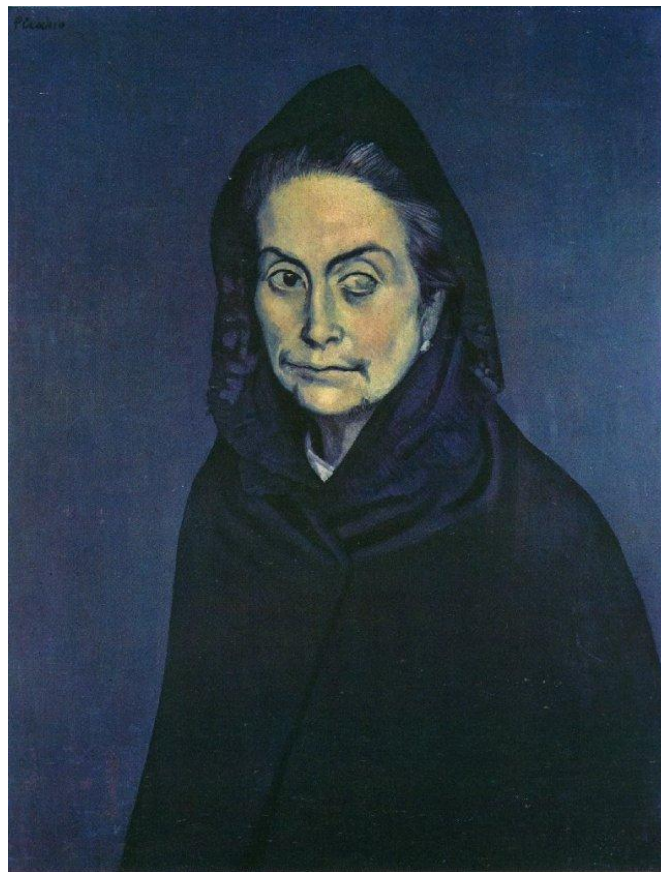


TRABAJO DE FINAL DE GRADO



EL LEGADO CELESTINESCO: ARQUETIPO DE LA
«ALCAHUETA-HECHICERA» EN LA *SEGUNDA CELESTINA* Y
LA *TRAGICOMEDIA DE LISANDRO Y ROSELIA*



AUTORA: PAULA VARGAS SANCHO (1669477)

GRADO: LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS

TUTORA: LAURA FERNÁNDEZ GARCÍA

CURSO: 2025-2026

ÍNDICE

Introducción	2
Estado de la cuestión	4
1. El género celestinesco	6
1.1. Delimitación del género	6
1.2. Presentación del corpus	7
1.2.1. <i>Segunda Celestina</i> , Feliciano de Silva	8
1.2.2. <i>Tragicomedia de Lisandro y Roselia</i> , Sancho de Muñón	9
2. Marco teórico: la magia durante los siglos XV-XVII	10
2.1. El papel de la Inquisición	12
2.2. Diferenciación técnica entre bruja y hechicera	14
2.2.1. Hechicera celestinesca: características clave	16
3. Arquetipo de las hechiceras celestinescas	17
3.1. Caracterización física y psicológica	17
3.1.1. Celestina	17
3.1.2. Elicia	20
4. Conclusiones	23
5. Bibliografía	24

INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Final de Grado se centra en el estudio de las continuaciones en prosa del género celestinesco, es decir, aquellas obras que retoman deliberadamente el argumento de la tragicomedia original y retoman a sus personajes principales o mencionan sus dinámicas interpersonales. A partir de esta premisa, el eje central de la investigación es analizar el modelo de la alcahueta celestinesca, concretamente en su vertiente de hechicera, y sus dotes en torno a sus capacidades relacionadas con la praxis mágica. Para mantener un vínculo estrecho con *La Celestina* (1499/1507) de Fernando de Rojas, el corpus de estudio se acota a dos obras donde la tercera es la propia Celestina o posee un vínculo directo con ella: la *Segunda comedia de Celestina* (1534) de Feliciano de Silva y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón.

Los rasgos de este personaje responden a una larga tradición, tanto ficcional como histórica, en torno a la mujer y su relación con lo marginal, así como a su papel mediador en la trama amorosa. Debido a la inmensa influencia de la obra de Rojas, la tipificación de la alcahueta sufrió una evolución y estabilización dentro de las continuaciones e imitaciones que configuran el género. Por ello, este trabajo hará especial hincapié en la caracterización física de este tipo de personaje, el saber de sus habilidades relacionadas con lo pagano y su influencia respecto a la unión de la pareja protagonista.

Para articular esta investigación, se han establecido los siguientes objetivos específicos: en primer lugar, delimitar el concepto de género celestinesco y revisar el corpus de obras que lo integran. En segundo lugar, realizar un estudio histórico-cultural del concepto de la magia en el momento de eclosión del género para comprender el panorama social y religioso de la época. En tercer lugar, clarificar la distinción teórica entre los términos de bruja y hechicera, analizando cómo se codifica el modelo celestinesco. Finalmente, elaborar un análisis de los rasgos de las alcahuetas en las obras seleccionadas, atendiendo a su comportamiento, a la percepción que los demás personajes tienen de ellas y a su grado de responsabilidad en el desenlace de la trama amorosa.

Con el fin de cumplir estos objetivos, el trabajo se estructura en dos grandes bloques. El primero, de carácter teórico, está dedicado a la descripción del género, al contexto histórico de la magia, a la persecución institucional y a la caracterización de brujas y hechiceras. El

segundo bloque se centra en el análisis de las obras del repertorio celestinesco, examinando el comportamiento de las terceras, sus rasgos físicos y sus prácticas de ocupación.

Por último, la metodología aplicada se inscribe en el método de trabajo filológico tradicional. Esta consiste, por un lado, en el vaciado y la lectura crítica de la bibliografía especializada, recogida en el Estado de la cuestión, y, por otro, en un análisis textual y comparativo, de tipo práctico, de los dos ejemplares que constituyen el compendio de este estudio.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

La Celestina, en sus versiones de *Comedia* (1499) y *Tragicomedia* (1507), de Fernando de Rojas, se ha consolidado como una obra canónica desde su aparición a finales del siglo XV. Su trascendencia no reside únicamente en su innovadora forma literaria, sino en la profundidad y complejidad de sus personajes, que marcaron un hito en la literatura hispánica. Esta relevancia propició el surgimiento de una tradición propia que Menéndez Pelayo (1943/2008: 448) bautizó como «género celestinesco». A partir de este término, la crítica ha buscado delimitar el panorama general de dicho fenómeno; en esta línea, resulta fundamental el estudio de Baranda y Vian Herrero (2008), realizado a partir de la tesis del ya mencionado Menéndez Pelayo. Asimismo, para aproximarse a la pieza canónica de Fernando de Rojas, los estudiosos han tomado en consideración el trabajo magno de Lida de Malkiel (1962/2024), complementado por la edición crítica colectiva de Lobera, Serés; Díaz-Mas; Mota; Ruiz Arzalluz y Rico (2016). No obstante, es importante tomar en consideración la edición de Morros (2014), de donde corresponden las citas del presente trabajo, por su fácil aproximación y manejo.

Bajo este género celestinesco se agrupa un numeroso corpus de obras posteriores que funcionan como imitaciones o continuaciones del universo creado por Rojas; sin embargo, dentro de esta prolifera producción, frecuentemente se ha incidido en la *Segunda Celestina* (1534, ed. Consolidación Baranda, 1988) de Feliciano de Silva y la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542, ed. Rosa Navarro Durán, 2009) de Sancho de Muñón. El tema específico de las continuaciones, la recepción del modelo y el diálogo intertextual que los autores han entablado con la obra canónica han sido analizados en los sucesivos trabajos de Esteban Martín (1988, 1991-1992, 1992).

Más allá de la labor filológica textual, la comprensión del fenómeno literario de *La Celestina* (1499/1507) ha necesitado un estudio de sus condiciones históricas, marcados por la interferencia de las instituciones religiosas y el surgimiento de un enrono urbano marginado. La influencia y la recepción de la obra en la sociedad de su tiempo han sido abordadas desde enfoques sociológicos e ideológicos esenciales por investigadores como Green (1947), Maravall (1964); Márquez (1980); Vian Herrero (1990); Lacarra (1992) y Baranda (2004). En estrecha vinculación con el pensamiento y las tensiones peninsulares de la época, la implicación del tribunal de la Inquisición respecto a brujas y hechiceras está tratada, por un lado, por Lara Alberola (2016) y, por otro, por Zamora Calvo (2016). Esta última autora analiza a estas figuras

bajo el concepto de «minoría perseguida», partiendo de la creciente actividad inquisitorial tras la publicación del *Malleus Maleficarum*.

En esta tradición histórico-cultural, la crítica ha dedicado especial atención al fenómeno de la magia y la hechicería como motores de la trama celestinesca. El estatuto de este recurso fantástico ha sido tratado por Russell (1963), Botta (1994); Espejo Muriel (1999); Ferrera-Lagoa (2020) y Vian Herrero (1990, 1997). Como sustrato general, la investigación de Caro Baroja (1993) y Lara Alberola (2010), esta última de especial importancia por su contundente estudio en materia de hechicería, aportan en sus libros numerosos datos y realizan un recorrido temporal sobre esta práctica y su impacto en la sociedad.

Finalmente, el arquetipo de la alcahueta, cuyas acciones poco ortodoxas y contenido amoroso sientan las bases de la continuidad del género, ha sido puesto en el centro desde una doble perspectiva: la física y la discursiva. Por un lado, Folch Jou, García Domínguez y Muñoz Calvo (1977) junto con Bajo Pérez (1997) analizan la dimensión física, los oficios y la cultura material de la mediadora. Por otro lado, Estremera Gómez (1974) y Bados Ciria (1996) indagan en la vertiente del lenguaje, la persuasión verbal y la expresión corporal de las pasiones. Para el estudio del universo en el que se inscriben estos personajes, la crítica reciente ha considerado crucial delimitar las fronteras conceptuales entre la bruja y la hechicera, una dualidad en la que confluyen las aportaciones de Lara Alberola (2010) y Martín Villanova (2025). Con esta diferenciación clara, el análisis del linaje y la evolución del tipo literario de la mediadora en las continuaciones del corpus se ve respaldado y complementado por los estudios de Herrera Jiménez (2001) y Melián (2020), sumadas a los marcos teóricos que ofrecen las ya citadas introducciones de Baranda (1988) y Navarro Durán (2009).

En definitiva, el ciclo celestinesco delimita un territorio literario que permite observar cómo los autores moldean y adaptan el arquetipo de la alcahueta. Este trabajo se propone identificar los rasgos comunes en estas caracterizaciones físicas y psicológicas, apoyándose en un enfoque multidisciplinar que abarca el contexto histórico del siglo XVI, la magia y el papel de la mujer marginada. Se pretende, por tanto, trazar el prototipo de mediadora que las continuaciones en prosa configuraron, ya fuera de manera consciente o inconsciente, siguiendo la estela de Fernando de Rojas.

1. El género celestinesco

1.1. Delimitación del género

Se conoce como «género celestinesco» a un corpus de obras literarias del ámbito hispánico que, a raíz de la publicación de *La Celestina* (1499/1507) de Fernando de Rojas, conforman una tradición caracterizada por su naturaleza híbrida, situándose en un espacio entre lo teatral y lo novelesco. El término fue acuñado originalmente por Marcelino Menéndez Pelayo (1943/2008: X, 448) en su estudio magno *Orígenes de la novela*. El propio autor caracteriza la obra de Rojas como una pieza esencialmente dramática, argumentando que, aunque esté concebida principalmente para la lectura y no para la representación escénica, su fin último es ejemplificar la acción humana sobre el plano de la vida cotidiana (1943/2008: X, 222-223).

En este sentido, gran parte de los títulos que integran el género aparecen encabezados por la etiqueta de «tragicomedia». Este término suscita diversas problemáticas genéricas, puesto que propone la unión de dos estratos opuestos: por un lado, el de la comedia, protagonizada por personajes de baja alcurnia con comportamientos ínfimos que suelen gozar de un final feliz; y por otro, el de la tragedia, donde se presentan personajes de estatus social elevado que practican el decoro, pero que están irremediabilmente condenados a un desenlace desdichado (Morros 2014: 14).

Formalmente, el género hunde sus raíces en la tradición de las comedias de los siglos XII al XV, destacando especialmente la comedia elegíaca y la comedia humanística. Mientras que la primera tuvo su desarrollo fundamental en Francia e Italia bajo el influjo de Ovidio, la segunda, con Petrarca como referente principal, aportó al universo celestinesco la verosimilitud y una representación más fidedigna de la realidad social. Sobre esta base, María Rosa Lida (1962/2024: 39-40) debe ser subraya elementos que influyen de manera notable en el desarrollo de este linaje, tales como la importancia de una concepción orgánica del tiempo y el espacio, así como el reflejo de los tiempos contemporáneos mediante una marcada tendencia satírica.

Desde un punto de vista temático, estas composiciones mantienen una estrecha relación con la ficción sentimental, si bien Fernando de Rojas introduce la parodia como un elemento innovador y rupturista. Esta parodia construye una realidad coherente dentro del mundo ficcional, funcionando como una herramienta de crítica social frente a los malos comportamientos de la época. La estructura argumental, como bien señala Bienvenido Morros (2014: 18), permanece constante a través de un esquema tripartito: un caballero que, prendado

de una dama, decide recurrir a la mediación de un tercero (la alcahueta) para alcanzar su objetivo amoroso.

Dentro del numeroso corpus celestinesco, resulta fundamental recuperar la distinción que realiza Menéndez Pelayo (1943/2008) entre imitaciones y continuaciones, distinguidas por Baranda y Vian Herrero (2008: 412-413). Las continuaciones son aquellas que prosiguen deliberadamente la fábula y recuperan a los personajes de la *Tragicomedia* original. En este grupo se encuadran precisamente las continuaciones en prosa que conforman el objeto de este trabajo, donde la trama principal se reactiva mediante la reaparición de la propia alcahueta o de sus allegados más directos (Baranda y Vian 2008: 412). En cambio, las imitaciones poseen una relación meramente genérica con el modelo de Rojas, recreando su estilo, ambiente o tipos humanos, pero sin dar continuidad a la historia primaria (Baranda y Vian 2008: 413).

Como consecuencia de lo anterior, la figura de la alcahueta se erige como el eje central y un «mecanismo cíclico de primer orden» (Baranda y Vian 2008: 416) que sustenta la totalidad del género. Su constante reaparición, o incluso su resurrección (fenómeno que sucede en la *Segunda Celestina*), permite expandir el universo celestinesco hacia nuevos horizontes narrativos. En este proceso evolutivo, el objetivo de Rojas de reflejar la vida humana comienza a entrelazarse con elementos de carácter fantástico y que pueden remitir a una relación directa con la brujería/hechicería. De este modo, la obra en ocasiones se desplaza hacia un género de tipo «alegórico-fantástico», donde la intervención de la alcahueta parece adquirir un papel determinante en el destino de los amantes.

1.2. Presentación del corpus

En consonancia con los objetivos y la motivación expuestos, el presente estudio se centra en el análisis de las continuaciones en prosa de la obra de Rojas. La selección del corpus responde a un criterio de vinculación directa: se han priorizado aquellas obras en las que la figura de la alcahueta es la propia Celestina o, en su defecto, un personaje que mantiene un lazo genealógico inmediato con ella.

Esta elección no es arbitraria, sino que se fundamenta en la pertinencia analítica que ofrecen estos textos. Al tratarse de personajes que se reconocen como herederos del modelo original, la red de alusiones e intertextualidades es mucho más completa. Esta conexión explícita, donde los personajes se nombran entre sí y hacen referencia a su herencia, permite localizar un mayor número de marcas textuales que justifican y ejemplifican las habilidades de

las terciarias. De este modo, el análisis de la *Segunda Celestina* (1534) de Feliciano de Silva y de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542) de Sancho de Muñón garantiza una base sólida para observar cómo se codifican las artes de la hechicería dentro del mismo linaje literario.

1.2.1. *Segunda Celestina*, Feliciano de Silva

La primera obra seleccionada es la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, publicada en 1534 (treinta años después de la *Tragicomedia* de Rojas) y estructurada en cuarenta argumentos. Esta primera edición fue impresa en Medina del Campo por Pedro Tovans. Aunque la obra guarda una relación evidente con el modelo original, Silva propone una relectura que altera profundamente el sentido de la misma: en lugar de seguir la estela de Rojas, el autor desacredita la muerte de Celestina, revelando ella misma que en realidad permaneció escondida para fingir su fallecimiento. Esta decisión narrativa es fundamental, pues al anular el castigo físico de la alcahueta, la obra pierde el valor ejemplar y moralizante que caracterizaba a la tragicomedia original (Baranda 1988: 34).

En cuanto a su adscripción genérica, existe un debate académico sobre su clasificación; no obstante, siguiendo la categorización de Menéndez Pelayo (1943/2008), esta obra se inserta dentro de un subgénero independiente del tronco común celestinesco. El propio Silva define su creación como una comedia, subrayando que está concebida para la lectura y no para la representación escénica. Su naturaleza de continuación es plena, ya que parte de la fábula anterior con Celestina y se menciona recurrentemente a sus protagonistas, siendo una literatura cíclica. Cabe destacar que Silva fue un autor habituado a esta literatura cíclica, habiendo realizado otras continuaciones famosas como las del *Amadís de Gaula*.

Es innegable que estas obras se ven respaldadas por el éxito de su antecesora. Como bien señala Consolación Baranda (1988: 48):

Aunque una continuación sea un texto independiente comprensible sin la necesidad del modelo; el conocimiento de dicho modelo añade siempre a la continuación una dimensión significativa diferente, la enriquece.

Para validar la identidad de los personajes recuperados (especialmente la de Celestina), Silva aporta datos concretos que facilitan al lector la construcción de una continuidad verosímil. Mediante la descripción de rasgos físicos y la ubicación de la trama en un tiempo posterior no muy lejano, se asienta la veracidad del relato e inserta al lector en ese mismo universo. Es

especialmente interesante observar cómo los propios personajes dentro de la obra son conscientes de que la nueva pareja protagonista guarda similitudes con Calisto y Melibea; sin embargo, en un ejercicio de metaficción, intentan activamente evitar los errores de sus predecesores para evitar un fatal desenlace.

La trama se inicia con la aparente resurrección de la alcahueta, pero que en el ámbito privado admite la verdad de la historia y explica que, en realidad, se mantuvo oculta como estrategia para escapar de los criados de Calisto. El cuadro argumental se mantiene fiel al patrón de Rojas: el joven Felides, desesperado por el amor de Polandria y siguiendo el consejo de su criado Pandulfo, contrata los servicios de Celestina para que interceda en su favor. La tercera acepta el encargo a cambio de ciertos favores y despliega sus artes para propiciar el encuentro de los amantes. No obstante, lo que distingue primordialmente a esta obra es su resolución: Feliciano de Silva opta por un final feliz que culmina en el matrimonio secreto de la pareja. Al eliminar el castigo y la muerte, Silva abandona definitivamente el concepto de «tragicomedia» para consolidar una comedia de entretenimiento puro.

1.2.2. *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Sancho de Muñón

La segunda obra que integra este corpus es la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, escrita por Sancho de Muñón y publicada en 1542 en la imprenta de Juan de Junta, en Salamanca. El ejemplar presenta una estructura externa muy definida, dividida en cinco actos que, a su vez, se subdividen en cinco escenas cada uno. A diferencia de la continuación de Silva, la propuesta de Muñón se caracteriza por una voluntad de fidelidad absoluta al modelo canónico de Rojas, buscando recuperar el tono y la coherencia interna que se habían desdibujado en otras secuelas.

Uno de los aspectos más notables de este escrito es su ejercicio de metacomentario y crítica literaria. Sancho de Muñón utiliza a sus propios personajes para desacreditar la *Segunda Celestina* de Feliciano de Silva, tildándola de inverosímil por el recurso de la resurrección. A través de diversas marcas textuales, los personajes de esta tragicomedia reafirman los acontecimientos de la obra de 1499, validando el hilo narrativo original donde Celestina muere, efectivamente, a manos de Sempronio y Pármeno. Esta búsqueda de verosimilitud permite que la obra de Muñón funcione como una continuación orgánica que respeta el universo ficcional y la fuente principal.

En cuanto a la configuración de la alcahueta, la conexión con el linaje original es de carácter puramente genealógico. Tras la muerte de Celestina, el oficio es heredado por su

sobrina, Elicia, quien asume no solo el nombre de su tía como marbete profesional, sino también su lugar de trabajo y sus instrumentos de boticaria. Elicia se presenta como la heredera legítima del saber oculto, convirtiéndose en un personaje reconocido en la ciudad, lo que refuerza la idea de una transmisión de dotes de lo oculto dentro de una misma estirpe.

La trama se inicia con una sinopsis ya codificada: el caballero Lisandro queda prendado de Roselia al verla en su ventana. Tras ser rechazado inicialmente por la dama, Lisandro recurre a su criado Oligides (personaje que, en un alarde de puntualizar, recuerda explícitamente que Celestina no era casamentera, sino mediadora de amores ilícitos), quien propone la contratación de Elicia.

Un elemento innovador en la estructura de Muñón es la introducción de Beliseno, hermano de Roselia. Este personaje actúa como el guardián de la honra familiar y se convierte en una pieza clave que dicta el curso fatal de la historia. Finalmente, la obra recupera el tono fatalista y el final trágico de Rojas, alejándose del optimismo de Silva, puesto que los amantes mueren atravesados por la misma flecha lanzada por Beliseno, mientras que la alcahueta Elicia y su sobrina son asesinadas por los criados de Lisandro. Este desenlace trágico restaura la dimensión moralizante del género, castigando el trato amoroso de los protagonistas.

2. Marco teórico: la magia durante los siglos XV-XVII

Para abordar el estudio de la hechicería en el ciclo celestinesco, es necesario partir de una delimitación precisa del concepto de magia. Si se analiza este término desde su acepción puramente lexicográfica, el *Diccionario de la lengua española (DLE)* la define como el «arte o ciencia oculta con que se pretende producir, valiéndose de ciertos actos o palabras, o con la intervención de seres imaginables, resultados contrarios a las leyes naturales». No obstante, en el marco de este trabajo, la magia no debe entenderse como un fenómeno de fe, sino desde una dimensión puramente literaria y fantástica (Ferrera-Lagoa 2020: 111), analizando su funcionalidad dentro del universo de la ficción.

En este sentido, y siguiendo la tesis fundamental de Ana Vian Herrero (1997), el empleo de elementos sobrenaturales por parte de Rojas no responde necesariamente a una convicción personal del autor en lo oculto, sino a una estudiada técnica literaria. Bajo esta premisa, la magia dota de verosimilitud al cambio anímico de los personajes (justificando, por ejemplo, la repentina claudicación de Melibea) y actúa como el motor que permite la parodia del amor cortés. Por tanto, no debe considerarse un mero adorno escénico o un recurso accesorio, sino

el eje estructural que precipita la acción dramática y justifica la transgresión ética y social de los protagonistas.

Desde una perspectiva histórica, la magia se remonta a la Antigüedad clásica, vinculada originalmente por los griegos y romanos a las fuerzas de la naturaleza y a tradiciones procedentes de Oriente. Históricamente, se ha configurado como una práctica privada circunscrita a los espacios de domesticidad femenina y centrada, primordialmente, en el terreno afectivo amoroso. Como señala Espejo Muriel (a partir de Moreno 2003), esta labor actuaba como un mecanismo de resistencia; un arma que permitía a la mujer ejercer un control relativo sobre la sexualidad masculina y el ciclo reproductivo, compensando así su marginación en otras esferas del poder social.

Esta vinculación entre la mujer y lo mágico posee una base profunda en la evolución de los saberes. Apoyándose en las tesis de Monsieur Lanval, Espejo Muriel (1999: 34) afirma que «los rudimentos de todas las ciencias humanas tuvieron un origen femenino», naciendo de la observación empírica de la astrología y de la responsabilidad del cuidado de la salud en el entorno del hogar. Sin embargo, con el fortalecimiento de las estructuras de poder masculinas, se produjo un cambio de paradigma fundamental: mientras que el conocimiento empírico se institucionalizó y se elevó a la categoría de ciencia bajo control varonil, el arte de curar tradicional y los remedios herbolarios quedaron relegados al ámbito de lo privado, lo secreto y lo sospechoso. Este desplazamiento convirtió la sabiduría ancestral femenina en algo místico y marginal, alimentando una caracterización (heredera de la misoginia tradicional) que presenta a la mujer como un ser irracional, sentimental y peligroso, gobernado por sus propios impulsos y en contacto con fuerzas oscuras.

Finalmente, esta construcción literaria de la hechicera bebe de una rica iconografía simbólica que refuerza su naturaleza ambivalente. En ella destacan animales emblemáticos como la rana, vinculada frecuentemente a los encantamientos y filtros medievales, y la serpiente, representante de la inmortalidad y de la ciclicidad lunar por su capacidad de mudar la piel. Este imaginario no es accidental, sino que conecta directamente con la tradición latina, encontrando sus antecedentes más directos en figuras del *Satiricón* de Petronio. Personajes como la alcahueta Proselenos y la sacerdotisa Enotea ya encarnaban en la literatura clásica esa dualidad esencial entre la mediación social y un poder taumatúrgico capaz de intervenir sobre el cuerpo humano y sus voluntades (Espejo Muriel 1999: 42-44).

Por su relevancia para el presente estudio, resulta imprescindible aludir al corpus legislativo de Alfonso X el Sabio, quien en *Las siete partidas* codifica el fenómeno socio-legal de la alcahuetería. Aunque se trata de una obra de naturaleza estrictamente jurídica, su inclusión en este análisis es fundamental, ya que delimita el marco disciplinario y doctrinal que codificará el célebre arquetipo literario. Desde la perspectiva alfonsí, se sanciona una imagen prototípica fuertemente estigmatizada, anticipando la reprobación moral y la severidad penal que recibirán sus acciones en la tradición posterior.

La normativa alfonsí vincula de manera directa el oficio de la alcahuetería con la esfera de la prostitución, confiriéndoles un estatus de marginalidad legal. Asimismo, el texto legal hace expresa mención al uso de compuestos botánicos y hierbas con fines ilícitos (entre los que se tipifican las prácticas abortivas o la elaboración de pócimas afectivas), conductas que el código de las partidas condena explícitamente al castigo y al aislamiento social.

Durante el Renacimiento se produjo una notable revitalización de la tradición mágica procedente de la Antigüedad clásica. A la inmanente pervivencia de una magia popular de sustrato folclórico se sumó el auge de una magia culta de pretensiones precientíficas; de este modo, disciplinas herederas de la astronomía y la química coexistieron de manera simbiótica con la astrología y la alquimia, catalogadas entonces bajo el marbete de «artes ocultas». Este florecimiento epistemológico se vio favorecido por la asimilación de influjos bizantinos y árabes, cuyo vehículo de transmisión fundamental en la península ibérica fueron las traducciones impulsadas en el siglo XIII bajo el mecenazgo de Alfonso X el Sabio.

Asimismo, dentro de este corpus de saberes, cobró especial relevancia la nigromancia, articulando un conjunto de prácticas que, paradójicamente, operaron como un prelude metodológico de la ciencia moderna. Esta dualidad se agudizó notablemente durante el siglo XVII, centuria caracterizada por una compleja tensión cultural: la emergencia de las corrientes filosóficas más racionalistas coexistió con el periodo de mayor efervescencia persecutoria y supersticiosa en torno a la figura de la bruja y la práctica de la brujería.

2.1. El papel de la Inquisición

Durante los siglos XV al XVII, en el mundo occidental se desarrolla el fenómeno histórico conocido como la «caza de brujas». Un punto clave en este periodo es la publicación en 1487 del *Malleus Maleficarum*, obra de los dominicos Heinrich Institoris y Jacob Sprenger. Como destaca Lara Alberola (2016), este tratado trasciende la mera función de manual jurídico o

teológico; su eficacia radica en que se nutre de una suerte de *storytelling* o narrativas breves que funcionan como pruebas documentales de supuestos crímenes. De este modo, los inquisidores utilizaron relatos de carácter popular o ficcional para dotar de validez académica y legal a sus teorías demonológicas.

Con anterioridad a este suceso, el pensamiento de San Agustín desempeñó un papel determinante al adoptar una postura escéptica y moderada frente a las prácticas mágicas. Esta influencia quedó formalmente plasmada en el documento eclesiástico *Canon Episcopi* (906), donde se interpretaba a las diosas Diana y Herodiade no como una realidad física, sino como proyecciones adscritas a una dimensión folclórica y ficcional. En contraposición, la evolución teológica liderada posteriormente por Santo Tomás de Aquino validó la efectividad de estos textos, al manifestar una firme convicción sobre los actos mágicos y el poder del estamento demoníaco sobre el ser humano. De esta forma, la escuela escolástica acotó los elementos definitorios que terminarían por formar el fenómeno en los siglos venideros: el pacto o vinculación directa con el diablo y la práctica de rituales.

En estos escritos se opera mediante una mezcla de ficción y cuentos tradicionales que remiten directamente de la experiencia de los inquisidores sobre las creencias del pueblo. A través de este proceso de codificación, la figura de la bruja comienza a articularse de forma arquetípica. Institoris y Sprenger transforman la figura de la simple «maléfica» (aquella mujer que ejerce daño mediante la superstición o la magia rudimentaria), mediante la adición de detalles doctrinales, en la integrante de una secta demoníaca organizada. De este modo, se puede identificar el nacimiento de una «literatura brujil» fundamentada en estas muestras doctrinales.

En el contexto específico de España, María Jesús Zamora Calvo (2016) señala la temprana existencia de tratados contra las brujas ya a finales del siglo XIV. Se trata de una literatura demonológica aplicada sistemáticamente a mujeres, a quienes se les atribuyen lazos con el diablo, que a su vez les otorga capacidades como la metamorfosis en animales o la capacidad de ser transportadas por fuerzas oscuras. Sin embargo, este discurso encierra una profunda contradicción misógina propia de los albores de la modernidad. Mientras el pensamiento humanista daba nuevas posibilidades en cuanto al saber, la doctrina planteaba otras cuestiones. En palabras de Zamora Calvo (2016: 242):

No se entiende que, mientras que la nueva concepción del mundo está ofreciendo al hombre horizontes ilimitados de libertad y de conocimiento, los teólogos se dediquen a

demostrar eruditamente la posibilidad del vuelo nocturno de las brujas. En definitiva, lo que tenemos son dos caras para la misma moneda con la que se inicia la Modernidad.

Desde una perspectiva histórica, resulta relevante nombrar la paulatina propagación de las causas judiciales por el delito de brujería a lo largo de la geografía peninsular. Entre los testimonios más tempranos destaca el proceso ocurrido en Zaragoza en 1498, el cual condenó a una mujer a la hoguera. Asimismo, existe la primera documentación sobre brujería en el País Vasco, región que se convertirá en uno de los focos más significativos de este acontecimiento.

2.2. Diferenciación técnica entre bruja y hechicera

Para comprender la naturaleza de los personajes en las continuaciones celestinescas, también es conveniente realizar una comparación terminológica entre las figuras de la bruja y la hechicera. Si bien el *Diccionario de la lengua española (DLE)* tiende a presentarlas como sinónimos en sus primeras acepciones, una lectura pormenorizada revela matices semánticos opuestos. Mientras que a la bruja se le asocian rasgos peyorativos y demoníacos como «persona a la que se le atribuyen poderes obtenidos del diablo» o, coloquialmente, «mujer de aspecto repulsivo», la hechicera conserva una dimensión más ambivalente y, en ocasiones, seductora: «que por su hermosura, gracias o buenas prendas atrae y cautiva la voluntad y cariño de la gente».

En el ámbito literario, ambas figuras tienen su origen en el clasicismo grecolatino, con Medea y Circe como mujeres referentes que ejercen poder sobre el género masculino a través de sus prácticas sobrenaturales. No obstante, en las letras hispánicas, la hechicera se consolida como un personaje de ficción sólido a partir del siglo XVI. Estas figuras clásicas funcionan como preludio de una «literatura de magia» (con autores como Lope de Vega, Calderón o Rojas Zorrilla) donde, a diferencia del modelo celestinesco, la maga suele ser la protagonista de la acción y utiliza sus artes para satisfacer deseos propios.

Siguiendo las directrices de Lara Alberola (2010), la distinción clave reside en el espacio que habitan: la hechicera es un personaje eminentemente urbano y literario, mientras que la bruja pertenece primordialmente al ámbito de la literatura oral y el folclore rural. Ana Martín Villanova (2025) profundiza también en esta dicotomía: la hechicera, fiel a su genealogía grecolatina, extrae sus poderes del conocimiento de la naturaleza, orientando sus prácticas hacia la manipulación afectiva o magia erótica dirigida a los hombres. Además, es una figura solitaria que opera en la ciudad. Por otro lado, la bruja constituye una construcción

más actual o moderna para la época; su poder no emana del orden natural, sino de una relación directa con el demonio, lo que la vincula a comunidades o sectas situadas en espacios marginales o rurales.

De este modo, existe una carga peyorativa de ambas figuras, indisolublemente ligada a una construcción misógina consolidada por el cristianismo. Concretamente, Julio Caro Baroja (1993: 98) menciona la vulnerabilidad de las mujeres en relación con el mal y la demonología, ya que están destinadas a ello según la interpretación de los textos bíblicos. Mientras que el mago (varón) ha sido históricamente retratado como un sabio o benefactor, la mujer con conocimientos sobre la naturaleza ha sido reinterpretada como una amenaza transgresora. Lo que originalmente era un saber empírico y doméstico (curanderismo y medicina tradicional), fue demonizado por el pensamiento teológico, transformando a la mujer sabia en un ser peligroso que debía ser controlado e incluso erradicado.

Esta concepción se fraguó a partir del siglo XII como preludio a la sistemática caza de brujas, periodo donde la percepción social y las connotaciones asociadas a las brujas y hechiceras tuvieron un marcado lenguaje peyorativo. Ambas representaciones fueron descritas a través de apelativos negativos y acusadas de ejercicios malignos; esto es, mediante una praxis mágica orientada deliberadamente a la consumación del mal.

Elvira M. Melián (2020) examina estos rasgos denigratorios en el arquetipo de la bruja, destacando cómo sus atributos iconográficos responden a una caracterización intencionadamente tosca, interesada y moralmente corrompida. Dentro de los componentes físicos más importantes destaca: la senectud avanzada y la pérdida de esa juventud idealizada, la flacidez corporal y el descolgamiento de las mamas (símbolos de la corrupción de la carne), la alteración de la feminidad normativa a través de una voz grave y un tacto áspero y la fealdad estigmatizante manifestada en una mirada saltona y un olor corporal desagradable.

Además, esta caracterización física se halla estrechamente vinculada al ejercicio de la prostitución. Este ámbito de marginalidad sexual, al que acudían de manera clandestina diversos estamentos de la sociedad de la época, quedaba relegado discursivamente al secretismo y a la condena inmoral, a pesar de la frecuencia de su práctica. De este modo, las taras fisiológicas y la decrepitud descritas por los autores de la época no son casuales, sino que operan como la manifestación material y el reflejo sancionatorio de la transgresión y el desgaste existencial que conllevaba la pertenencia a este gremio marginado.

A partir de este trasfondo histórico y conceptual, Lara Alberola (2010) continúa su trabajo distinguiendo tres tipologías fundamentales que engloban la representación de estos seres en la literatura. En primer lugar, la hechicera étnica, que está vinculada a las minorías socioculturales (moriscas, judías y gitanas), caracterizada por una magia ligada a la alteridad cultural, siendo poseedora de saberes exóticos o prohibidos. Este tipo de hechicera está presente en contextos de tensión social o religiosa y se especializa en prácticas de adivinación, astrología, lectura de manos, etc. Por lo que concierne a la función literaria, representa el recelo colectivo hacia lo extranjero, al tiempo que encarna la fascinación por la estética oriental y lo marginal. En segundo lugar, la hechicera mediterránea procede directamente de la tradición clásica grecolatina y tiene prestigio por ser culta y heredera natural de la sabiduría antigua. Sus habilidades se aplican al plano erótico, cosmológico y ritual, y carece de vinculación demoníaca; su autoridad emana orgánicamente de las fuerzas de la naturaleza, el orden de los astros o los dioses paganos. Propia de géneros cultos, de corte mitológico o pastoril, su función primordial radica en vehicular la herencia clásica hacia la literatura áurea, representando una variante de la magia «alta» y estéticamente sofisticada. En último lugar, la hechicera celestinesca conforma el tercer modelo tipológico propuesto por Lara Alberola (2010), cuyas particularidades conceptuales, evolución y rasgos específicos serán objeto de un análisis exhaustivo en un apartado posterior de este estudio.

Sin embargo, es necesario subrayar que el auténtico eje vertebrador de la tradición española será precisamente una síntesis de esta última: el arquetipo de la «alcahueta-hechicera». En este modelo, la alcahuetería constituye el oficio principal y la hechicería actúa como un complemento técnico necesario para asegurar el éxito de la mediación entre la pareja de protagonistas. Este prototipo, derivado de Celestina y sus antecesoras, se proyecta en las obras objeto de este trabajo como una figura que desafía las normas sociales y cuyo destino, de manera inherente al género, está marcado por el desenlace trágico.

2.2.1. Hechicera celestinesca: características clave

La hechicera celestinesca constituye un modelo ficcional complejo cuyos rasgos fundamentales han sido delimitados. Con un origen claro en la obra canónica de Fernando de Rojas, este personaje se erige como el eje vertebrador de la trama, dinamizando la acción y articulando el entramado de relaciones entre los personajes. Lejos de ser una figura pasiva, se define como una mujer de edad avanzada, independiente y libre; un prototipo de mujer «busca-vidas» para

la época que transita con autonomía por el espacio urbano y que fluctúa entre una gran diversidad de oficios, de los que destaca la alcahuetería.

Su psicología y motivaciones se van revelando progresivamente a través de su comportamiento y de la interacción con los demás personajes. Guiada por un profundo deseo de beneficio económico y por el objetivo de ejercer un control sexual sobre el hombre, la hechicera celestinesca se desenvuelve mediante el engaño y una innata facilidad para la mentira. Paradójicamente, junto a este interés personal, el personaje es portador de una visión hedonista y liberadora del amor, orientada a favorecer el placer físico dentro de la pareja. Su indudable agudeza intelectual y su profundo saber de la vida provienen tanto de la experiencia acumulada como de un conocimiento empírico tradicional que se hereda a través de un linaje entre alcahuetas. Asimismo, el personaje es consciente de los riesgos de su oficio, calcula las consecuencias de sus actos y manifiesta un temor constante al castigo moral o a un desenlace fatal.

El retrato físico de la hechicera funciona como un espejo de su degradación temporal y su baja moral. Su fisonomía, desagradable a la vista, suele incluir una marca o cicatriz característica en el rostro. Como señala Herrera Jiménez (1997), este estigma corporal posee una lectura sintomática en el plano de la sociología criminal de la época: «El signo de la naturaleza física celestinesca debe entenderse como la secuela de un castigo de la justicia o de una reyerta entre rufianes y putas» (1997: 218).

A partir de esta matriz conceptual común, Lara Alberola (2010) propone que la figura de la hechicera celestinesca se diversificó en las continuaciones del género a través de cuatro ramificaciones tipológicas principales: las herederas directas de la Celestina (personajes que replican de forma fidedigna el modelo, la complejidad y las funciones del arquetipo de Rojas), las apariciones momentáneas con fines cómicos (intervenciones breves y episódicas orientadas al entretenimiento, donde la hechicera suele eludir el castigo y salir bien parada); la hechicería como trabajo profesional (variantes donde se enfatiza la dimensión técnica y laboral de sus prácticas mágicas y curativas por encima de otras facciones) y las referencias alusivas sin un papel definido (menciones indirectas o personajes secundarios que no poseen una incidencia real ni un peso estructural en el desarrollo de la trama).

3. Arquetipo de las hechiceras celestinescas

3.1. Caracterización física y psicológica

3.1.1. Celestina

En la *Segunda Celestina* (1534) se expone una situación metaliteraria mediante la cual la alcahueta desacredita el desenlace trágico de la obra de Fernando de Rojas. Esta niega su propia muerte y se redefine como un recurso estratégico, explicando que se ocultó en casa del Arcediano «fingiendo con mis artes que era muerta» (ed. Baranda 1988: 168). Durante este periodo de ocultación, la vieja no cesa su actividad clandestina, sino que llega a confesar haber vendido una mujer mora a Zenara haciéndola pasar por virgen. Al considerar que «ya es tiempo de salir a fingir mi resurrección» (ed. Baranda 1988: 171), da un alegato público, teniendo de su parte el silencio de sus aliados. Su reaparición provoca una profunda conmoción en el pueblo, permitiéndole restituir de inmediato su red de influencia al reunirse con Elicia y Areúsa.

Una vez reincorporada su vida urbana, Celestina aprovecha este supuesto milagro para exhibir una absoluta seguridad en su nueva fama y autoridad, convencida de que nadie osará dudar de sus poderes. Lejos de amedrentarse ante quienes le señalan que tiene más canas y se ve más vieja, la alcahueta reformula la vejez como un valor positivo, asegurando que la senectud le otorga mayor respeto y dignidad. En este aspecto, es relevante destacar la calculada ambivalencia de su discurso: ante el pueblo adopta una fachada moralizadora, afirmando que Dios le ha concedido una segunda oportunidad y exhortando a que oren bien; sin embargo, en privado se jacta de haber vuelto a la vida por intercesión de Venus y recuerda el conjuro de Plutón, arrogándose además el saber sobrenatural de conocer el escondite de grandes riquezas. Celestina es plenamente consciente de que su resurrección es una falacia, pero la utiliza como un poderoso recurso mágico de persuasión.

A pesar de que personajes como Sigeril confirman a Felides la supervivencia de la alcahueta, otros sectores del entramado social mantienen una visión profundamente degradada de su figura. Es el caso de Pandulfo, quien la describe despectivamente como parte de las «putas viejas hechizeras» (ed. Baranda 1988: 205). Frente a estas reticencias, Celestina insiste en su discurso penitencial, expresando que ha vuelto al mundo terrenal para purgar sus pecados, lo que dota a su lenguaje de un novedoso carácter moralizador. Esta supuesta conversión, no obstante, forma parte de la codicia del personaje, quien recupera la trama de la obra canónica y reclama de forma inmediata a Elicia el dinero y la cadena de oro que en su día le había entregado Calisto. Asimismo, mantiene su rol controlador sobre sus pupilas, vigilando estrechamente tanto su situación afectiva y financiera como el ejercicio de la prostitución de las jóvenes.

La verdadera naturaleza de la vieja se manifiesta en las distancias cortas. Cuando Pandulfo acude a contratarla para mediar en el conflicto de su amo, Celestina finge desinterés argumentando de manera racional que los males de amores no constituyen una enfermedad real. Sin embargo, el propio criado advierte en un aparte las verdaderas intenciones de la alcahueta, señalando que solo busca «hincar el dado» (ed. Baranda 1988: 243); esto es, urdir un engaño para obtener un beneficio económico.

Esta maestría para el embauque se despliega por completo en su encuentro con Felides, quien acude a ella desoyendo las advertencias de su sirviente sobre la peligrosidad de la vieja. Celestina despliega su elocuencia para engatusarlo de inmediato («ya lo comienza a enlabiar», ed. Baranda 1988: 277) y lo lisonjea mencionando a su madre, a quien afirma haber conocido en el pasado. A cambio de su sutil mediación, la alcahueta exige una doble contraprestación: una retribución económica inmediata y el compromiso de que Felides busque un matrimonio ventajoso para Elicia.

Esta misma capacidad de convicción se observa cuando Celestina acude a la casa de Polandria aprovechando la presencia de la madre y la criada. Allí, la vieja hace gala de su tradicional oficio de curandera, enumerando minuciosamente diversos remedios empíricos para el cuidado de la piel, el cabello y las manos. En este contexto, ofrece un remedio específico para los males de amores al tiempo que detecta la dolencia de Paltrana, dándole instrucciones precisas para su sanación. En la intimidad, Celestina se regocija de la vigencia de sus dotes de manipulación, afirmando con orgullo: «aun pesaría al diablo si hubiese sido vana mi retórica» (ed. Baranda 1988: 331).

A pesar de estas destrezas comunes, el personaje presenta una transformación psicológica interesante en la pieza de Silva, puesto que se muestra notablemente menos segura de sus habilidades sobrenaturales debido a que el desenlace de la tragicomedia anterior había sido terrible. Por temor a incurrir en el mismo error y sufrir un nuevo castigo, Celestina renuncia explícitamente a realizar cualquier tipo de invocación demoníaca, limitándose a reconocer sus capacidades teóricas y sus oficios tradicionales. En definitiva, presume de su poder mágico, pero evita ponerlo en práctica.

Como consecuencia de este repliegue de la magia operativa, la resolución del enredo amoroso se desplaza hacia la cordura y el pacto humano; aunque Celestina concierta la cita definitiva en el jardín entre los amantes, es la criada Poncia quien, tratando el amor como una enfermedad, aconseja a Polandria desvelar sus sentimientos y casarse en secreto ante la

previsible desaprobación de su madre. En definitiva, la obra de Feliciano de Silva queda en un segundo puesto con respecto a la obra canónica de Rojas; al carecer de elementos mágicos reales y operativos, los enamorados logran unirse primordialmente gracias a las intervenciones, astucias y consejos de los estamentos de los criados.

3.1.2. Elicia

En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (1542), el testigo del oficio celestinesco es asumido por Elicia, sobrina de la vieja alcahueta. El personaje se introduce en la trama cuando Lisandro solicita a Oligides los servicios de una mediadora, marco en el cual se describe la proliferación de estas figuras en el espacio urbano como un fenómeno generalizado y un mal arraigado en la sociedad:

No una, sino ciento; está sembrada la ciudad de ellas; no hay mujer cantonera que no tenga su vieja al lado para que sea corredora de estas ventas y compras. En especial conozco una de este oficio, la más principal y famosa en el pueblo y que más negocios y despachos tiene, así con legos como con clérigos, ca ninguna cosa toma entre manos que no salga con ella; aunque sea encerrada tras siete paredes, la hará venir a quien se lo encomendare; creo que es un poco hechicera (ed. Navarro Durán 2009: 124).

Elicia se ha hecho mayor y, ante la inevitable pérdida del atractivo físico que le permitía el ejercicio de la prostitución, se ve abocada a adoptar el antiguo oficio de su tía como estrategia indispensable de supervivencia. Su autoridad y especialización no solo derivan del aprendizaje directo, sino que se hallan legitimadas por una herencia material e institucional explícita, tal como detallan los criados del drama:

Yo oí que su tía le dejó por heredera en el testamento de una camarilla que tenía llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos hechos de mil facciones para que mejor ejercitase el arte de hechicería; que ayuda mucho, según dicen, para ser afamada alcahueta. Ya creo que es bien diestra, astuta y sagaz en estas artes liberales (ed. Navarro Durán 2009: 126).

Para consolidar su prestigio en el mercado de la tercería, Elicia adopta de manera estratégica el nombre de su tía, presentándose ante el entorno como la nueva Celestina. A través de los diálogos de los sirvientes, la obra dialoga intertextualmente con la tradición previa; en concreto, se alude a la supuesta resurrección de la vieja original y a su intervención en los amores de Felides y Polandria. Respecto a esto, Oligides teoriza de forma pragmática que la

antigua alcahueta debió valerse de capacidades mágicas reales para resucitar, argumentando que, de haber sido una farsa, habría comunicado la verdad a sus sobrinas en lugar de abandonarlas al desconsuelo de su muerte. Ya asentada en su rol de matrona de la concubinería, Elicia exhibe un carácter severo y lucrativo, amonestando con severidad a su sobrina Dríonea por mantener relaciones sexuales con hombres carentes de recursos económicos, lo que evidencia la primacía del beneficio monetario en su gestión.

Durante su camino hacia la residencia de Roselia, Elicia reflexiona en un monólogo interior sobre los mecanismos de su arte y los límites de su identidad. Aunque rechaza explícitamente la etiqueta formal de casamentera, explica minuciosamente su estrategia de persuasión y detalla sus funciones de favor, orientadas tanto a restaurar la supuesta pureza de las doncellas como a proporcionar remedios para que las casadas controlen a sus cónyuges. Al igual que sus antecesoras, asume la peligrosidad intrínseca de su actividad clandestina, al tiempo que despliega un abundante inventario de la técnica e ingredientes heredados de su comadre:

No parece mi casa sino botica; así unos entran y otros salen cargados de medicinas; que no piden cosa que no esté en la camarilla que me dejó mi tia, —¡que buen siglo haya!—, en el testamento. Ahí tengo los perfumes que falseaba, los afeites que conficionaba, las aguas de rostro que hacía, y otras aguas que sacaba para oler, los zumos con que adelgazaba los cueros, los untos y mantecas que tenía y los aparejos para baños y lejías, los aceites que sacaba para el rostro, y otras cosas muchas que con mi buen trabajo y propio sudor y mayor experiencia he yo adquirido, conviene a saber: hieles de perro negro macho y de cuervo, tripas de alacrán y cangrejo, testículos de comadreja, meollos de raposa del pie izquierdo, pelos priápicos del cabrón, sangre de murciélago, estiércol de lagartijas, huevos de hormigas, pellejos de culebras, pestañas de lobo, tuétanos de garza, entrañuelas de torcecuello, rasuras de ara [...] (ed. Navarro Durán 2009: 167-168).

Este catálogo de componentes grotescos, exóticos y de evidente filiación supersticiosa sirve de base para que Elicia reafirme su orgullo profesional, llegando a equipararse con las figuras mágicas más célebres de la tradición grecolatina: «¡Malos años para Medea y Safo y Circe y para la noble Ericto, hechiceras famosas que tan nombradas fuesen en sus tiempos como agora yo!» (ed. Navarro Durán 2009: 169). Tras este alarde de autoafirmación, la

alcahueta culmina su preparación despidiéndose de sus familiares (las entidades demoníacas de su entorno) para pedir fortuna en la ejecución de su plan.

La configuración física de Elicia insiste en los códigos de la degradación y la marginalidad moral propios del oficio, siendo calificada despectivamente mediante el sintagma «puta alcohada» (ed. Navarro Durán 2009: 194), el cual alude al uso artificioso y excesivo de afeites y maquillaje en la zona de los ojos y las cejas. Ella misma contrasta de manera nostálgica su actual decadencia somática con la efectividad de los encantos eróticos que desplegaba en su juventud: «En Dios y en mi conciencia, que, cuando yo era moza como vosotras, mi desenvoltura, mis meneos del cuerpo, mi requiebro de ojos, mi dulce y delgada voz bastaba para incitar los castos, aunque hermosura me faltara» (ed. Navarro Durán 2009: 197-198).

Frente a esta apología del vicio y la seducción, la obra introduce un contrapeso racional e ideológico a través de Eubulo, siervo de Lisandro, quien asume el papel de la conciencia doctrinal orientada a salvaguardar a su señor de los engaños de la mediadora. Eubulo amonesta moralmente a Elicia al tiempo que anticipa el castigo metafísico de sus acciones: «Dios te convierta, madre, y toma el precio de tus alcahueterías; que allá lo pagarás en el otro mundo» (ed. Navarro Durán 2009: 312). La reprobación teológica de la alcahueta culmina en un contundente monólogo que la condena como un agente activo del mal:

¡Oh mala y perversa vieja!, ¡oh miembro de Satanás!, ¡oh ministra de los demonios!, que no basta que estés precita y condenada al infierno, sino que quieras llevar otros en pos de ti con tu ejemplo y maldito oficio; este es diabólico pecado incitar a otros a pecar (ed. Navarro Durán 2009: 312).

A pesar de contar con el respaldo de la herencia material de su linaje, Sancho de Muñón dota a Elicia de una notable densidad humana al mostrarla asaltada por la inseguridad y las dudas respecto a sus propias capacidades operativas. No obstante, la vieja se arma de valor y, tras realizar una sucinta invocación a las potencias infernales, emprende la tarea encomendada. Su intervención ante Roselia resulta exitosa y sumamente veloz debido, en gran medida, a factores puramente humanos y contextuales, ya que la doncella ya estaba prevenida de las virtudes de Lisandro.

Desde una perspectiva técnico-crítica, resulta fundamental señalar la ausencia de marcas textuales o discursivas que acrediten una eficacia real de lo sobrenatural en el proceso de seducción. Elicia prescinde de conjuros estructurados, constatándose que «la heroína está

además menos sujeta a conjuros [...] y más seducida por la belleza de Lisandro» (ed. Navarro Durán 2009: 68-69). En su lugar, el personaje se apoya en su red de alianzas urbanas (compuesta por pupilas y rufianes) y hace gala de una extraordinaria plasticidad lingüística para adecuar su registro verbal a las necesidades de cada interlocutor. En definitiva, la Elicia de Muñón se descubre como «un personaje complejo, redondo, que cobra vida a pesar de que sigue las pisadas de la gran Celestina» (ed. Navarro Durán 2009: 69), demostrando que la agudeza psicológica, el peso de la herencia y la manipulación verbal se imponen sobre la necesidad de una magia operativa real.

4. Conclusiones

Con la obra de Fernando de Rojas se abre una tradición de gran importancia, la de las celestinas, que suscita interés hasta la actualidad. Si bien es cierto que la obra magna destaca por su originalidad, muchas de las continuaciones e imitaciones posteriores no tienen nada que envidiarle y han trabajado en seguir el modelo de Rojas. Concretamente, las obras del corpus analizado parten de motivaciones diferentes. Por un lado, Feliciano de Silva busca, en cierto modo, desacreditar el final original al devolver al lector a la popular alcahueta, quien, en una suerte de redención moral, vuelve a las andadas, pero actúa con cautela para no sufrir el mismo desenlace trágico; a fin de cuentas, esta se codifica como una obra más cómica que trágica. Por otro lado, el escrito de Sancho de Muñón plantea una reestructuración de *La Celestina* que sigue una línea verosímil. También resulta interesante el juego metaliterario donde los autores, mediante sus propios personajes, van desacreditando lo anterior e imponiendo su propia verdad. Las piezas que se han escogido para este trabajo responden, en efecto, a intenciones discordantes: la primera desea cambiar y crear su propia certeza, mientras que la segunda busca dignificar la obra primigenia y su significado original. De este modo, se articula una tradición de contestación y diálogo entre autores.

Con respecto al papel de la alcahueta, tras realizar un recorrido histórico sobre el tratamiento de la magia y las mujeres vinculadas a esta, se observa un evidente patrón de degradación. Mientras que en la época antigua existían figuras de mujeres bellas que realizaban artes fantásticas, esta imagen se ha ido pervirtiendo tanto física como moralmente. Este proceso revela asimismo un marcado componente misógino al configurar a las féminas como seres que utilizan sus habilidades para hacer el mal. La religión y las instituciones eclesiásticas también ejercieron un papel importante en esta mitificación y degradación de la mujer, con procesos judiciales y juicios verídicos de por medio.

Así pues, a partir de los estudios críticos abordados, se puede concluir que existe un patrón físico perpetuado por el ciclo celestinesco: mujeres ancianas, feas, busca-vidas, y estrechamente relacionadas con el mundo de la prostitución y las prácticas ilegales. En las obras estudiadas, la tercera sigue siendo el personaje que verteбра toda la acción dramática: dialoga con todos los personajes, se construye a través de ellos y de sus propias acciones, y toma partido en la relación amorosa. Bien es cierto que, pese a que en la obra de Rojas se juega con la ambigüedad en torno al papel de la magia y la *philocaptio*, en estos casos predomina un carácter más realista; los jóvenes protagonistas se interesan el uno por el otro a través de un enamoramiento típico de la juventud y la exaltación sexual. Se describen, en definitiva, prácticas poco ortodoxas relacionadas con pócimas y ungüentos, pero no se llega a materializar un ritual práctico que desate el amor por vías sobrenaturales. Más bien, se presenta una intermediaria que actúa mediante la labia y el engaño, movida siempre por el beneficio propio.

En conclusión, pese a que no existen marcas textuales contundentes que demuestren una implicación mágica, es cierto que el papel de Celestina y Elicia resulta fundamental para unir a las respectivas parejas. También es interesante tomar en consideración el rol de los criados en este entramado. Todo en conjunto crea un universo amoroso y sexual, configurando un ambiente degradado que se adentra, en muchos casos, en los códigos de la marginalidad.

5. Bibliografía

- BADOS CIRIA, M^a Concepción, «Celestina y el lenguaje del cuerpo», *Celestinesca*, XX [1-2], 1996, pp. 75-88.
- BAJO PÉREZ, Elena, «Adobar, arremedrar, zurcir y otros términos relacionados con quehaceres celestinescos especializados», *Analecta Malacitana*, XX [1], 1997, pp. 149-162.
- BARANDA, Consolidación, «Introducción» en Feliciano de Silva, *Segunda Celestina*, Letras Hispánicas (Cátedra), Madrid, 1988, pp. 25-100.
- BARANDA, Consolidación, «*La Celestina*» y *el mundo como conflicto*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004.
- BARANDA, Consolación y VIAN HERRERO, Ana, «El nacimiento crítico del "género" celestinesco: historia y perspectivas», en *Orígenes de la novela: estudios: ponencias presentadas al congreso I Encuentro Nacional Centenario de Marcelino Menéndez Pelayo celebrado en Santander los días 11 y 12 de diciembre de 2006*, 2008, pp. 406-

- 481, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-nacimiento-crtico-del-gnero-celestinesco--historia-y-perspectivas-0/>
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, XII, 1994, pp. 37-67.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Alianza, Madrid, 1993.
- ESPEJO MURIEL, Carlos, «Pócimas de amor las magas en la antigüedad», *Iberia: Revista de la Antigüedad*, N° 2, 1999, pp. 33-45, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1039409>
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, «Feliciano de Silva en el ciclo celestinesco», *La Crónica*, XX, 1991-1992, pp. 42-49.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, «Muerte, resurrección, y muerte de Celestina: tres autores ante un personaje», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, XV, 1992, pp. 103-111.
- ESTEBAN MARTÍN, Luis Mariano, «Huellas de *Celestina* en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón», *Celestinesca*, XII [2], 1988, pp. 17-32.
- ESTREMERA GÓMEZ, Juan, «Celestina o la seducción y persuasión de la palabra», *Estudios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes*, Universidad de Murcia, Murcia, 1974, pp. 99-114.
- FERRERA-LAGO, Aldar, «Muchos días son passados...». Magia y concepción del tiempo en *La Celestina*», *Celestinesca*, 2020, N° 44, pp. 107-144, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7744797>
- FOLCH JOU, Guillermo; GARCÍA DOMÍNGUEZ, Pedro y MUÑOZ CALVO, Sagrario, «La Celestina: ¿hechicera o boticaria?», en *Actas*, 1977, pp. 163-167.
- GREEN, Otis H., «The Celestina and the Inquisition», *Hispanic Review*, XV, 1947, pp. 211-216.
- HERRERA JIMÉNEZ, Francisco J., «El mundo de la mujer en la materia celestinesca: personajes y contexto», *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmch41p5>
- LACARRA, María E., «El fenómeno de la prostitución y sus conexiones con *La Celestina*», *Historia y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, eds. R. Beltrán et al., Departament de Filologia Espanyola-Universitat de València, Valencia, 1992, pp. 257-266.
- LARA ALBEROLA, Eva, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Universitat de València, 2010.

- LARA ALBEROLA, Eva, «La hechicera en la literatura española del siglo XVI panorámica general», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, Nº 14, 2010, pp. 35-52, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3117084>
- LARA ALBEROLA, Eva, «La brujería en los textos literarios: el caso del "Malleus Maleficarum"», *Revista de Filología Románica*, núm. 32(1) (2016), pp. 41-65, en línea, <https://doi.org/10.5209/RFRM.54691>
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *La originalidad artística de La Celestina*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962; ed. Juan Carlos Conde, Ediciones Universidad de Salamanca, 2024, en línea, <https://eusal.es/producto/la-originalidad-artistica-de-la-celestina/>
- MARAVALL, José A., *El mundo social de «La Celestina»*, Gredos, Madrid, 1964; 3ª ed. 1973.
- MÁRQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España: 1478-1834*, Taurus, Madrid, 1980.
- MARTÍN VILLANOVA, Ana, *Sabias y misteriosas: brujas y hechiceras en la literatura áurea española*, trabajo de fin de grado, Universidad de Sevilla, 2025.
- MELIÁN, Elvira, M., «Figura y carácter: génesis del arquetipo de la Bruja en el Siglo de Oro Español», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, Vol. 45, 2020, pp. 110-126, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7547112>
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Orígenes de la novela*, Vols. XIII a XVI, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1943; edición digital «Orígenes de la novela. Cuentos y novelas cortas. La Celestina», *Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2008, en línea, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht340>
- MORROS, Bienvenido, «Introducción» en Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Bienvenido Morros, Vicens Vives (Clásicos hispánicos), España, 2014.
- MUÑÓN, Sancho de, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed. Rosa Navarro Durán, Letras Hispánicas (Cátedra), Madrid, 2009.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Introducción» en Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, Letras Hispánicas (Cátedra), Madrid, 2009, pp. 9-72.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Iñigo Ruiz Arzalluz y Francisco Rico, Espasa (Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, Vol. XVIII), Madrid, 2016.
- RUSSELL, Peter, «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º*

- aniversario*, Gredos, Madrid, 1963, III, pp. 337-354; reed. en sus Temas de «La Celestina», pp. 241-276.
- SILVA, Feliciano de, *Segunda Celestina*, ed. Consolidación Baranda, Letras Hispánicas (Cátedra), Madrid, 1988.
- VIAN HERRERO, Ana, «El mundo social y *La Celestina*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CDLXXVII-CDLXXVIII, 1990, pp. 261-274.
- VIAN HERRERO, Ana, «El pensamiento mágico en Celestina, “instrumento de lid o contienda”», *Celestinesca*, XIV [2], 1990, pp. 41-91.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico el conjuro amatorio en la "Celestina" y en su linaje literario», *Cinco siglos de "Celestina" aportaciones interpretativas*, 1997, pp. 209-238, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1404566>
- ZAMORA CALVO, María Jesús, «Tratados contra las brujas una minoría perseguida», *Minorías en la España medieval y moderna (ss. XV-XVII)*, 2016, pp. 230-245, en línea, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5751177>