

quiso darme su buena habla de grado»⁶. En la primera cita queda claro que más seguro que el conjuro y los agüeros le parece el hecho bien real y terreno de tropezarse con una amiga que le franquee la entrada en la casa, y en la segunda se muestra la falta de fe de Celestina en su conjuro que más atribuye el buen resultado de sus diligencias a su «buen callar» y saber hacer las cosas que a poderes sobrenaturales.

El conjuro le era necesario a Fernando de Rojas para expresarse y lo sabe enlazar magistralmente en el transcurso natural de la obra y con lo que de sus personajes se podría esperar. Con el conjuro introduce un elemento, un símbolo, que sirve de vehículo de expresión de su pensamiento y del concepto de la vida que mueve la obra, concepto que no podría manifestar más explícitamente pues hemos de recordar que *La Celestina* está escrita en un momento en que la Inquisición está en pleno vigor y que Rojas era de familia de conversos⁷. Me refiero a la idea pesimista de que es imposible dirigir las acciones de la vida de una manera lógica hacia un resultado previsible. La negación de esa relación de causa y efecto que tan cuidadosamente construye el autor, para después desbaratarla completamente como veremos al analizar varios aspectos de la obra. Simbólicamente esto se expresa a través de las madejas de hilado que no tendrían sentido si no estuvieran puestas en escena con relación al conjuro y con un propósito determinado. Rojas ha señalado esto de diversas maneras. En primer lugar, aunque se nos habla repetidas veces de los diversos oficios de la Celestina, nunca se nos dice que hile. Lucrecia, Sempronio y ella misma hablan de sus oficios. Pármemo hace una detenida relación de ellos: «Ella tenía seis oficios. Conviene saber: lavandera, perfumera, maestra de facer virgos, alcahueta e un poco hechicera. El primer oficio cobertura de los otros»⁸. Todos estos oficios se comentan extensamente sin que en ningún momento se nos diga que hile o venda hilado. ¿Por qué entonces se elige precisamente una madeja de hilado para el conjuro? No cabe argumentar que se preste mejor para el engaño puesto que la madre de Melibea sabe quién es Celestina y lo que hace. Cuando Celestina va a su casa por primera vez, Alisa le pregunta a Lucrecia qué oficio tiene la vieja y Lucrecia contesta. «Señora, perfuma tocas, hace solimán y otros treinta oficios. Conoce mucho en yerbas, cura niños é aun algunos la llaman la vieja lapidaria»⁹. De hilado ni una palabra; pero cuando Celestina da a Alisa la razón por la que ha ido a su casa, apenas unos minutos después, es para «vender un poco de hilado»¹⁰.

Rosa Lida de Malkiel comenta las palabras de Alisa: «Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que razón fuera darle por el hilado»¹¹, diciendo que hay un valor simbólico en ellas y que tienen «un sentido adicional ligado al esquema básico de la obra y, en particular, a su trágico final»¹², pero no llega a ver el último significado de este símbolo que es el centro de ese «esquema básico de la obra». Fernando de Rojas

⁶ *Ibíd.*, primer volumen, pág. 194.

⁷ Véase al respecto la obra de Stephen Gillman *The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social landscape of «La Celestina»*. Princeton University Press, 1972.

⁸ *Op. cit.*, primer volumen, pág. 70.

⁹ *Ibíd.*, pág. 160 del primer volumen.

¹⁰ *Ibíd.*, pág. 162 del primer volumen.

¹¹ *Ibíd.*, pág. 164 del primer volumen.

¹² Rico, Francisco. «María Rosa Lida sobre *La Celestina*», *Insula*, n. 193, Madrid, 1963, pág. 4.

subraya las madejas de hilado de una manera especial en repetidas ocasiones. Además de lo que acabo de señalar, hay una pequeña escena en el acto décimo donde la distinción del hilado como algo a que se debe prestar atención no me parece posible ponerla en duda. Celestina va por segunda vez a casa de Melibea y vuelve a tropezarse con la madre que otra vez le pregunta a qué va. Celestina contesta con una mentira muy lógica pues es la excusa que le dio a Alisa para su primera entrada: «Faltome ayer un poco de hilado al peso y vénelo a cumplir»¹³. Sin embargo esta contestación no deja muy satisfecha a la señora que, acto seguido pregunta a su hija qué quería la vieja, a lo que la muchacha contesta: «Venderme un poquito de solimán»¹⁴, mentira también muy lógica puesto que solimán es lo que Celestina vende habitualmente y no hilado; tan lógica que la madre cree esto mejor que la respuesta que le dio Celestina: «Eso creo yo mejor que lo que la vieja ruin me dixo. Pensó que recibiría yo pena dello e mintiome»¹⁵. Esta breve conversación y los recelos de la madre, no tendrían lugar si Celestina hubiese escogido otra cosa como pretexto para entrar en la casa y la única razón de que no lo haga es que el objeto tiene un significado en sí mismo, de la misma manera que la razón de ser de esta escena es llamar la atención sobre ello. No cabe pensar que el propósito sea mostrarnos la preocupación de Alisa puesto que la escena es totalmente intranscendente para el desarrollo de los acontecimientos. Que la escena se limite a lo anecdótico no concuerda con la línea general de la obra en la que cada cosa tiene una razón determinada, explica algo o conduce a un resultado.

Concurre además el hecho de que, tradicionalmente, la hechicera clásica tanto como la medieval, usa perfumes, ungüentos y filtros para sus encantamientos y brujerías y mucho más tratándose de materia amorosa. ¿Por qué Celestina que es perfumera y cuyo conjuro está perfectamente construido con todos los elementos de la bruja clásica y medieval¹⁶, no recurre a un ungüento o un filtro como sería de esperar tanto en cuanto a la tradición literaria como a la caracterización del personaje en la obra? Al recurrir a las madejas Celestina se sale del patrón tan cuidadosamente trazado y observado por Rojas en todo lo demás, y el mismo autor llama la atención sobre ello en la escena comentada arriba.

La explicación de todo esto se encuentra en el conjuro que empieza «Conjúrote Plutón». Dentro de la tradición medieval que destaca en todo él, más lógico sonaría que se invocase al diablo pues en *La Celestina* no podemos decir que se produzca el confusionismo que encontraremos a mediados del siglo XVI¹⁷. Al llegar Celestina a casa de Melibea la oímos decir: «Por aquí anda el diablo aparejando oportunidad»¹⁸ y a él se refiere en otras ocasiones manifestando tan claramente que es al diablo al que tiene

¹³ Fernando de Rojas, op. cit., pág. 64 del segundo volumen.

¹⁴ Ibídem, pág. 65 del segundo volumen.

¹⁵ Ibídem, pág. 65 del segundo volumen.

¹⁶ Burgunza, Luis. «Miscellaneous notes on witchcraft and alcahuetería», *Romanic Revue*, XIX, 1928, pág. 141. Caro Baroja, Julio. *Las brujas y su mundo*, Madrid 1961. Devoto, Daniel. «Un ingrediente de Celestina» *Filología*, VIII, 1-2, pág. 27. Musa Palacios, Modesto, *El laboratorio de Celestina*, Málaga 1958.

¹⁷ M. Waxman, Samuel. «*Chapters on magic in Spanish Literature*», *Revue Hispanique*, XXXVIII, 1916, págs. 325-463.

¹⁸ Fernando de Rojas, op. cit., pág. 163 del primer volumen.

en la imaginación que Cejador siente la necesidad de una explicación para esta invocación a Plutón y dice que Celestina lo confunde con el diablo¹⁹. En cuanto a la innovación en sí misma se ha interpretado como una erudición más de las muchas que hay en la obra. María Rosa Lida comenta que la erudición de Rojas no ha sido analizada todavía «a la luz de una función artística»²⁰ y ciertamente toda la invocación y conjuro constituye la expresión artística de un concepto cuya representación simbólica son las madejas de hilado que están íntimamente relacionadas con él.

Veamos el conjuro: «Conjúrote triste Plutón, Señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada» y seguidamente una interpolación que añade: «regidor de las tres furias, Tesífonos, Megara y Aletos». Sobre las interpolaciones en *La Celestina* ha hecho un estudio interesantísimo Stephen Gillman²¹ que demuestra cómo encajan perfectamente dentro de la obra y vienen a realzar más lo escrito en ella tanto en lo concerniente a estilo como a su sentido, llegando a la conclusión de que, de no haber sido la misma persona la autora de los primeros dieciséis actos y de lo posteriormente añadido, habría entre las dos una compenetración realmente extraordinaria, tan extraordinaria que él no la cree posible, y una comprensión absoluta de la obra por parte de la segunda. Divide Gillman las interpolaciones en dos tipos: unas de preocupación lingüística y otras que refuerzan el material temático. Esta interpolación del conjuro pertenece al segundo grupo y no hay duda de que no sólo refuerza el material temático sino que explica el núcleo mismo del sentido de la obra. Invocar a Plutón no es suficiente para que nos demos cuenta de la intención del autor y el corrector sintió la necesidad de un dato más haciendo referencia explícita a las tres Euménides o Erinias que vivían en su reino y estaban al servicio de las divinidades infernales. Si las furias a quienes se invoca están al servicio de las divinidades infernales debemos recordar quiénes eran éstas; eran las Keras o Parcas, las tres «divinidades hermanas que tenían a capricho propio el enlazar o el poner fin a las vidas de los mortales»²² y a las que incluso los dioses estaban sujetos. Ellas hilaban en su rueca el hilo de la vida de los mortales mezclando en él a su antojo oro y seda que formaban la vida de los seres felices, o cáñamo y lana que los hacía desgraciados. La hermana mayor, Laquesis, observaba el hilado y, cuando se le ocurría, acercaba sus tijeras y cortaba el hilo produciendo la muerte. El hilado de lino les estaba consagrado a ellas²³.

La alusión a las Keras se hace más patente observando la semejanza del conjuro de Celestina con el que hace la hechicera de la *Pharsalia* de Lucano donde se las invoca explícitamente. Foulché-Delbos indicó la semejanza del conjuro de Celestina con el que presenta Juan de Mena en *El Laberinto de la Fortuna*; Cejador se inclina a creer que

¹⁹ Nota al texto, pág. 148 del primer volumen.

²⁰ Rico, Francisco. «María Rosa Lida sobre *La Celestina*», *Insula*, n. 193, pág. 3.

²¹ Gillman, Stephen, *The Art of La Celestina*, Madison, University of Wisconsin Press, 1956. Capítulo segundo.

²² La cita que transcribo es del libro de V. García de Diego *Antología de leyendas*, tomo segundo, pág. 837. Madrid 1955. Para más información sobre el mismo tema ver la *antología de Gustav Achwab* *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, Madrid 1955, pág. 770, y la obra de Robert Graves, *The Greek Mythes*, Penguin Books, 1955, tomo primero, págs. 120-125.

²³ Graves, Robert, op. cit., tomo primero, pág. 48.