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Madrid, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, col. «Biblioteca clásica de la Real Academia Española».

SASTRE, Alfonso (1990), *Tragedia fantástica de la gitana Celestina o historia de amoor y magia con algunas citas de la famosa*

tragicomedia de Calisto y Melibea, ed. Mariano de Paco, Madrid, Cátedra, col. «Letras Hispánicas» [1ª ed. 1978].

TATO, Álvaro (2014), *Ojos de agua. Monólogo basado en La Celestina de Fernando de Rojas*, tapuscrito inédito.

TORO-GARLAND, Fernando de (1973), *Razón y pasión de enamorados. Tragicomedia celestinesca en tres actos*, Madrid, Escelicer.

YÁÑEZ, Agustín (1946), «Melibea o la Revelación», en *Melibea, Isolda y Alda en tierras cálidas*, Buenos Aires – México, Espasa-Calpe, col. «Austral», pp. 11-53.

Bibliografía secundaria

BALTANÁS, Enrique (2005), «El matrimonio imposible de Calisto y Melibea (notas a un enigma)», en *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 281-308.

BASTIANES, María (2015), *La Celestina en escena (1909-2012)*, tesis doctoral inédita dirigida por Francisco Huerta Calvo y José Julio Vélez-Sainz, Universidad Complutense de Madrid.

BECKER-CANTARINO, Bärbel (1977), «La Celestina en Alemania: El Pornoboscodidascalus (1624) de Kaspar Barth», en *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, ed. Manuel Criado de Val, Barcelona, Borrás, pp. 377-382.

BERGAMÍN, José (1952), *Rojas, Mensajero del Infierno. Releyendo la Celestina*, Montevideo, Universidad de la República.

BONILLA Y SAN MARTÍN, Alfonso (1906), «Antecedentes del tipo celestinesco

- en la literatura clásica», *Revue Hispanique*, XV, pp. 372-386.
- BOTTA, Patrizia (1994), «La magia en *La Celestina*», *Dicenda*, 12, pp. 37-67.
- CASTRO, Américo (1965), *La Celestina como contienda literaria (castas y casticismos)*, Madrid, Revista de Occidente.
- CÁTEDRA, Pedro M. (1989), «Capítulo IV: Amor y magia», en *Amor y pedagogía en la España medieval. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 85-112.
- EDWARDS, Jorge (1997), «*La Celestina*: un Fausto con faldas», en *El whisky de los poetas*, Madrid, Alfaguara, pp. 219-222 [1ª ed. 1994].
- FRANÇOIS, Jérôme (2015), «*La Celestina como hipotexto generador de rupturas narrativas en la literatura hispánica actual: el caso de Manifiesto de Celestina (1995) de Marta Mosquera*», *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 8.
- FRANÇOIS, Jérôme (2016a), «Contar el paratexto: recreación ficticia de la génesis de *La Celestina* en *Melibea no quiere ser mujer* (1991) de Juan Carlos Arce y *El manuscrito de piedra* (2008) de Luis García Jambrina», en *El legado hispánico: manifestaciones culturales y sus protagonistas*, eds. Abel Lobato Fernández, Esperanza de los Reyes Aguilar, Irene Pereira García y Cristina García González, León, Universidad de León, vol. 2, pp. 87-104.
- FRANÇOIS, Jérôme (2016b), «*La Celestina interroga el código teatral: Tragedia fantástica de la gitana Celestina de Alfonso Sastre*», *Revista de Literatura*, vol. LXXVIII, nº156, pp. 525-541.
- FRANÇOIS, Jérôme (2017a), «Antes del "monstruo" de Rojas: *Las conversiones* de José Martín Recuerda», en *Una llama que no cesa. Nuevas líneas de investigación en Filología Hispánica*, eds. Patricica Barrera Velasco et alii, Madrid, Sial Pigmalión, pp. 63-80.
- FRANÇOIS, Jérôme (en prensa): *La Celestina, un mito literario contemporáneo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GAGLIARDI, Donatella (2007), «*La Celestina en el Índice: argumentos de una censura*», *Celestinesca*, 31, pp. 59-84.
- GARCÍA SOORMALLY, Mina (2011), *Magia, hechicería y brujería entre La Celestina y Cervantes*, Sevilla, Renacimiento.
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GERLI, E. Michael (2011), «"Agora que voy sola": *Celestina, Magic and the Disenchanted World*», *eHumanista*, XIX, pp. 157-171.
- GIMBER, Arno (1995), «*Rojas' Celestina und Goethes Faust: Hypertext und Intertext bei Alfonso Sastre*», en *Deutsch-Spanische Literatur und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte / Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción*, eds. M. Raders y M. L. Schilling, Madrid, Del Orto, pp. 267-277.
- LAZA PALACIOS, Modesto (1958), *El laboratorio de Celestina*, Málaga, Fundación Unicaja.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1970), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, Eudeba [1ª ed. 1962].
- MAEZTU, Ramiro de (1981), *Don Quijote, Don Juan y La Celestina. Ensayos en simpatía*, Madrid, Espasa-Calpe, col. «Austral» [1ª ed. 1926].
- MARAVALL, José Antonio (1986), *El mundo social de La Celestina*, Madrid,

- Gredos, col. «Biblioteca Románica Hispánica» [1ª ed. 1964].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1943), «La Celestina», en *Orígenes de la novela III*, en *Obras completas*, Santander, Aldus, col. «Consejo superior de Investigaciones científicas», tomo XV, pp. 219-458 [1ª ed. 1910].
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (1994), «Elogio y vituperio de la mujer medieval: hada, hechicera y puta», en *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, ed. Túa Blesa, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, tomo I, pp. 269-276.
- PADILLA CARMONA, Carlos (2017), «Precedentes clásicos del conjuro del acto tercero de *La Celestina*», *eHumanista*, 36, pp. 231-240.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2011), «La excepcionalidad de la magia de los vínculos y el desafío de las clases sociales en *La Celestina*», *Dicenda*, 29, pp. 265-287.
- RICO, Francisco (1975), «Brujería y literatura», en *Brujología*, Madrid, Seminarios y Ediciones, pp. 97-117.
- RUSSELL, Peter (1963), «La magia como tema integral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*», en *Studia Philologica. Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, pp. 337-354.
- SAINT-GELAIS, Richard (2011), *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, Paris, Seuil.
- SALUS, Carol (2015), *Picasso and Celestina: The Artist's Vision of the Procureess*, Newark, Juan de la Cuesta.
- SANTANA, Mario (1988), *La Celestina en el teatro español del siglo XX: Interpretaciones dramáticas de una tradición*, tesina dirigida por Joseph T. Snow, University of Georgia.
- SANZ HERMIDA, Jacobo (1994), «“Una vieja barburda que se dice Celestina”: Notas acerca de la primera caracterización de Celestina», *Celestinesca*, XVIII.1, pp. 17-34.
- SEVERIN, Dorothy (1993), «*Celestina and the Magical Empowerment of Women*», *Celestinesca*, 17.2, pp. 9-28.
- SNOW, Joseph T. (1997), «Un texto dramático no cerrado: Notas sobre la *Tragicomedia en el Siglo XX*», en *Cinco siglos de Celestina: aportaciones interpretativas*, eds. Rafael Beltrán y José Luis Canet, Valencia, Universitat de València, pp. 199-208.
- SNOW, Joseph T. (2001), «Alisa, Melibea, Celestina y la magia», en *Estudios sobre La Celestina*, ed. Santiago López-Ríos, Madrid, Gredos, col. «Clásicos y críticos», pp. 312-324.
- TORO-GARLAND, Fernando (1964), «Celestina, hechicera clásica y tradicional», *Cuadernos hispanoamericanos*, 60, pp. 438-445.
- VALDÉS, Juan de (1969), *Diálogo de la lengua*, ed. Juan M. Lope Blanch, Madrid, Castalia.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2001), «*La Celestina, de la literatura al cine*», en *Celestina: recepción y herencia de un mito literario*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 125-141.
- VIAN HERRERO, Ana (1990), «El pensamiento mágico en *Celestina*, 'instrumento de lid o contienda'», *Celestinesca*, 14.2, pp. 41-91.

FRANÇOIS, Jérôme, «“Conjúrote, triste Plutón...”: reescrituras contemporáneas de la hechicería de *Celestina*», *Aula Medieval Monografías - Edición Storyca 3* (2019), pp. 79-100.

Resumen

Este trabajo ofrece un estudio comparativo del tratamiento que las reescrituras contemporáneas de *La Celestina* otorgan al conjuro diabólico pronunciado por la alcahueta en el acto III. En el texto atribuido a Fernando de Rojas, este conjuro es fundamental en la caracterización hechicera de Celestina. No obstante, esta escena ha hecho correr mucha tinta entre los celestinistas que, o bien interpretan el conjuro como un hito esencial de la trama de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, o bien consideran que su función es ornamental y meramente pintoresca. Desde el siglo XX, en sintonía con estos debates críticos, las reescrituras celestinescas hispánicas han transformado el conjuro a Plutón en un verdadero tópico. El presente estudio examina los diferentes procedimientos de resemantización de este conjuro llevados a cabo por una transposición espacio-temporal (la de Fernando de Toro-Garland), una interpolación (la de Azorín) y algunas continuaciones (las de Luis García Jambrina y Álvaro Tato) basadas en la trama de *La Celestina*.

Abstract

This paper provides a comparative study of the treatment that the contemporary rewriting of *La Celestina* gives to the devilish spell pronounced by the go-between in the 3rd act. In the text attributed to Fernando de Rojas, this spell is essential regarding Celestina's witching characterization. Nonetheless, this scene has been much written about by the Celestinistas who, either interpret the spell as a crucial milestone within the plot of the *Tragicomedia of Calisto and Melibea*, or consider its function secondary and merely picturesque. Since the 20th century, in agreement with these critical debates, Hispanic celestinesque rewritings have transformed the spell to Pluto into a real

Palabras clave

La Celestina
Reescritura
Conjuro
Hechicería

KeyWords

La Celestina
Rewriting
Spell
Witchcraft

subject. The present study analyses the different methods of resemantisation of this spell carried through a time-space transposition (the one of Fernando de Toro-Garland), an interpolation (the one of Azorín), and some sequels (those of Luis García Jambrina and Álvaro Tato) based on the plot of *La Celestina*.