

**DE lo humano y lo divino en la literatura medieval:**  
**SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS**

© JUAN PAREDES (ED).

© LOS AUTORES de sus textos.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

DE LO HUMANO Y LO DIVINO EN LA LITERATURA  
MEDIEVAL: SANTOS, ÁNGELES Y DEMONIOS.

ISBN: 978-84-338-5389-9.

Depósito legal: GR./ 1.286-2012.

Edita: Editorial Universidad de Granada.

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Fotocomposición: TADIGRA S. L. Granada.

Diseño de cubierta: José María Medina Alvea.

Ilustración de portada: Apocalipsis. Bibliothèque Nationale  
de France. Ms. François 403

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

*Printed in Spain*

*Impreso en España*

*“Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.*

*Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Repogrdficos - [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra”.*

EL «agora» del mirar y pensar y su relación  
 CON EL AGÜERO EN *LA CELESTINA*

*María Teresa Miaja de la Peña*

Universidad Nacional Autónoma de México

*A la entrañable memoria de Alan Deyermond*

A lo largo de *La Celestina* aparece con frecuencia la palabra «agora», generalmente asociada a un monólogo expresado por un personaje en un momento de particular dramatismo en la obra. El más conocido y analizado es, sin lugar a dudas, el monólogo con que inicia el Auto IV de *La Celestina*, «Agora que voy sola ...», mismo que enmarca un importante momento en la obra pues en él se establece una especie de debate doble en el que participa, por una parte, Celestina y su propia conciencia y, por otra, ella y los personajes virtualmente involucrados (en su mayoría masculinos), en una auténtica comunicación dialógica. Gracias a su peculiar **construcción** (de *philocaptio*); **estructura** (tripartita: dudas, oficio, negocio); **discurso** (monólogo, construido a través de elección de verbos, pronombres, exclamaciones) este parlamento refleja elementos y recursos tanto internos (dudas, temores, valores) como externos (agüeros, presagios) que son fundamentales para la comprensión del sentido y significado de muchas de las acciones que habrán de realizar tanto la alcahueta como los personajes involucrados quienes, aunque en forma implícita, fungen asimismo como actores en el desarrollo de la misma. Contraparte y complemento de este auto es el V, en el que Celestina, una vez iniciado el «negocio» reflexiona sobre cada uno de los momentos de su encuentro con Melibea y confirma el gran poder de su oficio, en el que ella se revela como maestra suprema. De manera que en uno se encausa la acción, en el otro, ésta se consolida, al menos en la imaginación de la Vieja y, entre ambas, queda engarzado el conjuro.

Conjuro que mucho tiene que ver con el manejo o manipulación de deseos ya presentes en los involucrados que solo requieren del aliento eficaz de la alcahueta para consumarse. Menciona Ioan P. Culianu, que «A Ficino pertenece la paternidad de la ecuación eros=magia, cuyos términos son reversibles», y añade: «Él señaló, por primera vez, la identidad sustan-

cial de estas dos técnicas de manipulación de los fantasmas<sup>1</sup> así como sus procedimientos operacionales» (2007: 129), pues para él, lo mismo que para Giordano Bruno, la magia tiene que ver con el control de los individuos a partir de un conocimiento profundo de sus pulsiones eróticas. Ésta podría ser otra de las lecturas del tan discutido y estudiado motivo de la magia en *La Celestina*<sup>1</sup>. Sin pretender resolver el asunto quiero acercarme a él a partir de los dos autos mencionados, el IV y el V, en los que aprecio una unidad en relación al conjuro con que cierra el Auto III. Unidad que se construye a través de la presencia de elementos comunes: ambos son monólogos; ambos están estructurados en tres partes, todas ellas marcadas por la presencia evocativa de algún personaje (en el primero mayoritariamente masculinos: Sempronio, Calisto, Pleberio, y en el segundo, solo Melibea). La primera, la de las **dudas y temores**, asociada ante todo al(los) propósito(s) real(es) de la empresa (codicia/venganza); la segunda, la de la afirmación del **oficio**: riesgos- provechos / osadía- cobardía/ orgullo-vanidad y pensamientos de valoración: ánimo-exclamaciones-símbolos (haldas); y la tercera, el **negocio**, asociado éste a los presagios y agüeros, para culminar con la epifanía al ver a los criados ante la puerta, como umbral prodigioso que ilumina el camino a seguir para alcanzar la meta deseada.

La primera, la de **las dudas y temores**, relacionada ante todo al(los) propósito(s) real(es) de la empresa: codicia/venganza.

En cuanto a la forma, cabe señalar que no son muchos los monólogos en la obra, como bien ha afirmado María Rosa Lida de Malkiel (1962: 123) y, por ello, pudiera parecer que estos carecen de fuerza y sentido, lo que no sucede gracias a que suelen aparecer, citando a Stephen Gilman, al inicio de un determinado acto «cuando el personaje que lo pronuncia está a la ofensiva y domina el diálogo que sigue», como sucede en el acto IV.<sup>3</sup> (1974:154) y, añadido ahora, en el siguiente, el V.

De ahí que para el crítico, este sea un fragmento crucial en el que «nos quedamos a solas con Celestina, y podemos presenciar la gran autenticidad de su *yo* en un momento de crisis y decisión.»

1. «Para Aristóteles, el propio intelecto posee un carácter de fantasma, que es *phantasmatis*, [...] el cual tiene «primacía absoluta sobre la palabra» (32), y añade que «Bajo el nombre de *phantasia*, o sentido interno, el espíritu sideral transforma los mensajes de los cinco sentidos en *fantasmas* perceptibles por el alma». (31)

2. Asunto que bien comenta y documenta Peter Russell en su artículo «La magia, tema integrati de *La Celestina*». (2001: 282-284)

3. Según la estudiosa este no resulta ser un principio estructurante en la obra y pone como ejemplo de su no regularidad el monólogo con el que inicia Melibea el Auto X, en el que la protagonista no se muestra «a la ofensiva» ni «domina a la taimada medianera». (1962: 123)

El monólogo inicial del acto IV constituye, pues, un momento central de conciencia colocado entre los alardes aparentemente vanos del acto III y la seducción de Melibea; revela y acentúa con notable sinceridad a esa nueva Celestina con la cual hemos de convivir de aquí en adelante. (1974: 152)

Es ella la que «dialoga» con Sempronio a través de los temores compartidos, sin duda uno de los sentimientos rectores en la obra, cuando dice: «Agora que voy sola, quiero **mirar bien** lo que Sempronio ha temido...»<sup>4</sup> (149), pues, «aunque yo he disimulado con él», bien sabe lo que se está jugando que es nada menos que la vida en esta arriesgada empresa, en la que como ella misma declara sucedería, «si me sintiesen en estos passos de parte de Melibea». (149)

Y, sin embargo, consciente de que difícilmente puede escapar del camino elegido, cautelosamente comienza a revisar cada uno de los pasos a realizar, su porqué y su para qué. Es Celestina hablando consigo misma quien a la vez se adueña del habla de Sempronio, y/o de la de Calisto cuando dice:

Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos Si con el hurto soy tomada, nunca de muerta o encoyoçada falto, a bien librar. Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? Que todas estas eran mis fuerças, a saber y esfuerço, ardid y ofrescimiento, astucia y solicitud. Y su amo Calisto ¿qué dirá? ¿ qué hará? ¿ qué pensará? sino que ay nuevo engaño en **mis** pisadas, y que yo he descubierto la celada, por haver más provecho desta otra parte, como sofistica prevaricadora. (149-150)

convirtiendo su *yo* en un *tú*, mientras vacila u oscila entre el «miedo y [la] honra». (Lida de Malkiel, 1962: 122)

**Tú**, puta vieja, ¿por qué acrescentaste **mis** passiones con **tus** promesas? Alcahueta falsa, para todo el mundo tienes pies, para **mí** lengua; para todos obra, para **mi** palabras; para todos remedio, para **mí** pena; para todos esfuerço, para **mí** te faltó; para todos luz, para **mí** tiniebla; pues, vieja traydora, ¿ por qué **te me** ofreciste? que **tu** ofrecimiento me puso esperanza; la esperanza dilató **mi** muerte, sostuvo **mi** bivar, púsome título de hombre alegre; pues no haviendo effeto, ni **tú** carecerás de pena, ni **yo** de triste desesperación. (150)

4. Todas las citas de la obra son de la edición de Dorothy S. Severin, Madrid, Cátedra: 1998.

En un principio la alcahueta comienza obviamente por meditar en los «contras» ya que viene influenciada por los malos augurios y temores de Sempronio, quien la contagia llevándola a reconsiderar la situación, «porque aquellas cosas, que **bien no son pensadas**, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crían desvariados efectos», y por lo mismo sus posibles peligros, «que no pagasse con pena, que menor fuese que la vida; o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiesen, manteándome o açotándome cruelmente.» (149) Consciente de los riesgos pierde incluso por momentos su habitual codicia, y se muestra escéptica cuando afirma: «Pues amargas cient monedas serían estas», ya que bien sabe que ella sola se ha «metido» en el «lazo», víctima de su voluntaria *philocaptio*, voraz y parlera, soberbia y codiciosa, «que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero!» (149) Aviso indudable de lo que habrá de conllevar su inútil codicia e incluso sutil testimonio de su posible desconfianza en el hilado y su poder diabólico<sup>5</sup>, aunque, también, consciente de su irremediable destino, por aquello de que «Adonde yrá el buey que no are», como ella misma afirma. Hemos visto cómo para Celestina el hecho de «bien pensar las cosas» implica sabiduría, llevar a cabo un proceso lógico en el que se va planteando los pros y los contras de la situación. Para ello la alcahueta desarrolla un auténtico debate no sólo consigo misma sino, también hipotéticamente, con aquellos involucrados en el asunto. Cada personaje, es decir cada pieza del juego es movida por su hábil juicio en forma estratégica. De ahí que cuando pone en marcha su «empresa» se sienta capaz, incluso, de retar a Plutón. Ella sabe perfectamente que: «aquellas cosas que bien no son pensadas, aunque algunas veces hayan buen fin, comúnmente crían desvariados efectos.» Razonamiento que remata con un certero proverbio: «Assi que la mucha especulación nunca carece de buen fruto.» Celestina va más allá de especular en la planeación de sus acciones pues sabe que de su cuidado depende el éxito de las mismas y cuando no lo hace, porque la domina la codicia, es incapaz de controlar su propio destino y el de los demás. Situación que la coloca en un estado dubitativo intenso en el cual el personaje se confronta consigo misma, pobre «cuytada, mezquina de mí», que no sabe qué decisión tomar, ya que:

5. Al respecto Russell comenta: «Al final del Acto III Celestina parte para la casa de Melibea, confiada, como ella dice, en el mucho poder que la ayuda diabólica garantiza. Es curioso, al empezar el acto siguiente, hallarla en camino, sufriendo una aparente crisis de ansiedad. Esta crisis, artísticamente ensancha y humaniza la personalidad de la vieja. Teme que el intento de *philocaptio* urdido contra Melibea sea descubierto y teme sufrir ella los duros castigos que reservaba la ley a los condenados por hechicerías» (1978: 262)

[...] ni el salir afuera es provechoso, ni la perseverancia careçe de peligro? ¿Pues yré o tornarme he? ¡O dubdosa y dura perplexidad! ¡No sé cuál escoja por más sano! ¡En el osar, manifiesto peligro; en la covardia, denostada, perdida! (149)

Una vez que ha repasado mentalmente todos los posibles peligros y ha sopesado los pros y los contra vemos como Celestina parece recuperar poco a poco la fuerza y confianza que demostró al emitir el conjuro. En tanto como señala Adinolfi:

Semejantes personajes no adquieren vida, carácter, individualidad por las acciones de que Rojas les hace protagonistas, sino por las justificaciones complejas e introvertidas que necesitan para llegar a sus decisiones. Por eso, los momentos de tensión más aguda, los nudos mismos a través de los cuales se articula el drama de *La Celestina*, son los monólogos, largas páginas, a veces, de alucinante verdad humana, breves rasgos, muchas veces, de rápida, pero intensa iluminación psicológica. (1954:38)

El segundo aspecto a destacar es el del orgullo por el **oficio**. Según Gilman «la razón y el sentimiento de Celestina se integran en una conciencia de la profesión», y es precisamente en estos monólogos donde «ella queda definitivamente caracterizada» (1974: 152) Está en juego su «fama» y lo que de ella piensen y digan Sempronio y Calisto, por lo que no puede permitirse desistir de seguir en el «negocio», ni mostrar su debilidad o que la descubran como una «sofística prevaricadora»: «Que todas éstas eran mis fuerças, a saber y esfuerço, ardid y ofrescimento, astucia y solicitud?» (149)

Es entonces que Celestina percibe la verdadera razón de su empeño por proseguir, algo que tenía que descubrir en la soledad de su monólogo y de sus pasos, aquello que la ha movido durante años desde que eran vecinos y que ahora, sin saberlo la llevó a aceptar la solicitud de Sempronio y las temidas «amargas cient monedas» de manos de Calisto y que, sin embargo, le dan total sentido a su «empresa», como bien ha estudiado Joseph Snow<sup>6</sup>, la **venganza**: «Más quiero offender a Pleberio, que enojar a Calisto». El sentido queda claro y propicia lo que ha de venir: «Yr quiero, que mayor es la vergüença de quedar por covarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí.» (150) Orgullo y venganza que se verán reforzados en el

6. Cf. Joseph Snow, «Alisa, Melibea, Celestina y la magia» (2001) y «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas» (2002).

Auto V, a partir del maltrato de Melibea: «O amenazas de donzella brava, o ayrada donzella!»(171), que la lleva a reflexionar sobre un segundo motivo de venganza: «¡Ay cordón, cordón! Yo te haré traer por fuerza, si vivo, a la que **no quiso darme su buena habla de grado.**» (172) Nuevamente el habla, la palabra como motivo rector de su pensamiento. Gracias a lo cual Celestina toma nuevas fuerzas y confianza en si misma: «O rigurosos trance, o cuerda osadía, o gran sufrimiento! Y qué tan cercana estuve de la muerte, si mi mucha astucia no rigera con el tiempo las velas de la petición.» (171)

La tercera y última parte es la de una auténtica epifanía, en la que Celestina, una vez tomada la decisión y convencida de su propósito afirma contundentemente su: «Yr quiero» y ve iluminarse el camino a seguir para alcanzar la meta deseada, dejando atrás las dudas, los temores y la oscuridad. Toda ella cargada de positivos augurios que evoca en un recitativo al cierre de su monólogo, el cual culmina cuando se percata de la presencia de Lucrecia en el umbral de la puerta de la casa de Melibea en el Auto IV y de la de Sempronio, en el V. Entre ambos la vemos observar sus «haldas» como parte de un ritual de agüeros. Pues si en el IV afirma: «nunca he tropezado como otras veces. *Las piedras parece que se apartan y me hacen lugar que passe; **ni me estorvan las haldas**, ni siento cansancio en andar; todos me saludan*», en el V, en cambio con la prisa y la ansiedad las detesta: «O malditas **haldas**, prolixas y largas, cómo me estorvays de allegar adonde han de reposar mis nuevas!», para en su euforia triunfal presumir de su dominio de ellas, casi como parte de su «hábito» y oficio cuando afirma: «y la vieja, como yo, que alce sus **haldas** al passar del vado, como maestra.»(172)

Triunfan pues, por su osadía y tenacidad, primero que nada su codicia: «Pues alégrate, vieja, que más sacarás deste pleyto, que de quinze virgos que renovarás.» (171), su esfuerzo, bien mirado por fortuna que la ha visto vencerlo todo:

Yr quiero, que mayor es la vergüença de quedar por covarde, que la pena, cumpliendo como osada lo que prometí. Pues jamás al esfuerzo desayuda la fortuna. Ya veo su puerta; en mayores afrentas me he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, Celestina! no desmayes, que nunca faltan rogadores para mitigar las penas. (150)

Mismo que se ve recompensado porque: «O buena fortuna, cómo ayudas a los osados, y a los tímidos eres contraria! Nunca huyendo huye la muerte al covarde.» (171)

Y, por supuesto el orgullo de ser la mejor en **su oficio**, incluso cuando para ello deba de prescindir de su gran maestría:

¡O cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué fizieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio, sino responder algo a Melibea, por donde se perdiera quanto yo con buen callar he ganado? Por esto dicen quien las sabe las tañe, y que es más cierto médico el sperimentado que el letrado, y la esperiencia y escarmiento haze los hombres arteros, y la vieja, como yo, que alce sus haldas al passar del vado, como maestra. (172)

María Rosa Lida de Malkiel señala que los monólogos celestinescos adquieren especial fuerza gracias a su particular construcción plena de exclamaciones e interrogaciones, que propicia un discurso dinámico e intenso, propio del personaje

Estilísticamente, los monólogos se caracterizan por su viva andadura, por su abundancia de apostrofes e interrogaciones, por su frase más bien larga, por la frecuente antítesis y paralelismo, escogidos para sugerir el vaivén de la deliberación, por el uso de refranes, máximas y, sobre todo en lo interpolado, alusión erudita. (1970: 124)

Y añade que la intención artística de estos consiste en que «se desentendían de la acción», mucho «más marcadamente que el diálogo» (1970:

124) Coincido con ella en ambos aspectos pero me atrevo a añadir uno más, el de la puntual elección y ubicación de las palabras a lo largo del monólogo. En el caso particular del Auto IV, de los pronombres y verbos utilizados.<sup>7</sup>

En los monólogos aquí comentados observamos una presencia reiterada de pronombres, curiosamente más allá del *yo* propio de este, y una perspicaz búsqueda de los verbos empleados, que suelen conllevar una función inherente al diálogo y al debate al confrontar sentimientos, emociones, reflexiones, dudas y, muy en especial, acciones relacionadas con movimiento. Verbos que literariamente nos hacen oscilar entre un «ir» y «venir» constante, tanto físico como mental, o para retomar lo dicho por la estudiosa citada, han sido «escogidos para sugerir el vaivén de la deliberación». Nada más preciso en este caso.

En relación con los primeros, los pronombres, vemos en el Auto IV cómo aparece Celestina como eje del mismo. Su *yo* resalta a lo largo del

7. Dejo de lado, por el momento, los refranes y *sententias*, como tales, incluidos en el monólogo dado que su sentido y función es distinta de lo que ahora interesa destacar, además de haber sido ya ampliamente estudiados por la crítica.

monólogo, expresado o elidido, haciéndola dueña absoluta de la acción. Es ella quien va sola, quien desea mirar bien, quien busca pensar con cuidado, quien pretende disimular ante Sempronio, quien se siente tentada a tornar, quien a gritos silenciosos exclama:

¡Ay cuytada de mí, en qué lazo me he metido! que por me mostrar solícita y esforçada pongo mi persona al tablero ¿Qué haré, cuytada, mezquina de mí, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia careçe de peligro? (149)

Pero también es ella la que «dialoga» con Sempronio a través de los temores compartidos, sin duda uno de los sentimientos rectores en la obra, y con Calisto al cuestionarse sobre su ética profesional si debe o no abandonar el «negocio». La voz de ambos emerge en el monólogo puesta en boca de Celestina y confundida con la suya en un acto de dialogismo propio de un ventriloquo, convirtiendo su *yo* en un *tú*, como vimos anteriormente cuando expresa sus dudas ante un Sempronio ausente, hasta que, retomando su persona y su meta, vuelve en la tercera parte del monólogo a expresarse desde su *yo*. Primero con pena por sí misma: «¡Pues triste **yo**, mal acá, mal acullá, pena en ambas partes! Quando a los extremos falta el medio, arrimarse el hombre al más sano, es discreción.» (150) Después, cada vez con mayor seguridad y aplomo, en especial a partir de que encuentra la auténtica razón para llevar a cabo el «negocio»; «Más quiero offender a Pleberio, que enojar a Calisto. **Yr quiero.**» (150) Y dándose ánimo a sí misma y alentándose desde afuera avanza cada vez con mayor fuerza exclamando: «Ya veo [**yo**] su puerta. En mayores afrentas **me** he visto. ¡Esfuerça, esfuerça, [tú]Celestina! no desmayes [tú], que nunca faltan roga-dores para mitigar las penas.» (150) Momento a partir del cual comienza a percibir de manera diferente su entorno y a leer positivamente los agüeros que enfrenta con lo cual, según ella, su suerte cambia. La relación entre «ya veo su puerta» y «veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia; no me será contraria» (151) son para ella señales inequívocas del inicio de un buen trayecto en la «empresa» amorosa que, finalmente y después de su intenso «debate» consigo misma, está a punto de comenzar. A partir de este momento la hipotética conversación con Calisto pasa de lo negativo a lo positivo convirtiéndose por voluntad y convencimiento propio en: **sus** «pies» no **su** «lengua»; **su** «obra» no **su** «palabra»; **su** «remedio» no **su** «pena»; **su** «esfuerço»; **su** «luz» no **su** «tiniebla».

Mencioné antes que el partearguas en el monólogo queda marcado por el momento en el que Celestina descubre el verdadero sentido que la mueve para llevar a cabo su «empresa» que resulta ser no la satisfacción del deseo

pasional de Calisto por Melibea sino el «ofender a Pleberio», asunto que Joseph Snow ve como parte de un proceso, al igual que todo en la obra, afirmando que «todo ocurre en su propio momento en el devenir de la acción dialogada» (2001: 316), lo que lo lleva a pensar que en el personaje pesan incluso más las supersticiones o agüeros que va topando en su camino como elementos que reafirman la decisión por ella tomada, de ahí que [...] su verdadero estado anímico se capta mejor en sus supersticiones («ni perro me ha ladrado, ni ave negra he visto») y en su reacción de alivio ante un inesperado golpe de la suerte (« Y lo mejor de todo es que veo a Lucrecia a la puerta de Melibea. Prima es de Elicia: no me será contraria»). La serie expresada por Celestina resulta magnífica y muy representativa de la mentalidad de la época:

Todos los agüeros se adereçan fauorables o yo no sé nada desta arte. Quatro hombres, que he topado, a los tres llaman juanes y los dos son cornudos. La primera palabra, que oy por la calle, fue de achaque de amores. Nunca he tropeçado como otras vezes. *Las piedras parece que se apartan y me fazen lugar que passe Ni me estoruan las baldas ni siento cansancio en andar, todos me saludan. Ni perro me ha ladrado ni aue negra he visto, tordo ni cueruo ni otras noturnas.* (150)

En este monólogo la elección de los verbos refleja una clara intención de crear un doble espacio. El externo que recrea movilidad y dinamismo a través de acciones como: ir, mirar, pagar, matar, mantear, azotar, meter, mostrar, poner, hacer, salir, tornar, librar, esforzar, desmayar, decir, oír, apartar, estorbar, ver; y el interno, que evoca pensamientos y reflexiones: temer, pensar, crear, especular, disimular, sentir, carecer, escoger, osar, descubrir, mitigar, aderezar, saber. Algunas veces ambos quedan asociados por la forma en que son calificados como es el caso de: «Voy sola», «mirar bien», «mostrar solícita y esforçada», «pagasse con pena», o porque al negar afirman: «ni me estorban las haldas», «ni siento cansancio al andar», propiciando con ello el buen destino a alcanzar.

Los monólogos que hemos revisado nos dan clara muestra del valor de su contenido y la fuerza de su sentido. En ellos se concentra la esencia de la obra y proyecta el destino de sus personajes. En ese «Agora que voy sola ...», puesto en boca de la *servus fallad* queda dibujada palabra por

8. Para María Rosa Lida de Malkiel: «Los monólogos que Plauto y Terencio ponen en boca del *servus fallas*, ya alarmado por su propia audacia, ya exultante por su éxito, fueron sin duda el modelo remoto de los de Celestina en los actos IV y V de la *Tragicomedia*. (1970: 128).

palabra la propia Celestina, principalmente cuando en ellos hace referencia a su relación con Plutón en el conjuro.

Respecto al conjuro y a la *philocaptio*, derivada de éste, mucha tinta ha corrido por parte de la crítica, como bien anota Peter Russell en su artículo «La magia, tema integrati de *La Celestina*» (2001: 282-284). Cabe, sin embargo, destacar la ausencia del primero en el Auto IV, contrario a la intensidad del III, en el que Celestina se confiesa como la «más conocida cliéntula» del propio

[...] «Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la Corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos, que los hervientes étnicos montes manan, gobernador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aletto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales, y litigios caos, mantenedor de las botantes harpías* [...] (147)

ya que en el monólogo la fuerza y entereza parece tener que sacarla de su propio yo, y de todo aquello que la mueve, su codicia, su saber y oficio, su deseo de venganza, su voluntad y, por supuesto, su propio poder, puesto este en su lengua. De ahí que en el Auto V afirme:

¡O diablo a quien yo conjuré, cómo cumpliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy; assi amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla quanto quise, con la ausencia de su madre. (171)

[...] ¡O serpentino azeyte, o blanco hilado, cómo os aparejastes todos en mi favor! ¡O yo rompiera todos mis atamientos hechos y por hazer, ni creyera en yervas ni piedras ni en palabras! (171)

Emilio de Miguel Martínez comenta que en los doce monólogos, señalados por Lida de Malkiel en la obra, existen dos tipos de soliloquios:

[...]jaquellos en que el hablante duda seriamente entre uno u otro comportamiento, y aquellos de tono no dubitativo en que el personaje comenta y nos anuncia una determinación o bien muestra regocijo por algún hecho positivo que ha protagonizado. De estos dos tipos de monólogos, sólo el de carácter dubitativo aparece en el acto inicial; cosa lógica, por otra parte, dado que allí se procede al planteamiento del conflicto dramático y, por lo mismo, es el momento más propicio a dudas que a certezas (1996:171)

Considero que los monólogos aquí analizados cumplen asimismo con la función descrita por el estudioso tanto por su fuerte carga dubitativa como por el hecho de preceder «al planteamiento del conflicto dramático», a la vez que participan de ambas clasificaciones iniciales, pues como vimos en el apartado sobre la estructura del mismo, en ellos se pasa de una a otra. Inicia en tono dubitativo, después del conjuro, y termina anunciando «una determinación [«Yr quiero»] o «bien muestra regocijo por algún hecho positivo que ha protagonizado» [que alce sus haldas al passo del vado como maestra». En ambas partes los agüeros cumplen un papel fundamental y son, sin duda, los auténticos artífices del discurso celestinesco, elaborado éste a partir del dominio de la palabra [porque «quien las sabe las tañe»], como un auténtico parteaguas en la acción en que la correcta lectura de estos forma parte fundamental de la obra.

#### Bibliografía

- Adolfmi, G., (1954) «*La Celestina e la sua unità di composizione*», en *Filologia Romanza*, I, pág. 38.
- Culianu, Ioan P. (2007), *Eros y magia en el Renacimiento 1484*. Prefacio de Mircea Eliade. Madrid: Siruela.
- Gilman, Stephen (1974), *La Celestina: arte y estructura*; Margit Frenk (traductora), Madrid, Taurus.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1962), *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Miaja de la Peña, María Teresa, «Entablando diálogos en *La Celestina*» en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I. Beatriz Mariscal y Aurelio González. Editores. México: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas- Tecnológico de Monterrey- El Colegio de México (2007), págs. 421-431.
- Miguel Martínez, Emilio de, (1996), *La Celestina de Rojas*, Madrid: Gredos.
- Russell, Peter E. (1978), *Temas de La Celestina*, Barcelona, Ariel.
- «La magia, tema integral de *La Celestina*», en *Estudios sobre La Celestina*. Santiago López Ríos (ed.), Madrid: ISTMO, 2001, págs. 281-311.
- Rojas, Fernando de, (1998), *La Celestina*. Dorothy S. Severin (ed), Madrid: Cátedra.
- Snow, Joseph, «Quinientos años de animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas», en *Visiones y crónicas medievales. Actas de la VII Jornadas Medievales*. Aurelio González, Lillian von der Walde, Concepción Company (editores) México: UNAM-UAM-I, El Colegio de México, 2002, págs. 1-17.
- «Alisa, Melibea, Celestina y la magia» en *Estudios sobre La Celestina*. Santiago López Ríos (editor) Madrid: Istmos, 2001, págs. 312-324.