Burlas mágicas del primer teatro del XVI: El conjuro de personas en las églogas de Encina y Guillén de Ávila

Miguel García-Bermejo Giner
Universidad de Salamanca

Los dramaturgos castellanos han llevado a las tablas desde los albores del teatro moderno a personajes que afirman contar con alguna forma de magia entre sus competencias profesionales e incluso que llegan a pretender que la ponen en práctica y surte efecto, aunque el tono de estas afirmaciones y la puesta en escena de esos pretendidos sortilegios no permitiera que cupiera duda de que se trataba de una burla más de las que pueblan el texto. Es perceptible tras ello la deuda, conocida y obvia, que tienen con el personaje de Celestina y sus supuestas artes mágicas, cuestión tan extensamente debatida como controvertida¹; al margen que los distintos autores creyesen o no en la ma-

¹ La bibliografía es ingente y crece con el paso de los años; en ella se pueden percibir, como es lógico, una división entre quienes suponen que la acción en *Celestina* se explica internamente por intervención de la magia y quienes no lo consideran de este modo. En esos dos grupos, a su vez, hay variadas interpretaciones que obedecen a distintos razonamientos. En el primer grupo se encuentra un texto inédito aún, que aparecerá en las actas del V Congreso Internacional de la SEMYR (Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista), obra de Alberto MONTANER FRUTOS y Eva LARA ALBEROLA, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia»; gracias a la amabilidad y generosidad de los autores he podido manejar su minuciosa y densa contribución, donde presentan, rigurosamente, las dos posturas enfrentadas y construyen con minuciosidad su argumentación a favor de la funcionalidad de la magia en el texto, de acuerdo con el sistema de creencias vigente en su época. Frente a ellos, otros críticos apuntan a diversos hechos y circunstancias que relacionan la acción del texto con costumbres y tradiciones que nada tienen que ver con la magia. Así, Ian MACPHERSON, «Celestina Labranderera», *Revista de literatura medieval*, 4, 1992, p. 179, aunque aceptaba la importancia

gia, lo cierto es que emplean su textualización, convertida en tradición literaria, y la adaptan a su particular intención teatral y cómica. El trabajo en este mismo volumen de María Vázquez me permite limitar a un simple apunte el estudio de los personajes que se arrojan estos poderes, sin entrar en antecedentes ni causas de su aparición, aunque no pueda por menos de referirme a ellas brevisísimamente para poder trazar el panorama general que me interesa.

Las alusiones a hechos o personajes mágicos de este origen celestinesco hacen su aparición en sendas églogas de Guillén de Ávila (*Égloga ynterlocutoria*) y Encina (*Égloga de Plácida y Vitoriano*), ambas conser-

del aceite serpentino para el significado del cordón en la escena de la primera entrevista en casa de Alisa, recordaba el erótico juego de palabras que hay tras la profesión de labradora con la que Celestina entra en su casa y la ironía y la ambigüedad que preside la obra. Estos dos ingredientes básicos de la obra explican llamativas incoherencias en el supuesto episodio mágico, en el que la acción no desvela siempre su sentido. Con todo, ni en el auto IV ni en el X, se indica que Melibea, en el texto, ponga sus ojos en el hilado cuando se produce el cambio radical de su conducta; y Celestina, en el auto V, agradece a su socio algo que no figuraba precisamente en el conjuro; porque pidió que: «[...] vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad y en ello te envuelvas, y con ello estés sin un momento te partir, hasta que Melibea con aparejada oportunidad que haya lo compre, y con ello de tal manera quede enredada, que cuanto más lo mirare, tanto más su corazón se ablande a conceder mi petición. Y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto, que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje [...]», Fernando de ROJAS, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000, Cuarto auto, pp. 109-110. Pero recordemos que la orden de compra es de Alisa, su madre, que delega en Melibea el pago, no la decisión de adquirir el hilado («Pues, Melibea, contenta a la vecina en todo lo que razón fuere darle por el hilado», ROJAS, *La Celestina*, Cuarto auto, p. 118); por otra parte, la propia Celestina reconoce un poco más adelante que obtuvo algo distinto a lo que pidió: «¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy. Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise, con la ausencia de su madre» (ROJAS, *La Celestina*, Quinto auto, 137). Posiblemente, la verdadera explicación se encuentra, como propone Ana VIAN HERRERO, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en la *Celestina* y en su linaje literario», en *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, ed. Rafael Beltrán Llavador y José Luis Canet Vallés, Valencia, Universidad, 1997, pp. 211 y 216, en que: «Las artes negras, sin excluir a otras fuerzas dramáticas, explican en parte la tragedia e incluyen elementos cómicos [...] Rojas, maestro de la ambigüedad literaria, no introdujo las artes negras para emitir su personal juicio sobre la materia, sino como ingrediente artístico».

vadas en impresos sin fecha, aunque se supone que fueron compuestas en 1502-1504 y 1513, respectivamente².

2 Miguel M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad, 1996. Ha reconstruido la historia del impreso y su difusión Víctor INFANTES DE MIGUEL, «Poesía teatral en la corte: Historia de las *Églogas* de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado», en *The Age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 76-82. Julián MARTÍN ABAD, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*, Madrid, Arco-Libros, 1991, 3 vols., t. I, § 9-10, pp. 210-211, la fecha por cuestiones tipográficas hacia 1502-1504. La presencia de referencias en el texto al Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba en los versos 534-556, que leo por *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, ed. Eugen Kohler, Dresden-Halle a.S., Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-M. Niemeyer, 1911, pp. 252-253, hicieron que James Pyle Wickersham CRAWFORD, *Spanish drama before Lope de Vega [With bibliographical supplement by Warren T. McCready]*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967 (reimpresión de la edición de 1937), p. 77, supusiese que el autor de esta representación debía ser parte del círculo íntimo del militar español y que la habría escrito y puesto en escena para celebrar la boda en 1509 de Elvira, la hija única de Gonzalo Fernández de Córdoba con el condestable de Castilla don Bernardino de Velasco, fecha que adopta, entre otros, María Elvira ROCA BAREA, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 373-394. No es el momento de explorar la más que probable relación con Torres Naharro en Roma, puesta de manifiesto por Joseph E. GILLET, *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 410. No es más que una suposición, puesto que no hay ninguna referencia a aquel acontecimiento, si bien es verdad que sí existe una parodia al final de la obra de unos esponsales, que bien pudieron servir para festejar algún matrimonio. Por su parte, el editor más reciente, Juan del ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 350-351, acepta que la famosa noticia de la representación de la comedia española en el palacio del cardenal de Arborea se refiere a la *Égloga de Plácida y Victoriano*, de ENCINA. De igual opinión es otro de sus editores: Juan del ENCINA, *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991, p. 75. La carta es de Stazio Gadio, uno de los dos secretarios del infante Federico Gonzaga, primogénito del marqués de Mantua, retenido tres años como rehén en la corte romana de Julio II como garantía de paz tras la excarcelación de aquel; véanse los detalles en Raffaele TAMALIO, «Gadio, Stazio», en *Dizionario biografico degli italiani*, ed. Fiorella Bartocchini, Massimo Aliverti y Mario Caravale, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, T. 51, consultado en línea 10.05.2015: <http://www.treccani.it/enciclopedia/stazio-gadio_%28Dizionario_Biografico%29/>. La comunicación completa puede leerse en Fabrizio CRUCIANI, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983, p. 363, donde se consigna que el 06.01.1513, en la noche, en casa del cardenal Arborea se representó una comedia tras la cena en presencia del embajador de España y otros muchos españoles, hasta dos tercios de los asistentes, que: «fu recitata in lingua castiliana, composta da Zoanne de Lenzina, qual

La obra del salmantino, la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, es en apariencia posterior en el tiempo; pero como sucede en nuestro teatro quinientista, conviene repasar los elementos de juicio de los que vamos disponiendo porque se pueden producir precisiones interesantes. La *Égloga de Plácida y Vitoriano* fue escrita en fecha indeterminada y se conserva publicada en dos ejemplares: el primero conservado en la Biblioteca Nacional de España, carente de datos tipográficos pero que últimamente suponemos impreso ca. 1518-1520 en el taller burgalés de Alonso de Melgar³. El segundo ejemplar, conservado en la Biblioteca del Arsenal de París, carente de datos tipobibliográficos, parece ser anterior al primero, por no reproducir las coplas del introito, *sui generis*, que presenta la edición de Burgos⁴. Con todo Françoise Maurizi, al estudiar ambos impresos apuntaba que el grabado que ilustra el ejemplar impreso en Burgos es el mismo de la edición burgalesa de *Celestina*, que ahora⁵ sabemos impresa en 1500-1502. El segundo impreso parisino remonta también a una imprenta en la que se imprime tempranamente el texto de Rojas, según señala la citada investigadora francesa⁶, quien apuntaba cómo eran prácticamente idénticos los grabados que adornaban las portadas de este impreso y de la *Historia de Grisel y Mirabella, con la disputa de Torrellas y Braçayda*, de Juan de

intervenue lui ad dir le forze et accidenti di amore [...]». No hay forma de saber si se trató de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*, pero la presencia de las estrofas que asemejan un introito naharresco en uno de los impresos hace pensar que fue o un intento de seguir un modelo exitoso o un intento de corrección tras un fracaso. Otros posibles textos propuestos por la crítica los recoge Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, «Juan del Encina en busca de la comedia: La *Égloga de Plácida y Victoriano*», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha-Festival de Almagro, 1999, p. 118.

3 Véase la hipótesis y la minuciosa reconstrucción de la historia tipobibliográfica en Mercedes FERNÁNDEZ VALLADARES, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco-Libros, 2005, 2 vols., T. I, § 119, pp. 525-527.

4 Según M. A. PÉREZ PRIEGO en su edición de Juan DEL ENCINA, *Teatro completo*, pp. 33-35 y 287. Faltan las coplas que se denominan: «[...] argumento siquier introducción de toda la obra en coplas [...] con que Gil Cestero introduce la obra, Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 179.

5 Mercedes FERNÁNDEZ VALLADARES, *La imprenta en Burgos*, I, pp. 353-368.

6 Françoise MAURIZI, «La *Égloga de Plácida y Victoriano* a través de sus ediciones», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) 2, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols., T. 2, pp. 1035.

Flores y *La hystoria de la linda Magalona hija del rey de Napoles*, de Pierre Provence, ambos imprimidos en Toledo en 1526, sin indicación de su impresor y conservados en la Biblioteca Nacional parisina⁷. Por estos y otros indicios supone que el impreso con la pieza de Encina se debió imprimir en la segunda década y provendría, como el de origen burgalés, de un perdido texto que reproduciría la obra compuesta hacia 1503, en el mismo taller que produjo la *Comedia de Calisto y Melibea*⁸.

La historia de los amantes de esta égloga de Encina es en donde el salmantino comienza a dar cabida al exitoso mundo terenciano, movido por el éxito, qué duda cabe, de *Celestina*⁹. De ahí que su amigo y consejero Suplicio, amén de recomendarle frecuentar a la cortesana Flugencia con vistas a olvidar a Plácida, emplee con él unos *remedia amoris*¹⁰ de inspiración claramente celestinesca:

Un león muy fuerte y bravo
por modo y arte se aplaca

7 Signaturas RES-Y2-820 (<<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb304436995/PUBLIC>>) y Y2-819, (<<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33420225s/PUBLIC>>).

8 En apoyo de su propuesta, cabe añadir, que el grabado de la edición de Encina conservada en París está invertido, por lo que parece copiado de un impreso anterior, como estudió sobre otros grabados italianos de *Celestina*, realizados a partir de copias de los que adornaban impresos españoles, Folke GERNERT, «Antonio Martínez de Salamanca, impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones», en *Nápoles-Roma, 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica. Congreso celebrado en la Universidad de Kiel (Alemania), del 4 al 6 de julio de 2004*, ed. Javier Gómez Montero y Folke Gernert, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, pp. 205-242.

9 Como explica Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, 1991, p. 295, al analizar la presencia de *Celestina* en la pieza de Encina, que ha quedado reducida a «un simple tipo dramático [...] introducido seguramente para dar animación y variedad [...] como amplificación cómica y colorista».

10 Su difusión posiblemente no se debiera únicamente a su dimensión puramente literaria, sino que también cumpliera otro muy interesante propósito educativo conformador del comportamiento de cortesanos, según se desprende de los datos recogidos por José Luis CANET VALLÉS, «*Ars amandi et reprobatio amoris*: trois formules de l'amour médiéval», en *Éros volubile: les métamorphoses de l'amour du moyen âge aux lumières*, ed. Dolores Jiménez Plaza y Jean-Christophe Abramovici, Paris, Desjonquères, 2000, pp. 11-20; una versión ampliada en «Literatura ovidiana (*Ars Amandi* y *Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *LEMIR*, 8, 2004, sin paginación.

y consiente ser esclavo;
un muy atorado clavo
con otro clavo se saca.

[vv. 369-373]¹¹

Y más adelante vuelve sobre el lugar:

Y lo que tiñe la mora
ya madura y con color
la verde lo descolora;
y el amor de una señora
se quita con nuevo amor.

[vv. 377-381]¹²

Ambos remiten a consejos que recomienda la vieja alcahueta a Melibea en la *Tragicomedia*:

CELESTINA. Sufre, señora, con paciencia, que es el primer punto y principal. No se quiebre; si no, todo nuestro trabajo es perdido. Tu llaga es grande, tiene necesidad de áspera cura; y lo duro con duro se ablanda más eficazmente; y dicen los sabios que la cura del lastimero médico deja mayor señal, y que nunca peligro sin peligro se vence. Temperancia, que pocas veces lo molesto sin molestia se cura, y un clavo con otro se espele, y un dolor con otro¹³.

Los editores del texto de Rojas recuerdan la procedencia petrarquista del lugar y su incorporación a la cultura tradicional¹⁴, pero del Río al

11 *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 191.

12 *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 191-192.

13 ROJAS, *La Celestina*, Décimo auto, p. 225.

14 Tomado de sus *De remediis utriusque Fortuna*, II, 84 en ROJAS, *La Celestina*, Décimo auto, p. 225, aunque también apuntan en ROJAS, *La Celestina*, p. 681, que se había incorporado al acervo de la sabiduría popular y se difundió como refrán, recogido por Gonzalo CORREAS, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Inst. d' Études Ibériques et Ibéro-Americaines de l'Univ. de Bordeaux, 1967, p. 177.

anotar estos versos de Encina señala su proximidad con algún consejo del médico Bernardo Gordonio¹⁵, lo cual está en la línea de la explicación que propondré más adelante a la vinculación de hechizos, amor y mujeres.

La visita de Vitoriano a Flugencia se produce de noche y con un muro de separación por medio, en un entorno que tiene un aroma claramente celestinesco¹⁶. La entrevista sigue los esquemas habituales, retórica cortés incluida, aunque curiosamente en un momento se aprecia una llamativa separación del modelo en el que la entrevista siempre obedece a la consuetudinaria iniciativa masculina:

VITORIANO ¿Tan presto desconocéis
 con vuestro querer esquivo?

FLUGENCIA ¡O señor Vitoriano!

VITORIANO. ¿Todos van, señora, assí
 tratados de vuestra mano?

FLUGENCIA A vos tengo por hermano.
 Siempre os quise más que a mí,
 mas los otros
 assí como a bravos potros
 los suelen domar aquí.
 [vv. 559-568]¹⁷

15 Véase su razonamiento en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 354, que remite a Pedro M. Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad, 1989, p. 214.

16 Como señala Pierre HEUGAS, «Sur une scène censurée: Encina et *La Celestine*», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979, pp. 398-399.

17 *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 197. Las palabras de Flugencia resultan más claras si se tiene presente el empleo de la expresión *domar potros* para encarecer la dificultad de una acción, en este caso, la dominación femenina; véanse ejemplos de la expresión en Julio CEJADOR Y FRAUCA, *Tesoro de la lengua castellana: origen y vida del lenguaje: lo que dicen las palabras*, Madrid, Perlado, Páez y Comp., Sucesores de Hernando, 1914, T. 9, pp. 327-328. Un sentido semejante en el *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro, impressor de la Real Academia Española, 1732, T. 3, p. 331^a.

A renglón seguido se desarrolla una larga conversación¹⁸ entre Flugencia y una celestinesca Eritea, personaje cuyo nombre Heugas¹⁹ deriva de la famosa maga tesalonicense Erichto (Erito), aunque su base para proponer tal identificación fuese el cervantino *Coloquio de los perros*. En realidad hay una fuente más probable de inspiración para Encina, que es Juan de Mena y su *Laberinto de Fortuna* (compuesto ca. 1444) que Encina pudo leer en alguna de las ediciones preparadas por el cate-drático de la Universidad de Salamanca Hernán Núñez desde 1499, en segunda edición de 1505 y después reimpressa en 15 ocasiones más²⁰.

En la estrofa 129 del *Laberinto* se lee:

Los ojos dolientes al cerco baxando,
vimos la forma del mago Tereo,
con la de Erito, que a Sexto Pompeo
dio la respuesta, su vida fadando;
estava sus fijos despedaçando
Medea, la inútil nigromantessa,

18 *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 200-204, vv. 649-776. El pasaje ha sido analizado por Humberto LÓPEZ MORALES, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968, p. 206, que lo considera inconexo respecto de la acción central, opinión que se opone a la de Antony VAN BEYSTERVELDT, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, 'Ínsula', 1972, p. 273 o Alfonso Manuel GIL, «Ensayo de reconstrucción del montaje de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en *Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo de los clásicos en el teatro contemporáneo*, ed. José Antonio Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, T. 1, pp. 51-52, que lo interpretan como caracterizador de Flugencia.

19 Pierre HEUGAS, «Sur une scène censurée, p. 399. Por su parte, la editora de Juan del ENCINA, *Teatro, segunda producción dramática*, ed. Rosalía Gimeno, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 331-332, ha explicado su nombre también como recuerdo de una de las Sibilas, con el recuerdo de la estrofa 121 del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena. En cambio, Henry W. SULLIVAN, *Juan del Encina*, Boston, Twayne, 1976, p. 89, propone que se trata de un nombre parlante de base griega, como recoge el editor más reciente de ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 356, n. 653.

20 Según la trayectoria editorial que reconstruye Ángel GÓMEZ MORENO, «Juan de Mena», en *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 670-674. Encuentro ahora en Daniela Capra, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en *Juan de Mena: de letrado a poeta*, ed. Cristina Moya García, Wooldbridge, Boydell & Brewer, 2015, pp. 205-216, otros numerosos puntos de contacto entre ambos autores que apuntan a que el salmantino conocía bien la obra de Mena.

ferida de flecha mortal de deessa,
que non supo darse reparos amando²¹.

En la glosa correspondiente de Hernán Núñez, en las ediciones de 1499 y 1505, se remite a la *Farsalia* de Lucano²², aunque en la primera edición se añade una cita del libro VI al comentar el nombre Ericto: «Hos scelerum ritus hec dire carmina gentes | effera dannarat nimie pietaris Ericto» [vv. 507-508]²³. Las maldades de la bruja tesalonicense se enumeran morosamente a continuación en la *Farsalia* (vv. 527-569 y 576-578), aunque de ellos da una idea muy aproximada el verso 561: «hominum mors omnis in usu est».

Ciertamente, no son comparables a la actuación de Eritea y a sus saberes en la obra de Encina. ¿Por qué entonces se fijó el dramaturgo salamantino en ese personaje de una bruja clásica para nombrar a su alcahueta? ¿Por el peso de la figura de Celestina y conocer Encina el material procedente de la *Farsalia* empleado en la tragicomedia? ¿O sería el comentario que apareció en la glosa a la copla del *Laberinto* de Juan de Mena en 1499 el estímulo que llevó a Encina a denominar a su alcahueta de la *Égloga de Plácida y Vitoriano* con este nombre²⁴? No hay

21 Cito por Juan de MENA, *Laberinto de fortuna*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Editora Nacional, 1976, pp. 110-111.

22 He consultado ambas ediciones en los repositorios digitales de la Biblioteca Nacional de España y de la Universidad de Granada, a saber: Juan de MENA, *Las CCC*, Enla muy noble y muy leal cibdad de Seuilla, Impresas co[n] mucha dilige[n]cia y correccio[n] por Joa[n]nes Pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas co[n]pañeros alemanes, 1499, § 130, fols. CII rº-vº, accesible en línea: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004968&page=1>>. Consultada el 05.05.2015. Y Juan de MENA, *Las CCC del famosísimo poeta Iuan de Mena con glosa*, Granada, por Iuan Varela de Salamanca, 1505, fol. CLXXIII vº, accesible en línea: <http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1106298.11021>. Consultada el 05.05.2015. En ambos comentarios remite al libro VI de la *Farsalia* de LUCANO, en el que en los vv. 413-830 se produce el encuentro con Ericto; véase Marco Anneo LUCANO. *Farsalia*, ed. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984, pp. 171-201. No he podido consultar la magna edición de Hernán NÚÑEZ, *Glosa sobre las "Trezientas", del famoso poeta Juan de Mena*, ed. Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.

23 Cito por la traducción del texto de Marco Anneo LUCANO. *Farsalia*, p. 189: «Estos ritos alevosos, estos crímenes de una siniestra ralea, la feroz Ericto los había condenado como excesivamente piadosos» [vv. 507-508].

24 Propone Antonio CORTIJO OCAÑA, «Medea la "nigromantesa": a propósito de los hechizos de Medea en Rojas y Gower», *Revista de literatura medieval*, 20, 2008, p. 32 que posiblemente Rojas hubiera sido alumno en la Universidad de Salamanca de Hernán

posibilidad de determinarlo, pero ciertamente en la escena que sigue se acumulan actos que caen en el dominio de la *impiedad*²⁵. Se trata de varias acciones celestinescas, que abarcan desde fingir embarazos a remendar virgos pasando por alguna hechicería, materia sobre la que debe verse la contribución de María Vázquez en estas *Actas*. Me parece pertinente recordar el pasaje en que las dos convienen en que los amores sin pago de por medio no son de su agrado. Amén de la negación radical del código cortés, la conversación incluye una interesante noticia:

- ERITEA [...] Sea fraile o sacristán,
vale más tener amores
con estos tales que dan,
que con peinado galán,
que todos son burladores,
sin dinero,
y presumen que de fuero
se lo deven por señores.
- FLUGENCIA Pues por mi vida, Eritea,
que aun agora va de aquí
uno de aquessa ralea.
Mas por más galán que sea
él no burlará de mí.
¡Venga paga
si quiere que por él haga!
- ERITEA Hazeldo, comadre, assí.
 ¿Y cómo os va con aquél
a quien dimos los hechizos?
- FLUGENCIA Eritea, burlo dél,
muéstromele muy cruel.

Núñez de Toledo, el Comendador Griego, y haber escuchado así en clase lo que fue la preparación de semejante comentario en las clases de retórica del Comendador. Con todo, como señalan María Teresa MOLINOS TEJADA y María GARCÍA TEIJEIRO, «Modelos precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*», *Faventia*, 31, 1-2 (*Homénatge a Rosa-Araceli Santiago Álvarez*), 2009, p. 184, las aposiciones con las que Celestina complementa la mención de Plutón, ocho en total, que tienen por intención definir al dios del inframundo, están en Lucano, pero no en Mena.

25 Como se define en *Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces: «Vale también maldad grande, o acción perversa, y sacrílega»* (1734: IV, 226b).

ERITEA Obraron los bebedizos.
 Yo seguro
 que donde entra mi conjuro
 no son amores postizos.
 [vv. 737-760]²⁶

La vía de escape escogida por Vitoriano para olvidar a Plácida es arrimarse a una “dama corsaria” que emplea recursos como los conjuros que me interesan para capturar a sus víctimas. A primera vista se trata de alguna forma de *philocaptio*, por vía oral en este caso, aunque la respuesta de Flugencia a la pregunta sobre la eficacia del producto permite albergar muy razonables dudas de si realmente se trata de algún tipo de acción no natural²⁷. Es bien sabida la polémica que rodea este tema en el mundo de los estudios celestinescos²⁸; responsable de estas opiniones a

²⁶ *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 203-204.

²⁷ Como apuntan María Teresa MOLINOS TEJADA y María GARCÍA TEIJEIRO, «Modelos precedentes clásicos del conjuro», pp. 181-182, la aparente naturaleza mágica de la *philocaptio* es una ilusión que encubre la realidad ya desde su denominación, según desarrollan en su argumentación que resumo. Se trata de un término bajolatino híbrido de griego y latín construido por yuxtaposición. De haber sido gramaticalmente correcto debería ser una forma hipotética **philoceptio*, y no significaría lo que hoy habitualmente se entiende, porque *philo* en griego significa “amigo, que ama, aficionado a, que gusta de”. Además, Heinrich KRAMER en su *Malleus maleficarum* lo utiliza como un sinónimo de *amor hereos*, por tanto, amor sensual, indebido. *Philocaptus*, con el sentido de amor sensual, debe proceder, continúan María Teresa MOLINOS TEJADA y María GARCÍA TEIJEIRO de un adjetivo *philocaptus* frecuente en textos de la baja Edad Media. El *Glossarium* de du Cange lo traduce como “amore captus”, ‘dominado por el amor’, en otras palabras, ‘enamorado’. De hecho, los ejemplos que proporcionan las mencionadas investigadoras aparecen en textos religiosos (donde Dios está enamorado de los hombres), mitológicos o literarios como la *Divina comedia*, en cuyo prólogo, al hablar del amor de Dante por Beatriz dice: «Philocaptus fuit de ipsa, et ipsa de ipso [...]». Si lo suponemos un uso metafórico, habrá que aceptar que cuando Kramer lo emplea ya se ha contaminado de esa condición hiperbólica; no es, por tanto, un término técnico con el que denominar un hechizo en manuales de brujería. En ese ámbito de brujería el hechizo de la vieja es denominado *defixio*, que se puede traducir como *atamiento*, como pone en boca de la propia alcahueta ROJAS, *La Celestina*, Quinto auto, p. 137: «¡O yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hacer [...]!». Ciertamente, el lugar es ambiguo, como señalan los editores, porque puede referirse también a sus vínculos demoníacos.

²⁸ Véase una síntesis en Eva LARA ALBEROLA, *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universidad, 2010, pp. 320-325, así como su propuesta de clasificación del personaje en su artículo «Por qué y para qué: Función

menudo contradictorias ha sido la ausencia de la voz del narrador que aclarase si los actos mágicos presentados en los textos eran o no sobrenaturales o simples burlas. En mi opinión, como en la de otros críticos, los autores nunca mostraron con la acción que desarrollan en sus textos la creencia en la posibilidad de que la magia influyese sobre la voluntad de los seres humanos. Sobre ello volveré para finalizar mi aportación; por el momento apréciase que Flugencia no hace gala de dominar la voluntad del hechizado («burlo dél / muéstromele muy cruel»), sino que se presenta como un clásico personaje femenino del cancionero castellano. De hecho, Eritea empleaba métodos semejantes cuando era joven, y no se trataba de hechizos ni bebedizos, precisamente:

ERITEA Hija, cuando yo era moça
bien pelava y repelava
de aquesta gente que es boça
que con el verde retoça,
que pelo no les dexava.
¡Moçalvillos!
Ya les torno los cuchillos
que otro tiempo tomaba.
[vv. 761-768]²⁹

El editor propone interpretar estos versos, de sentido un tanto obscuro, a partir de entender que esa gente *boza* («joven») sería quien «con el verde retoza» esto es, ostentaría «la lozanía de la juventud»³⁰. Siendo un sentido posible, e incluso que conectaría muy bien con mi interpretación de los hechizos, en el *Tesoro* de Covarrubias el sentido es otro: «Retoçar con el verde, las bestias comiendo verde y holgando se ponen loçanas; lo mesmo suelen hazer los que están bien mantenidos y contentos»³¹. Se

de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro», *Espéculo*, 44, 2010. Accesible en línea: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>>. Consultado el 05.05.2015; en él califica a Eritea como «copia de Celestina, trazada a grandes pinceladas, sin prácticamente ninguna profundidad y sin ni siquiera un papel crucial en la acción».

29 *Égloga de Plácida y Vitoriano*, en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 203-204.

30 Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, p. 204, n. 764.

31 Sebastián de COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998, s. v. *Retoçar*, p. 908.

refiere, por tanto, creo, a quienes ostentaban esa condición pudiente que desataba la furia de las dos mujeres, cuya venganza empleaba armas para atacarles que no eran precisamente mágicas³². El motivo caló en quien fue más directo seguidor de Encina, Lucas Fernández, que también introduce como elemento pintoresco y muy esquemáticamente presentado con su referencia a la ermitaña de san Bricio de la *Égloga o farsa del Nacimiento*, madre de Bonifacio, protagonista de la pieza, morosamente descrita³³ como una hechicera que recoge partes de cadáveres por la noche, prepara bebedizos y demás parafernalia, aunque no realice conjuro alguno en escena³⁴.

El caso siguiente de un conjuro aparece en la *Égloga interlocutoria* atribuida al humanista, traductor y escritor de textos muy diversos, Diego Guillén de Ávila³⁵, quien en su desgraciadamente no accesible

32 Como apunta el editor en Juan DEL ENCINA, *Teatro*, ed. Alberto del Río, pp. 203-204 y 357, nn. 762 y 767-768, donde explica el sentido de *pelar* con Covarrubias: «Comerle a uno su hazienda, como hazen las rameras que pelan a los mancebos», así como de *tornar los cuchillos* basado en una reducción a su sentido literal de la expresión proverbial que recoge Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro*, s. v. *Pan*, p. 848: «Amancebados a pan y cuchillo».

33 Lucas FERNÁNDEZ, *Farsas y églogas*, ed. María Josefa CANELLADA, Madrid, Castalia, 1981, vv. 161-209, pp. 171-173.

34 Recuerda Françoise MAURIZI, «"Peor es que Celestina": À propos de la "ermitaña de San Bricio" de Lucas Fernández», *Cahiers d'Études Romanes*, 18, 1994, pp. 112, que los conjuros de la madre de Bonifacio se extendían a más que el trazado de cercos y prácticas similares; era también capaz de fabricar el *bollo maymón* (FERNÁNDEZ, *Égloga o farsa del Nacimiento*, en *Farsas y églogas*, v. 201, p. 272), que define con Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro*, s. v. *Bollomaimón*, p. 226: «Pan mezclado con hechizos de bien querencia». El *Diccionario de la lengua castellana*, p. 640, lo aproxima a otro de los elementos habituales de estos personajes: «Dice Covarrubias que es el pan mezclado con hechizos, para obligar a una persona a que ame a otra; se suele hacer con lo que se llaman bebedizos».

35 Sobre sus circunstancias vitales debe verse María Elvira ROCA BAREA, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 373-394. Su formación académica no es desconocida, aunque su condición de hijo de Pero Guillén de Segovia y el tenor erudito de sus creaciones y traducciones, dedicadas a personajes de la corte, lo sitúan intentado continuar los tipos de textos que escribieron o impulsaron Gómez Manrique y el arzobispo Alonso Carrillo, como señala ROCA BAREA, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor», pp. 376-385. Como indica la mencionada autora, la traducción de los *Stratagemata* de Frontino que llevó a cabo Guillén de Ávila se la dedicó a Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, que fue el padre de Bernardino de Velasco, condestable de Castilla, con quien se habría casado la hija del Gran Capitán; Roca Barea, siguiendo una hipótesis tan extendida como carente de fundamento, supone que Guillén de Ávila habría compuesto su *Égloga* para celebrar

impreso, adorna con la pintoresca condición de ensalmador³⁶, a caballo entre lo mágico y lo supersticioso, al personaje del casamentero Alonso Benito³⁷, que quiere convencer al pastor Hontoya de que case a su hijo, Tenorio, con una cierta moza, llamada Turpina, hija de Juana “la rubia”, a la que presenta con su habitual relación de ancestros que avalen su linaje³⁸. La naturaleza híbrida de este personaje, celestinesco -por su labor de cohonestador de parejas imposibles, *vetulo* vicioso y aparente conjurador-, por una parte, y pastor -que se faja a pullas con sus oponentes-, por otra, pone de manifiesto, como en el caso anterior, que la falta de preceptos normativos de la égloga renacentista, como señaló

ese enlace, aunque no aporte ninguna prueba de ello. La traducción del texto de FRON-TINO se publicó en 1516 en la imprenta de Lorenzo de Liondedei, que imprimiría al año siguiente las *Farsas y églogas* de Lucas FERNÁNDEZ; una descripción del ejemplar en Lorenzo RUIZ FIDALGO, *La imprenta en Salamanca (1501-1600)*, Madrid, Arco-Libros, 1994, 3 vols., T. 1, §111, p. 237.

36 Los ensalmadores quedan definidos en una carta enviada a todos los tribunales que se ocupaban de casos de brujería en 1530 como aquellos «que curan enfermedades por encantamientos [y] afirman que todas las enfermedades son causadas por las brujas» como recordaba Henry Charles LEA, *Historia de la Inquisición española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, 3 vols., t. III, p. 608. Véase también la definición de Arturo MORGADO GARCÍA, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad, 1999, p. 88. El Siglo de Oro aprovechó la figura en textos burlescos en los que incluso llega a ser protagonista como en la obra de Antón Mari REGUERA que estudió Santiago GARCÍA-CASTAÑÓN, «Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: “El ensalmador”, de Antón de Mari Reguera», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez): El escritor y la escena IV*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez (México), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, pp. 93-102. El personaje también tiene presencia en la cultura popular posterior, como puede verse para Asturias en Joaquín FERNÁNDEZ GARCÍA, *Curanderos y santos sanadores: aspectos de la medicina popular en Asturias*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1996.

37 Aunque no hay ninguna evidencia determinante, Charlotte STERN, «The Comic Spirit in Diego de Ávila's *Égloga interlocutoria*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, p. 73 apuntaba la proximidad de la figura del casamentero de esta pieza con el Miguel Turra de la *Comedia de Bras Gil y Beringuella* de Lucas FERNÁNDEZ.

38 Típico recurso del teatro del Renacimiento que estudiasen desde John LIHANI, «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 252-263 a Aurora EGIDO, «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. T. 1: *Plenarias, general, poesía*, ed. Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, 3 vols. pp. 19-50, tan extendido por toda la literatura del Siglo de Oro. Su sentido en la sociedad coetánea se puede analizar con Teófilo RUIZ, *Discursos de sangre y parentesco en Castilla durante la Baja Edad Media y la Época Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, 2015.

Aurora Egido, les permite a sus autores agavillar materiales muy diversos con los que elevarla del plano ínfimo en cuanto materia retórica del que partía³⁹.

Recordemos cómo el pastor Tenorio, cansado de sus tribulaciones y peleas, se acuesta un rato, inmediatamente antes de la llegada de Alonso Benito; este, cuando desiste de convencer a su padre de casarle con Teresa Turpina, intenta persuadirle directamente a él, pero descubre que está delirando y no consigue hacerle abandonar el estado de sueño. En su barboteo Tenorio pasa revista a lo que han sido sus preocupaciones del día:

Habla Tenorio entre sueños y dice:

TENORIO	Allega, Barcino, y tráemele aquí, y cata verás, y...
BENITO	¿Qué está hablando? O él está qualque cosa soñando, o debe estar loco o fuera de sí. Levanta, levanta, levanta d'ahí.
TENORIO	Aguija, Bermejo, y saltal'encima.
BENITO	Mía fé, no puedo hacer hoy estima qué cosa pueda pensar entre sí.
TENORIO	Azoma, Domingo, azoma el mastín.
BENITO	Otra le ha dado; quiero dejarle que en estos quillotros peor es hu[r]galle. [vv. 209-219] ⁴⁰

39 Aurora EGIDO, «Sin poética hay poetas': sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.

40 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa», pp. 243-244. La pieza cuenta con una edición moderna en *Teatro español del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Taurus, 1987, que sigue la citada edición de Kohler, quien a su vez partía de la transcripción de Bartolomé José GALLARDO como indica en *Sieben spanische dramatische Eklogen*, p. 168. La transcripción del polígrafo apareció póstumamente en *El Criticón, papel volante de literatura y bellas-artes*, 7, 1859, pp. 1-42, aunque en el ejemplar digitalizado que manejo carece de portada (<<http://catalog.hathitrust.org/Record/008015616>>), pero la numeración independiente del texto apunta a que se trataba del séptimo número de la revista.

El delirio del pastor Tenorio continúa a pesar de los intentos de Benito de hacerle volver al estado de vigilia con ofertas de comida e incluso de un casamiento, aunque sin éxito. De ahí que se plantee *in crescendo* si el pastor tiene un problema mayor:

BENITO O este ha pisado qualche malicia,
 o algún escolar lo tiene encantado.
 Quiero mirar si está embelesado.
 [...]

BENITO No me conoces y hablas sobrado,
 y medio tomad[o] estás d'el Diablo.
 [vv. 237-239 y 245-246]⁴¹

En estos versos se comienza a plantear la disyuntiva que después se prolonga en el diagnóstico, cura y discusión del caso que vendrá a continuación, jugando con una ambivalencia muy llamativa. No es nada extraña en el comienzo de la edad moderna la coexistencia de un pensamiento racional, por muy *sui generis* que sean los saberes médicos de Benito, con la creencia en simples supersticiones, asaz llamativas, pero que poseen una coherencia específica que se manifiesta en el diagnóstico y los remedios empleados consuetudinariamente en esos casos⁴².

El estado de Tenorio a ojos de Benito puede proceder de un proceso sobrenatural –inducido por algún encantador, que tradicionalmente se asocia con los escolares⁴³– o uno más natural: «ha pisado qualche ma-

41 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa, p. 244.

42 Véanse ejemplos y una interpretación global en Fabián Alejandro CAMPAGNE, *Homo catholicus, homo superstitiosus: el discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Miño y Dávila, 2002, pp. 25-27.

43 La bibliografía del tema es larga, véanse por ejemplo un estado de la cuestión en Robert LIMA, «XIV. La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del siglo de oro», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 579-598; del mismo autor «The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age», en *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F. Dixon*, ed. Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove y James Whiston, Woodbridge, Tamesis Books, 2001, pp. 71-90. Catalina BUEZO, «La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de *La cueva de Salamanca*», en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, ed. Catalina Buezo, Kassel, Reichenberger, 2004, pp. 127-135.

licia» [v. 237]⁴⁴, que parece referirse a la creencia, presente ya en Claudio Eliano de que pisar la huella de un lobo entumece, al menos a los caballos⁴⁵; por eso lo describe como *embelesado*, esto es, según Covarrubias, «El pasmado, absorto, traspuesto. Otros dicen estar corrompido de embelesando, de veleño, planta conocida que saca al hombre de sentido y a todo animal, usando della. [...] velesa es una yerba que emborracha las ovejas, de do se dijo embelesado»⁴⁶. Corominas y Pascual señalan cómo en *Celestina* “embelesado” tiene el sentido de ‘aturdido, atontado’⁴⁷, que son «sentidos más próximos al etimológico ‘emborrachar los peces envenenando las aguas con belesa’»⁴⁸.

Estos síntomas ponen a Alonso Benito en lo peor: Tenorio ha sido objeto de algún tipo de envenenamiento –«le han dado sal reuelta con vino» [v. 276]⁴⁹– o accidente físico, un episodio de *gota*

44 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 244.

45 Claudio ELIANO, *Historia de los animales*, ed. José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 2002, 2 vols., t. I, lib. I, p. 93.

46 Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro*, s. v. *Embelesado*, p. 505. No se trata, en contra lo que es habitual, de una etimología fantasiosa en exceso, porque es el producto de una contaminación de sentidos con el beleño y su empleo para adormecer, «embeleñar», que dio lugar a un interesante cruce de sentidos apuntado por Pío FONT QUER, *Plantas medicinales: El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1962, p. 568.

47 «AREÚSA. ¡Oh fuerte tribulación! ¡Oh dolorosas nuevas, dignas de moral lloro! ¡Oh acelerados desastres! ¡Oh pérdida incurable! ¿Cómo ha rodeado tan presto la fortuna su rueda? ¿Quién los mató? ¿Cómo murieron? Que estoy embelesada, sin tiento» ROJAS, *La Celestina*, Décimoquinto auto, p. 288.

48 Joan COROMINAS y José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [Vol. 1: A-Ca - Vol. 2: Ce-F - Vol. 3: G-Ma - Vol. 4: Me-Re - Vol. 5: Ri-X - Vol. 6: Y-Z *Indices*], Madrid, Gredos, 1980-1996, 6 vols., T. 1, pp. 556-557: «Por último, no sabemos a ciencia cierta qué antiguas relaciones pudieron haberse establecido entre el beleño o veleño (*Hyoscyamus*) y la belesa o velesa (*Plumbago europaea*), porque ningún parecido morfológico las abonaría. Pero es el caso que ambas plantas o sus nombres usuales originaron sendos verbos equivalentes, embeleñar y embelesar. Embeleñar es adormecer con beleño, y el *Diccionario de la Academia* lo hace sinónimo de embelesar. Antiguamente, embeleñar, y también embeliñar y embellinar equivalían a envenenar (“... y aficionado a los vicios, e embeleñado por ellos”, decía Fray Luis de León); como veleño y veneno eran sinónimos de beleño». Como proponen los autores del monumental diccionario, el sentido del término se ha ido transformando desde el más antiguo hacia el actual, de matiz positivo, «Suspender, arrebatarse, cautivar los sentidos» (DRAE).

49 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, p. 245. Desde la antigüedad se conoce el poder ponzoñoso de la sal común o de sus derivados, desde el cardenillo al tristemente célebre cloruro potásico empleado hoy en la «inyección letal» con la que se ejecuta a prisioneros en algunos estados de los EE.UU.

*cora*⁵⁰, esto es, un ataque de epilepsia, que un manual médico como el de Bernardo de Gordonio, su muy difundido *Lilio de medicina*, describe los síntomas que enumera Alonso Benito: «quita el sentido y las fuerzas de todo el cuerpo, turbando gravemente su movimiento y su sentimiento [...]»⁵¹. Para remediarlo, Benito se dispone a aplicarle un rústico conjuro que parece algún tipo de invocación mágica:

Yo te conjuro con San Julián,
aquel que pintado está en nuestra hermita,
con todas las voces que dan y la grita
al toro que lidian allá por San Juan.
También te conjuro con el rabadán
Toribio Hernández y Juan de Morena⁵²,
que tú me digas si andas en pena,
o qué es el quillotro de todo tu afán.
Más te conjuro y te reconjuro,
y te torno y retorno a reconjurar

50 Con este nombre aparece recogida la enfermedad en NEBRIJA y su *Vocabulario hispanolatino*. Mònica VIDAL DíEZ, *El "Vocabulario" hispano-latino (1513) de AE. A. de Nebrija: estudio y edición crítica*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguas, Teoría de la Literatura y Estudios Clásicos, 2007, \$8380, p. 357). Como sintetiza CORTÉS GABAUDAN en el *Diccionario médico digital de la USAL* (<<http://dicciomed.eusal.es/palabra/epilepsia>>) la enfermedad tuvo muy diversos nombres a lo largo de la historia. Una interesante perspectiva sobre las causas del interés en estas enfermedades mentales y su significación a lo largo del tiempo en Elena CARRERA MARCÉN, «Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-century Spain: New Evidence, New Approaches», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8, 2010, pp. 1-15.

51 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina. Lo contenido en este presente volumen de Bernardo Gordonio es lo siguiente. Primeramente los siete libros que se intitulan Lilio de medicina [...]*, Sevilla, Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495, capítulo veinte y cinco: de la epilensia, lxi rº, aunque cito por la edición moderna de Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, ed. Brian Dutton y María Nieves Sánchez, Madrid, Arco Libros, 1993, 2 vols., T. 1, p. 549. Sobre su difusión en España puede verse Antònia CARRÉ PONS, «Les traduccions catalana i castellana del *Lilium medicinale* (1303-1305) de Bernat de Gordon», *Revista Catalana de Teologia [Nº especial: "E l'Amic digué a l'Amat"]*, Miscel·lània d'homenatge al prof. Dr. Josep Perarnau i Espelt], 38.2, 2013, pp. 635-651, que pone de manifiesto la extensa difusión del texto y, secundariamente, las causas de su popularidad.

52 Sobre el personaje véase José Luis ALONSO HERNÁNDEZ y Javier HUERTA CALVO, *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore*, Salamanca, Universidad, 2000, pp. 231-232.

con agua, con fuego, con viento seguro
 con yerbas, con piedras, con tierra, con mar:
 con todos los lobos de entorno el lugar,
 con la marota y sus maroticos,
 con puercos, con perros, con cabras, cabritos.
 que digas qué has, sin más dilatar.

[vv. 281-296]⁵³

Lo que a simple vista se creería un conjuro es un remedo rústico del remedio que recomienda el citado Gordonio:

Cura. Cuando alguno está con el paroxosismo, si otro pone su boca sobre la oreja del enfermo y dice a la oreja tres veces estos versos, sin duda se levantará en seguida: «Gaspar fert mirrham, thus Melchior, Baltasar aurum”. Quien dice estos tres nombres de los reyes será absuelto del morbo caduco por la piedad del Señor. Cuando alguno dice estos versos tres veces en el agujero de la oreja, en seguida se levanta⁵⁴.

Temkin recuerda que Gordonio fue el primero en usar esta fórmula, que habitualmente continuaba: «Haec tria qui secum portabit nomina regum, / Solvitur a morbo Christi pietate caduco»⁵⁵. La reiteración anafórica, imperfecta aunque altisonante de Benito⁵⁶ se explica por imitación de un texto bíblico⁵⁷ empleado en algunos exorcismos, que comienzan

53 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa, p. 245-246.

54 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 559.

55 Owsei TEMKIN, *The falling sickness a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*, Baltimore, Hopkins University Press, 1994, p. 111, aunque existían otras variantes de la misma, de las que habla a continuación (pp. 111-117). En su origen posiblemente se encuentre, como propone, el relato del Evangelio de san Mateo, en el que se describe cómo caían de rodillas, que se tomó por el desplome que produce la enfermedad y el consiguiente remedio, al alcance de los tres hombres sabios: «Et intrantes domum viderunt puerum cum Maria matre eius, et *proidentes* adoraverunt eum; et apertis thesauris suis, obtulerunt ei munera, aurum et tus et myrrham» 2, xi.

56 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa, vv. 281, 285 y 289-290, pp. 245-246: «Yo te conjuro con San Julián [...] / También te conjuro con el rabadán [...] / Más te conjuro y te reconjuro, / y te torno y retorno a reconjurar / [...]».

57 Posiblemente del Evangelio de san Matero (26, lxiii: «Iesus autem tacebat. Et princeps sacerdotum ait illi: Adiuro te per Deum vivum, ut dicas nobis, si tu es Christus

conminando al espíritu impío a que revele su nombre⁵⁸; como es lógico, la imitación burlesca no podía incurrir en usar el nombre de Dios en vano, por lo que se substituye con seres y entes ridículos el nombre de Jesús, que recuerda Gil que san Pablo explicaba que era: «el nombre por encima de todo nombre [...] para que ante él “se doblara la rodilla de los seres celestes, terrestres e infernales”»⁵⁹.

Un humanista como Guillén de Ávila, con el público que asistiría a esta representación no se permitiría burlas que fueran contra la ortodoxia, pero tampoco renunciaría a la comicidad ligada a la credulidad e ignorancia de los rústicos⁶⁰. Por eso pone en escena a un personaje, Benito, ensalmador, que insiste en un posible origen sobrenatural del accidente («Alguna estantigua⁶¹ creo que oíste / u espanto terrible de algún ahorcado» [vv. 317-318]⁶²), aunque en el fondo sean parte de las causas que Gordonio propone para la epilepsia: «A veces viene la epi-

Filius Dei». Para la significación bíblica del empleo de estas fórmulas por parte de los discípulos de Jesús véase Luis GIL, «El ceremonial de la palabra imperativa: De los Evangelios», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 9, 1999, pp. 173-176.

58 La popularidad de la fórmula parece atestiguada por su empleo en un libro de caballería, *Tirant lo Blanc*, donde se incorpora a una burla de caballeros asustados que vuelve con *Don Quijote* siglos más tarde, como estudió Rafael BELTRÁN LLAVADOR, «“Conjúrote, fantasma”: almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 43-62.

59 Luis GIL, «El ceremonial de la palabra imperativa», p. 174. El lugar de san Pablo está en *Filipenses*, 2, ix-x: «Propter quod et Deus illum exaltavit et donavit illi nomen, quod est super omne nomen, ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium et terrestrium et infernorum».

60 El hecho de que el teatro empleara en ocasiones textos sagrados para referirse a cuestiones indecorosas le acabó costando muy caro, como expuse en «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-50.

61 Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro*, s. v. *Estantigua*, pp. 563, la define como: «La figura visión que se representa a los ojos [...] por otro nombre griego le llamamos fantasma. Suele el demonio, permitiéndolo Dios, tomar algunas figuras fantásticas para poner horror y miedo; otras veces la melancolía o la locura. Las forma en nuestra fantasía y el mismo demonio, pero no hay que hacer caso desto, sino armarnos con la señal de la Cruz y evitar ocasiones de donde se puedan recrecer semejantes devaneos».

62 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa, p. 246.

lepsia [...] porque ve algo terrible, como algún relámpago, o bien oye algún sonido grande como un trueno, campanas o truenos grandes y cosas semejantes»⁶³. Continúa por esa senda de separación de un posible origen mágico de los problemas del pastor Tenorio cuando pone en su boca una explicación fisiológica del problema y, a renglón seguido, de nuevo pase a burlarse de la facilidad para creer en una fantasía. Así, tras las fantasmales explicaciones del accidente padecido por el pastor, Tenorio expone una explicación de signo radicalmente contrario:

TENORIO Escucha, Benito, que no has acertado:
que no es nada deso que agora dijiste.
El lobo rabón que hace manida
al colmenarejo de Juan Meseguero,
la noche pasada matome un cordero,
yendo tras el me di una caída:
quedó mi cabeza tan amodorrida,
que poco sabía de mí dónde estaba,
y aun pardiós que entiendo que desvariaba
d'estar la mollera tan desvanecida.

[vv. 319-328]⁶⁴

La escena se torna en un contraste de diagnósticos de “sanadores no profesionales” que explican un cuadro agudo de letargia y desvaríos desde una óptica tradicional pero con base médica; recuérdese cómo describe Gordonio, por emplear una autoridad de referencia, la apoplejía y sus síntomas: «Apoplejía es enfermedad del cerebro que quita el sentido y el movimiento a todo el cuerpo repentina y súbitamente [...] *Causas*. La causa de esta enfermedad puede ser interna o externa. La externa es herida, golpe, frialdad fuerte y repentina que llega a la cabeza [...]»⁶⁵.

Benito responde enunciando los síntomas del accidente de Tenorio, pero, como se puede apreciar a simple vista, son ambiguos, porque coinciden con ambos diagnósticos, pese a que falten elementos fundamentales como los que presento tachados:

63 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 553.

64 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. *Égloga ynterlocutoria, graciosa*, pp. 246-247.

65 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 576.

- BENITO Despierta, so quieres venir a almorzar
 ¿A quién digo? ¡Hao! ¡Tenorio
 [Hernando! [...]
 Levanta dende, no estés rehaciado [...]
- TENORIO Benito, Benito, deja mi capa.
- BENITO Pues anda luego, levanta d'ahí [...]
- TENORIO Entiendo que piensas que só yo solapa.
- BENITO Déjate deso y vámonos luego [...]
 Vate conmigo, yo te lo ruego [...]
- [Vv. 233-234, 249-250, 256-257 y 261]⁶⁶

[Apoplejía] Cuando llamas al enfermo y lo ves sin sentido y sin movimiento, como dormido en sueño grave y profundo [...] y está así mucho tiempo, entonces llámalo por su propio nombre y en voz alta, trábale de los cabellos, dóblale los dedos, apriétaselos mucho [...]⁶⁷.

- TENORIO Ni quiero ir ni quiero mudarme;
 aquí quiero estar, dormir y hartarme.
 Vete con Dios y déjame estar. [...]
 Juro al Dimoño, que tú estás buscando,
 con que te chafle apueste cayado. [...]
 ¡No ves la tema que tiene con mí!
 Como si fuese hijo del Papa.
 Vate malhora. [...]
 ¡O dado te hobiese agora una landre!⁶⁸
- [Vv. 238-240, 243-244, 251-253 y 254]

Epilepsia. Si el paroxismo es breve y ligero, ~~la espuma~~ **tiende a amarilla y la cara también**, y después del paroxismo parece que es colérico, de caliente complejión, airado, casi loco y furioso, es mancebo⁶⁹.

Cuando estas explicaciones no le permiten a Benito convencer a su interlocutor de su gran logro, haberle sanado con un conjuro, con vistas a lograr su objetivo ulterior, concertar el casamiento de Turpina y Tenorio, apura y obtiene del último un acontecimiento que explique el hechizo: haber sido objeto del engaño de dos gitanas que le han leído la mano, a la par que le robaban mientras le decían obvias verdades de Perogrullo. La comunicación de Folke Gernert en este volumen sobre el tema me exime de señalar la ausencia de magia también en esta práctica.

Estas burlas tienen su origen, claro, en la adopción del personaje de Celestina a través de la lectura minuciosa del texto de Rojas. Ya

66 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa», pp. 244 y 245.

67 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 578.

68 Diego GUILLÉN DE ÁVILA, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa», pp. 244 y 245.

69 Bernard de GORDON, *Lilio de medicina*, T. 1, p. 555.

vimos cómo Encina empleó algunos elementos celestinescos en la construcción del personaje y acciones de Eritea y, en cierta medida, Flugencia. El casamentero Benito también tiene claros nexos con la alcahueta que caen fuera de lo mágico y dejó de lado por ello, aunque son fácilmente perceptibles.

Celestina influyó sobre estos textos de la *nouvelle vague* bucólica que surgen con Encina y tras él. La forma en la que se recibe la materia mágica no debió ser distinta a la de Rojas y sus contemporáneos, que con independencia de que dieran crédito o no a la intervención mágica, sí apreciaban la arteria de la vieja y su dominio del engaño y de un cierto discurso médico, al punto de concitar auténticamente odio por el intrusismo profesional⁷⁰. Encina y Guillén de Ávila emplearon materiales “mágicos” ya presentes en la tradición literaria con los que construir unos personajes, verdaderamente teatrales, susceptibles de subir realmente al escenario, a diferencia del gran personaje que les sirvió de modelo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis y Javier HUERTA CALVO, *Historia de mil y un Juanes: onomástica, literatura y folklore*, Salamanca, Universidad, 2000.
- AMASUNO SARRAGA, Marcelino V., «Hacia un contexto médico para Celestina: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca*, 23, 1999, pp. 87-124.
- «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 18, 2000, pp. 11-49.
- «Hacia un contexto médico para “Celestina”: Sobre ‘amor hereos’ y su terapia», *Celestinesca*, 24, 2000, pp. 135-169.

⁷⁰ Véanse las noticias y el contexto que construye Marcelino V. Amasuno Sarraga, «Calisto, entre amor hereos y una terapia falaz», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 18, 2000, pp. 11-49. Marcelino V. Amasuno Sarraga, «Hacia un contexto médico para Celestina: dos modalidades curadoras frente a frente», *Celestinesca*, 23, 1999, pp. 87-124. Marcelino V. Amasuno Sarraga, «Hacia un contexto médico para “Celestina”: Sobre ‘amor hereos’ y su terapia», *Celestinesca*, 24, 2000, pp. 135-169. Y también la contribución de María Vázquez Melio a este volumen.

- ÁVILA, Diego de, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa y por jentil estilo», en *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, ed. Eugen Kohler, Dresden-Halle a.S., Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-M. Niemeyer, 1911, pp. 236-266.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael, «“Conjúrote, fantasma”: almas en pena y conjuros paródicos entre *Tirant lo Blanc* y *Don Quijote*», en *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, ed. José Manuel Lucía Megías, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008, pp. 43-62.
- BEYSTERVELDT, Antony van, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, ‘Ínsula’, 1972.
- CAMPAGNE, Fabián Alejandro, *Homo catholicus, homo superstitiosus: el discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Madrid, Miño y Dávila, 2002.
- CANET VALLÉS, José Luis, «*Ars amandi et reprobatio amoris*: trois formules de l’amour médiéval», en *Éros volubile: les métamorphoses de l’amour du moyen âge aux lumières*, ed. Dolores Jiménez Plaza y Jean-Christophe Abramovici, Desjonquères, Paris, 2000, pp. 11-20.
- «Literatura ovidiana (*Ars Amandi y Reprobatio amoris*) en la educación medieval», *LEMIR*, 8, 2004, sin paginación. Accesible en línea: <<http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista8/ArsAmandi.pdf>>.
- CAPRA, Daniela, «Intersecciones: Juan de Mena, Juan del Encina», en *Juan de Mena: de letrado a poeta*, ed. Cristina Moya García, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2015, pp. 205-216.
- CARRÉ PONS, Antònia, «Les traduccions catalana i castellana del *Lilium medicine* (1303-1305) de Bernat de Gordon», *Revista Catalana de Teologia [Nº especial: “E l’Amic digué a l’Amat”]. Miscel·lània d’homenatge al prof. Dr. Josep Perarnau i Espelt*, 38.2, 2013, pp. 635-651.
- CARRERA MARCÉN, Elena, «Madness and Melancholy in Sixteenth- and Seventeenth-century Spain: New Evidence, New Approaches», *Bulletin of Spanish Studies*, 87, 8, 2010, pp. 1-15.
- CÁTEDRA, Pedro M., *Amor y pedagogía en la Edad Media (estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, Universidad, 1989.

- CEJADOR Y FRAUCA, Julio, *Tesoro de la lengua castellana: origen y vida del lenguaje: lo que dicen las palabras*, Madrid, Perlado, Páez y Comp., Sucesores de Hernando, 1908-1914, 9 vols.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* [Vol. 1: A-Ca - Vol. 2: Ce-F - Vol. 3: G-Ma - Vol. 4: Me-Re - Vol. 5: Ri-X - Vol. 6: Y-Z Indices], Madrid, Gredos, 1980-1996, 6 vols.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, Bordeaux, Inst. d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Univ. de Bordeaux, 1967.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio, «Medea la “nigromantesa”: a propósito de los hechizos de Medea en Rojas y Gower», *Revista de literatura medieval*, 20, 2008, pp. 31-58.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1998.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Teatro nel Rinascimento, Roma 1450-1550*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Diccionario de la lengua castellana en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o rephranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Madrid, en la imprenta de Francisco del Hierro, impresor de la Real Academia Española, 1726-1739, 6 vols.
- Dizionario biografico degli italiani, T. 51*, (ed.) Fiorella Bartocchini, Massimo Aliverti y Mario Caravale, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998.
- EGIDO MARTÍNEZ, Aurora, «‘Sin poética hay poetas’: sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, pp. 43-77.
- «Linajes de burlas en el Siglo de Oro», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993). T. 1: Plenarias, general, poesía*, (ed.) Ignacio Arellano Ayuso, Carmen Pinillos, Marc Vitse y Frédéric Serralta, Pamplona, GRISO, 1996, 3 vols. pp. 19-50.
- ELIANO, Claudio, *Historia de los animales*, ed. José María Díaz-Regañón López, Madrid, Gredos, 2002, 2 vols.
- ENCINA, Juan del, *Teatro, segunda producción dramática*, ed. Rosalía Gimeno, Madrid, Alhambra, 1977.
- *Teatro completo*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1991.

- *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, Joaquín, *Curanderos y santos sanadores: aspectos de la medicina popular en Asturias*, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1996.
- FERNÁNDEZ VALLADARES, Mercedes, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco-Libros, 2005, 2 vols.
- FONT QUER, Pío, *Plantas medicinales: El Dioscórides renovado*, Barcelona, Labor, 1962.
- GARCÍA-BERMEJO GINER, Miguel M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI: índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Universidad, 1996.
- «Causas y efectos de la censura en el teatro anterior a Lope de Vega», en *Textos castigados: la censura literaria en el Siglo de Oro*, ed. Eugenia Fosalba y María José Vega, Bern, Peter Lang, 2013, pp. 21-50.
- GARCÍA-CASTAÑÓN, Santiago, «Una curiosa obra dramática del Siglo de Oro: “El ensalmador”, de Antón de Mari Reguera», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez): El escritor y la escena IV*, ed. Ysla Campbell, Ciudad Juárez (México), Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 93-102.
- GERNERT, Folke, «Antonio Martínez de Salamanca, impresor, y Francisco Delicado, corrector. Libros españoles en la imprenta italiana a través de sus ilustraciones», en *Nápoles-Roma, 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica. Congreso celebrado en la Universidad de Kiel (Alemania), del 4 al 6 de julio de 2004*, ed. Javier Gómez Montero y Folke Gernert, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2005, pp. 205-242.
- GIL, Alfonso Manuel, «Ensayo de reconstrucción del montaje de la *Égloga de Plácida y Vitoriano*», en *Jornadas de Teatro Clásico Español. El trabajo de los clásicos en el teatro contemporáneo*, ed. José Antonio Hormigón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, 2 vols. T. 1, pp. 26-69.
- GIL, Luis, «El ceremonial de la palabra imperativa: De los Evangelios», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 9, 1999, pp. 163-183.

- GÓMEZ MORENO, Ángel, «Juan de Mena», en *Diccionario filológico de literatura medieval española: textos y transmisión*, ed. Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías, Madrid, Castalia, 2002, pp. 670-685.
- GILLET, Joseph E., *Propalladia, and other works of Bartolomé de Torres Naharro. T. IV: Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, ed. Otis H. Green, Bryn Mawr-Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961.
- GORDON, Bernard de, *Lilio de medicina*, ed. Brian Dutton y María Nieves Sánchez, Madrid, Arco Libros, 1993, 2 vols.
- GUILLÉN DE ÁVILA, Diego, «III. Égloga ynterlocutoria, graciosa y por gentil estilo», en *Sieben spanische dramatische Eklogen, mit einer Einleitung über die Anfänge des spanischen Dramas*, ed. Eugen Kohler, Dresden-Hallé a.S., Gedruckt für die Gesellschaft für Romanische Literatur-M. Niemeyer, 1911, pp. 236-266.
- HEUGAS, Pierre, «Sur une scène censurée: Encina et *La Celestine*», en *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiés en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon (1895-1977)*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1979, pp. 397-403.
- INFANTES DE MIGUEL, Víctor, «Poesía teatral en la corte: Historia de las Églogas de Diego Guillén de Ávila y Fernando del Prado», en *The Age of the Catholic monarchs, 1474-1516: literary studies in memory of Keith Whinnom*, ed. Alan Deyermond y Ian Macpherson, Liverpool, Liverpool University Press, 1989, pp. 76-82.
- LARA ALBEROLA, Eva, «Por qué y para qué: Función de las hechiceras y brujas en la literatura de los Siglos de Oro», *Espéculo*, 44, 2010, sin paginación. Accesible en línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero44/hechibru.html>.
- *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Valencia, Universidad, 2010.
- LEA, Henry Charles, *Historia de la Inquisición española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, 3 vols.
- LIHANI, John, «Lucas Fernández and the Evolution of the Shepherd's Family Pride in Early Spanish Drama», *Hispanic Review*, 25, 1957, pp. 252-263.
- LIMA, Robert, «The Caves of Toledo and Salamanca: Seats of Magic in Golden-Age», en *Spanish Theatre: Studies in Honour of Victor F.*

- F. Dixon, (ed. Kenneth Adams, Ciaran Cosgrove y James Whiston, Woodbridge, Tamesis Books, 2001, pp. 71-90.
- «XIV. La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del siglo de oro», en *Señales, Portentos y Demonios: La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, ed. Eva Lara Alberola y Alberto Montaner, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, pp. 579-598.
- LÓPEZ MORALES, Humberto, *Tradicción y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1968.
- LUCANO, Marco Anneo, *Farsalia*, ed. Antonio Holgado Redondo, Madrid, Gredos, 1984.
- MACPHERSON, Ian, «Celestina Labranderera», *Revista de literatura medieval*, 4, 1992, pp. 177-186.
- MARTÍN ABAD, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*, Madrid, Arco-Libros, 1991, 3 vols.
- MAURIZI, Françoise, «“Peor es que Celestina”: À propos de la “ermitaña de San Bricio” de Lucas Fernández», *Cahiers d’Études Romanes*, 18, 1994, pp. 97-115.
- «La Égloga de Plácida y Victoriano a través de sus ediciones», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, (Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996) 2, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Universidad, Alcalá de Henares, 1998, 2 vols. T. 2, pp. 1033-1042.
- MENA, Juan de, *Las CCC*, En la muy noble y muy leal cibdad de Seuilla, Impressas co[n] mucha dilige[n]cia y correccio[n] por Joa[n]nes pegnizer de Nurenberga y Magno y Thomas co[n]pañeros alemanes, 1499. Accesible en línea: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000004968&page=1>>.
- *Las ccc del famosissimo poeta iuan de mena cõ glosa*, Granada, por Iuan Varela de Salamanca., 1505. Accesible en línea: <http://adrastea.ugr.es/tmp/_webpac2_1106298.11021>.
- MENA, Juan de, *Laberinto de fortuna*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Editora Nacional, 1976.
- MOLINOS TEJADA, María Teresa y GARCÍA TEIJEIRO, María, «Modelos precedentes clásicos del conjuro en el acto III de *La Celestina*», *Faventia*, 31, 1-2 (Homenatge a Rosa-Araceli Santiago Alvarez), 2009, pp. 179-188.

- MONTANER FRUTOS, Alberto y Eva LARA ALBEROLA, «La hechicería en *La Celestina* desde el estudio de la magia», en *Actas del V Congreso internacional de la SEMYR: SEMYR (Grandes y pequeños de la literatura medieval y renacentista, 24 a 26 de septiembre de 2014, Universidad Rey Juan Carlos, Fuenlabrada*, ed. Emilio Blanco Gómez, en prensa, pp. 32.
- MORGADO GARCÍA, Arturo, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad, 1999.
- NÚÑEZ, Hernán, *Glosa sobre las “Trezientas”, del famoso poeta Juan de Mena*, ed. Julian Weiss y Antonio Cortijo Ocaña, Madrid, Polifemo, 2015.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, «*La Celestina* y el teatro del siglo XVI», *Epos*, 7, 1991, pp. 291-211.
- «Juan del Encina en busca de la comedia: La *Égloga de Plácida y Victoriano*», en *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro, julio de 1994*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha–Festival de Almagro, 1999, pp. 91-113.
- ROCA BAREA, María Elvira, «Diego Guillén de Ávila, autor y traductor del siglo XV», *Revista de filología española*, 86, 2, 2006, pp. 373-394.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota, Íñigo Ruiz Arzálluz y Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 2000.
- RUIZ, Teófilo, *Discursos de sangre y parentesco en Castilla durante la Baja Edad Media y la Época Moderna*, Santander, Universidad de Cantabria, 2015.
- STERN, Charlotte, «The Comic Spirit in Diego de Ávila's *Égloga interlocutoria*», *Bulletin of the Comediantes*, 29, 1977, pp. 62-75.
- SULLIVAN, Henry W., *Juan del Encina*, Boston, Twayne, 1976.
- Teatro español del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo Madrid, Taurus, 1987.
- TEMKIN, Owsei, *The falling sickness a history of epilepsy from the Greeks to the beginnings of modern neurology*, Baltimore [u.a.], Hopkins Univ. Press, 1994.
- VIAN HERRERO, Ana, «Transformaciones del pensamiento mágico: el conjuro amatorio en *La Celestina* y en su linaje literario», en

Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas, ed. Rafael Beltrán Llavador y José Luis Canet Vallés, Valencia, Universidad, 1997, pp. 209-238.

VIDAL DÍEZ, Mónica, *El "Vocabulario" hispano-latino (1513) de AE. A. de Nebrija: estudio y edición crítica*, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Humanidades: Filosofía, Lenguas, Teoría de la Literatura y Estudios Clásicos, 2007.