



“Agora que voy sola...” en boca de Celestina

María Teresa Miaja
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

Por su construcción, estructura, léxico y contenido, el monólogo con que se inicia el Auto IV de *La Celestina*, “Agora que voy sola...”, refleja importantes elementos, recursos y aspectos de la obra. En él encontramos cuestiones fundamentales para la comprensión del sentido y significado de muchas de las acciones, tanto de la alcahueta como de los personajes que van a fungir como rectores en el desarrollo de la obra.

Palabras clave: Celestina - monólogo - lengua - venganza - oficio - augurios

Abstract

Due to its construction, structure, vocabulary, and thematic contents, the monologue at the beginning of Act IV of *Celestina*, “Agora que voy sola...”, reveals important elements, procedures, and features of the play. We find in it fundamental questions for understanding the sense and meaning of many actions (both the procuress’s and other characters’s), which function as guiding characters in the development of the play.

Keywords: Celestina - monologue - tongue - revenge - métier - omens

Olivar N° 11 (2008), 27-37.



En obras en las que impera la intensidad, ya sea por la historia narrada o por el papel que en ella desempeñan sus personajes, el uso del monólogo suele constituirse como recurso esencial en algún momento clave de la trama. Sin duda esto es lo que sucede en el maravilloso fragmento “Agora que voy sola ...”, puesto en boca de Celestina cuando, al comienzo del Auto IV, ésta, llevando el hilado entre las manos, se dirige a casa de Pleberio y Alisa en busca de Melibea, y expresa en su monólogo aquellos sentimientos adversos, favorables o contradictorios que la invaden en el momento decisivo de iniciar formalmente su “empresa” y, que al desbordarse en su pensamiento, van a dar cauce a su “negocio” y con él a la más grande historia de amor pasional de nuestras letras.

De ahí que sea precisamente este instante, expresado en forma de monólogo, aquel en el que se centran los principales ejes de la obra, pese a que, como afirma una de sus más perspicaces estudiosas, María Rosa Lida de Malkiel, no suele ser éste como tal uno de los recursos recurrentes en el texto, ya que “no son muchos los monólogos en la obra” (1962: 123) y estos suelen aparecer, citando a Stephen Gilman (1974: 154), al inicio del acto “cuando el personaje que lo pronuncia está a la ofensiva y domina el diálogo que sigue”, como sucede en el Auto IV.¹

De ahí que para el crítico, éste sea un fragmento crucial en el que “nos quedamos a solas con Celestina, y podemos presenciar la espantosa autenticidad de su *yo* en un momento de crisis y decisión”.

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. (Gilman, 1974: 152)

Como apunté en un trabajo anterior, es mucha “la fuerza e importancia de la palabra en *La Celestina*, y son muchos los aspectos que de ella se pueden estudiar y analizar” (Miaja, 2007: 421), algo que bien ha demostrado Joseph Snow (2002) en su artículo “Quinientos años de

¹ Según la estudiosa, éste no resulta ser un principio estructurante en la obra, y pone como ejemplo de su irregularidad 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 mediana” (Lida de Malkiel, 1962: 123).

animadversión entre Celestina y Pleberio: postulados y perspectivas”, en el que comenta: “A Celestina la seguimos conociendo, poco a poco, en la medida que va entablando diálogos con sus varios interlocutores y, entre éstos, hay que incluir los momentos íntimos cuando ese diálogo lo mantiene consigo misma”. (Snow, 2002: 15). El más íntimo y revelador a mi parecer es el que ahora nos ocupa, por varios motivos que tienen que ver con su construcción, estructura, léxico, contenido, sentido y significado.

Este monólogo, en particular, parte de una construcción propia del debate. En él Celestina pareciera “debatir consigo misma” en la línea del estilo sofista, al ponderar los pros y los contras de la “empresa” por venir. Consigo misma, pues a nadie compete la decisión a tomar, ni con quien se compromete ni con quienes se ha “asociado”. Este es asunto solamente suyo y así lo asume y plantea mientras vacila entre el “miedo y [la] honra” (Lida de Malkiel, 1970: 122). De ahí que, hábil como es, considere cuidadosamente ambos lados de la cuestión, los analice y los confronte totalmente a solas, aunque en dicho monólogo estén virtualmente presentes cinco personajes fundamentales, a quienes alude a lo largo de su construcción, cada uno cumpliendo un papel específico: Sempronio, sembrador de temores y dudas; Melibea, presa a alcanzar; Calisto, pasional y codicioso amante; Pleberio, objeto de su “venganza”; Lucrecia, luz en el umbral de la “empresa” a iniciar.

El autor estructura el monólogo en tres partes: la primera, la de las dudas y temores; la segunda, la de la afirmación del oficio y el encuentro del verdadero sentido de la “empresa”; y la tercera, la de la epifanía, al iluminarse el camino a seguir para alcanzar la meta deseada.

En la primera, la alcahueta comienza obviamente por los “contras” ya que viene influida 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 fuesse que la vida; o muy amenguada quedasse, quando matar no me quisiessen, manteándome o açotándome cruelmente” (Severin, 1998: 149). Consciente de los riesgos pierde incluso por momentos su habitual codicia, y se muestra escéptica cuando afirma: “Pues amargas cient monedas serían estas.” Bien sabe que ella sola se ha “metido” en el “lazo”, víctima de su voluntaria *philo-*

captio, 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 testimonio de su actual desconfianza en el hilado y su poder diabólico.²

Situación que la coloca en un estado dubitativo intenso y sublime en el cual el personaje se confronta consigo mismo, pobre “cuytada, mezquina de mí”, que no sabe qué decisión tomar, ya que:

[...] ni el salir afuera es provechoso, ni la perseverancia carece 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 covardía, denostada, perdida! (Severin, 1998: 149)

La segunda parte corresponde a la afirmación de la alcahueta como maestra del oficio y al encuentro del verdadero sentido de la “empresa” a iniciar. Momento clave en el monólogo de Celestina.

Respecto al oficio vemos cómo Celestina se afirma a sí misma como una profesional cuando expresa, a través de un refrán, la imposibilidad de rehuir al compromiso adquirido, pues está consciente de que su oficio es algo inherente a ella y los riesgos que conlleva son parte del mismo:

¿Adónde yrá el buey que no are? Cada camino descubre sus dañosos y hondos barrancos. Si con el hurto soy tomada, nunca de muerta o enco-roçada faltó, a bien librar. (Severin, 1998: 149)

Es en este monólogo donde, según Gilman (1974: 152), “la razón y el sentimiento de Celestina se integran en una conciencia de la profesión”, y donde “ella queda definitivamente caracterizada”. 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

² Al respecto Russell (1978: 262) 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”.

todas éstas eran mis fuerças, a saber y esfuerço, ardid y ofrescimento, astucia y solicitud?” (Severin, 1998: 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 (2001 y 2002), 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” (Severin, 1998:150).

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.

Otro aspecto a destacar en este monólogo es el de su estilo y lenguaje. Respecto al primero María Rosa Lida de Malkiel (1970: 124) señala que en *La Celestina*,

Estilísticamente, los monólogos se caracterizan por su viva andadura, por su abundancia de apóstrofes 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.

Y añade que la intención artística de estos consiste en que “se desentienden de la acción”, mucho “más marcadamente que el diálogo” (Lida de Malkiel: 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.³

En el monólogo observamos una presencia reiterada de pronombres, curiosamente más allá del *yo* propio de éste, 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 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 de tornar, quien a gritos silenciosos exclama:

¡Ay cuytada de **mí**, en qué lazo **me** he metido! que por **me** mostrar solícita y esfoçada pongo **mi** persona al tablero ¿Qué haré, cuytada, mezquina de **mí**, que ni el salir afuera es provechoso ni la perseverancia careçe de peligro? (Severin, 1998: 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 puesta en boca de Celestina y confundida con la suya en un acto de dialogismo propio de un ventrílocuo.

Si no voy, ¿qué dirá Sempronio? Que todas estas eran **mis** fuerças, a saber y esfuërço, ardid y ofrescimiento, astucia y sollicitud. Y su amo Calisto ¿qué dirá? ¿qué hará? ¿qué pensará? sino que ay nuevo engaño en **mis**

³ 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.

pisadas, y que yo he descubierto la celada, por haver más provecho desta otra parte, como sofística prevaricadora. (Severin, 1998: 149-150)

Es Celestina hablando por ella misma a la vez que habla por Sempronio o por Calisto convirtiendo su *yo* en un *tú*.

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 esperança; la esperança dilató **mi** muerte, sostuvo **mi** bivar, púsome título de hombre alegre; pues no haviendo effeto, ni **tú** careçerás de pena, ni **yo** de triste desesperación. (Severin, 1998: 150)

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” (Severin, 1998: 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**” (Severin, 1998: 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 rogadores para mitigar las penas” (Severin, 1998: 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” (Severin, 1998: 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”.

De ahí que los augurios y la correcta lectura de estos forme parte fundamental de la obra, asunto que ha sido profusamente estudiado por la crítica. Sin embargo, en el caso particular del monólogo que nos ocupa, es de destacar que con ellos abre y cierra el autor el fragmento que analizamos.

A partir de los comentarios de Sempronio, en los que le advierte prudencia y cuidado al decirle “Madre, mira bien lo que hazes, porque quando el principio se yerra, no puede seguirse buen fin” (Severin, 1998: 145), Celestina, pese a su vehemente respuesta, percibe el “aviso” y lo considera como primer argumento en su monólogo.

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 effetos. (Severin, 1998: 149)

Evidentemente lo que ha sembrado en ella la inquietud han sido las palabras del criado quien le ha trasmitido sus temores e inseguridades. Nuevamente el peso se centra en las palabras que aunque aparentemente no fueron aceptadas en su momento, como lo confiesa al afirmar “aunque yo he disimulado con él”, han permanecido en la mente de la alcahueta y han encontrado eco en ella, convirtiéndose en el punto de arranque de su monólogo mismo, que parte del miedo a perder la vida o a quedar “muy amenguada”, “quando matar no me quisiessen, mantéandome o açotándome cruelmente” (Severin, 1998: 149).

Mencioné antes que el parteaguas 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 (2001: 316) 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”, lo que lo lleva a pensar que, en el personaje, pesan incluso más las supersticiones o agüeros con que se 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. (Severin, 1998: 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.

Hemos visto cómo para Celestina el hecho de “bien pensar las cosas” implica sabiduría, llevar a cabo un proceso lógico en el que se van 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: “Assí que la mucha especulación nunca carece de buen fruto.” Celestina va más allá de especular en el planeamiento 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, en tanto como señala Adinolfi (1954: 38):

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.

El monólogo que hemos revisado nos da clara muestra del valor de su contenido y la fuerza de su sentido. En él el autor concentra la esencia de lo que va a desarrollar en la obra y proyecta el destino de sus personajes. En ese “Agora que voy sola...”, puesto en boca del *servus fallax*⁴ queda dibujada palabra por palabra *La Celestina*. Emilio de Miguel Martínez comenta que en los doce monólogos, señalados por Lida de Malkiel en la obra, existen dos tipos de soliloquios:

aquellos 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. (Miguel Martínez, 1996:171)

Considero que el monólogo aquí revisado cumple 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 participa de ambas clasificaciones iniciales, pues como vimos en el apartado sobre la estructura del mismo, éste pasa de una a otra. Inicia en tono dubitativo y termina anunciando “una determinación

⁴Para María Rosa Lida de Malkiel (1970: 128): “Los monólogos que Plauto y Terencio ponen en boca del *servus fallax*, 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*”.

o bien muestra regocijo por algún hecho positivo que ha protagonizado.” En ambas partes los agujeros cumplen un papel fundamental y son, sin duda, los auténticos constructores del discurso.

Bibliografía

- ADINOLFI, G., 1954. “*La Celestina* e la sua unitá di composizione”, *Filología Romanza*, I, 12-60.
- GILMAN, STEPHEN, 1974. *‘La Celestina’: arte y estructura*, Margit Frenk (trad.), Madrid: Taurus.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, 1962. *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires: EUDEBA.
- MIGUEL MARTÍNEZ, EMILIO DE, 1996. *La Celestina de Rojas*, Madrid: Gredos (Biblioteca Románica Hispánica).
- MIAJA DE LA PEÑA, MARÍA TERESA, 2007. “Entablando diálogos en *La Celestina*”, en: *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I., Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), México: Fondo de Cultura Económica, Asociación Internacional de Hispanistas-Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México, 421-431.
- SEVERIN, DOROTHY S. (ed.), 1998. Fernando de Rojas. *La Celestina*, Madrid: Cátedra.
- RUSSELL, PETER E., 1978. *Temas de La Celestina*, Barcelona: Ariel.
- SNOW, JOSEPH THOMAS, 2002. “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 y Concepción Company (eds.), México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, 13-29.
- , 2001. “Alisa, Melibea, Celestina y la magia”, en: *Estudios sobre La Celestina*, Santiago López Ríos (ed.), Toledo: Istmos, 312-324.