



2020

## Propaganda y progreso: el rol paradójico de la magia en la España premoderna

Alexander K. Rhodes  
Colby College

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses>



Part of the [Christianity Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Colby College theses are protected by copyright. They may be viewed or downloaded from this site for the purposes of research and scholarship. Reproduction or distribution for commercial purposes is prohibited without written permission of the author.

---

### Recommended Citation

Rhodes, Alexander K., "Propaganda y progreso: el rol paradójico de la magia en la España premoderna" (2020). *Honors Theses*. Paper 1002.  
<https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/1002>

This Honors Thesis (Open Access) is brought to you for free and open access by the Student Research at Digital Commons @ Colby. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of Digital Commons @ Colby.

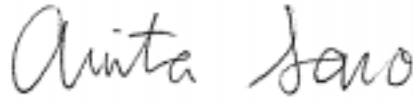
**Propaganda y progreso:**  
el rol paradójico de la magia en la España premoderna

Alex Rhodes

Honors Thesis  
Spanish Department  
Colby College  
© May 2020

## Signature Page

Alexander Rhodes has fulfilled the requirements for Honors in the Department of Spanish with the completion of this senior honors thesis.



---

Anita Savo  
Director



---

Luis Millones  
Reader

*Leticia Mercado*

---

Leticia Mercado  
Second Reader



# Propaganda y progreso:

el rol paradójico de la magia en la España premoderna

Alex Rhodes

Honors Thesis  
Spanish Department  
Colby College  
May 2020

## Resumen

La magia tiene varios roles diferentes en la literatura española premoderna. A causa de las connotaciones pecaminosas de la magia, frecuentemente se usa para discriminar contra un grupo subalterno, como en la obra de teatro *El niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega. Se ve que esta forma de discriminación difunde y apoya la *anxiety of sameness* definida por Christina Lee. La *anxiety of sameness* es el temor de los nobles de ser infiltrados por los no nobles, incluyendo a los judíos, los moriscos y los de la clase baja. Pero, como se ve en esta tesis, la *anxiety of sameness* puede resultar en cualquier relación entre un grupo dominante y un grupo dominado.

Aunque la magia funciona a veces para apoyar la *anxiety of sameness*, se puede usar para criticar la *anxiety of sameness* también. En este trabajo vemos que la representación de la magia en tres obras premodernas—*La Celestina* de Fernando de Rojas, *El Conde Lucanor* de don Juan Manuel, y *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes—realmente critica la *anxiety of sameness*. Además de criticar la *anxiety of sameness*, estas obras desarrollan una mejor definición de la *anxiety of sameness* y enseñan lo amplio que es.

## Índice

Agradecimientos .....	4
La magia en la España premoderna .....	5
Propaganda: la magia como una herramienta para discriminar .....	14
La magia y la discriminación: las brujas .....	34
La magia crítica durante los siglos .....	57
Conclusión .....	83
Bibliografía .....	90

## Agradecimientos

Sobre todo me gustaría reconocer a Anita Savo, la primera profesora con quien estudié en Colby, y mi consejera de tesis. Me ha avisado con alegría durante cuatro años en Colby, me enseñó cómo formar una investigación independiente, y me dio confianza en mi propio trabajo. Gracias por guiar mis investigaciones todos estos años, permitirme aprender a tu lado como asistente de investigación, y creer en mí.

Gracias también a todo el departamento de español por crear un ambiente inclusivo, cuidar de sus estudiantes, y desarrollar una comunidad por sus estudiantes. Me gustaría reconocer especialmente a Dean Allbritton por organizar todo el proceso de la tesis, a Luis Millones y Leticia Mercado por ayudarme en las revisiones, a Lola Bollo-Panadero por enseñarme de la España Medieval y por convencerme de que hiciera una concentración en español, a Brett White por introducirme al análisis literario, y a Jorge Olivares por hacer entretenidos el análisis literario y la gramática.

Me gustaría agradecer especialmente a Kerry Chamberlain por enseñarme lo divertido que es el español. Seguro que no habría seguido con mi aprendizaje del idioma sin él.

Finalmente, gracias a mi familia por apoyarme, y especialmente a mi mamá por darme mi primera introducción a la lengua.

## La magia en la España premoderna

La magia y lo sobrenatural aparecen con frecuencia en la literatura española de la Edad Media y la temprana Edad Moderna (llamada “premoderna” de ahora en adelante). En una sociedad dominada por el cristianismo, una religión doctrinalmente en contra de la magia, esta práctica tabú revela mucho sobre la sociedad de la cual nace. Mejor dicho, la magia en la literatura española premoderna sirve como un punto para entrar en un análisis más profundo de aquella misma cultura. Antes de seguir, hay que definir bien lo que es “la magia” y “lo sobrenatural.” Dicho sencillamente, la magia es la manipulación intencional de fuerzas no vistas o no entendidas con la intención de causar un resultado paranormal, típicamente para beneficiar al manipulador de estas fuerzas de una manera superficial. Sus manifestaciones medievales incluyen pero no están limitados al augurio, la hechicería, la matemática, la adivinación, la alquimia, la astrología, las pociones y la nigromancia.<sup>1</sup> Lo sobrenatural, por otro lado, se considera como el espectro de artes, prácticas, o eventos no naturales que no son directamente vinculados a un mago o una bruja. Un ejemplo sería la aparición de un fantasma. Los fenómenos sobrenaturales pueden aparecer y desaparecer al azar sin ninguna invocación o acción de una persona.

A causa de las prohibiciones contra la magia en la Biblia, en la Europa de la Edad Media existía la idea entre muchos escritores e intelectuales de que toda la magia era inherentemente demoníaca. No fue hasta el siglo XIII que empezaron a ver una posible distinción entre la magia natural y la magia demoníaca. Por lo general, en la España

---

<sup>1</sup> Estas definiciones se han adaptado del libro de Jennifer Corry (15 y ss.), en consulta con los trabajos de Woods (30), Larner (1), Thorndike (24) y Caro Baroja (74).

premoderna se reconocían estos dos tipos diferentes de magia.<sup>2</sup> En realidad, no había una distinción clara entre la magia natural y la ciencia. Ya que la ciencia no era tan desarrollada como hoy, no quedaban claros sus límites. En muchos casos en la Edad Media se usaban hierbas como remedios contra algunas enfermedades, lo cual se consideraba una práctica médica y una extensión de la ciencia. Pero en muchos de estos casos la línea entre medicina y magia se oscurece dependiendo de las creencias de quien prepara o administra el remedio. Frecuentemente oraciones u otros reconocimientos de los poderes sobrenaturales de las hierbas acompañaban al remedio. Este tipo de magia se llama “natural” o “magia del oculto.” La definición de la magia se oscurece más al considerar la religión. En muchos casos los católicos crearon amuletos, talismanes o encantos para protegerse contra los demonios. Por eso la definición de la magia se volvía más borrosa hasta que no quedaba claro en muchos casos cuáles eran las diferencias entre la magia, la ciencia y algunas manifestaciones de la religión (Sachs, 119).

A pesar de este oscurecimiento de la definición de la magia, permanecía una forma de la magia que nunca se confundió con la ciencia, sino que mantuvo sus connotaciones sobrenaturales y espirituales durante los siglos. Aunque los escritores e intelectuales empezaron a conjeturar sobre una forma benévola de la magia, nunca se olvidaron de la realidad de la magia demoníaca. Veían muchos usos de la magia natural como posiblemente inspirados por demonios. Los hechizos que usaban brujos y brujas

---

<sup>2</sup> La información a continuación viene de *Magic in the Middle Ages* de Richard Kieckhefer. Este estudio habla de Europa en general, pero porque este trabajo se concentra en la España premoderna, hablaré de España. El lector debe considerar que muchos de estos aspectos de la magia no son únicos a la España premoderna, sino comunes a toda Europa.



para enamorar, matar, o cualquier otro propósito son algunas formas en que la magia natural podía ser influida de manera directa o indirectamente por lo demoníaco. Además de algunos casos específicos de la magia natural, existía la “nigromancia,” una forma de la magia que, excepto algunos casos raros, todos vieron como una forma de la magia demoníaca. Los usos principales de la nigromancia son para resucitar a seres muertos, revelar secretos y crear ilusiones. Por lo general, los practicantes de la nigromancia entendían que todos sus poderes venían a través de la manipulación de demonios. En la nigromancia, los demonios servían al mago, pero los magos debían cuidarse porque los demonios eran influyentes y podían manipular a los magos.

La inspiración y creencias de los nigromantes podían variar mucho. Como explica Richard Kieckhefer, aunque poderes públicos como la iglesia rechazaron la nigromancia formalmente, muchos clérigos seguían practicándola. La iglesia identificaba la nigromancia formalmente como un arte demoníaco por ser una manera para interactuar con demonios y tener frecuentemente un propósito malicioso. Aunque muchos de los nigromantes podían tener estas intenciones maliciosas, algunos trataron de conciliar sus prácticas mágicas con sus creencias religiosas. En algunos casos el nigromante se veía como un sirviente de Dios por su capacidad de controlar a los demonios, o podía verse como restringido por Dios. Algunos textos de la nigromancia incluso mencionan la necesidad de que el nigromante siga asistiendo a la iglesia y haciendo actos de servicio en la iglesia para evitar su propia destrucción (Kieckhefer, 168). Los eclesiásticos sin ninguna relación con la magia, por otro lado, no podían entender cómo Dios les daría este poder y les permitiría a los nigromantes interactuar así con los demonios, y veían las

prácticas y perspectivas de los nigromantes como ilícitas. En el siglo XVI el pensamiento popular en torno a la magia empezó a cambiar. La distinción entre magia demoníaca y no demoníaca desapareció, y se volvió a pensar que todos los tipos de magia estaban influidos por los demonios (Kieckhefer, 15). En la opinión popular, si la magia no era una forma para interactuar con los demonios, seguramente era una manera para manipular a Dios o a los dioses paganos.

Todo esto es decir que había muchas opiniones con respecto a lo que constituía la magia y cuáles formas eran demoníacas o aceptables, y nada quedaba perfectamente claro. En cuanto a la legislación, por otro lado, la Iglesia y la Corte promulgaron varias leyes en contra de la magia. Generalmente, las leyes establecieron que tras cualquier forma de magia existía la posibilidad de involucrar a demonios. Es más, las formas naturales de la magia, aparentemente inocentes, podían mezclar lo religioso con lo demoníaco de una manera sacrílega. Por eso, y al considerar que los oficiales de la Iglesia tenían bastante influencia sobre la ley, las leyes y los castigos relacionados con la magia eran bastante estrictos, especialmente en casos en los que la magia involucraba directamente a un dios pagano o una creencia pagana a causa de involucrar también el pecado de la herejía.<sup>3</sup>

Las regulaciones de la magia no solamente fueron inspiradas por su posible conexión con lo demoníaco, sino también por la competencia peligrosa entre la magia y el cristianismo. La Iglesia católica medieval siguió obteniendo más y más poder hasta dominar tanto el mundo público como el mundo privado. Para continuar en el aumento de

---

<sup>3</sup> Casi toda la información de arriba viene de Kieckhefer. He incluido referencias más específicas para las secciones que se refieren a páginas específicas.

su hegemonía, la Iglesia tenía que eliminar las fuentes de oposición que desafiaban su autoridad, y la magia era una de estas fuentes. En Castilla la religión, específicamente el cristianismo, reivindicaba ser la única conexión entre los seres humanos y el reino espiritual. La magia servía como competencia para la Iglesia y su autoridad porque proveía a los individuos la posibilidad de interactuar con el mundo espiritual a través de una variedad de prácticas no regidas por la Iglesia y sus representantes. Por eso, los que solamente buscaban una conexión con lo “espiritual” no tenían que encontrarla en la Iglesia, sino que la podían encontrar por su cuenta. De esta manera, la magia provee otra ruta al reino espiritual que subvierte y socava la autoridad de la Iglesia.

A pesar de las fuerzas sociales normativas que trataban de controlar o eliminar la práctica de artes mágicas, la literatura de España de los siglos XIV a XVII explora varios usos de la magia o lo sobrenatural. Con una gran diversidad de perspectivas sociales, políticas e intelectuales hacia la magia, su uso en un contexto literario revela gran perspicacia sobre las creencias religiosas y el pensamiento dominante de la sociedad. La magia y lo sobrenatural en estas obras sirven propósitos diversos. En algunos casos, el uso de la magia es simplemente una herramienta que usa el/la autor/a<sup>4</sup> para introducir más creatividad en su escritura. En otros, un mundo con la magia, sea natural o demoníaca, y lo sobrenatural abre posibilidades nuevas que el autor puede usar para hacer una crítica de un personaje, una población específica, o un aspecto de la sociedad. En este trabajo vemos múltiples usos de la magia en la literatura premoderna. Primero, se usa como una herramienta para discriminar. Como ya vimos, la magia negra se veía como

---

<sup>4</sup> Reconozco la existencia de autoras en la España premoderna, pero dado que los textos que analizo fueron escritos por hombres voy a usar “autor” de ahora en adelante.

una práctica pecaminosa y a veces herética. Por eso, al conectar un grupo con la magia negra, se asocia aquel grupo con todas las connotaciones negativas hacia la magia. *El niño inocente de La Guardia* por Lope de Vega (c. 1604) hace esto a través de vincular a los judíos con la magia para mostrar que son un grupo no solamente vicioso, sino que también tienen los medios para poder hacerles daño grave a sus enemigos, los cristianos.

Pero la magia no solamente sirve como una herramienta que pueden usar los autores para discriminar y perpetuar estereotipos. También se utiliza como una manera para criticar las fundaciones de la discriminación y las ideologías discriminatorias. En las obras que analizamos en este trabajo, la ideología que apoyan o critican se puede entender como manifestación del concepto de la *anxiety of sameness*. Según Christina H. Lee, la *anxiety of sameness* es el temor de los nobles de ser infiltrados por los no nobles y empezar a perder tanto su poder como su estatus socioeconómico (213-219). Este temor nació en gran parte con la transición de la época medieval a la temprana Edad Moderna, particularmente con los cambios radicales de 1492, año en que todos los judíos de España se vieron obligados a convertirse al catolicismo o ser expulsados. Es más, en este mismo año los cristianos finalmente lograron vencer a los musulmanes en Granada, el último centro poderoso de los musulmanes en España, para acabar con la serie de guerras conocida como la Reconquista. Durante el siglo después, ellos también tuvieron que convertirse al catolicismo hasta que finalmente todos los musulmanes que no se habían convertido fueron expulsados a principios del siglo XVII. Finalmente, en esta época se volvió más fácil ganar dinero y cambiar de estatus social. A los nobles no les gustó este acto de homogeneización porque de repente fue mucho más difícil averiguar quiénes eran

nobles según los antiguos sistemas de clasificación basados en linaje y herencia, y quiénes no. Los de la vieja nobleza temían perder su estatus y el poder que habían disfrutado durante sus vidas. La política de conversión y expulsión hizo lo impensable: igualó el obrero al noble en cuanto a su estatus religioso, una de las numerosas facetas que constituye la posición sociopolítico.

Para contrastar esto se formaron unas minorías nuevas. Todos los españoles ya eran cristianos, pero se diferenciaban por el tiempo que uno había sido cristiano. Así los moriscos y conversos comenzaron a ser las nuevas minorías. Los nobles crearon reglas para tratar de impedir el movimiento sociopolítico de los conversos y moriscos, pero todavía existía el problema de que no era fácil observar con una mirada superficial quiénes pertenecían a la vieja nobleza cristiana y quiénes no. Los poderosos hicieron todo lo posible en su poder para tratar de asegurar que los no nobles permanecieran así y que no se movieran dentro de las jerarquías sociopolíticas. Demonizaron a los conversos y moriscos en la literatura y el teatro, crearon mitos como los libelos de sangre y, lo más importante, crearon la Inquisición para encontrar a los conversos que supuestamente mantenían sus prácticas judías y eliminarlos.

Todas estas políticas son manifestaciones reales de la *anxiety of sameness*. No obstante, aunque la *anxiety of sameness* se evolucionó principalmente a causa de la expulsión de judíos y la nueva invisibilidad del judío, no solamente se refiere a los judíos. La *anxiety of sameness* es un temor de los poderosos de ser infiltrados por cualquier grupo menos poderoso, marginalizado, subalterno. Como vemos en el segundo capítulo a través de un análisis de *La Celestina* de Fernando de Rojas (1499), una versión de *anxiety*

*of sameness* también se puede manifestar en un temor de las mujeres poderosas. La sociedad española de la Edad Media fue controlada por un patriarcado. Eran los hombres que tenían el poder, y querían mantenerlo así. Por eso, cuando se imaginaban figuras femeninas fuertes ganando más y más poder, se despertó una ansiedad similar por ser infiltrados y sustituidos. Los que sostenían el patriarcado temían perder su control sobre la sociedad a las mujeres, y este temor es sin duda otra manifestación de la *anxiety of sameness*. Así se ve que la *anxiety of sameness* existe no solamente entre los cristianos y judíos, sino también entre cualquier grupo dominante y grupo dominado. El grupo dominante suele temer perder su dominio, y hace todo lo posible por mantener su control sobre el grupo dominado.

Mientras que *El niño inocente de La Guardia* asocia la magia con los judíos y *La Celestina* la vincula con las mujeres poderosas, las últimas dos obras que analizo en esta tesis usan la magia para criticar las estructuras del poder en dos épocas distintas y enseñar que la *anxiety of sameness* abarca los siglos. En el capítulo 3, mi análisis de *El conde Lucanor* por don Juan Manuel (1335) enseña que la *anxiety of sameness* existía aún antes de la expulsión de los judíos. Esta ansiedad de la pre-expulsión se manifiesta a través de la hipocresía eclesiástica. El rechazo de las reglas de la Iglesia a cambio de reglas imaginadas completamente en contra de los mandamientos de Dios es lo que abrió el camino para la ansiedad de la post-expulsión. De manera similar, en *El retablo de las maravillas* por Miguel de Cervantes (1615), la expulsión de los judíos desarrolló lo que ya existía en forma de ansiedades de la pre-expulsión, y se manifestó en la *anxiety of sameness* tal como la define Christina Lee.

Finalmente, la magia se usa para criticar o reforzar la *anxiety of sameness* porque su naturaleza pecaminosa la hace ideal para ser usada como una herramienta en cada lado del discurso alrededor de la *anxiety of sameness*. Por lo general, la magia es algo pecaminoso que no debe ser usado en ningún aspecto de la sociedad ortodoxa cristiana. Por eso los autores pueden incorporarla en sus obras para demonizar a ciertos personajes, como un judío en el caso de *El niño inocente de La Guardia*, o un deán en ejemplo XI de *El Conde Lucanor*. A la vez, como se ve en *La Celestina*, la magia se usa frecuentemente dentro de una sociedad cristiana para cumplir propósitos mundanos y pecaminosos como el hechizo de amor que quiere Calisto. Por eso, las representaciones de la magia en la literatura a veces se utilizan también para criticar las prácticas no-cristianas en la sociedad y arrojar luz sobre ciertos niveles de la hipocresía cristiana.

## Propaganda: la magia como una herramienta para discriminar

La acusación, por parte de los grupos dominantes, de la práctica de magia negra servía como una herramienta de segregación que aislaba a ciertos sectores de la sociedad y los convertía en el *otro*, es decir, en un grupo no perteneciente a la religión oficial establecida y, por tanto, al Estado o Imperio (en el caso barroco). A causa de convertirlos en el otro, estas acusaciones de la magia mantenían la incapacidad de las minorías para penetrar la clase alta. Algunas de las manifestaciones más populares de estas acusaciones de la magia manipuladas para discriminar en la Edad Media son el crimen ritual (*blood libel*) y la profanación de la hostia. Estos mitos sobre estas prácticas mágicas se usaban como acusaciones para marginar a las minorías, sobre todo a los judíos y conversos.

Antes de seguir, hay que entender bien el rol de la magia en la historia del crimen ritual y la profanación de la hostia. La magia por toda Europa se asociaba con los judíos y musulmanes, y los cristianos incorporaron partes de la magia judía y musulmana en su propia magia y sus rituales (Kieckhefer, 2-8). Los judíos especialmente se asociaban con la magia a causa de la práctica de kábala, el sector de judaísmo que trata de la magia y el misticismo, y la práctica y creencia cabalística en la “magia de palabras” en la religión y la medicina de los judíos medievales. Así, los judíos, con su magia babilónica, hebraica y canaanita formaban un “otro” en los ojos de los cristianos. En la Europa cristiana de la Edad Media esta magia gradualmente volvió a considerarse demoníaca y las distinciones entre magos, herejes y judíos fueron desapareciendo.



Al mismo tiempo que estas asociaciones se cristalizaron en la Edad Media, la idea de la transubstanciación a causa de intervención divina se formó en la Iglesia. Con esta nueva creencia en la Iglesia surgieron otras creencias y mitos alrededor de los poderes benévolos y dañosos de la hostia, posibles no solamente a través de la intervención divina, sino a través de la magia. Por ejemplo, se rumoreaba que las brujas frecuentemente usaban la hostia en sus pociones y rituales. Por eso, unas grandes inseguridades circulaban alrededor de la hostia junto con un gran sentido de la necesidad de protegerla (Hsia, 12). A causa de la asociación de los judíos con la magia, la percepción de ellos como los enemigos de Cristo, y un temor alrededor de los usos potenciales de la hostia, nació el mito de la profanación de la hostia: el mito que los judíos obtendrían una hostia y después de que se convirtiera en el cuerpo de Cristo, la torturarían o la usarían en sus rituales pecaminosos. El otro mito sobre los judíos y su magia que se formó en la época medieval es el del crimen ritual, la idea que los judíos secuestrarían a un niño cristiano y lo harían pasar por las mismas tribulaciones de Jesucristo. El crimen ritual también se originó a causa de la asociación de los judíos con la magia y la creencia que eran los enemigos de Cristo y querrían hacer todo lo posible por revivir su muerte y causarles daño a los cristianos.

Un ejemplo popular que usa la magia como una forma para discriminar a través de los mitos del crimen ritual y la profanación de sangre es *El niño inocente de La Guardia*, una obra de teatro escrita por Lope de Vega y publicada en 1617, pero no se sabe exactamente cuándo la escribió (Madroñal). Lo más evidente de esta obra espeluznante es el antisemitismo flagrante que permanece durante toda la obra. En *El*

*niño inocente de La Guardia* vemos algo de la propaganda prolífica que usaban las clases altas de España para popularizar la *anxiety of sameness*, pero analizaremos este asunto luego. La obra se basa en un libro, *Historia de la muerte y glorioso martirio del Sancto Inocente*, publicado por primera vez en 1583 por Fray Rodrigo de Yepes<sup>5</sup>, y ambas obras se basan en un caso real que ocurrió entre 1490 y 1491 (hay que notar la proximidad de este caso al año de la expulsión de los judíos).

Según los documentos inquisitoriales sobre el caso del niño inocente, en el verano de 1490 un converso de nombre Benito García fue encarcelado bajo la acusación de tener una hostia consagrada. Aunque mantenía su inocencia al principio de la investigación, después de varios días de tortura confesó haber participado en un asesinato ritual y profanación de la hostia. Nombró a sus cómplices, y al final la Inquisición encarceló a cuatro conversos y dos judíos. La memoria de tres judíos recién muertos fue enjuiciada también. Después de algunos meses de investigación incluyendo tortura y los infames engaños de la Inquisición, los inquisidores obtuvieron suficientes confesiones para proceder con el juicio. El único problema es que casi ninguna confesión acordó con las otras, y los inquisidores ni siquiera encontraron un reporte de un niño desaparecido, mucho menos un cadáver, a pesar de que los acusados identificaron exactamente a la familia del niño a quien mataron y el sitio donde lo enterraron. Al final del caso todos los acusados fueron quemados vivos, con la excepción de los conversos que se arrepintieron y pidieron la merced y reintegración en la Iglesia. Como un acto de supuesta misericordia, ellos fueron estrangulados primero, y quemados después.

---

<sup>5</sup> Esta información viene de la *Virtual Jewish Library*:  
<https://www.jewishvirtuallibrary.org/la-guardia-holy-child-of>

Con lo horrible que es este caso, es uno de muchos que se popularizaron desde la Edad Media bajo la conspiración que a los judíos les gustaba crucificar a un niño en el Viernes Santo y, en algunos ejemplos, sacarle el corazón para usarlo en un ritual mágico y efectuar más daño en los cristianos. La primera acusación ocurrió muy lejos de España en el año 415. Las acusaciones ocurrieron menos frecuentemente hasta el siglo XII cuando el anti-judaísmo creció mucho. Casi cada acusación fue seguida por una masacre de los judíos o un aumento en sentimientos anti-judíos. El ejemplo del niño de La Guardia fue popularizado hasta el punto de servir como la inspiración para un libro y una obra de teatro, a causa de su difusión y el hecho de que fue uno de los puntos de inflexión que inspiró la expulsión.

*El niño inocente de La Guardia* de Lope de Vega trata de proveer un resumen general del caso de 1491 mayormente desde la perspectiva de los conversos y judíos que supuestamente cometieron estas atrocidades. En el caso original, los responsables son una mezcla de judíos y conversos. *El niño inocente de La Guardia*, no obstante, no se diferencia de manera obvia entre quiénes son los judíos y quiénes son los conversos.<sup>6</sup> La obra comienza con una visión que tiene la reina Isabel en la cual Santo Domingo le asegura de la importancia de la Inquisición y le anima a expulsar a los judíos. Las próximas escenas muestran la reacción de los judíos a las noticias, y la formación de su plan para asesinar a todo el pueblo cristiano. Algunos de ellos van a Francia para recibir la ayuda de un rabino y hechicero famoso allí. Él les ayuda a hacer su hechizo pero, a causa de un engaño de unos hidalgos franceses, el plan falla y asesinan a los puercos del

---

<sup>6</sup> Por eso, y para evitar verbosidad, de ahora en adelante nos referimos a los judíos y conversos en *El niño inocente de La Guardia* como solamente judíos.

pueblo en vez de los cristianos. Como consecuencia, los judíos forman un nuevo plan para secuestrar a un niño cristiano y hacerle pasar por la misma muerte de Jesucristo.

Para entender mejor el rol de la magia y cómo se representa la *anxiety of sameness* en *El niño inocente de La Guardia*, primero hay que entender mejor la sociedad a la cual Lope se dirige en la obra. Christina Lee observa que para el siglo XVIII las ideas sobre la nobleza y *anxiety of sameness* ya habían cambiado. Desde el siglo XVII hasta el siglo XVIII la clase media empezó a formar su propia identidad y dignidad, valorando la riqueza más que la nobleza y rechazando la idea de que los nobles fueran intrínsecamente de una moralidad superior y mejor que el resto de la población. Algunos artistas e intelectuales empezaron a adoptar esas ideas también y apoyaron la creación de una clase media bien fuerte y definida en sus obras (Lee, 218). Junto con este cambio de opinión hubo un surgimiento en dudar de la autoridad e importancia de la Inquisición. Desde su inepción la Inquisición había sido criticada, y en el siglo XVI, con el surgimiento de la reformaón, la Inquisición vio sus mayores críticas de otros países europeos (Kamen, 375). Estas críticas llegaron hasta España e influyeron la opinión popular de los españoles hacia la Inquisición, formando una perspectiva social más escéptica de la Inquisición.

Es en este contexto social que Lope escribió *El niño inocente de La Guardia*. Siendo a favor de la Inquisición, Lope tomó sobre sus propios hombros la responsabilidad de defenderla y tratar de recordar a sus paisanos de la amenaza que todavía presentaban los cristianos nuevos. Aragone Terni hipotetiza que Lope escribió la obra para mostrar su gratitud por ser nombrado un familiar inquisitorial (Weissberger, 14). Este hecho se hace muy claro desde el principio de la obra. Muy pronto en la trama

hay una escena de un sueño que tiene la reina Isabel. En ella, aparece Santo Domingo, quien da un largo monólogo en apoyo de la reina, la Inquisición y la expulsión de los judíos. Dice, “Lo que tú y Fernando hicistes / renovando nuestra santa / Inquisición, fabricando / tribunal para su[s] causas, / fue tan agradable a Dios que, / fuera de que os aguarda / tan alto premio en el cielo, / acá en la tierra os señala / larga vida, triunfos, glorias, / victorias, estados, famas, / católicos descendientes / de la gran nobleza de Austria.” Prosigue dirigiéndose específicamente al problema de la reforma con una profecía: “Carlos Quinto, vuestro nieto, / ensalzará en Alemania / contra Lutero la fe / de su fe tan estimada” (de Vega, 7).

En esta sociedad en la cual el apoyo por la Inquisición estaba declinando, Lope usa un llamamiento a la autoridad para darle a la Inquisición una base santa. Invoca una figura indiscutiblemente santa y digna, Santo Domingo, fundador de la Orden Dominicana, para exclamar su apoyo para la Inquisición. Si el apoyo de este santo no fuera suficiente, dice sobre la Inquisición que “fue tan agradable a Dios” para sugerir que los demás deben apoyarla también porque es la voluntad de Dios y, por consiguiente, lo que deben hacer los cristianos verdaderos.

Después de la visión Isabel está convencida de la necesidad de expulsar a los judíos y trata de convencerle a Fernando de lo mismo: “Que sois Hércules / cristiano dirá el mundo, ya lo veo, / pero desterrar deseo / este enemigo inhumano. / Echemos de nuestra España, / Fernando, esta gente fiera / que la fe y la paz altera; / desterradla a tierra extraña. / Vayan al África, viva / en Asia; no los sustente / vuestra tierra, pues es gente / tan pertinaz y nociva” (de Vega, 10). Desde esta escena en la obra está clara la

perspectiva que presenta hacia la Inquisición y la expulsión: que ambas son necesarias para resolver el problema de la presencia de los judíos en la sociedad española.

Hay en la obra otra cosa que sirve para apoyar esta opinión sobre los judíos y hacer el argumento a favor de la expulsión más convincente al espectador: la representación de Isabel como una figura simpática en quien pueden confiar los espectadores. Si ya no era figura simpática para los espectadores, el discurso de Santo Domingo la hace así en sus ojos. Al comienzo de su discurso dice “Esclarecida Isabel, / católica y noble rama / de los reyes de Castilla / y de los godos de España: / yo soy Domingo, no sólo / de tu misma tierra y patria / pero de tu sangre misma, / y ascendencia de tu casa” (de Vega, 6). Es más, como ya vimos, Santo Domingo explica que una acción previa de la reina, el patrocinio de la Inquisición, fue “tan agradable a Dios.” Alabanzas de tal calibre de un personaje tan estimado como Santo Domingo, junto con la vinculación de los dos a través de su sangre, tendrán sin duda el efecto de demostrar que Isabel es una figura fiable que hasta los santos estiman. Así, al originarse la condenación contra los judíos en la boca de la reina sincera y fiable, Isabel, es evidente la severidad de sus condenaciones y demuestra que la Inquisición fue una medida necesaria para tratar con los judíos, pero el pueblo judío “es gente tan pertinaz y nociva” que todavía queda otra medida necesaria: su expulsión.

Después del anuncio de la expulsión de los judíos en *El niño inocente* los antagonistas comienzan a formar su plan. Es importante recordar que este no fue el orden actual de los eventos en el caso del niño de La Guardia. En el caso real, el conjunto de conversos y judíos acusados fue detenido antes de la expulsión y no después como en la

versión dramatizada. Entonces, ¿por qué cambió Lope el orden de los eventos en *El niño inocente*? Como yo lo veo, tiene que ver con el propósito de la obra: la justificación de ambos la Inquisición y la expulsión. Como dice Samson: “The opening scene of the play inverts the chronology of history, placing the definitive moves towards the expulsion before the martyrdom of the Inocente, so that the child murder retrospectively confirms and vindicates the decision” (114). Si Lope de Vega hubiera preservado el orden original de los eventos en su obra teatral, habría sido menos convincente al argumento que quería hacer a favor de la Inquisición. Dejar el asesinato primero habría abierto la posibilidad de una interpretación de la expulsión como una reacción excesiva al asesinato del niño de La Guardia y una resolución injusta al “problema” del judío. Este cambio del orden de los eventos, por otro lado, justifica la expulsión, demostrando que los judíos seguirán deseando la muerte de los cristianos tanto antes de la expulsión como después, y que la expulsión no resolvió por completo el “problema” de los judíos, pero sí fue una medida en la dirección correcta.

Si esto no hubiera sido suficiente como para convencer a la audiencia de la importancia y necesidad de la expulsión y la Inquisición, Lope usa el resto de la obra para desarrollar la idea del judío como gente “nociva” que no pertenece a España. La primera manera que hace esto es a través del odio puro que tienen los judíos por los cristianos. Tan pronto como oyen del plan para expulsar a todos los judíos de España, forman su propio plan para tener su venganza y matar a todos los cristianos. En esta escena hablan felizmente del asesinato de los cristianos proclamando, “Perezcan estos bárbaros cristianos, y mueran todos” y “¡No ha de quedar inquisidor con vida!” (de Vega, 14).

Hablan con alegría de su plan para matar a todos los cristianos para demostrarles a la audiencia cristiana que los judíos quieren su muerte.

Poco después sigue con la deshumanización de los judíos y conversos, representándolos como gente irracional que no escucha la razón. En una escena, discuten el daño que van a causar y dicen que estará a la par del día que llegue el mesías. Uno de los judíos, Pedro, entonces explica una de la maneras que posiblemente vendrá el mesías. Dice, “Hoy me dijo un amigo, y un pariente, / que por revelación se había sabido, / que, de temor de los cristianos perros, / vendría el mesías por el río Tajo / en figura de barbo.” Su compañero, Francisco, parece creer esta profecía diciendo: “¡Santo cielo! / ¡Qué notable secreto!” Luego, el personaje Hernando dice, “¿no veis que no conviene en nada / con nuestras escrituras y profetas, / que dicen que ha de ser hombre, y nacido / de una virgen santísima?” Francisco le contesta, “Dejemos / de meternos en cosas que parecen / que ayudan a la fe de los cristianos, / pues ellos creen que ha venido Cristo / y que nació de virgen, virgen antes / del parto, en él, y después dél.” Pedro entra en el diálogo para afirmar lo que dice Francisco. “Yo creo aquello mismo que mis padres. / Dejemos esta plática” (de Vega, 15). Esta escena les demuestra a la audiencia que los judíos no hacen caso a la lógica del cristianismo. Están tan acostumbrados a sus creencias y su manera de pensar que ni siquiera debaten lo que dice Hernando sobre las escrituras sagradas del judaísmo. En cambio, rechazan su punto solamente porque parece apoyar las doctrinas de los cristianos. Es decir que los judíos se oponen a los cristianos tanto que rechazan “la verdad” por su propia terquedad.



La retórica que más deshumaniza a los judíos y los conversos aparece en las escenas que hablan del plan para matar al niño. Después de que falla su plan para comprar el corazón de un niño cristiano de la familia francesa, forman un plan nuevo para matar al niño “como a Cristo, y su tormento / se le diese con intento / que su Pasión imitase, / que esta representación / nos será grande alegría.” Las líneas siguientes desarrollan la imagen de la alegría que anticipan sentir. “¡Todos tendrán gran placer!” y “¡No amanecerá jamás / para mí tan dulce día / si me hallase yo en la muerte / de un hombre que desa suerte / a Cristo imitar podía!” (de Vega, 37). El lenguaje que usan para describir su alegría es tan eufórico que casi le hace al espectador olvidarse de qué están hablando. Al recordar que hablan del asesinato de un niño deja una sola interpretación: que esa gente capaz de celebrar una ocasión tan despreciable no es humana. Pertenecen a otra raza, la cual es completamente opuesta y enemiga de los cristianos.

Esta imagen se desarrolla aún más en la escena del asesinato del niño. Mientras planean cómo asesinar al niño, Francisco proclama: “ ¡Si llego a ver su Pasión, / no me he de hartar de su sangre!” (de Vega, 54). Luego, cuando asumen roles diferentes en la Pasión, todos luchan por el privilegio de ser el que azotea al niño. Dice Pedro, “¡De cinco mil pasará!” Francisco sigue, “¡De no le ofender me ofendo! / ¡Entremos, ayudaré!” Quintanar después, “ ¡Vamos, que quiero ayudar!” y Pedro al fin, “¡Yo también le azotaré!” (de Vega, 71). El resultado de toda esta representación de los judíos en la obra es una conclusión que no son nada más que animales que celebran y desean la muerte de este niño inocente y de cada cristiano.

Para no mancillar su argumento contra los judíos y conversos y a favor de su expulsión y la Inquisición, Lope concluye la obra con el ascenso del niño hasta los cielos. Niega mostrar la siguiente investigación de la Inquisición contra los acusados. No muestra los meses de tortura por los cuales pasaron los acusados ni el hecho de que nunca encontraron ni un reporte de un niño perdido, mucho menos el cuerpo del “niño inocente.” En vez de todo eso, representa a todos los cristianos en la obra como santos que no dejan de alabar a Dios en el medio de la tragedia del niño. Su madre se ciega por llorar demasiado cuando el niño es secuestrado. La primera cosa que hacen sus padres cuando desaparece es orar. Incluso el niño, en medio de su sufrimiento, les sorprende a sus opresores con su actitud positiva. Al descubrir que recibió tres azotes más que Cristo se regocija diciendo, “¿Que he sido yo tan dichoso que aquel número excedí?” (de Vega, 72). Es más, cuando sus captores buscan su corazón para quitárselo, el niño hasta les corrige para guiarlos al corazón. El fin de toda esta propaganda es que los cristianos parecen víctimas de los planes nefarios y brutales de los judíos. Así, *El niño inocente de La Guardia* añade al mito antiguo del crimen ritual y la imposibilidad de la coexistencia cristiana con cualquier judío.

El rol de la magia en la obra refuerza esta lectura y desarrolla un argumento aún más convincente por la expulsión de los judíos, la Inquisición, y el desempoderamiento de los conversos. Uno de los casos más extraños en la obra es el del hidalgo. Uno de los judíos en la obra, Benito, viaja a Francia para conocer al rabino famoso que le ayudará a crear un hechizo para darles muerte a todos los cristianos. El rabino le avisa que necesita el corazón de un niño cristiano para que el hechizo sea efectivo. Para obtener el corazón

el rabino sugiere que se lo pidan de “un hidalgo que ha llegado / a tan miserable estado / del rico en que yo le vi, / que por dineros dará / un hijo de diez que tiene” (de Vega, 23).

Llegan a la casa del hidalgo y le piden su hijo. El hidalgo, al contrario de sus expectativas, rechaza ásperamente. Al oír al rabino, la esposa del hidalgo forma un plan. Fingen la muerte del niño y le presentan al rabino un corazón no del niño, sino de un puerco. El hechizo funciona, pero en vez de matar a todos los cristianos, mata los puercos.

Obviamente la escena contiene una variedad de imágenes importantes vinculados con el judaísmo, como el puerco, que se podrían analizar más. A pesar de lo interesante que sería este análisis, no es la preocupación principal de este trabajo a causa de la conexión débil con la magia o *anxiety of sameness* de esta escena con la obra general. Lo que sí nos interesa en esta escena es la representación de los hidalgos, y la diferencia socioeconómica entre ellos y los judíos y conversos.

Los judíos en este ejemplo parecen ser los ricos en esta sociedad y los hidalgos cristianos son representados como extremadamente pobres. De hecho, son tan pobres que el rabino no tiene ninguna duda que le darán su hijo por dinero. Cuando Jacob pregunta si de verdad cambiarán a su hijo por dinero el rabino contesta, “Pues eres rico, aperece dinero, que en él se encierra.” Para apoyar su punto, hace referencia a un hecho notado de la historia judía: “¿No has leído tú la guerra / que nuestro Josefo escribe, / que los hijos se comían / las madres de hambre?” Jacob añade, “Es verdad, / cuando la santa ciudad / los romanos combatían.” El rabino concluye, “Pues si la hambre obligó / aquesto en Jerusalén, / en Francia podrá también.” (de Vega, 24).

La estructura está llena de desequilibrios que usa Lope de Vega para añadir a la imagen de los judíos como villanos y los cristianos como víctimas aún de una moralidad mayor. Los hidalgos cristianos, es decir, unos nobles, ha caído a tan miserable estado que los judíos anticipan que venderán su hijo por dinero. Al cita esta escritura de Josefo sirve como propaganda para demostrar la lógica horrorosa de los personajes judíos. Piensan que es lógico vender a los hijos por dinero en tiempos difíciles porque sus ancestros comieron a sus propios hijos. Así los judíos y conversos son representados como gente inmoral que hará todo lo necesario para sobrevivir. No importa si tienen que comer a sus propios hijos, y mucho menos importa si tienen que asesinar a todos los cristianos. Demuestra que, si los judíos son una gente que come sus propios hijos en tiempos difíciles, es perfectamente lógico que tratarían de asesinar a los cristianos.

Los hidalgos cristianos, al revés, demuestran que no importa la pobreza en que están, son de una moralidad superior y nunca bajarán al nivel de los judíos. Es decir que aunque un cristiano viva en pobreza, mantiene su honor y se distingue de los judíos a quienes les falta el honor tanto en su riqueza como en su pobreza. Es más, el engaño que logran los hidalgos cristianos muestra que aunque estén viviendo en pobreza, son más listos que los judíos, quienes salen de este negocio luciendo no solamente maliciosos por tratar de hacer que unos padres maten a su hijo, sino también tontos por ser engañados. El hecho de que reciban el corazón de un puerco, animal prohibido a los judíos, añade al insulto de la escena.

Más que representar a los judíos como nocivos y tontos, esta escena crea un desequilibrio de poderes para demostrar la severidad del problema judío. En este caso, los

judíos son los ricos y poderosos y los cristianos los pobres. Es este desequilibrio económico que sirve para mostrarle a la audiencia el peligro de tener una sociedad en la cual los judíos tienen el poder. El público infiere que una sociedad que tiene judíos poderosos no puede coexistir con una sociedad que tiene cristianos poderosos. Es la prosperidad de los judíos que terminará con la destrucción y pobreza de los cristianos.

Esta escena, junto con el resto de la obra, funciona como propaganda para apoyar el argumento que se debe expulsar a los judíos del país porque son una gran amenaza a la España cristiana. Emplea una lógica que han usado muchas autoridades antisemitas durante toda la historia: que los judíos son los ricos y ganan su dinero a costa, y sobre las espaldas, de la clase dominante. Por eso, no pueden vivir juntos ambos los cristianos y los judíos y hay que expulsarlos antes de que tengan bastante poder para dominar a los cristianos.

Ahora que hemos visto cómo la obra representa a los judíos y hace un comentario estratégica para apoyar la Inquisición y la expulsión, hay que notar el rol de la magia en la obra y estos argumentos. El uso de la magia en la obra es bastante claro. La magia es integral al plan de los judíos para matar a todos los cristianos. Después de descubrir el plan de la reina Isabel para expulsar a todos los judíos de España, la mezcla de antagonistas judíos y conversos lamentan su sino y la larga historia de discriminación que han sentido los judíos. En una inspiración de venganza, forman un plan para matar a todos los cristianos. Recuerdan que hay en Francia un rabino, “el más famoso / hechicero que tiene nuestra raza / éste dará remedio” (de Vega, 13).

Se dan cuenta de que con la ayuda de este hechicero pueden causar la muerte de todos los cristianos. Inmediatamente celebran la idea y su propia innovación. Dicen, “Trae el hechizo, y demos muerte a todos / estos inquisidores y oficiales, / y a quien nos sigue de tan varios modos, / y es causa que pasemos tantos males.” Es más, “ ¡Desta vez morirán estos villanos!”, “¡No ha de quedar inquisidor con vida!”, “¡Perezcan estos bárbaros cristianos, / y mueran todos de secreta herida!”, “En tanto que las armas en las manos, / no hemos de hacer venganza conocida; / aunque nos cubran elefantes feos, / imitemos los fuertes macabeos”, y, finalmente, que harán todo eso “por un notable hechizo / que ha de darle un rabino que está en ella, / con que matemos todos los cristianos, / mayormente los frailes dominicos” (de Vega, 14-15).

En estas líneas aparecen dos temas importantes. El primero es el puro odio que los conversos y judíos tienen hacia todos los cristianos, especialmente los inquisidores responsables de su persecución. No pueden ser más felices por la muerte que anticipan causar. Aquí Lope los representa como enemigos villanos que desean y celebran la muerte de los cristianos y que no quieren, especialmente con respecto a los inquisidores y frailes, dejar ni uno vivo. Analizamos el efecto de este tipo de representación más adelante. El otro tema que surge en estas líneas es el de la magia, que es la herramienta a través de la cual van a causar la muerte de miles de cristianos. Pero más que solo una herramienta para asesinar, es una herramienta *secreta*. Esto se indica con las líneas “mueran de *secreta* herida” y “*no* hemos de hacer venganza *conocida*” (énfasis mío). El hecho de que esta conspiración de los antagonistas sea secreta y tendrá efectos secretos cambia totalmente cómo el espectador entiende la obra y los antagonistas. Aquí se aplica

bien la idea de que más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer. Es decir que el complot secreto de los judíos es más nefario que una expresión abierta de su antagonismo. Tras lo no conocido reside una incertidumbre inquietante. Cuando sabes lo que te enfrenta, por lo menos puedes abordar el problema. Pero si la amenaza es una que no se ve, no se puede hacer casi nada para abordarla y empezar a protegerse.

Al enfatizar no solamente los poderes mágicos de los judíos y conversos sino también su gran deseo de matar al pueblo cristiano a través de sus hechizos, Lope enfatiza el hecho de que sean un enemigo que presenta un daño invisible. Demuestra que los judíos y conversos son un problema serio porque, aunque no necesariamente sean una amenaza por el tamaño de su población, no importa. Tienen esta arma secreta que es la magia, que es mucho más peligrosa que cualquier otra arma.

Lo interesante de esta secretismo es que refleja exactamente los temores de la clase alta y los poderosos en la época en la fue publicada y representada *El niño inocente de La Guardia*. De cierta manera la magia sirve como una metáfora de las ideas de las clases altas en esa edad hacia la raza y la clase social. Como dice Samson, “The Jew or converso was a threat to social order because he/she reflected the invisibility of racial difference under the aegis of religious belief” (120). *El niño inocente de La Guardia* no representa explícitamente una dramatización de la *anxiety of sameness*, porque el conflicto y la trama no se tratan tanto de averiguar quiénes son los judíos o conversos y quiénes son los nobles. No obstante, la trama sí representa la idea de la *anxiety of sameness* a través de la magia de los judíos y conversos y la amenaza invisible que presenta a los cristianos. En la obra, los judíos y conversos son una amenaza por esta

arma invisible de la magia que tienen. Con ella, pueden causar la destrucción de todos los cristianos. En la España del siglo XVII, y como se ve en el concepto de la *anxiety of sameness*, el peligro que representan para los cristianos nobles es parecido a la muerte total del pueblo cristiano que se ve en el escenario. Aunque no pueden matar a todos los cristianos, los judíos son una amenaza por la invisibilidad de su diferencia que les permite infiltrar a los cristianos nobles, compartir el poder que estos habían controlado e invertir destructivamente el orden social que existía antes.

La magia no solamente sirve para indicar el poder secreto que tienen los judíos, sino también para indicar el alcance de la destrucción y horror que puede causar la magia. La trama principal de la obra, y la razón por la cual este caso del niño inocente es uno de los mejores recordados, es la manera brutal en que matan al niño. Lo torturan, haciéndolo pasar por peores torturas que Jesucristo mismo. Así, la obra presenta a los judíos como una amenaza a los niños hasta inspirar cuentos de un coco infame para aterrorizar a los niños en los años posteriores. Según Rodrigo de Yepes, el supuestamente responsable por secuestrar al niño inocente, Jucé Franco o Juan Franco, fue transformado desde el año 1583 en un coco popular: “por esto a los niños despues para hazerlos callar, los amenazauan diziendo, Guardate no venga Iuan Franco” (Yepes 1583: fol. 29r, citado en Samson 112). La conversión de los judíos en enemigo popular no sólo provoca el aumento del antisemitismo social, sino que también se manifiesta en algunos cuentos para aterrorizar a los niños y entretenerse cuando se pone el sol.

El problema principal y la parte más temerosa que subraya toda la obra, acechando en el fondo, es el propósito que tenían los conversos y judíos cuando mataron



al niño. Si quisieran solo matar y torturar a un niño cristiano habría sido lo suficientemente espantoso pero, en realidad, no afecta de manera directa a mucha de la población y no sería algo que temer seriamente. Lo que sí necesitan temer los cristianos es el hecho de que los antagonistas de la obra querían matar al niño como parte de su plan mayor para acabar con todos los cristianos.

Hay que notar que aunque esta teoría de la sociedad cristiana española de los años 1490 a 1617 temiendo un hechizo de los judíos puede sonar ridículo a una audiencia moderna, no lo es. Una audiencia moderna occidental ha sido tan adoctrinada a rechazar la posibilidad de lo sobrenatural o, por lo menos, no creerlo completamente, que es difícil imaginar que hace unos cuatrocientos años la amenaza de un hechizo mágico fue algo serio para temer. Pero hay que recordar que nos referimos a una sociedad en la cual la existencia de lo sobrenatural no fue un debate, sino una realidad. James Ariete afirma esta idea en un artículo sobre el “nexo de conexiones” con el que autores de la temprana modernidad demonizaban a los judíos, escribiendo, “My claim is that for this period of Western history, when magic seemed to most people not supernatural but almost natural, when there was a widespread belief in the kinds of association that are now considered to be ‘magical thinking,’ the nexus of connections I propose was commonplace” (199). Al contextualizar la obra y el mito de los asesinatos rituales dentro de esta sociedad más abierta a la existencia de la magia, adopta un significado urgente que demanda acción inmediata.

El asesinato del niño inocente de La Guardia es la concentración principal de la obra porque se basa en un acto que supuestamente ocurrió y una parte del plan mayor que

los judíos quisieron lograr. Pero, para fortalecer su retórica y asegurar que todos sepan lo malo que son los judíos y conversos, Lope enfatiza en la obra que el asesinato es solamente una parte de un plan para matar a miles más. Por supuesto no sucedió ni en la obra ni en el caso real, pero Lope asegura que el lector no olvide que trataron de hacer mucho más daño al pueblo cristiano que matar a un solo niño.

En resumen, en *El niño inocente de La Guardia* hemos visto la utilidad de la magia como una herramienta para discriminar. La magia negra era algo creíble en la sociedad española de la Edad Media. A la vez, era secreta, misteriosa y mal entendida. Es este desconocimiento alrededor de la magia que la hace tan útil en la retórica discriminatoria contra los judíos. A través de representarlos como gente con un entendimiento de cómo usar la magia y un odio por los cristianos, se convierten de una minoría no poderosa en un gran enemigo y un daño dominante.

Pero la magia tiene un rol más importante en el éxito de esta forma de discriminación que difunde Lope de Vega más de cien años después del caso actual del niño inocente de La Guardia. El éxito de la magia como herramienta para discriminar viene a través de los temores reales de los siglos XVI y XVII que simboliza. Después de la expulsión de los judíos creció la *anxiety of sameness*, el temor de los nobles de ser infiltrados por los no nobles. La invisibilidad de una diferencia entre clases y religiones diferentes les hizo a los nobles inseguros en sus posiciones de autoridad y poder económico y social. Temían ser infiltrados en cualquier momento por una amenaza invisible y, en última instancia, perder todo lo que habían ganado. La supuesta magia de los judíos funciona de la misma manera, una fuerza invisible que hará caer destrucción

total sobre los cristianos. Así, cuando Lope de Vega recrea este caso del niño inocente y demuestra el poder de los judíos y conversos y sus habilidades para eliminar a los cristianos, no solamente está difundiendo un temor visceral por el daño físico que representan los judíos, sino también profundiza el temor tras de *anxiety of sameness*: que un poder secreto reemplazará a los nobles.

Finalmente, es interesante considerar lo que dice la ansiedad que tienen los cristianos sobre sí mismos. Temen a los judíos y sus armas aunque profesan creer en un Dios omnipotente y todopoderoso que les puede proteger de los judíos. Esta idea puede iniciar un gran debate entre los teólogos sobre la intervención divina, pero se basa en una idea cristiana no debatible que un cristiano no tiene ninguna razón para sentir ansiedad y no debe sentirla. Por eso, los cristianos no deberían preocuparse para nada si verdaderamente tuvieran fe en Dios y siguieran bien sus leyes. Por supuesto, no podemos culpar a los cristianos tanto por temer cosas mundiales porque sabemos que nosotros como humanos no siempre sentimos lo que profesamos en nuestras creencias y no hay ningún cristiano perfecto que puede separarse completamente de cualquier ansiedad mundial. No obstante, el hecho de que los cristianos sientan esta ansiedad hace cierta indicación de una discordancia entre lo que los cristianos profesan creer y lo que actualmente hacen. En otras palabras, indica una hipocresía menor de los cristianos, una idea que exploramos con más profundidad en los capítulos siguientes.

## La magia y la discriminación: las brujas

No se puede hablar de la magia en la Edad Media sin mencionar a las brujas. Cuando uno piensa en la magia negra, una de las primeras cosas en que piensa es la brujería. Una gran preocupación por las brujas circulaba en Europa durante los siglos XV, XVI y XVII. Aunque España no fue tan afectada por esta manía como otros países, la figura de la bruja sí era importante en cuanto al pensamiento mágico de la Edad Media y la temprana Edad Moderna. Una de las representaciones más populares de la brujería en la España medieval viene de *La Celestina* por Fernando de Rojas. En *La Celestina* se ve que la magia sirve mayormente no para reforzar la *anxiety of sameness* sino para criticarla. La magia se usa para enseñar una sociedad cristiana hipócrita y figuras femeninas fuertes, algo no normal en este contexto histórico. Pero, no es una obra carente de representaciones discriminatorias. Se nota que las representaciones de la clase baja apoyan una imagen de ella como viciosa de manera que sí difunde la *anxiety of sameness*.

Antes de seguir, hay que definir bien lo que es una bruja. Una de las misconcepciones de las brujas es que son únicamente mujeres. En realidad, los hombres fueron perseguidos en los tiempos de la Inquisición también por ser brujos. No obstante, hay una gran desigualdad del porcentaje de mujeres acusadas de brujería. Entre doscientos mil y quinientos mil personas fueron ejecutadas en Europa por practicar la brujería, y un 85% fueron mujeres (Ben-Yehuda, 1). Por eso, y al ver que el ejemplo principal de este capítulo, Celestina, es una mujer cuyas prácticas “mágicas” se centran en el cuerpo femenino, nos concentramos en los ejemplos de mujeres aquí.

No hay una concordancia perfecta de opinión sobre cuáles mujeres eran más probables de ser acusadas por la brujería. Los estudios que se concentran en la psicología social frecuentemente opinan que las mujeres que más se acusaron por ser brujas eran las menos sociales o no aceptadas culturalmente, viviendo en los márgenes de la sociedad. Otros opinan que no importaba su estatus socioeconómico, su estatus social ni su personalidad, todas estaban en peligro de ser acusadas (Ben-Yehuda, 8). Hay una concordancia de opinión en que, al comienzo de la manía las solteras viejas eran más probables de ser acusadas, pero las jóvenes casadas reemplazaron a este grupo más tarde en la manía (Ben-Yehuda, 8). De las acusadas, típicamente se relacionaron a una de las categorías siguientes: hechiceras, campesinas, practicantes de la medicina, comadronas o curanderas que usaban encantos o hechizos para propósitos médicos. Que una mujer se encontrara en una de estas categorías ya era bastante peligroso, pero en más de una podía ser letal (Campbell, 7).

Las acusaciones primarias contra las brujas son que no veneran al Dios cristiano, usan sus poderes mágicos ambos para ayudar o dañar a la gente, o que sexualmente amenazan o dañan a los hombres (Campbell, 56). La bruja era capaz de hacer todas estas cosas a través de un poder que recibía del mundo espiritual en el cual existían los dioses y los demonios. Tenía una habilidad de forzar a los dioses paganos a cumplir su voluntad, pero, por alguna razón, había perdido su posición de autoridad sobre ellos. En esta pérdida de control la bruja se volvió una esclava a Satanás mismo (Ben-Yehuda, 3). Estas ideas teológicas luego dieron lugar a otras creencias de fantasía popular. Uno de los mitos más conocidos sobre las brujas es que tenían un aquelarre o “sábado negro” que ocurría

durante la noche entre viernes y sábado. Opuesto al día sagrado de los cristianos, el domingo, en el cual alababan a Dios, en el sábado negro, la bruja alababa a Satanás. Existen muchas ficciones de las cosas que acontecían en estos sábados negros. Unas de las acusaciones más frecuentes del aquelarre son que las brujas participaban en una gran orgía con Satanás y sus demonios, profanaban imágenes o símbolos de Jesucristo, y festejaban con la carne asada de niños no bautizados. Básicamente, la ideología general sobre las brujas es que formaban una anti-religión, opuesta de cada manera posible al cristianismo (Ben-Yehuda, 6).

Este miedo a la anti-religión de la brujería no dominaba tanto en la sociedad española. En realidad, en España no había una *gran* preocupación por las brujas, por lo menos no tanto como en otros países europeos de la Edad Media. Se ve que la manía en cuanto a las brujas se relaciona mayormente con la fuerza de la Iglesia en el país respectivo. Los que tenían una Iglesia débil, como Francia, Alemania y Suiza, enfrentaron más manía relacionada con las brujas. Los países con una Iglesia dominante como España, Italia y Portugal, por otro lado, no se preocupaban tanto por las brujas. No es decir que no tenían casos y acusaciones de brujería, sino que en estos países las acusaciones y los casos ocurrían con menos frecuencia que en los países con una Iglesia débil (Ben-Yehuda, 6). Hay que recordar que aunque en España no había tanta manía como otros países, todavía había bastante discriminación y temor alrededor de los usos de la magia, como hemos visto en *El niño inocente de La Guardia*.

Las explicaciones de esta diferencia entre los países con una Iglesia poderosa y una Iglesia débil pueden ser varias. Las cazas de brujas ocurrían principalmente desde el

comienzo del siglo XIV hasta la mitad del siglo XVII, y menos frecuentemente hasta mediados del siglo XVIII. Entre estos siglos, especialmente en el siglo XV, Europa vio muchos cambios sociopolíticos y un surgimiento de innovación e iniciativa. Junto con estos cambios se veía mucha confusión mientras la sociedad iba perdiendo sus normas y sus límites anteriores. Otra explicación posible por la falta de manía brujesca en España es que los judíos de España asumieron el rol de chivo expiatorio que desempeñaban las brujas en otros países. En estos tiempos de cambios sociopolíticos que desafiaban el dominio del cristianismo, era fácil echar la culpa a la otra gran influencia espiritual: la magia. Para algunos países era fácil echarle la culpa a las brujas, pero en España, que tenía una gran población judía, era más conveniente fusionar estos dos grupos y matar dos pájaros (amenazas al cristianismo) con un tiro: la magia y el judío.<sup>7</sup>

Con este contexto histórico de la bruja en España, podemos entrar en un análisis de la obra española más popular que trata de la brujería: *La Celestina*. Es una obra perfecta para el análisis de esta tesis porque combina temas de la brujería, la discriminación social y la *anxiety of sameness*. El autor de *La Celestina*, Fernando de Rojas, era converso, la obra enseña manifestaciones múltiples de la magia, tiene comentarios religiosos, y presenta un gran conflicto entre las clases socioeconómicas. *La Celestina* fue publicada por Fernando de Rojas en el año 1499 con dieciséis autos. Pero, su nombre original era *Comedia de Calisto y Melibea*. No fue hasta 1502 que fue

---

<sup>7</sup> En la cultura popular de la España premoderna, había muchas conexiones entre las brujas y los judíos. Por ejemplo, circulaban rumores que ambos comían niños cristianos, y el sábado negro de la bruja y el sábado del judío ocurren en el mismo día. Hasta cierto punto, parece que el judío cumplió el rol de la bruja en España. Este ha sido un campo importante de investigación, pero como los papeles de las brujas y los judíos se mantienen separados en las obras estudiadas aquí, no entraremos en un análisis profundo del tema en esta tesis.

publicada bajo el nombre *Tragicomedia de Calisto y Melibea* con veintiún autos. Tuvo gran éxito muy pronto y fue traducida a muchos idiomas diferentes y reimpressa más de cien veces antes de mediados del siglo XVII (*Encyclopaedia Britannica*). No fue hasta un rato después que recibió el título oficial de *La Celestina*, pero muy pronto llegó a ser conocida bajo este nombre.

La obra, una novela dialogada, trata del amor de Calisto y Melibea. Al principio de su relación el amor de Calisto no es correspondido por Melibea. Por eso, Calisto le pide a su criado, Sempronio, que organice un negocio con Celestina, una bruja y alcahueta, para que Melibea se enamore de Calisto. Sempronio organiza este negocio, pero conspira con Celestina para estafar a Calisto. Otro sirviente de Calisto, Pármeno, trata de advertir a Calisto sobre los peligros de asociarse con Celestina, pero Calisto no le hace caso. Celestina se aprovecha de este rechazo que siente Pármeno y lo seduce con una de sus prostitutas a cambio de la ayuda de Pármeno en el plan que tienen ella y Sempronio.

Su plan sigue bien al principio. Calisto y Melibea se enamoran y se reúnen. Poco después, Pármeno, Sempronio, y Celestina se reúnen para hablar de su estafa. Los tres tienen una disputa que termina con Sempronio y Pármeno asesinando a Celestina. Los asesinatos huyen, pero son arrestados poco después y ejecutados por su crimen. En la primera versión de la obra de dieciséis autos, Calisto se reúne con Melibea y, cuando se va, cae de una escalera y muere. Melibea, desesperada al ver a su único amor muerto, confiesa su amor por Calisto a su padre, Pleberio, y después se suicida. La obra termina con un lamento de Pleberio sobre la vida.



En la segunda versión de veintiún autos hay algunas diferencias. Calisto y Melibea siguen reuniéndose durante más tiempo. Durante el mes, más o menos, que dura su relación, Celestina es asesinada. Después de la muerte de Pármeneo y Sempronio por su crimen, sus amantes, Elicia y Areúsa, dos jóvenes que trabajan con Celestina, conspiran para asesinar a Calisto para que Melibea experimente un dolor parecido al suyo. Encuentran a un soldado rufián, Centurio, para asesinarlo. En medio de un encuentro con Melibea, Calisto oye el alboroto del soldado y baja la escalera para ayudar a sus criados a pelear contra él. Como en la primera versión, Calisto cae mientras baja la escalera y así muere. Pero, su muerte de la segunda versión está causada por los planes de Areúsa y Elicia.

Este cambio en la segunda versión para hacerles a Areúsa y Elicia responsables de la muerte de Calisto es uno de los ejemplos que se usa para apoyar la *anxiety of sameness* porque representa a estos personajes de la clase baja como agentes maliciosos que desean venganza contra la clase alta. Pero a la vez tiene aspectos que desafían la *anxiety of sameness* porque representa a dos mujeres fuertes en una sociedad que no les hace caso. Esta segunda crítica está más alineada con el resto de la obra. Veremos que la ambigüedad alrededor de sí o no Celestina es una bruja verdadera y la magia general en la obra sirven para criticar la hipocresía y la *anxiety of sameness* que existían en la sociedad española premoderna.

Antes de analizar la magia en *La Celestina* y la pregunta de si Celestina es verdaderamente una bruja, hay que notar que ya existe un campo de estudio bien profundo sobre el tópico. Docenas de académicos ya han estudiado la magia en *La*

*Celestina* y han disputado si Celestina es una bruja, una hechicera, o un actor que no tiene ningún poder mágico real a pesar de la imagen que emite de ser bruja. Entonces, el análisis que proveo en esta sección no es nada original. Pero, el propósito de este análisis y la manera que cabe dentro del argumento de este capítulo sí es original. Demuestro que Celestina es una figura fuerte y que la ambigüedad de su magia sirve para enfatizar la hipocresía eclesial del tiempo. Entonces, el problema que tiene la Iglesia con Celestina no tiene tanto que ver con su rol como bruja, sino con la amenaza que presenta al interrumpir el orden social establecido.

Celestina juega varios roles a lo largo de la obra: hechicera, alcahueta, dueña de un burdel y, posiblemente, bruja. El rol de Celestina como bruja es una de las cosas más ambiguas y disputadas de la obra. Varios momentos de la obra nos ayudarán a averiguar si, en realidad, es una bruja o no. Pero posiblemente la evidencia más interesante sobre la brujería de Celestina no es una cita para nada, sino la falta de una cita: en ningún lugar es llamada una bruja. La llaman muchas cosas insultantes: “puta vieja” y “vieja barbuda” son algunas de las numerosas (de Rojas, 103). Es más, no esconde sus oficios en otros lugares y dice plenamente que es una hechicera—oficio parecido a la de una bruja pero no tiene las implicaciones de haber apostatado y decidido seguir al diablo como si fuera su dios. La hechicería de los siglos XV-XVI era considerada posible gracias al diablo, pero no se consideraba herética porque sus practicantes no alababan al diablo en vez del Señor. No estaba tan mal visto porque consistía en “técnicas mágicas que cualquiera puede aprender y practicar, ya que, contrario a la brujería, la hechicería no depende de ninguna naturaleza innata del aprendiz o de sus poderes mágicos personales” (Morgado

García, 106). Entonces, al ver que la obra no tiene ninguna ambigüedad en cuanto a los otros oficios y actividades sospechosas de Celestina, ¿por qué no se le nombra una bruja en ningún lugar? y si no se declara explícitamente, ¿podemos analizarla y sus relaciones con los otros personajes en la obra como si fuera una bruja?

La descripción más detallada de Celestina, su taller y sus oficios es la que le provee Pármeno a Calisto: “Ella tenía seys officios, conviene [a] saber: labrandería, perfumera, maestra de hazer afeytes y de hazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primero officio cobertura de los otros, so color del qual muchas moças destas sirvientes entravan en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras y otras muchas cosas” (de Rojas, 110). Después de este resumen breve, sigue contando todo su taller en gran detalle. Explica que Celestina tiene en su taller muchas cosas extrañas, incluso culantrillo, cerebros de burro y columnas de erizo. Como describe Jennifer Corry, muchas de las cosas que tiene Celestina se pueden usar en la medicina, pero otras cosas se pueden usar también para dañar. Después de que Pármeno relata toda esta información dice que “todo era burla y mentira” (de Rojas, 113). No está claro si esta frase se refiere a una asociación de Celestina con las mentiras y engaños del diablo, o si sirve como una negación de todos sus dichos poderes. Así, incluso esta descripción detallada de Celestina y su taller deja ambiguo su estatus como bruja. El hecho de que la lista sea tan extraña aliena a Celestina en los ojos del lector, quien reconoce pocos de estos implementos. Como arguye Corry, el conocimiento amplio que Celestina tiene de estas hierbas, que se pueden usar de maneras maliciosas o positivas, produce un alejamiento en el público que contribuye a la creación de su imagen como bruja (177-178). Pero este conocimiento que

tiene Celestina y su taller lleno de cosas extrañas no es suficiente para condenarla como bruja. Su uso de todos estos remedios puede reforzar la impresión de su hechicería. Pero como ya vimos, es un rechazo de Dios y la devoción al Diablo o dioses paganos que se requiere para certificarla como una bruja.

Vemos estas relaciones juntas con otra posible evidencia de su brujería más tarde en la obra. Una es que tiene una cicatriz en la cara, lo que se asociaba con el diablo en aquellos tiempos (Severin, 14). Breogan Asensio explica que esta cicatriz “es la huella que la mayoría de los críticos aceptan como prueba del pacto con el Demonio” (90). Sin embargo, el texto no hace explícito si esta cicatriz es del diablo o no. Otro indicio es que cuando Celestina comienza a ayudar a Calisto, invoca a Plutón y comienza a hacer su magia para manipular los sentimientos de Melibea. Hay que notar que no invoca al diablo, pero esta invocación a un dios pagano se puede considerar herética también. Además de estos ejemplos, Helga Stadthagen Gómez ha compilado una lista meticulosa de referencias a la brujería que vale la pena repetir aquí:

Sobre las prácticas de brujería, es posible remitirse a los monólogos de Celestina: el primero de ellos (Acto IV) la alcahueta muestra que sabe interpretar agüeros y el futuro “Agora, que voy sola, quiero mirar bien lo que Sempronio ha temido deste mi camino. Porque aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crían desvariados efectos” (Rojas, 1999: 79-80); el segundo (Acto V) donde evoca al demonio, “¡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 cuando quise, con la ausencia de su madre” (Rojas, 1999: 96-97); y por último (Acto VII) está una descripción que Celestina le hace a Pármeno de su madre Claudina, que en el texto es definida como una bruja, “¿Quién era todo mi bien y descanso, sino tu madre, más que mi hermana y comadre?” (Rojas, 1999: 118-119). Celestina también llama al diablo hermano, más no amo, lo llama para que aparezca y le haga favores, como en el conjuro que lanza para que Melibea se enamore de Calisto. (184)

Estas son algunas de las numerosas referencias al diablo, pero no siempre queda claro su propósito. En algunos de estos ejemplos, como el primero, es posible que la referencia a la magia sea simplemente un decir y no un indicio de la brujería de Celestina, mientras que en otros ejemplos las citas parecen revelar más sobre la relación que tiene Celestina con el diablo. A pesar de todas estas referencias, no hay ninguna evidencia suficientemente explícita para averiguar si Celestina sirve al diablo y los dioses paganos de una manera herética como si fueran Dios. Por eso, no se puede determinar si es una bruja o solamente una hechicera.

Pero tampoco queda perfectamente claro si Celestina es una hechicera, o si ella es nada más que una estafadora que da la apariencia de tener poderes mágicos cuando, en realidad, no hace nada mágico. Un desafío a esta teoría es que el conjuro que hace Celestina para enamorar a Melibea parece funcionar cuando el desprecio que Melibea sentía por Calisto rápidamente se transforma en interés romántico. Entonces, aquí, parece

sin duda que Celestina ha hecho alguna cosa mágica. Pero otras citas añaden un nivel de incertidumbre que le hace al lector preguntar si realmente funcionó la magia de Celestina, o si el aparente cambio de perspectiva de Melibea ocurre a causa no de los poderes mágicos de Celestina, sino de sus habilidades para manipular. Es más, no está claro si Melibea realmente detestaba a Calisto al inicio de la obra, o si solamente se estaba conformando a las normas del amor cortés de aquella época, que mandaban que la mujer rechazara el primer avance de un pretendiente potencial (Corry, 186). Esta posible interpretación se desarrolla más cuando Melibea admite haberse enamorado de Calisto a primera vista, algo que su criada Lucrecia confirma también (Sánchez, 492).

Todo esto sirve para enseñar que el rol de la magia en la obra es bastante problemática. Se queda ambigua por toda la obra la relación que tiene Celestina con la magia. Los lectores no saben si es bruja, hechicera, o muy buena manipuladora que aprovecha de los que creen en la magia para poder robarles de su dinero. Es más, la confesión de Melibea de haberse enamorado de Calisto a primera vista añade más incertidumbre al rol de la magia y le hace al lector preguntar si hay algo mágico pasando en la obra, o si “todo era burla y mentira” (113).

Entonces, se puede preguntar si *La Celestina* cabe dentro del análisis de esta tesis porque no queda claro si la magia es real o no. Para responder, diría que el trabajo de esta tesis no consiste en averiguar si la magia de la obra era real o toda una ficción. El hecho de que la magia, real o no, juegue un rol tan importante por toda la obra es suficiente para nuestros propósitos. Lo que sí es importante es saber cómo funciona la magia en la obra, y eso logramos a través de analizar los efectos percibidos de la magia de Celestina. Lo

que se revela es que es ambigua su relación con la magia, y en las próximas secciones veremos cómo esta ambigüedad funciona dentro de la obra para enfatizar y criticar otros problemas dentro de la sociedad, como la hipocresía religiosa y la estructura patriarcal.

Un análisis del personaje de Celestina indica que hay varios posibles niveles de su implicación con la magia. Su relación mínima sería que finge ser hechicera para mejor estafar a sus clientes, mientras que el grado máximo de su relación sería que es una bruja que sirve al Diablo. ¿Por qué existe esta ambigüedad alrededor de la existencia de la magia en la obra y los poderes mágicos que tiene Celestina? Como ya vimos en la introducción de esta tesis, no había una distinción fina entre lo mágico, lo religioso, y otras manifestaciones de lo sobrenatural. Entonces, se puede argumentar que el rol de la magia no queda claro porque Fernando de Rojas no sabía bien cómo representar la magia de la manera que él quería. Pero unos hechos sobre la vida de Fernando de Rojas indican que, sí, tenía buena idea de cómo distinguir entre lo mágico y lo no mágico, que su decisión de hacer ambiguo el rol de la magia en la obra fue intencional, y que quería arrojar luz sobre el rol de la magia en la obra y su decisión de representarlo así.

Sabemos que Fernando de Rojas debía de tener mejor conocimientos de los usos de la magia, los castigos por usarlo, y el peligro que representaba para los grupos subalternos porque él era converso. Como hemos visto en nuestro análisis de *El niño inocente de La Guardia*, llevar a juicio a los judíos y conversos falsos era el propósito principal de la Inquisición. Condenar otras formas del pecado y la herejía era enfatizado también, pero la preocupación principal eran los judíos. Una de las maneras populares de llevar a juicio a los judíos era bajo acusaciones de usar la magia negra para tratar de hacer

daño al pueblo cristiano. Como indica Amy Aronson-Friedman en su artículo “Identifying the Converso Voice in Fernando de Rojas’ *La Celestina*”, el padre de Fernando de Rojas fue acusado de criptojudasismo una vez, y su suegro fue acusado dos veces por el mismo cargo (79). Fueron perdonados en cada caso, pero esta experiencia familiar con la Inquisición por ser converso junto con el temor general alrededor de los judíos y conversos y su asociación con la magia negra indican que Rojas debía saber bien las acusaciones principales que amenzaban a sus correligionarios. Rojas, al ver que las acusaciones de usar magia negra eran una forma común de aterrorizar a los conversos, pudo aprehender el rol de la magia en la sociedad, hasta qué punto era aceptada, y lo que se requería para ser distinguido como mago de cualquier forma. Este conocimiento y experiencia personal sugieren que debe de ser intencional su decisión de dejar ambiguo el rol de la magia en la sociedad, para mejor reflejar una realidad social.

Se puede argüir que la decisión de no representar a Celestina como una bruja de manera obvia se debe a que el autor temía las consecuencias inquisitoriales. Pero, si fuera este el caso, ¿por qué sugiere la magia y brujería en tantos momentos del texto? Es más, el énfasis que el autor pone en el personaje de Celestina indica que quiere que el lector se concentre en ella, incluso en todos los roles diferentes que ella desempeña. El cambio del título original de la obra a su título más popular de *La Celestina* muestra que, aunque Rojas no necesariamente quería echar luz especial sobre Celestina a través del título, la obra no pudo escapar su presencia dominante por toda la obra. Deyermond enfatiza este punto, escribiendo:



El título autorial cambia, o parece cambiar. El caso obvio es el de la *Comedia de Calisto y Melibea* (1499), que se transforma en la ampliada *Tragicomedia* (h. 1502). Este caso es de interés especial, porque el autor explica en su prólogo el cambio del título, y porque los impresores del siglo XVI fueron imponiendo poco a poco el título de *Celestina*. Se puede justificar el empleo de *Celestina*, a pesar de no ser título autorial, porque se difundió tanto entre las primeras generaciones de lectores, y porque sirve para designar la obra entera, mientras que *Comedia* y *Tragicomedia de Calisto y Melibea* indican dos estados distintos del texto. (35)

El cambio del título desde *Comedia de Calisto y Melibea* a *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y después a *La Celestina* tiene varias consecuencias interesantes en cuanto al papel de la clase socioeconómica en la obra. Pero el resultado más pertinente para este trabajo es que en vez de mantener el enfoque sobre los amantes en la obra, Calisto y Melibea, lo pone en Celestina y, como consecuencia, sus oficios diferentes como trotaconventos y hechicera. Entonces, ¿por qué quería Fernando de Rojas poner el enfoque sobre Celestina y convertirla en la figura más escudriñada, inspirando a los impresores y lectores a cambiar el título de la obra? Quizás lo hace porque a través de analizar el personaje de Celestina, sus trabajos diferentes, y su relación con la magia, se ve que desafía los poderes de la *anxiety of sameness* existentes en la Iglesia.

La primera manera en que un análisis de Celestina critica la *anxiety of sameness* es a través de su representación como una mujer poderosa y progresiva. Como hemos visto, la *anxiety of sameness* es el temor por los que tienen control en cualquier aspecto

de la sociedad de perder su control. Esta idea fue aplicada por Christina Lee para explicar la discriminación de los nobles contra grupos subalternos que fueron ganando más y más poder, pero también se puede aplicar al caso del género. Celestina existe dentro de una sociedad patriarcal, pero a la vez desafía el orden social establecido. Así, cualquier enfrentamiento que tiene con los poderes patriarcales representados por la Inquisición se puede ver a través de una lente de *anxiety of sameness*.

Cuando comencé a estudiar la brujería en *La Celestina* por primera vez, anticipé que sería una obra discriminatoria hacia las mujeres que utilizaba representaciones de la brujería para discriminar y mantenerlas subalternas dentro de una sociedad patriarcal. Lo que encontré fue lo opuesto. *La Celestina* tiene muchas representaciones protofeministas de las mujeres, como afirma Catherine Swietlicki en su trabajo “Rojas’ View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*”, “Rojas goes against the grain of 15th century literary depictions of women and represents them in a rather feminist way” (2). Se ve esto en que, dentro de una sociedad en que las únicas representaciones de mujeres como iguales de los hombres vinieron de ejemplos bíblicos o casos raros de la literatura, Rojas crea representaciones de algunas mujeres modernas y fuertes como Melibea y Celestina.

Celestina es la representación más obvia de una mujer fuerte porque maneja casi todo lo que ocurre en la obra. Va en contra de las expectativas sociales para una mujer dentro de una sociedad patriarcal en la cual el rol de la mujer era uno relegado a la casa. Celestina es totalmente lo opuesto de esta mujer pasiva que es dominada por el hombre. Al revés, ella domina a los hombres. Tiene a Calisto deseando sus servicios y haciendo cualquier cosa que ella quiera. Ella es central y guía mucho del plan de Sempronio para

estafar a Calisto. Es más, ella es una gran innovadora y mujer de negocios. Tenía a muchos hombres de diferentes estilos de vida viniendo a ella para solicitar sus servicios. A través de su burdel, sus habilidades de persuadir y sus otros oficios, Celestina usa la lujuria de los hombres para controlarlos. Hace lo mismo con Sempronio y Pármeno. Aunque Pármeno originalmente se opuso fuertemente en contra de Celestina y trató de cambiar los planes y deseos de Calisto, Celestina logra manipularlo a través de su deseo por Areúsa.

Las representaciones de Areúsa y Elicia también van en contra de las representaciones normativas de las mujeres en la sociedad. Areúsa y Elicia son prostitutas, una profesión de la cual los hombres se beneficiaban, pero que todavía mantenía connotaciones negativas. Las prostitutas eran sujetadas a mucha discriminación aunque sus discriminadores frecuentemente utilizaban sus servicios. Pero, dentro de esta sociedad que no daba ningún poder a las prostitutas y solamente las veía como objetos sin ningún poder más que en la cama, Rojas contradice la representación estándar de las prostitutas y representa a Elicia y Areúsa como personajes fuertes que mantienen cierto control sobre sus vidas. No solamente les da poder sobre los hombres a quienes seduce, particularmente Sempronio y Pármeno, sino también sobre el destino fatal de Calisto, alguien con mucho poder en aquella sociedad por ser hombre y noble.

Junto con estas representaciones de mujeres fuertes, vemos mucha hipocresía entre los religiosos. La hipocresía aparece primero de una manera más individual, pero luego en la obra se ve que es algo institucional también que había permeado toda la sociedad. Durante el primer intercambio entre Calisto y Sempronio sobre su amor por

Melibea, Calisto dice muchas cosas heréticas. Una de estas veces Sempronio le avisa de su herejía diciendo: “Digo que nunca Dios quiera tal, que es especie de herejía lo que agora dixiste.” Calisto sigue, “¿Por qué?” Sempronio: “Porque lo que dizes contradize la christiana religión.” Calisto: “¿Qué a mí?” Sempronio: “¿Tú no eres christiano?” Calisto: “¿Yo? Melibeo só, y a Melibea adoro, y en Melibea creo, y a Melibea amo” (Rojas 92).

En este siglo la población ya debía de ser totalmente cristiana. Pero, a pesar de las acciones de la Iglesia, no todos seguían bien la doctrina cristiana. Se ve cierta hipocresía en la obra debido a la diferencia entre lo que dicen los cristianos y lo que practican, y Calisto es uno de los mejores indicadores de esta hipocresía. La obra lo representa como un caballero honrado y una figura trágica, pero luego en la obra prosigue con tener sexo con Melibea aunque ella no lo desea, convirtiendo su encuentro amoroso en una violación. Desafortunadamente, a pesar de este gran pecado, sigue siendo uno de los personajes más honrados del texto por no asesinar directa o indirectamente a nadie.

Aunque sea uno de los únicos honrados y una representación del cristiano típico, se ve en su discurso con Sempronio que incluso él es culpable de la herejía y ni siquiera reconoce que está diciendo cosas heréticas. Cuando se da cuenta de su herejía, tampoco le importa y sigue declarando que en vez de ser cristiano, es “melibeo.” El cristiano que le avisa de su herejía, Sempronio, quien parece ser el cristiano más fiel, se comporta peor que Calisto y más tarde lo vemos mentir, estafar, y asesinar. Por eso, Calisto, uno de los personajes menos culpables de la obra, se queda corto en cuanto a practicar su religión. Demuestra su hipocresía total cuando recurre a Celestina para solucionar sus problemas en vez de Dios.

Esta hipocresía no solamente existe dentro de las creencias y prácticas de los ciudadanos típicos en esta sociedad. Varias referencias y escenas sirven para demostrar que la hipocresía religiosa es algo que también había infiltrado a los clérigos y las instituciones supuestamente más defensoras del cristianismo, como la Inquisición y la Iglesia española. Una de las referencias más explícitas de esta hipocresía es cuando se describe a los clientes del burdel de Celestina. Se nota que sus negocios eran muy populares, incluso entre los frailes. Por ejemplo, cuando la madre de Melibea pide que Celestina rece por su hermana enferma en el auto IV, Celestina responde: "Yo te prometo, señora, en yendo de aquí, me vaya por esos monesterios, donde tengo frayles deuotos míos" (de Rojas, 154). Esta cita sugiere que esta supuesta pecadora tenía buena relación con varios frailes, un grupo que típicamente se abstiene de los servicios ofrecidos por Celestina. Así, al demostrar que los frailes, supuestamente el sector de gente más santo de la sociedad, iban a su burdel, Rojas indica que esta hipocresía religiosa era prevalente en estos siglos.

Finalmente, se indica que esta hipocresía había entrado en la religión cristiana no sólo a través de algunos individuos pecadores, sino también a nivel institucional. La obra representa esta hipocresía de una manera más sutil. No enseña a los cristianos pecando tan explícitamente como lo hace en el caso de Calisto y los frailes. Enseña esta hipocresía institucional a través del mero hecho de que siga existiendo Celestina. Como ya vimos, era muy exitosa. Sus varios negocios prosperaron, y era bien conocida en el pueblo por lo que hacía para ganarse la vida. Fue castigada tres veces por ser hechicera: al discutir la historia de Celestina con Calisto, Pármeneo dice, "Y lo que más dello siento es venir a

manos de aquella trotaconventos, después de tres vezes emplumada” (de Rojas, 135).

Pero a pesar de estos castigos, cada vez fue liberada y volvió a sus negocios pecaminosos.

Al ver que seguía siendo liberada aunque era bien conocida como hechicera y posiblemente bruja, indica que la Inquisición quería mantener algún tipo de control sobre ella, pero nunca tenía la intención de eliminar su práctica. La Inquisición había castigado a personas de maneras mucho más severas con mucha menos evidencia contra ellos. Entonces, ¿por qué quería dejar a Celestina seguir con sus negocios? El acto de castigarla era más para que la Inquisición pudiera mantener una apariencia firmemente en contra de su estilo de vida. Pero la deja seguir con tal de que mantenga alguna discreción de sus negocios porque ella satisface los deseos sexuales que tenían los clérigos y el orden social del patriarcado también. Es decir que Celestina provee un rol esencial en la sociedad, un rol del cual son cómplices la Iglesia y los clérigos.

Así, el rol de la magia es ambiguo en la obra para enfatizar el hecho de que la Iglesia, la Inquisición y la sociedad patriarcal eran instituciones hipócritas. Realmente no deseaban buscar y eliminar a las brujas. Ni siquiera importaba tanto si Celestina era bruja o no. La amenaza que presenta a los dichos poderes sociales no consistía en su magia, sino en lo que representaba para las mujeres comunes para dirigir sus propias vidas, ser sus propias jefas, salir de la casa y no conformarse a los trabajos domésticos supuestamente femeninos. Por eso, los poderes sociales tuvieron que castigarla y hacerla un ejemplo para las otras mujeres que deseaban ser como ella. Pero contradecir los estereotipos de las mujeres no era algo que podía ser castigado por la ley; por eso

Celestina fue castigada bajo la excusa de ser hechicera. A la vez, Celestina proveía un servicio importante en la sociedad porque proveía placer sexual a través de su burdel y la promesa de poder enamorar a la gente. Por eso, la Inquisición no podía asesinarla o castigarla de manera más severa. La dejaba seguir en su estilo de vida con tal de que mantuviera un poco de discreción, y la castigaba a veces para recordar a ella y a las otras mujeres que podían aprender de su ejemplo que todavía era una sociedad dirigida por el patriarcado.

Es más, el hecho de que la magia de Celestina sea ambigua hace otra crítica de la Inquisición. No hay suficiente evidencia en el texto para condenar a Celestina ni como bruja ni hechicera. Solamente hay suficiente evidencia para sugerir que está estafando a la gente. En los ojos de la Inquisición, la estafa sería un crimen menor que la brujería e incluso la hechicería. A pesar de la falta de evidencia, la Inquisición le acusa a Celestina y la castiga por hechicería. La prosecución de ella por hechicería cuando solamente vemos dentro del texto suficiente evidencia para condenarla como estafadora enfatiza la injusticia de la Inquisición. Ya vimos en el primer capítulo la injusticia de la Inquisición en el caso del niño inocente y cómo trató a los judíos y conversos acusados, pero esta perspectiva revela una manera más específica en que la *anxiety of sameness* inspiró la injusticia inquisitorial. En ambos los casos de los judíos y las brujas, la Inquisición junto con la sociedad superpuso sobre los acusados una asociación con la magia. Así, los convierte en amenazas mayores con poderes míticos. Por eso, *La Celestina* muestra que la *anxiety of sameness* influye en los procedimientos de la Inquisición, inventando y

exagerando casos de brujería para discriminar contra grupos como los judíos y las mujeres.

A pesar de estas críticas de los sistemas fundacionales de la *anxiety of sameness* como la Inquisición y representaciones progresivas de las mujeres, la obra deshace ciertos aspectos de su progresividad sociopolítica a través de las representaciones de las clases sociales. Sin ningún análisis profundo, la obra puede parecer progresiva en cuanto a este análisis de la clase social por contradecir las normas del orden social establecido. En esta jerarquía establecida, los personajes principales de clase alta son Calisto y Melibea, y los de clase baja son Sempronio, Pármene, Areúsa y Elicia. Celestina es un caso especial porque tiene poder, influencia y dinero, pero la naturaleza de su trabajo la aísla de la sociedad y la relega de cierta forma a la clase baja. Por eso, Celestina no pertenece totalmente a la clase baja, pero tampoco se consideraría de la clase alta. A fin de cuentas, los personajes de clase socioeconómica más baja son muy innovadores. Demuestran su inteligencia a través de la manera que gozan de cualquier oportunidad como Sempronio y Celestina para enriquecerse. Aprovechan de todos los chances que aparecen en sus vidas para mejorar su condición social. Pero, la manera en la que tratan de enriquecerse también confirma el temor, por parte de las clases sociales altas, hacia las ardides rumoreadas de las clases bajas.

Cuando los personajes de clase baja tratan de enriquecerse, viene al costo de las clases altas. Sempronio y Pármene son la mejor representación de cómo el aumento de la clase baja resulta en la destrucción de la clase alta. Mientras más tratan de enriquecerse, más daño se hace a la clase alta. Todo el beneficio que reciben Pármene y Sempronio a lo



largo de la obra viene a través de su estafa contra Calisto. Son parásitos que se aprovechan de la negligencia de su huésped. Pero, cuando falla su plan, se vuelven fuertemente en contra de Celestina, miembro de una clase intermedia y liminar, como ya vimos, pero más alta que la de Sempronio y Calisto. Crea una crítica severa contra la avaricia de la clase baja y sugiere que cuanto más poder tengan, menos poder tendrá la clase alta y la sociedad caerá en el caos.

En esta lectura de la obra, Melibea y Calisto son los inocentes que tratan de vivir sus vidas. Se puede argumentar que Calisto no es inocente porque él inició toda la trama a través de su amor por Melibea y su deseo de utilizar los servicios de Celestina como alcahueta y hechicera, pero él no tiene ni una gota de sangre en las manos. Desde el principio de la obra reconocemos su amor por Melibea, pero es Sempronio que le introdujo en la mente la posibilidad de charlar con Celestina. Calisto pensó que los deseos de Sempronio eran puros y solamente quería ayudar a su amo. En realidad, Sempronio había planeado engañar a Calisto desde el principio y se aprovechó de la inocencia y la ingenuidad de su amo para desarrollar su gran estafa. Desde este momento Sempronio, no Calisto, toma control de toda la trama y es él quien es culpable de los desastres siguientes. Calisto sí peca en tanto que se dirige a Celestina y la magia para resolver sus problemas en vez de Dios, pero su crimen principal es uno contra Dios. Sempronio, por otro lado, peca no sólo contra Dios, sino contra sus compañeros como Calisto, Pármeneo y Celestina.

Esta crítica contra la clase baja se desarrolla más en los personajes de Elicia y Areúsa. Ellas le echan la culpa a Calisto por la muerte de sus amados sin una buena

razón. No reconocen que la muerte de Sempronio y Pármene ocurrió a causa de su propio egoísmo y no por el involucramiento de Calisto. Sus conclusiones sobre Calisto indican que la clase baja echa la culpa sobre las clases altas no razonablemente por desastres que han traído sobre sí mismos. El complot de Elicia y Areúsa para asesinar a Calisto es un acto más de venganza que de justicia porque ellas ven que Melibea tiene lo que a ellas ahora les falta, el amor. Están celosas y deciden que necesitan tomar acción para que ella tampoco tenga lo que ellas no pueden tener. Esta envidia refleja unas sospechas comunes que siempre han tenido las clases altas sobre las clases bajas: que la clase baja tiene celos de la clase alta y quiere robarle de sus posesiones y poder. Así, insinúa que la clase baja se compone de gente viciosa y celosa que prefiere asesinar a los ricos que vivir faltando lo que tienen los ricos.

En este capítulo hemos visto que *La Celestina* critica la *anxiety of sameness*, a través de un análisis de cómo la magia indica una sociedad más preocupada por el poder de una figura femenina como Celestina que la complicidad e hipocresía de las instituciones religiosas. Utiliza la magia como una herramienta para indicar la hipocresía de los clérigos y la Inquisición, lo que demuestra que el problema que tienen con Celestina no se debe a una preocupación por su magia, sino al empoderamiento de las mujeres y el subsiguiente trastorno de la jerarquía social establecida. Aunque logre todo eso, no es una obra carente de discriminación. Interesantemente, mientras que la persistente popularidad de Celestina critica la *anxiety of sameness* de género, el comportamiento malicioso de Sempronio, Pármene, Elicia y Areúsa apoya y perpetúa una *anxiety of sameness* basada en la clase socioeconómica.

## La magia crítica durante los siglos: *El Conde Lucanor* y *El retablo de las Maravillas*

En este tercer capítulo analizamos dos obras que usan la magia para contradecir la *anxiety of sameness* en todos frentes: ejemplo XI de *El Conde Lucanor* y *El Retablo de Las Maravillas*. Hasta ahora solamente hemos estudiado obras escritas después de la expulsión de los judíos en 1492. Es importante esta distinción porque, como vimos en la Introducción y el capítulo 1, es la salida de los judíos que más añadió al desarrollo de la *anxiety of sameness*. Para resumir, antes de la expulsión era más fácil para distinguir entre los poderosos y el grupo marginalizado más fuerte, los judíos. Después de la expulsión no era tan fácil identificar a los marginalizados e impedir su acceso al poder. Así creció la *anxiety of sameness*. Pero esto no es decir que la *anxiety of sameness* no tenía raíces en la sociedad antes de la expulsión. El análisis de la magia en el ejemplo XI de *El Conde Lucanor* enseña que la hipocresía eclesiástica era una de las fundaciones que desarrolló la *anxiety of sameness*. Finalmente, en *El retablo de las maravillas* vemos un ejemplo más después de la expulsión que demuestra el efecto de la hipocresía eclesiástica en una sociedad post-expulsión, y que se usa la magia para criticar la *anxiety of sameness* en todos frentes.

Antes de entrar en un análisis de *El Conde Lucanor* como crítica de la ansiedad de la pre-expulsión, hay que definir cómo la *anxiety of sameness* se manifestaba antes de la expulsión. Como ya hemos visto, la *anxiety of sameness* después de la expulsión se definía por un temor de las clases altas de ser infiltradas por individuos que tenían sangre considerada “no-noble” o “impura”. Se creyó esto porque después de la expulsión todos

los que se quedaron en España eran, por lo menos en nombre, “cristianos”. Por eso, no se podía distinguir tan fácilmente quienes eran los nobles y quienes no. Claro que, a causa de la presencia de los judíos en España antes de la expulsión, esta *anxiety of sameness* que existía después de la expulsión no podía existir de la misma forma antes de 1492 porque era fácil averiguar—a través de ciertas formas de vestir, prácticas culturales y agrupaciones sociales—quiénes no pertenecían al grupo homogéneo. No existía la necesidad de *buscar* al enemigo y hacer todo lo posible para asegurarse de que se quedara en su posición socioeconómica inferior en el tiempo de *El Conde Lucanor*. No es decir que no existía nada relacionado al *anxiety of sameness* en este tiempo, sino que tenía raíces que se manifestaron de maneras diferentes. La raíz principal que existía mucho antes, y que voy a examinar aquí, es la hipocresía de la Iglesia.

La Iglesia ha sido criticada durante todos siglos por sus fallas, y la Iglesia española medieval no fue la excepción. La Iglesia fue fundada para ser una institución moral y apoyar la sociedad a través de darles comida a los pobres, cuidar de los enfermos, y atender al alma. Pero, como cualquier organización, no siempre hace lo que debe de hacer. Como veremos en ejemplo XI del Conde Lucanor, se convirtió en una institución más concentrada en el poder mundano que en el bien común y la salvación. En otras palabras, desde la perspectiva de ejemplo XI, en ciertos aspectos había abandonado su propósito original. Este rechazo de su propósito, aceptación de lo inmoral, sumisión a la hipocresía, y concentración en las estructuras típicas del poder en la sociedad hizo que la Iglesia fuera listo a convertirse en la institución más influyente sobre *anxiety of sameness* cuando fueron expulsados los judíos a finales del siglo XV. Después de la expulsión, a

través de políticas como la limpieza de sangre y la Inquisición, se enfocó más en cómo mantener el poder que ya había ganado la clase alta y cambió principalmente a una organización concentrada en la preservación de uno mismo y la creación de jerarquías sociales. Estas metas son una de las partes más importantes de *anxiety of sameness*, y es la hipocresía general de la Iglesia lo que actúa como el pilar principal en apoyarlas. Como veremos en este capítulo, la formación del ejemplo XI del Conde Lucanor junto con su mensaje critica la hipocresía de la Iglesia y, así, a través de atacar el sostenimiento principal del *anxiety of sameness*, ataca la ansiedad misma.

*El Conde Lucanor* es una obra escrita por don Juan Manuel para servir como una guía del comportamiento de los nobles, dentro de la tradición de los espejos de príncipes. La primera parte está escrita en prosa y consiste de cincuenta ejemplos en que el Conde Lucanor tiene un problema y le pide consejo de su consejero, Patronio. Ejemplo XI de esta primera parte es especialmente interesante por nuestros propósitos porque usa la magia para pintar cómo hipócrita un deán y formar una crítica contra cualquier manifestación de hipocresía eclesiástica. Al criticar la hipocresía eclesiástica, ejemplo XI efectivamente critica la *anxiety of sameness* de la época pre-expulsión.

En el marco narrativo de este ejemplo, el Conde le pide consejo a Patronio. Tiene un problema con un amigo a quien previamente había ayudado. El Conde ayudó a este amigo, pero ahora que el Conde quiere ayuda, el amigo rechaza dársela. Para darle consejo, Patronio cuenta la historia sobre un deán de Santiago y don Yllán. El deán quería aprender el arte de la nigromancia. Para lograr esto, viaja a Toledo para aprender con un nigromante famoso, don Yllán. Trata de convencerle a don Yllán a enseñarle, pero

don Yllán hesita al principio por sospechar que el deán lo olvidará tan pronto como necesite algún tipo de ayuda y el deán reciba más poder en la Iglesia. El deán le asegura a don Yllán que nunca lo olvidará, y don Yllán parece aceptar su promesa. Luego, el deán recibe una noticia que su tío, el arzobispo de Santiago, murió y la Iglesia quiere que el deán asuma el cargo de arzobispo. Ahora que tiene esta nueva posición, don Yllán le pide al deán que presente su título anterior a un pariente de don Yllán. El deán rechaza porque quiere dárselo a su propio pariente, pero promete ayudar a don Yllán en el futuro. El deán sigue recibiendo más y más poder hasta que tiene la posición más poderosa de toda la Iglesia, el papa. Don Yllán se acerca al deán (el papa nuevo) para pedirle ayuda una última vez. El deán rechaza su petición de nuevo y, es más, amenaza a don Yllán con la cárcel.

Al final don Yllán revela que todo lo que había sucedido en la vida del deán en cuanto a su ascenso al poder fue un engaño hecho por la nigromancia de don Yllán. El deán se va avergonzado y Patronio cierra el cuento ofreciéndoles estos versos al lector:

Al que mucho ayudares e non te lo conosçiere

menos ayuda abrás dél, desque en grand onra subiere. (123)

Aunque no lo diga explícitamente, el mensaje del ejemplo es, esencialmente, como tratar con hipócritas. La hipocresía es afirmar que mantener una moralidad superior, pero no seguir su propia moralidad en la realidad. Por eso, la falta de reciprocidad del deán es una forma de hipocresía. Es cristiano y, es más, le promete a don Yllán que le devolverá el favor en el futuro. El deán tiene el oficio bien poderoso en la Iglesia de deán, y eso indica que profesa seguir la moralidad cristiana. Por eso, cuando rompe su promesa a don

Yllán, cuando busca practicar la nigromancia, y de varias otras maneras que voy a explorar en adelante, hace lo contrario de lo que profesa en su religión y se convierte en pecador e hipócrita.

El ejemplo sigue para enseñar que los hipócritas siempre serán hipócritas, tanto antes de su éxito como después. Esto se muestra de manera paralela en la situación que el Conde le presenta a Patronio. Como dice el Conde, “un omne vino a me a rogar quel ayudasse en un fecho que avía mester mi ayuda e prometiόμε que faría por mí todas las cosas que fuessen mi pro e mi onra. E yo començél a ayudar quanto pude en aquel fecho” (118). Pero el hombre que recibió la ayuda del Conde rehúsa darle la misma ayuda que acaba de recibir aunque “prometiόμε [el Conde] que faría por mí todas las cosas que fuessen mi pro e mi onra.” Por no cumplir su promesa, este hombre es un hipócrita cuyas acciones indican una falta de reciprocidad. El deán del ejemplo de Patronio se caracteriza de la misma manera: se comporta de una manera parecida al conocido del Conde y rehúsa cumplir la promesa que hizo con don Yllán al comienzo del ejemplo.

Entonces, parece que el ejemplo es bastante simple. Es un ejemplo típico de la hipocresía. La moraleja que presenta Patronio al Conde al final del ejemplo parece bastante simple también: no debes ayudar a los hipócritas porque no te devolverán el favor. Pero ¿de verdad es tan simple? Al estudiar los personajes que usa Patronio en su relato, se vuelve claro que hay más profundidad para interpretar en este ejemplo y que no es únicamente una crítica de los hipócritas generales, sino también una crítica de la hipocresía eclesiástica. Con el marco de la hipocresía ya establecida, Patronio usa un ejemplo con un deán, un miembro de la Iglesia que supuestamente debe ser más digno

que cualquier otro miembro de la sociedad, y un nigromante,<sup>8</sup> un criminal de la sociedad bajo la ley, que supuestamente debe ser considerado uno de los no morales en la sociedad. En vez de conformar a las expectativas sociales, el ejemplo las subvierte completamente, retratando al deán como no-moral y don Yllán como moral.

El ejemplo sigue desarrollando este cambio de roles a través de la doble hipocresía del deán en el cuento. La manifestación más obvia de la hipocresía es cuando el deán rompe su promesa a don Yllán. Había prometido ayudarlo en el futuro a cambio de enseñarle el arte de la nigromancia, pero, como ya vimos, no cumple su promesa. Pero hay otra hipocresía más compleja en el ejemplo. Es el interés del deán en la nigromancia. Sí, en el tiempo del *Conde Lucanor* existían algunos argumentos en apoyo de la nigromancia como arte legítimo, mencionados en la introducción, pero este no es el caso en ejemplo XI. Don Juan Manuel y Patronio no nos dejan ninguna duda en cuanto a su opinión hacia la nigromancia para que no dudemos las intenciones pecaminosas del deán en aprender la nigromancia. Es importante reconocer la opinión de la sociedad hacia la nigromancia, y más aún la opinión de Patronio, porque si no era considerada pecaminosa

---

<sup>8</sup> Como vimos en la introducción, a veces no hay una distinción clara entre la magia y varias creencias y manifestaciones del cristianismo, como los milagros, por ejemplo. Asimismo, el pensamiento popular en torno a la magia no definía todas las formas de la magia como manifestaciones malas, especialmente en la edad cuando fue escrito *El Conde Lucanor*. Sin embargo, la nigromancia siempre fue una forma que todos veían como una manifestación mala e incuestionablemente demoníaca de la magia. A través de los siglos la nigromancia se veía como una forma de la magia en la cual el nigromante usaba demonios para resucitar muertos, engañar o causar algún tipo de daño. Por eso, no se puede dudar que un nigromante como don Yllán debía de ser pecador en los ojos de la Iglesia. Es más, el deán equivale nigromancia con herejía de manera explícita cuando amenaza a don Yllán con echarlo “en una cárcel, que era ereje e encantador, que bien sabía que non avía otra vida nin otro offiçio en Toledo, do él moraba, sinon bivar por aquella arte de nigromancia.” (122).



usar la nigromancia, el deán no peca en tratar de usarla. Por suerte, Patronio aclara su perspectiva hacia la magia en el ejemplo XLV para asegurar a la lectora que esta investigación del deán en la magia es algo que no se aprueba.

En ejemplo XLV el Conde se acerca a Patronio como siempre para pedirle su consejo en un asunto. El ejemplo se titula “De lo que contesçió a un omne que se fizo amigo e vasallo del diablo.” En este ejemplo el Conde es tentado a pecar a través de usar la magia. Le dice a Patronio: “Un omne me dize que sabe muchas maneras, tanbién de agüeros commo de otras cosas, en cómmo podré saber las cosas que son por venir e cómmo podré fazer muchas arterías con que podré aprovechar mucho mi fazienda, pero en aquellas cosas tengo que non se puede escusar de aver ý pecado” (256-257). Aquí el Conde menciona dos tipos específicos de la magia, agüeros y arterías. En la época en la que fue escrito *El Conde Lucanor*, los agüeros y las arterías se consideraban formas de la magia natural. Es decir, no necesariamente fueron considerados por toda la sociedad como manifestaciones de la magia demoníacas y pecaminosas. Pero, el Conde no nos deja ninguna duda en esta cita de que piensa que es un pecado usar la magia aún de estas formas. Si él pensara que era un pecado usar estas formas de la magia, pensaría con aún más certeza que usar la nigromancia es un pecado por sus vínculos más directos con el diablo.

Este ejemplo enseña con más certeza que Patronio considera el uso de la magia pecaminoso. El consejero cuenta al Conde un ejemplo en el cual un hombre pobre se hace amigo del Diablo, quien ofrece liberarlo de todos sus problemas. Al comienzo el hombre vacila en esta nueva relación, pero muy pronto se pone bien cómodo mientras más se

acostumbra a su nueva vida. Su pacto con el diablo resulta en su encarcelamiento varias veces. Cada vez el Diablo lo libera hasta que, al fin, el Diablo provee la soga con la cual ejecutan al hombre. El consejo que Patronio le presenta al Conde al final del cuento es:

El que en Dios non pone su esperança,  
Morrá mala muerte, abrá mala andança.

Para Patronio, este dilema es uno espiritual. El Conde *sospecha* que hay pecado en esa sugerencia de usar los agüeros y las arterías. Patronio, por otro lado, ni siquiera trata al caso del Conde como si fuera un dilema. Lo equivale inmediatamente a una batalla espiritual en la cual el Conde tiene que escoger que seguir a Dios o seguir al Diablo, en un camino cuyo fin es perder como aquel hombre “el cuerpo e el alma” (260). Para Patronio, no hay ningún debate de si estas manifestaciones de la magia son pecaminosas o no. El ejemplo que escoge contar demuestra que no solamente son pecaminosas, sino que también conectan a uno con el Diablo. Si permanece alguna duda del lector de la opinión de Patronio hacia la magia, aclara su opinión otra vez explícitamente, diciendo “non creades nin fiedes en agüeros, nin en otro devaneo, ca çierto sed que de los pecados del mundo, el que a Dios más pesa e en que omne mayor tuerto e mayor desconosçimiento faze a Dios, es en catar agüero e estas tales cosas” (260).

Si Patronio parece tan en contra de la magia en el caso del ejemplo XLV, ¿por qué no pone tanta sospecha sobre don Yllán en el ejemplo XI? Hay dos opciones posibles para contestar esta pregunta. La primera es que Patronio es un personaje no fiel en lo cual el lector no puede confiar, pero sabemos que esto no puede ser el caso. Durante todos los ejemplos de *El Conde Lucanor*, Patronio representa la voz razón. Es el aconsejador que

siempre sabe exactamente lo que debe hacer el Conde. Si existiera solamente un personaje fiable en toda la obra, sería Patronio. La otra posibilidad, y la razón por la diferencia en la énfasis de lo pecaminoso de la magia en el ejemplo XLV y ejemplo XI es porque las intenciones y el mensaje de ambos ejemplos son diferentes. En el ejemplo XLV Patronio critica el hacer algo no-moral para el beneficio propio. Por otro lado, el ejemplo XI Patronio se enfoca, como ya vimos, en criticar la hipocresía sobre todo. Para lograr esto, usa la magia como una herramienta para demostrar las intenciones pecaminosas del deán. El hecho de que Patronio no condena explícitamente el uso de la magia por don Yllán en ejemplo XI no es decir que lo ve como aceptable, sino que el deán es el punto de crítica aquí en vez de don Yllán.

El ejemplo sigue con su crítica de esta doble hipocresía al final del ejemplo. Después de ser rechazado de nuevo y quejarse mucho don Yllán, el Papa (anteriormente el deán) finalmente se enoja: “Deste aquexamiento se quexó mucho el Papa e començol a maltraer diziéndol que si más le affincasse, quel faría echar en una cárçel, que era ereje e encantador, que bien sabía que non avía otra vida nin otro offiçio en Toledo, do él moraba, sinon bivar por aquella arte de nigromancia” (122). En este momento el deán reconoce explícitamente lo pecaminoso de la nigromancia. Ser nigromante es ser hereje y encantador, un crimen que puede resultar en el encarcelamiento. Esta admisión suya revela aún a las lectoras que faltan cualquier conocimiento sobre la magia en la sociedad premoderna que cuando el deán vino a buscar a don Yllán, ya sabía que lo que quería hacer era prohibido e ilícito. Por eso, es hipócrita por ser miembro de la clerecía y buscar cómo pecar. Si inferimos la equivalencia que Patronio hace con la magia y el diablo en el

ejemplo XLV, el deán no solamente buscó cómo pecar, sino como entrar en comunión con el Diablo mientras profesa tener comunión con Dios. El deán sigue a demostrar su hipocresía con el hecho de que no solamente buscó cómo practicar la nigromancia, sino amenaza a don Yllán por el mismo pecado que el deán intentó perpetrar sí mismo. Pero el ejemplo XI no es una crítica de un solo deán. A través de analizar el escenario del ejemplo se ve que es una crítica de cualquier forma de hipocresía de toda la Iglesia.

Como escribe Michelle Hamilton,

The dean hails from the center of Iberian Christianity, Santiago, which by the fourteenth century was a centuries-old center of pilgrimage respected across Europe, and the symbolic home to the spiritual inspiration for Christian Iberian attempts to conquer Andalusian lands (Reilly 734–35). Don Yllán, on the other hand, hails from the iconic city of Iberian multi-faith coexistence, Toledo, the melting pot for Christians, Jews, and Muslims (Gerli 789). (153-154)

La mención de estas ciudades sirve para continuar la yuxtaposición de opuestos que vimos con la inmoralidad del deán y la moralidad de don Yllán. Asimismo, el deán viene de Santiago, la ciudad más asociada con el cristianismo en España, y don Yllán viene de Toledo, la ciudad más asociada con la ciencia y el mezclaje de las religiones. Cuando Don Juan Manuel eleva a don Yllán y vilipendia al deán las asociaciones con cada una se aplican a la ciudad de cada personaje también. Entonces, al asociar Santiago, el capitolio del cristianismo española, con el antagonista, Santiago, se puede aplicar la misma crítica contra el deán contra su ciudad y la cosa por la cual está conocida: La Iglesia. Por eso se

ve que ejemplo XI critica cualquier forma de hipocresía eclesiástica, además de la pre-expulsión *anxiety of sameness*.

Por indicar los cambios intencionales que hizo don Juan Manuel en contra de la *anxiety of sameness*, un conocimiento de las raíces del ejemplo XI y sus antecedentes apoya esta interpretación que el cuento de don Juan Manuel critica la pre-expulsión *anxiety of sameness* y profundiza el argumento del ejemplo. La trama del ejemplo XI es popular en la literatura ibérica premoderna. Existen varias versiones parecidas, pero existe una más parecida que todas las otras. Es el cuento del hechicero egipcio en el *Mešal Haqadmonī* de Ibn Sahula. El cuento del hechicero egipcio fue escrito algunos sesenta años antes del Conde Lucanor y David Wacks concluye que ambos cuentos se basan en un cuento folklórico que circulaba oralmente en los siglos XIII y XIV. Wacks concluye que los cuentos del hechicero egipcio y de don Yllán tienen este antepasado común a causa de sus numerosas similitudes. Ambos cuentos comienzan con un hombre joven yéndose de su casa a una tierra nueva para poder practicar la magia. En el caso del hechicero egipcio, el personaje principal se va de Jerusalén, su hogar, a Egipto porque practicar la magia es prohibido en Jerusalén. Asimismo, en *El Conde Lucanor* el deán se va de Santiago, una tierra con una importancia religiosa parecida a Jerusalén, a Toledo, una tierra multireligiosa y asociada con la ciencia y el islam.

Al considerar la perspectiva desde la cual fue escrito el cuento del hechicero, esa similitud al *Conde Lucanor* adopta interpretaciones aún más interesantes. El hechicero egipcio es un cuento escrito en hebreo. En la tradición hebraica Jerusalén representa la tierra Santa, prometida a los israelitas por Dios desde hace los tiempos de Abraham.

Egipto, al revés, es la tierra donde fueron los israelitas esclavizados por quinientos años. Los libros de la Biblia después del Éxodo frecuentemente describen Egipto como una tierra de ídolos, pecado y rebelión contra Dios. Egipto es el represor habitual de los hebreos. Entonces, cuando el hombre en el cuento del hechicero egipcio se va de Jerusalén a Egipto, está rechazando mucho más que una tierra. Rechaza lo santo, su fe, y aun su propia religión para buscar lo prohibido, la magia, lo pagano, la idolatría, y últimamente lo pecaminoso.

El ejemplo XI imita este rechazo en el desplazamiento del deán desde Santiago, una ciudad con fuertes asociaciones cristianas, a Toledo, una ciudad considerada más pagana. Mudarse de Santiago a Toledo no tiene connotaciones tan fuertes como mudarse de Jerusalén a Egipto, pero el paralelo sugiere una connotación negativa de Toledo, lo cual indica que el pecado del deán reside no solamente en tratar de practicar la nigromancia, sino también en el mismo acto de su traslado. Ahora bien, no es seguro que Don Juan Manuel haya conocido el cuento del hechicero egipcio. Hay una buena posibilidad que sí lo conocía porque fue escrito en la misma tierra (Castilla) solamente algunos sesenta años antes. Pero, aún si no lo conocía, no importa para hacer esta comparación y subrayar los paralelos con el hechicero egipcio en el ejemplo XI. Como David Wacks describe, ambos tienen un antepasado común y son basados en un cuento folklórico oral. El hecho de que ambos cuentos comienzan con el traslado del personaje principal desde tierras consideradas santas en su tradición religiosa respectiva a tierras paganas indica que el antepasado comenzó con un traslado parecido. Por eso, aunque

Don Juan Manuel haya adaptado su ejemplo a un contexto hispánico, puede conllevar las mismas connotaciones del traslado que la versión del hechicero egipcio.

Las similitudes siguen. En ambos casos el mago cuida bien del estudiante, y el estudiante pasa por una prueba del mago. Se diferencian de varias maneras como la prueba exacta y la razón por la prueba, pero hay una diferencia más estructural. En el cuento del hechicero egipcio el mago decide aceptar al hombre joven como su estudiante al final, a pesar de la arrogancia inicial del hombre joven. Don Yllán, por otro lado, rechaza al deán como su estudiante después de observar su ingratitud e hipocresía. Esa diferencia deja la pregunta ¿cuál es la versión original y por qué existe esa diferencia? No podemos averiguar cuál es la versión original, pero podemos especular sobre por qué Don Juan Manuel escogió tener esa diferencia en su ejemplo. Pueden existir varias razones por esta diferencia que somos incapaces de confirmar, pero lo más obvio para nuestros propósitos en este trabajo es la severidad que añade este rechazo del deán al ejemplo. A través del rechazo del deán como estudiante, Don Juan Manuel efectivamente demuestra que el pecado del deán es algo que no se perdona fácilmente. Es decir que la hipocresía tiene consecuencias severas. Como ya vimos, el propósito de don Juan Manuel al escribir este ejemplo es atraer atención a la hipocresía desenfrenada de la Iglesia. Si hubiera cambiado el final a uno en el cual don Yllán acepta al deán como su estudiante, el mensaje del ejemplo sería completamente diferente. Sería como si hubiera dicho, “Sí, tenemos un problema con la hipocresía en la iglesia, pero es algo que se puede cambiar fácilmente. Al reconocer que tenemos este problema, todo estará resuelto.” Pero este mensaje es casi el opuesto del que don Juan Manuel escribe.

A través de este rechazo del deán al fin del cuento, ejemplo XI muestra que el problema de la hipocresía sí es severo y no es algo que cambiará tan pronto como todos reconozcan que existe. No sería realista anticipar que la identificación del problema es lo único que se necesita para resolver el problema. En cambio, es necesario que todos cambien sus maneras. En el ejemplo XI no tenemos ninguna evidencia de un cambio más fundamental en el corazón del deán. El deán se siente avergonzado al revelar su hipocresía, tal como se sentiría cualquier persona, pero no hay nada más para indicar que cambiará sus acciones en el futuro o que, de verdad, es una persona diferente o cambiada. Por eso, ejemplo XI muestra que don Yllán rechaza al deán para indicar que la hipocresía no es algo que se arreglará con reconocerla, sino que requiere un cambio más estructural en el ser. Solamente así estará resuelto el problema de la hipocresía eclesiástica.

La intención tras escribir la primera parte de *El Conde Lucanor* también indica que fue compuesto en un ambiente antitético a la *anxiety of sameness*, lo que apoya la interpretación de ejemplo XI como una crítica de las fundaciones de *anxiety of sameness*. Don Juan Manuel escribe principalmente a otros nobles para proveerles una guía de cómo mantener su herencia, propiedad, y nobleza social. En la superficie, este propósito parece apoyar la ideas influyentes en la *anxiety of sameness*. El autor está tratando de fortalecer la comunidad de los nobles y establecer divisiones más rígidas entre la clase alta y la clase baja. Pero, al considerar el contenido del *Conde Lucanor*, es posible proponer que esta división social entre la clase alta y la clase baja como inspirado por la *anxiety of sameness* no es algo que Don Juan Manuel apoya, sino algo que rechaza.



La primera evidencia del rechazo de la *anxiety of sameness* de Don Juan Manuel es la manera que él trata de enseñar a los nobles a mantener su herencia, propiedad y nobleza. En los siglos siguientes, como vimos en los capítulos anteriores sobre *El niño inocente de La Guardia* y *La Celestina*, los métodos para educar a los nobles no fueron tanto para enseñar, sino para difundir temor. Obras como *El niño inocente* fortalecen a la clase alta a través de demonizar al “otro”, definido por su religión, pero este método de discriminar ha sido usado por cualquier persona con menos poder social, puede ser a causa de su riqueza, religión, o cualquier otro identificador. *El Conde Lucanor*, por otro lado, no se concentra en demonizar a los no nobles y pintar a los nobles como santos perfectos que solamente tienen que defenderse contra la amenaza de la clase baja y otras religiones. Al revés, es un libro crítico de los nobles que, como en el ejemplo XI, revela problemas dañosos en la sociedad y demuestra su severidad. Les enseña a los nobles moralejas de cómo comportarse con cualquier otra persona y generalmente cómo vivir bien. Los ejemplos que transmiten estas moralejas típicamente son autocríticas en que la mala fortuna cae sobre el personaje principal en cada ejemplo de Patronio a causa de sus propias decisiones y no las decisiones de otros. Es decir, cuando el daño afecta a algún noble en los ejemplos de Patronio, el noble mismo tiene la culpa. No se echa la culpa a la clase baja ni a ningún individuo típicamente marginalizado.

Ya está claro que Don Juan Manuel ha escrito un ejemplo que critica la hipocresía del deán. Lo denuncia como un figura que no solamente buscó activamente lo malo mientras profesar representar lo digno, sino también alguien que condena a los practicantes de la misma arte que él trató a aprender. Aunque este ejemplo no se relaciona

explícitamente al *anxiety of sameness*, como ya mencionamos, tiene una fuerte relación implícita. La hipocresía eclesiástica ambos en el periodo Medieval y la Edad Temprana Moderna es una de las influyentes primarias que guió al desarrollo, el sostenimiento, y la dispersión del *anxiety of sameness* después de la expulsión de los judíos. Por eso, cuando ejemplo XI critica esta hipocresía eclesiástica, está criticando y denunciando la *anxiety of sameness* indirectamente.

La magia es la llave esencial que uno necesita para desentrañar la interpretación del ejemplo XI del *Conde Lucanor*. La hipocresía alrededor del uso de la magia y un deán que quiere aprender la nigromancia sirve como el punto necesario para entrar en un análisis de la hipocresía general que plaga ambos a la iglesia y la sociedad. Sin la magia y un entendimiento del rol de la nigromancia en el ejemplo uno todavía puede deducir mucho sobre el propósito general del ejemplo XI. A través de la lengua, una yuxtaposición de las ciudades y una comparación a los textos previos que influyeron en el ejemplo, se vuelve claro que la obra es una que favorece el intercambio cultural y socava las ideas que luego condujeron a la creación de la *anxiety of sameness*. La magia, sin embargo, añade otro nivel a la hipocresía del deán y permite al lector entender a don Yllán como el opuesto de lo que su oficio como nigromante originalmente provoca. Es la hipocresía alrededor de la magia, retratándola como nociva y herética cuando no lo es, que revela la hipocresía de la iglesia y de las ideas etnocéntricas en contra del intercambio cultural que guiaron a la creación de *anxiety of sameness* en los siglos siguientes.

Para entender mejor la diversidad de críticas en contra de la *anxiety of sameness*, ahora veremos otra obra que opera subversivamente contra la *anxiety of sameness* para una audiencia después de la expulsión de los judíos en 1492. Esta obra es *El retablo de las maravillas*, un entremés compuesto por Cervantes entre 1603-1614, pero más probablemente entre 1609-1614 (Gerli, 479). Mientras que *El Conde Lucanor* critica las fuerzas existentes antes de 1492 que contribuyeron al desarrollo del *anxiety of sameness*, Cervantes critica la idea misma de *anxiety of sameness*, una manifestación de cualquier forma de hipocresía eclesiástica después de 1492. Usa la presentación de un retablo, o guiñol, imaginario para echar luz sobre la importancia que cristianos viejos ponen sobre su sangre. A la vez, usa referencias mágicas para indicar que a estos cristianos viejos les importa más el estatus de su sangre que el obedecimiento de su fe. Así, la obra critica la *anxiety of sameness* que tienen los cristianos viejos.

En *El retablo de las maravillas* dos estafadores vienen a una ciudad para engañar al pueblo con su retablo de maravillas, una obra que supuestamente solo los de sangre pura pueden ver. Cómo explica Chanfalla, “ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio; y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas, jamás vistas ni oídas, de mi retablo” (Cervantes, 220). Después de llegar a un acuerdo con los líderes de la ciudad y recibir su dinero de antemano, los dos estafadores, Chirinos y Chanfalla, les enseñan el retablo a un subgrupo de los élites en la ciudad. Cuando les presentan el retablo, todos reaccionan de forma excesiva a cada escena del retablo. De hecho el retablo no existe y la audiencia no ve

nada, pero para que los demás no duden de su pureza de sangre, fingen ver sus escenas fantásticas. Acerca del final de la obra llega el Furrier a la casa donde están presentando la obra. Al darse cuenta que el Furrier no ve el retablo lo rechazan por no ser de sangre pura.

Antes de seguir, hay que aclarar que una manifestación “real” de la magia no ocurre en esta obra como en las otras que he analizado. En *El niño inocente de La Guardia* no solamente hablan los judíos y conversos de la magia y tratan de usarla de una manera que se hace significativa al analizar la obra. Usan una magia real, aunque no de la manera anticipada, cuando matan los puercos de la ciudad. En *El Conde Lucanor* el deán trata de aprender la magia, un acto que ya hace la obra suficiente para nuestros propósitos, pero la magia se usa de una forma real también a través de la ilusión del deán. Como se ve en este trabajo, en ambos de estos casos no analicé el acto de la magia que transpiró en la obra. En cambio, analicé las actitudes de los personajes principales hacia la magia y como se representa el autor en relación a la magia. Es decir, que no importa el hecho de que un acto mágico realmente haya transpirado, sino el hecho de que las ideas y representaciones de los personajes en cuanto a la magia indican algo importante sobre su relación con *anxiety of sameness*.

El análisis de *El retablo de las maravillas* opera de una manera parecida en esta sección del trabajo. Lo mágico en esta obra es que la audiencia del retablo piensa que el espectáculo es posible a través de la magia de Chirinos y Chanfalla. En realidad, cada miembro de la audiencia reconoce que no ve nada. Pero, por lo menos el Alcalde piensa que los otros están viendo algo. Indica eso cuando dice “Basta: que todos ven lo que yo

no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla” (Cervantes, 156).

Podemos teorizar sobre los otros personajes y pensar que reconocen que realmente nadie está viendo nada y no hay nada mágico pasando en el retablo, que solamente actúan así para evitar alguna sospecha de los otros, pero no hay nada en el texto para indicar que los otros personajes dudan que el resto de la audiencia realmente está viendo algo.

Con la función de la magia establecida podemos entrar en un análisis más profundo de su uso en la obra. Como en *El niño inocente de La Guardia*, la magia no es el enfoque de la obra. No obstante, juega un rol importante, aunque frecuentemente ignorada, para enfatizar la sátira del resto de la obra. *El retablo de las maravillas* es, sobre todo, una sátira que sirve para criticar la limpieza de sangre, la idea de que la sangre de los no-cristianos era impura y la de los cristianos pura. Los que tenían antepasados cristianos se consideraban *cristianos viejos*. La limpieza de sangre se relaciona con *anxiety of sameness* en que sirve como “mecanismo de división social y como estrategia de integración y exclusión” (Böttcher, 187). Ambos la limpieza de sangre y *anxiety of sameness* fueron creados con la misma intención: la división social. La diferencia entre las dos es que *anxiety of sameness* es únicamente una idea, una ansiedad social que se manifiesta de muchas maneras diferentes. Limpieza, por otro lado, es una manera específica y legal para ejecutar *anxiety of sameness* en la ley.

Desde el comienzo de la obra los personajes de la obra crean este marco de diferenciación con lo judío, musulmán, e ilegítimo representando el otro y lo malo y, opuestamente, lo cristiano como lo bueno. Pronto después de la llegada de Chirinos y Chanfalla le desean al gobernador que “con venirlo a ser de las Algarrobillas, lo deseche

vuesa merced.” Al considerar que Algarrobillas era una ciudad conocida por su jamón, comida prohibida a los judíos a causa de las leyes de kosher (Spadaccini, 218), es decir que lo mejor es alejarse del judaísmo.

Pronto se vuelve evidente que esta aversión a las cosas judías es más que solamente una aversión, sino también un temor de encontrarse asociado con cualquier cosa no-cristiana, y especialmente judía, en esta obra. Al descubrir que el retablo que quieren presentar Chirinos y Chanfalla tiene el poder de distinguir entre los de sangre limpia y no-limpia, aceptan los requisitos de los estafadores sin ninguna hesitación porque rechazar esta presentación sería indicador de que uno teme su propia limpieza de sangre. Es más, todos sienten la necesidad de asegurarles a los demás de su propia limpieza, y el retablo parece como la oportunidad perfecta para lograr esto.

Aunque los aldeanos apoyan las ideas de la *limpieza de sangre* en su comportamiento, la crítica de la obra se pone obvia a través de su representación. Desde los principios de la obra los aldeanos parecen mayormente tontos. Chirinos y Chanfalla les insultan directamente a sus caras y usan juegos de palabras para hacerles pensar que son grandes halagos. Su mayor vergüenza viene luego en la obra cuando ven el retablo. Aunque nadie ve nada, todos fingen ver escenas fantásticas para proteger su limpieza hasta el punto que Benito piensa que la llegada real del Furrier es parte del retablo y rechaza escuchar a Chanfalla cuando le asegura de que no es parte del retablo. Hay que recordar también el propósito del *entremés*. El *entremés* fue, principalmente, una obra corta y cómica que se mostró durante el intermedio de una obra dramática para entretener a la audiencia y darles un descanso de la trama más emocional de la obra principal (Jack, 187). Para

entender bien el humor de la obra y la estupidez de los aldeanos hay que imaginarlos corriendo por todo el escenario gritando y tratando de escapar los no-existentes ratones, leones, o el edificio que hará caer Sansón.

Toda su representación como tontos y figuras cómicas sirve para criticar la preocupación que tienen con la limpieza de sangre y demostrar lo ridículo que es. Pero Cervantes no deja su comentario allí para llamar la limpieza de sangre insensata. Va mucho más allá y utiliza simbología religiosa para demostrar la hipocresía de la limpieza. Por ejemplo, cuando Chirinos quiere saber si Chanfalla ya tiene el dinero de los aldeanos le pide si “está ya el dinero *in corbona*?” (Cervantes, 245). Esta frase “*in corbona*” viene del hebreo y significa un lugar donde se guarda dinero (Spadaccini, 245).. Es la misma frase que se usa en Mateo 27:6 para describir el lugar donde trató de poner Judas la plata que recibió por traicionarle a Jesucristo (Spadaccini, 245).. Cuando Cervantes usa estas palabras aquí, asocia a Chirinos y Chanfalla con Judas. De la misma manera, porque recibieron el dinero de los aldeanos, los aldeanos se asocian con los líderes de los judíos que le pagaron a Judas el dinero. En la versión bíblica la traición por la cual pagan el dinero es la entrega de Jesucristo. En el caso del retablo, sin embargo, la traición por la cual se paga es el retablo de las maravillas, pero tiene varios niveles de traición. El primero es simple, que pagan por un engaño de Chirinos y Chanfalla. La segunda, es una traición en el sentido que revela quienes son los aldeanos de verdad. Pagan para tenerlo revelado a sí mismos que no son de sangre limpia. Finalmente, revela una hipocresía de los aldeanos, que aunque afirman ser cristianos viejos, y por asociación, cristianos

buenos, son hipócritas a quienes les importa más la limpieza de su sangre y su reputación pública que decir la verdad.

La asociación de los aldeanos, supuestamente cristianos viejos, con los judíos sigue luego en la obra. Cuando entra el Furrier, al principio Benito piensa que es parte del retablo. Después de darse cuenta de que no lo es, el Furrier los llama a todos locos porque él no ve nada. Tan pronto como se dan cuenta de que el Furrier no ve la obra, lo denuncian con las palabras, “De *ex illis* es.” Estas son las mismas palabras de Mateo 26:73 que le acusan a San Pedro por ser un seguidor de Jesucristo. Es decir que el frase “*ex illis*” es una que usaron los judíos originalmente para hacer una acusación de ser cristiano. En *El retablo de las maravillas*, por otro lado, lo usan los cristianos para hacer una acusación de ser judío. Así este ejemplo profundiza la crítica que hizo la frase, *in corbona*, mostrando cómo los cristianos habían puesto patas arriba el propósito original de su fe para lograr sus propios deseos. Mientras proclaman ser *cristianos viejos* y los cristianos verdaderos, demuestran que son los opuestos y, aún peor, hipócritas.

Si ya no estuvo clara esta crítica en la obra, la magia entra para fortalecer la representación de los aldeanos como hipócritas. Como ya expliqué, la magia en esta obra aparece a través de la explicación que proveen Chirinos y Chanfalla sobre la manera que funciona el retablo. Porque este retablo que presentan solamente aparece a los limpios de sangre y no a los “no-limpios”, es algo sobrenatural. Pero el hecho de que sea sobrenatural no significa que sea una manifestación obvia de la magia. Como ya vimos en la introducción, en esta época no era fácil averiguar qué cosas eran mágicas y cuáles pertenecen a ciencia. Es más, lo milagroso no siempre se distinguía de la magia blanca.



Entonces, ¿cómo podemos echarles la culpa a los aldeanos y llamarlos hipócritas cuando no se sabe si la explicación tras el funcionamiento del retablo es una de magia?

Algunas palabras claves que hacen explícito el uso de la magia negra para hacer posible el retablo nos permiten hacer esta crítica. Primero, es el nombre que Chanfalla adopta cuando se presenta a los aldeanos. Dice, “Yo, señores míos, soy Montiel, el que trae el “Retablo de las maravillas”.” Este nombre, Montiel, es uno que se asocia con la brujería (Cervantes, 146). Pero esto solo no es suficiente para condenar a los aldeanos. Es posible que en estas circunstancias Chanfalla se nombre “Montiel” como una alusión y no para decir explícitamente que el retablo se conecta con la brujería. Es verdad que la obra fue compuesto en el medio de las cazas de brujas y cualquier asociación con la brujería debía de tener connotaciones fuertes, pero no hay lo suficiente en esta referencia para indicar lo pecaminoso que queda en el fondo de su existencia.

Lo que sí pone el clavo en el ataúd es la frase que usa Chanfalla al inicio del retablo. Dice para hacer parecer el retablo, “¡Oh tú, quienquiera que fuiste, que fabricaste este retablo con tan maravilloso artificio, que alcanzó renombre de las Maravillas por la virtud que en él se encierra, te conjuro, apremio, y mando que luego *incontinenti* muestres a estos señores algunas de las tus maravillosas maravillas, para que regocijen y tomen placer sin escándalo alguno!” (Cervantes, 154). Según las glosas de Carolyn Lukens-Olson, esta primera frase, “Oh tú, quienquiera que fuiste” es la frase por la cual todos los hechizos para conjurar a los demonios comienzan (154). Entonces, cuando habla en la segunda persona por el resto de su discurso, dirige su discurso a los demonios, indicando que son ellos que hacen posible la maravilla del retablo y necesita conjurarlos

para comenzar. Como ya vimos, cualquier asociación con los demonios fue lo suficiente para clasificar una forma de la magia como magia negra, demoníaca, y anti-cristiana.

Esta clave junto con la referencia anterior al Montiel no deja ninguna duda para los aldeanos, quienes están a punto de ver una obra que es posible solamente por sus raíces demoníacas. Pero, en vez de denunciar a Chirinos y Chanfalla como lo hacen al Furrier tan pronto como revela que no ve nada, se quedan silenciosos, esperando la presentación del retablo. Así se pone claro que les importa más la limpieza de sangre, y ser percibidos por sus vecinos como limpios de sangre, que el obedecimiento de su fe.

Aunque ya está clara la crítica contra limpieza de sangre en la obra sin ninguna mención de la magia, la magia tiene un rol importante. Permite, al lector que conoce bien la perspectiva hacia la magia en este siglo, ver tan concentrados que están los aldeanos en la limpieza, sobre todo cuando le denuncian al Furrier por ser “no-limpio”, pero no a Chirinos y Chanfalla por conjurar demonios y practicar la magia negra frente de ellos. El hecho de que a los aldeanos les importa más una regla imaginada de su fe, la pureza de su sangre, y no el obedecimiento real de los principios más básicos de su fe indica lo impregnada que era la sociedad con las ideas de la *anxiety of sameness*.

Como vimos a través del *Conde Lucanor*, la *anxiety of sameness* que vemos post-expulsión en *El retablo de las maravillas* fue inspirado y hecho posible a causa de sentimientos e ideas parecidas que vemos pre-expulsión en ejemplo XI. La hipocresía eclesiástica que existía pre-expulsión dirigió a otra forma de hipocresía cristiana post-expulsión que se manifestó en varias formas de la *anxiety of sameness*. Según

ejemplo XI, la Iglesia y los clérigos ya estaban corruptos y concentrados en su propio empoderamiento en vez de el de Dios. Así, cuando desapareció su enemigo principal, los judíos, seguían concentrándose en su propio empoderamiento, pero se manifestó en una hipocresía cristiana más específica de la limpieza de sangre en vez de una hipocresía más general como era antes de 1492.

Wardropper desarrolla más específicamente, desde una perspectiva cristiana, la razón por la cual la limpieza y auto-empoderamiento de la Iglesia es hipócrita:

For man or the state to undertake to judge Christians on the basis of historical or genetic accidents is, beyond the shadow of a doubt, to offend God, to betray him ... Cervantes points to the officially sanctioned blasphemy against God, betrayed by the Spanish state and the Spanish people. This is the full import of Cervantes' stratagem that Asensio has discerned in *El retablo de las maravillas*... The fact that, in its concern for purity of blood, the Spanish state has institutionalized the Christian religion has led to its perversion, which is a blasphemy, the fundamental denial and betrayal of the God in whose name the religion exists. (32-33)

Esta cita explica perfectamente la relación de la limpieza de sangre y, por extensión, *anxiety of sameness*, con la hipocresía cristiana. El deseo de excluir cristianos de sangre impura es la base de *anxiety of sameness*. Pero, a la vez, es inherentemente opuesto a la fe cristiana. En lo fundamental, los aldeanos han reemplazado los principios reales de su fe por principios imaginados. William Egginton lo escribió mejor en su artículo, “The Baroque as a Problem of Thought”:

“The villagers in Cervantes's interlude as well as any commoners watching the interlude are forced to confront the reality that their honor is nothing but a play they are putting on for one another, a representation referring to no other reality than itself. This last revelation occurs when the villagers try to import the honor they are representing to one another into the "real" world of the soldiers' demands on their homes, at which point their honor is treated like the fantasy scenario it really is.” (Egginton, 147).

A través de la nigromancia, don Yllán logra que el deán haga la medieval, pre-expulsión equivalente en ejemplo XI que los aldeanos en *El retablo de las maravillas*. El deán miente, no cumple sus promesas, trata de aprender una magia prohibida en la Biblia y se vuelve corrupto, todo para ganar más poder y honra. Pero no reconoce que es toda una ilusión de don Yllán y que, aunque el tipo de la honra no es lo mismo, la honra que ha ganado en su trabajo es tan imaginaria como el retablo y la honra que los aldeanos fingen tener. El deán y los aldeanos del retablo no son los únicos que entran en esta trampa, sino también cualquier individuo, tanto en la Modernidad como en la Edad Media, que sigue la *anxiety of sameness* a través de negar los principios de su fe o filosofía moral para mantenerse a sí mismo en poder y a otros marginalizados.

## Conclusión

El uso de la magia en la literatura española premoderna es nada menos que una paradoja. Según las reglas de la Iglesia y la corona, la magia era algo prohibido. No se podía usar y sus practicantes eran perseguidos por la Inquisición. En la literatura, al contrario, la magia frecuentemente maneja toda la trama de un texto como hemos visto en las cuatro obras investigadas aquí. En algunos casos las obras literarias usan la magia como un acto pecaminoso para indicar que sus practicantes merecen ser castigados, reflejando las preocupaciones sociales de la época. Pero en otros casos el uso de la magia es más sutil, y la literatura representa a personajes cristianos usando la magia o aceptando la apariencia de la magia en sus vidas no de manera intencionalmente prohibida, pero todavía de una manera opuesta a como las reglas y leyes mandan que debe ser usada.

Primero, en el capítulo de *El niño inocente de La Guardia*, vemos cómo la magia sirve como una herramienta para discriminar. *El niño inocente de La Guardia* representa a los judíos cómo gente viciosa con el deseo último de asesinar a todos los cristianos. El rol de la magia en la obra es para mostrar que este asesinato total de los cristianos no es una mera ficción, sino una posibilidad real que los judíos pueden lograr a través de su magia negra. Toda esta representación en última instancia difunde más un sentimiento real que ya circulaba cuando fue escrito *El niño inocente de La Guardia*, el sentimiento de *anxiety of sameness*, el temor de los poderosos de ser infiltrados por los marginalizados.

En *La Celestina* la magia sirve un rol muy diferente de *El niño inocente*. La magia de *La Celestina* es un engaño cuya ambigüedad sirve para indicar que el problema

que tiene la sociedad y los religiosos con Celestina no se basa tanto en su magia y sus otros pecados, sino con su feminidad fuerte. Siendo una mujer poderosa, ingenua, inteligente y soltera, Celestina trastorna el orden social establecido, y su presencia amenaza animar a otras mujeres a hacer lo mismo. Así, Celestina enseña la hipocresía de una sociedad supuestamente cristiana al que no importa tanto los pecados de Celestina, sino su poder femenina ofensiva. Por ser una mujer fuerte y a través de indicar esta hipocresía, la figura de Celestina desafía la *anxiety of sameness*. Pero, aunque ella parece progresiva por desafiar *anxiety of sameness*, hay que notar que la obra no carece de representaciones que se conforman a, y hasta apoyan, la ansiedad, especialmente en cuanto a cómo se representa la clase socioeconómica.

Finalmente, a través de ejemplo XI de *El Conde Lucanor* y *El retablo de las maravillas* completamos el círculo del análisis y vemos unas obras en contra de la *anxiety of sameness* en todos frentes. En ejemplo XI vimos una obra escrita antes de la expulsión y antes de que la *anxiety of sameness* hubiera desarrollado completamente. Sabemos que la *anxiety of sameness* se desarrolló debido a que, con la expulsión de los judíos de España, desapareció el grupo subalterno más grande, y los poderosos en la sociedad temían perder su estatus a individuos que no pertenecían a la clase alta y no se consideraban cristianos viejos. Como escribe Wardropper, este acto de usar el linaje y accidentes genealógicas para distinguir entre cristianos y darle a un grupo más poder que el otro es completamente opuesto a la religión cristiana y una gran ofensa a Dios. Aunque estas distinciones ocurrían primariamente post-expulsión, vimos cómo la hipocresía cristiana de cualquier forma había preparado la sociedad para aceptar e integrar estas

distinciones. Por eso, a través de criticar la hipocresía del deán, quien trata de aprender la nigromancia y no cumple su promesa de ayudar a don Yllán, ejemplo XI forma una crítica bastante fuerte contra la *anxiety of sameness*.

*El retablo de las maravillas* retoma una crítica social similar a la del ejemplo XI y la transmuta a un contexto post-expulsión. Es más, su crítica se expande para incluir a varios sectores de la sociedad premoderna. Mientras que ejemplo XI usa el contexto de un clérigo, el deán, y enseña su hipocresía y la de la Iglesia, *El retablo de las maravillas* enseña que la *anxiety of sameness* había infiltrado por toda la sociedad y que no era solamente un problema de los clérigos, sino también un problema que se aplica a todos los cristianos. Los cristianos en la obra se preocupan tanto por dar la impresión a todos los demás que son cristianos viejos que ignoran el método ilícito que Chirinos y Chanfalla supuestamente enseñan este retablo. Ignoran que están viendo un pecado verdadero contra el cristianismo que consiste en convocar demonios, pero tan pronto cómo entra el Furrier y admite que no ve nada, lo denuncian para poder sostener una doctrina falsa del cristianismo que ellos mismos han creado. Durante toda la obra, Cervantes afirma la estupidez de los cristianos viejos para enseñar lo ridículo que es la concentración en la pureza de sangre y que es una afrenta al cristianismo real. Aunque se ve la crítica contra la limpieza de sangre en *El retablo de las maravillas* sin la magia, es un entendimiento de la magia que hace más contundente la crítica.

De hecho, la magia es una herramienta que extiende la crítica en cada obra que hemos analizado. Sin entender la magia en *El niño inocente de La Guardia* todavía se ve bien que la obra hace una crítica fuerte contra los judíos y que apoya la *anxiety of*

*sameness*. En ejemplo XI de *El Conde Lucanor* no se requiere ningún conocimiento de la magia para entender que la obra crítica al deán y la Iglesia. Pero, sin entender bien qué es la magia en cada obra y la perspectiva hacia ella en la sociedad en la cual fue escrita la obra, la crítica pierde mucha de su fuerza. Sin la magia en *El niño inocente de La Guardia* los judíos se ven como una amenaza al pueblo cristiano, pero pierde la interpretación que son una amenaza con el poder de asesinar a todos los cristianos y que su existencia es tan peligrosa para los cristianos que deben ser expulsados. Sin entender la magia en ejemplo XI no se entiende lo severo que es el pecado del deán y la multiplicidad de su hipocresía. Sin entender la magia en *El retablo de las maravillas*, se ve que los aldeanos se concentran inútilmente en su pureza, pero no la intensidad de su obsesión, que los lleva a ignorar las leyes del reino y de su fe. Así, la magia es la herramienta que hace ostensiblemente clara la crítica de *anxiety of sameness* en la obra.

Todo esto trae la pregunta ¿y qué? ¿Por qué es importante que un entendimiento de la magia en estas obras revele una crítica fuerte en cada una apoyando o desmintiendo la *anxiety of sameness*? Es importante porque la magia enfatiza y hace más claro qué es la *anxiety of sameness* en cada texto. Sin entender el contexto sociohistórico y la perspectiva hacia la magia en las sociedades respectivas de las obras que analizo, todavía se ve la *anxiety of sameness* en cada una hasta cierto punto. Pero, al lector que entiende el contexto sociohistórico de aquellas sociedades, la presencia llama la atención y desarrolla un discurso más profundo relacionado a la *anxiety of sameness*.

Por ejemplo, un análisis de la magia en *La Celestina* nos ayuda a entender mejor la *anxiety of sameness* a través de mostrar que no se aplica únicamente a la relación



específica entre los cristianos y judíos en España de la Edad Media. Al contrario, indica que puede existir esta ansiedad a parte de cualquier grupo dominante contra cualquier grupo subalterno. En el caso de *La Celestina* el grupo que tiene esta ansiedad es el patriarcado, y el grupo subalterno temido es el de las mujeres. Pero una relación parecida puede ocurrir entre cualquier grupo dominante y el grupo que domina.

En *El niño inocente de La Guardia* un entendimiento del rol de la magia enseña que la *anxiety of sameness* no es solamente una teoría, sino una realidad. El mensaje de la obra es que los judíos son un problema importante y que no pueden existir en la misma tierra que los cristianos. Desde el comienzo, la obra es toda propaganda para apoyar políticas discriminatorias, violentas, y completamente en contra del cristianismo. La magia hace el “problema” del judío aún más obvio y amenazante, ayudando a desarrollar el vitriol que expone *El niño inocente de La Guardia* contra los judíos. Así, un entendimiento del rol de la magia en la obra ayuda para enseñar que su trama está inspirada totalmente por una *anxiety of sameness*, y que esta ansiedad es algo real que se ha manifestado durante los siglos en productos culturales como *El niño inocente de La Guardia*.

Un entendimiento de la magia en *El retablo de las maravillas* demuestra lo poderoso que es la *anxiety of sameness*. En *El retablo de las maravillas* la presencia de la magia en la obra enseña que los aldeanos se preocupan tanto por esta doctrina falsa que han creado a causa de su *anxiety of sameness* que ya no les importa tanto la doctrina real de su fe. Así, se ve que una concentración en la *anxiety of sameness* puede oscurecer la

perspectiva y causarnos a rechazar nuestra propia moral a cambio de algo que la sociedad acepta como lo normal.

Un análisis de la magia en *El Conde Lucanor* demuestra un vínculo directo entre la hipocresía institucional y la ansiedad social que dio lugar a la *anxiety of sameness*. En el caso de la España de la Edad Media, la hipocresía eclesiástica tenía gran influencia sobre la *anxiety of sameness*, pero la hipocresía institucional en cualquier sociedad tiene el mismo efecto. Finalmente, el análisis de la magia en *El Conde Lucanor* revela que la *anxiety of sameness* es algo que ha existido de varias formas en tiempos diferentes. No surgió solamente con la expulsión en el caso específico de España. Al revés, es algo que puede surgir en cualquier sociedad durante toda la historia. Nos recuerda que aún nosotros en nuestra sociedad moderna no somos inmunes a la *anxiety of sameness*. Por eso, tenemos que reflexionar sobre nuestras propias vidas para ver si lo que hacemos, lo que leemos y lo que escribimos apoya o critica los poderes de la *anxiety of sameness* de la misma manera que lo hacía hace siglos.

Finalmente, en este trabajo se revela que un entendimiento de la magia profundiza la crítica o la propaganda que se desarrolla en cada una de las obras analizadas. Este entendimiento de la magia solamente se hace posible a través de un reconocimiento del contexto sociohistórico en que fueron escritas estas obras. Aunque vivimos en tiempos bien diferentes y la magia no tiene las mismas connotaciones que tenía en España premoderna, la moraleja permanece lo mismo: hay que entender el contexto sociohistórico de una obra para entender bien su mensaje. Cada sociedad tiene tabúes comparables al tabú de la magia en la sociedad española premoderna, y estos tabúes se

manifiestan en la retórica de las obras de teatro, los textos literarios y la producción cultural en general. Es solamente a través de entender el contexto histórico de una obra que podemos entender el rol de estos tabúes en el discurso cultural.

## Bibliografía

- Amrán, Rica. "Las minorías: Ciencia y religión, magia y superstición en España y América (siglos XV al XVII) Les minorités: science et religion, magie et superstition." *eHumanista*. Santa Barbara, University of California. 2015.
- Arieti, James A. "Magical Thinking in Medieval Anti-Semitism: Usury and the Blood Libel." *Mediterranean Studies*, vol. 24, no. 2, 2016, pp. 193–218. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.5325/mediterraneanstu.24.2.0193](http://www.jstor.org/stable/10.5325/mediterraneanstu.24.2.0193). Accessed 12 Jan. 2020.
- Armengol, Anna. "Realidades de la brujería en el siglo XVII: entre la Europa de la Caza de Brujas y el racionalismo hispánico." *Revista electrónica de Historia Moderna* 3.6 (2003).
- Aronson-Friedman, Amy. "Identifying the Converso Voice in Fernando de Rojas' *La Celestina*." *Mediterranean Studies* 13 (2004): 77-105.
- Bailey, Michael D. "From Sorcery to Witchcraft: Clerical Conceptions of Magic in the Later Middle Ages." *Speculum* 76.4 (2001): 960-990.
- Ben-Yehuda, Nachman. "The European Witch Craze of the 14th to 17th Centuries: A Sociologist's Perspective." *American Journal of Sociology*, vol. 86, no. 1, 1980, pp. 1–31. JSTOR, [www.jstor.org/stable/2778849](http://www.jstor.org/stable/2778849). Accessed 17 Jan. 2020.
- Böttcher, Nikolaus. "Inquisición y limpieza de sangre en nueva España." *El peso de la sangre: Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*, edited by Nikolaus Böttcher et al., 1st ed., Colegio De México, México, D.F., 2011, pp. 187–218. JSTOR, [www.jstor.org/stable/j.ctv47wf6r.10](http://www.jstor.org/stable/j.ctv47wf6r.10). Accessed 23 Jan. 2020.
- Breogan Asensio, Paul. "La demonomagia en *La Celestina*." M.A. Thesis. University of Western Ontario: 1999.

- Campbell, Mary Ann. "Labeling and Oppression: Witchcraft in Medieval Europe." *Mid-American Review of Sociology*, vol. 3, no. 2, 1978, pp. 55–82. JSTOR, [www.jstor.org/stable/23252533](http://www.jstor.org/stable/23252533). Accessed 18 Jan. 2020.
- Cantera Montenegro, Enrique. "Los judíos y las ciencias ocultas en la España medieval." *En la España medieval* 25 (2002): 47-83.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Cervantes' Entremeses*, ed. Carolyn S. Lukens. Cervantes & Co, 2010.
- Cervantes Saavedra, Miguel de, y Nicholas Spadaccini. *Entremeses*. Cátedra, 2009.
- Corry, Jennifer M. *Perceptions of Magic in Medieval Spanish Literature*. Lehigh University Press, 2005.
- Dassbach, Elma. "Las artes mágicas y los sucesos milagrosos en las comedias de santos." *Hispania*, vol. 82, no. 3, 1999, pp. 429–435. JSTOR, [www.jstor.org/stable/346282](http://www.jstor.org/stable/346282). Accessed 11 Jan. 2020.
- Deyermond, Alan D. "De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española." *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*. Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 1994.
- Díaz Ayuga, Juan Manuel. "Magia y brujería en la Edad Moderna. El caso de *La Celestina*." *Témpora Magazine*. 28 May, 2014.
- Egginton, William. "The Baroque as a Problem of Thought." *PMLA* 124.1 (2009): 143-149.
- Gerli, E. Michael. "El retablo de las maravillas: Cervantes' 'Arte nuevo de deshacer comedias.'" *Hispanic Review* 57.4 (1989): 477-492.
- Gómez, Helga Stadthagen. "Elementos de brujería en *La Celestina*." *이베로아메리카* 15.2 (2013): 175-190.

- Hamilton, Michelle M. "Retelling the Future: Don Juan Manuel's "Exemplo XI" and the Power of Fiction." *Hispanic Issues On Line*. (2011).
- Hennigsen, Gustav. "La elocuencia de los números: Promesas de las 'relaciones de causas' inquisitoriales para la nueva historia social." En *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, ed. Ángel Alcalá. Barcelona: Ariel, 1984, pp. 207–225.
- Herrero, Ana Vian. "El pensamiento mágico en Celestina, 'Instrumento de lid o contienda.'" *Celestinesca*, vol. 14, no. 2, 1990, pp. 41–91. JSTOR, [www.jstor.org/stable/44282907](http://www.jstor.org/stable/44282907). Accessed 17 Jan. 2020.
- Hsia, R. Po-chia. *The Myth of Ritual Murder: Jews and Magic in Reformation Germany*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Juan Manuel. *El Conde Lucanor*, ed. Alfonso I. Sotelo. Madrid: Cátedra, 2016.
- Kamen, Henry. *The Spanish Inquisition: A Historical Revision*. New Haven: Yale University Press, 2014.
- Kieckhefer, R. "Introduction: Magic as a Crossroads." En *Magic in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. pp. 1-18. doi:10.1017/CBO9781139923484.003
- "La Guardia, Holy Child of." *Jewish Virtual Library*. <https://www.jewishvirtuallibrary.org/la-guardia-holy-child-of>
- Lea, Henry Charles. "El santo niño de La Guardia." *The English Historical Review*, vol. 4, no. 14, 1889, pp. 229–250. JSTOR, [www.jstor.org/stable/546937](http://www.jstor.org/stable/546937). Accessed 10 Jan. 2020.
- Lee, Christina H. *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*. Manchester University Press, 2015.
- Lezra, Jacques. "The Pleasures of Infanticide." *Qui Parle*, vol. 19, no. 1, 2010, pp. 153–180. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.5250/quiparle.19.1.0153](http://www.jstor.org/stable/10.5250/quiparle.19.1.0153). Accessed 10 Jan. 2020.

- Lida de Malkiel, María Rosa. "Lope de Vega y los judíos". *Bulletin Hispanique* 75 (1973): 73-112.
- Madroñal, A. "Nuevos datos sobre El niño inocente de La Guardia, de Lope de Vega." RILCE, Vol 33, Nº 1. *Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra*. (2017): 283-301.
- Miranda, Francisco. "Vn Dean de Sanctiago y Don Yllan, el grand maestro de Toledo: Nigromancia e historia en *El Conde Lucanor*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 23.2 (1999): 329–340. JSTOR, [www.jstor.org/stable/27763549](http://www.jstor.org/stable/27763549).
- Morgado García, Arturo. *Demonios, magos y brujas en la España moderna*. Servicio Publicaciones UCA, 1999.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1990.
- Rico-Avello, Carlos, "La brujería en Asturias." *Brujología. Congreso de San Sebastian: Ponencias y Comunicaciones*. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975.
- Sachs, Leonie F. "Enrique De Villena: Portrait of the Magician as an Outsider." *Studies in Philology*, vol. 64, no. 2, 1967, pp. 109–131. JSTOR, [www.jstor.org/stable/4173562](http://www.jstor.org/stable/4173562).
- Samson, Alexander. "Anti-Semitism, Class, and Lope de Vega's *El niño inocente de La Guardia*." *Hispanic Research Journal* 3.2 (2002): 107–122.
- Sánchez, Elizabeth. "Magic in *La Celestina*." *Hispanic Review* 46 (1978): 481–94.
- Severin, Dorothy Sherman. *Witchcraft in Celestina*. London: Queen Mary and Westfield College, 1997.
- Swietlicki, Catherine. "Rojas' View of Women: A Reanalysis of *La Celestina*." *Hispanófila* 85 (1985): 1–13.
- Tobienne, Francis. *The Position of Magic in Selected Medieval Spanish Texts*. Cambridge Scholars Publishing, 2008.

Wacks, David A. "Don Yllán and the Egyptian Sorcerer: Vernacular commonality and literary diversity in medieval Castile." *Sefarad* 65.2 (2005): 413–433.

Wardropper, Bruce W. "The Butt of the Satire in El retablo de las maravillas." *Bulletin of the Cervantes Society of America* 4.1 (1984): 25-33.

Weissberger, Barbara F. "Blindness and anti-semitism in Lope's *El niño inocente de La Guardia*". *The Conversos and Moriscos in the Late Medieval Spain and Beyond, II: The Morisco Issue*. Ed. Kevin Ingram. Leiden: Brill, 2012. pp. 203–18.

Yepes, Fray Rodrigo de. *Historia de la muerte y glorioso martirio del Sancto Inocente, que llaman de la Guardia, natural de la ciudad de Toledo. Con las cosas procuradas antes por ciertos Iudios, hasta que al Sancto Inocente crucificaron: y lo sucedido despues*. Madrid: Juan Yñiguez de Lequerica, 1583.