

***Aquellos que traen la soga arrastrando o el tratamiento del amor en la vejez en Cervantes***

Isabel Lozano-Renieblas  
(Dartmouth College)

La literatura de la Antigüedad no fue ajena del todo al tema del amor en la vejez. Y, si no todos los escritores de la época clásica suscribieron el refrán “vejez con amor, no hay cosa peor”, sí se ocuparon del tema, unas veces, desde las aristas de lo jocoserio, otras, desde la comicidad de los comediógrafos y poetas satíricos. El *senex amans* o *amator* representaba una inversión del prestigio de que gozaban el *senex*, el *pater familias* o el *sabio*, las figuras más respetadas de la sociedad romana. El amor correspondía al *adulescens* y no a aquel cuya edad invitaba más a la reflexión y al consejo que a los caprichos y pulsiones de Eros. La poesía elegíaca, que se aproximó al tema desde lo didáctico, reflexionó largamente sobre las limitaciones a que obligan los desvencijados bríos de la senectud e hizo una llamada constante a no demorarse en el cortejo amoroso. Según Tibulo, el amor tiene su momento y el tiempo no espera a los perezosos: “Nunc levis est tractanda Venus, dum frangere postes/ Non pudet et rixas inseruisse iuvat” (*Elegías* I, 1, 73-74). Tibulo acepta el amor en la vejez siempre que sea una continuación de los amores juveniles, aunque no evita la penosa conducta del viejo que se somete al *servitium amoris* (*Elegías* I, 2, 91-92). Ovidio en sus *Amores* asimila el cortejo amoroso a la milicia, señalando lo inapropiado del amor en la senectud en el celebrado verso “turpe senex miles, turpe senilis amor” (I, 9, 3). Maximiano el Etrusco, poeta elegíaco tardío de la Antigüedad, se lamentaba de las limitaciones que le imponía la edad proveya, porque “Non Veneris, non grata mihi sunt munera Bacchi, / nec quicquid vitae fallere damna solet” (I, 163-164) (Arcas Pozo). En la elegía V, incluso, se permitía establecer una equivalencia entre impotencia y muerte (Ramírez de Verger, 191).

La misma temática del viejo amante que se empeña en competir con la fogosidad erótica del joven permitía un tratamiento cómico y abría la puerta a la burla del defecto en la comedia latina. La comedia latina en la que la crítica de las costumbres constituyó uno de los quicios sobre los que se anclaron las renovadas formas escénicas (Conca), acogió el tema del amor en la vejez con entusiasmo, pues le permitía adentrarse en la crítica del *senex*, una figura que había gozado de enorme prestigio. La desproporción que suponía que un anciano, con responsabilidades familiares y ciudadanas, saliera a escena dejándose llevar por las pulsiones de Eros debió de verse como algo contra natura y, por tanto, un defecto o fealdad que atentaba contra la dignidad del *senex*. En el defecto radica, para Aristóteles, la esencia de lo cómico. Así define la comedia, como la imitación de hombres inferiores, cuyas acciones se inscriben en el dominio de lo feo, que vale tanto como decir risible (*Poética* 1449a). Fue Plauto quien incluyó en sus comedias el catálogo más rico y matizado de *senes amatores*. Además de este tratamiento cómico o del didáctico de la poesía elegíaca, no faltaron en las letras latinas aquellos que, desde posiciones moralistas, se mostraron más severos e intransigentes, condenando abiertamente las prácticas amorosas en la vejez. Para Publilio Siro, el amor del *senex* era un acto delictivo. Así reza en una de sus sentencias: “amare iuveni ructus est, crimen seni” (*Sententiae* 29).

Esta tradición la heredó la Edad Media y el Renacimiento. El tema del amor en la vejez gozó de enorme popularidad dando lugar a numerosas representaciones tanto en el dominio de las artes plásticas como en el de la literatura. La primera modernidad criticó ampliamente el amor en la senectud, representando al viejo enamorado con un

perfil burlesco, como pregonan las caras desdentadas y las miradas lascivas de los viejos rijosos de Lucas Cranach o Tintoretto (Gómez Moreno). Cervantes no fue insensible a esta popularidad. Recreó el tema del amor en la vejez con un amplio repertorio de viejos, celosos o no, como estudió hace más de un siglo Georges Cirot. En las novelas, el personaje del viejo enamorado no se fragua exclusivamente sobre la figura cómica sino que, por un lado, se atenúan los motivos folclóricos y, por otro, se activa el resorte de la seriedad para dotar al personaje de cierta dimensión contradictoria. En los entremeses, en cambio, se impone el tratamiento cómico por la naturaleza misma del género, y la figura del viejo celoso se construye a costa de acumular motivos folclóricos.

### 1. El tratamiento jocoserio del amor en la vejez

Cervantes cultivó el tema desde lo jocoserio en su doble variación del *sapiens amans deceptus*, en los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, y del *senex amator* en la novela ejemplar de *El celoso extremeño*. En su novela póstuma, para trazar el personaje del rey Policarpo recurrirá al motivo del sabio que pierde la razón ante los encantos de una joven que acabará engañándolo. El modelo de este peculiar viejo enamorado lo toma de los hombres sabios de la Antigüedad, es decir, Aristóteles, Virgilio o Salomón, como bien nos recuerda *La Celestina*. Tras una invectiva misógina de Sempronio en la que intenta convencer a su amo de la maldad de las mujeres y las consecuencias que acarrea el servicio amoroso, Calixto le replica al criado repitiendo la nómina de sabios que fueron víctimas del amor: “Di pues, esse Adán, esse Salomón, esse David, esse Aristóteles, esse Virgilio, esses que dizes, como se sometieron a ellas, ¿soy más que ellos?” (I, escena IV). Rojas no hace sino recoger una tradición apócrifa que se hacía eco del humillante comportamiento de aquellos que, ni siquiera siendo sabios, habían podido resistirse a la seducción femenina, como ya recordara el Arcipreste en el *Libro de buen amor*.

Sin duda las dos leyendas más populares y que conservaron mayor vitalidad fueron la de Virgilio en la cesta y la de Aristóteles engañado por Filis. La que nos interesa para el caso de Policarpo es la segunda. Aristóteles reconvino a Alejandro por sus distracciones amorosas haciendo dejación de los asuntos de estado. Lo instó a que se ocupara de sus responsabilidades públicas. Pero a Alejandro no le gustó la reprimenda del maestro y se vengó, pidiéndole a Filis que sedujera a Aristóteles. La cortesana lo engatusó de tal manera que lo convenció para que caminará a cuatro patas con ella montada a la grupa. La historia se difundió en toda la Edad Media como atestiguan los numerosos testimonios en las artes figurativas y en la literatura. Baste recordar el cuadro de Lucas Cranach o el grabado de Lucas van Leyden que representa al sabio cinchado como asno, con el freno en la boca y montado por Filis con una fusta en la mano. Esa doble imagen del clérigo-sabio, presa de los placeres de la carne, la explotará la cultura medieval. La leyenda de Aristóteles se difundió a través de los sermonarios en su vertiente religiosa. Jacques de Vitry (c. 1160/70 -1240) la insertó como *exemplum* en sus *Sermones feriales y comunes*.<sup>1</sup> En la vertiente laica, el primer texto conocido que la recoge es el *Lai d'Aristote* de Henri de Valenciennes (†ca. 1230) (Ordás Díaz, 275). De su alcance y difusión dará testimonio el *Livre dou tresor* (ca. 1260-1266) de Brunetto Latini, que hace referencia a la historia para ejemplificar los que han padecido las funestas consecuencias del amor mundano. En el ámbito de la literatura castellana, antes que Rojas, Alfonso Martínez de Toledo (1398-ca. 1470), en el *Corbacho*, no solo había dado la lista de sabios engañados por mujeres (cap. V), sino que incluye algunos

<sup>1</sup> El *exemplum* lleva por título “Aristotile et uxore Alexandri” (Vitry 15-16).

pormenores de sus historias (cap. XVII). El eco de la leyenda de Aristóteles, que tuvo su continuidad en la primera modernidad, llega hasta la *Nueva filosofía de amor contraria a la que se lee en las escuelas* de Francisco de Quevedo.

El personaje del rey Policarpo que Cervantes esboza en el *Persiles* bien podría añadirse a la lista del *sapiens amans deceptus* que cultiva la leyenda de Aristóteles. El anciano Policarpo, “varón insigne y famoso, así en las armas como en las letras” (*Persiles* I, XXII, 143) es rey de una de las islas que están junto a la de Ibernia. Ha sido elegido no por su prosapia sino su virtud, extremada bondad y sabiduría (II, 142). Con la llegada de la comitiva de Periandro y Auristela, el rey entra en una permanente zozobra, precipitándose, en palabras del propio Policarpo, “desde la cumbre de mi presunción discreta hasta el abismo bajo de no sé qué deseos, que si los callo me matan y si los digo me deshonoran. (v, 171-172)”. El enamoramiento de Auristela lo pone en la tesitura de tener que elegir entre el amor en la senectud, que borra de un plumazo su antiguo prestigio de rey virtuoso, y su sabiduría y discreción. El impacto que tiene el enamoramiento es tal que supone una alteración desordenada de su estado de ánimo, evocada reiteradamente en el texto (Rouane, 231). Este desconcierto del reloj del entendimiento del pobre viejo, que ni toma el pulso de su edad ni atina con el consejo, llega hasta el extremo de tener que pedirle a su hija Sinforosa que haga de celestina de sus deseos. Pero, Auristela no es una alegre casquivana como las jóvenes que engañan a Aristóteles y a Virgilio, o la moza ventanera con la que se casa el bueno de Carrizales. Se trata de una princesa con un código moral de comportamiento muy estricto que tiene como principio rector la defensa a ultranza de la castidad y no está dispuesta a mecerse en los brazos de cualquier varón. Ni siquiera llega a rechazar a Policarpo, sino que, después de poner al corriente a Periandro de las intenciones del ya turbado rey, acuerdan engañarlo, dándole largas y haciéndole creer que Auristela es sensible a sus requiebros. El viejo-sabio, atrapado en las redes del amor, arroja una imagen doble de la que carecían las leyendas medievales. Por una parte, es diana de la crítica inmisericorde del autor-narrador que, mediante sentencias acusatorias, reprueba su comportamiento: “que los ímpetus amorosos que suelen parecer en los ancianos se cubren y disfrazan con la capa de la hipocresía (...), y los viejos, con la sombra del matrimonio, disimulan sus depravados apetitos” (II, 7, 189). En estas palabras parece resonar el didactismo de la poesía elegíaca, que juzga a los viejos enamorados como hipócritas y, por añadidura, como depravados porque actúan contra natura. Pero por otra, el autor muestra una cara mucho menos severa con el personaje, solidarizándose con el desasosiego que lo consume y somete a una tensión permanente. Policarpo, aun reconociendo el despropósito de su deseo, no puede renunciar a él, fabricando en su imaginación mil trazas y desatinos. El propósito de este discurso híbrido no es otro sino desvelar el desgarramiento interior y la reflexión vacilante del personaje que le confieren una dimensión serio-cómica.

La segunda variación del motivo del viejo enamorado que desarrolla Cervantes responde al tipo *senex amator*. Como he señalado anteriormente, esta modalidad se desarrolló con matices varios en la comedia romana, sobre todo, en Plauto. Filoxeno y Nicobulo en las *Báquides* o Lisídamo en *Casina* son algunos ejemplos de *senes amatores*, como ha estudiado por extenso K. C. Ryder (1984). Cervantes la cultivó en las dos versiones de *El celoso extremeño*, la publicada en 1613 y la del manuscrito de Porras de la Cámara. En la versión de 1613, como en el caso del *Persiles*, el personaje recibe un tratamiento serio-cómico. Carrizales se articula sobre un fundamento folclórico, pero Cervantes trasciende la figura cómica sancionada por la tradición y reformula el *senex amator*, insaciable y predecible, poniendo de manifiesto las contradicciones de un personaje que se enmarca en el proyecto de renovación de la

estética cómica cervantina. Carrizales como *senex amator* encierra una atractiva novedad que apela a lo excepcional hasta el último momento de su existencia. Al final de la obra, que acabará víctima de sus propios excesos y contradicciones, el mismo personaje reconoce esta inclinación de su carácter. La afición del personaje a las mujeres viene señalada desde el comienzo de la novela ejemplar. Arranca su historia con una juventud pródiga de la que conocemos muy poco. Apenas sabemos que llevaba una vida disoluta. Para remediar este extremo toma la radical resolución de establecerse en la Indias, “de mudar manera de vida y de tener otro estilo en guardar la hacienda..., y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres” (328). En la vejez y, a despecho de los propósitos de enmienda, no cambiará su inclinación. Para asegurarse una vejez tranquila, se casa con la joven Leonora, cuya belleza, pobreza y juventud prometían moldearla a su gusto para que no tuviera “otra condición que aquella que yo le enseñare. Y no soy tan viejo que pueda perder la esperanza de tener hijos” (331). Para evitar cualquier desmán, por liviano que fuera, de la joven esposa, la encierra en la casa que ideará como una suerte de prisión. En lo que no repara Carrizales es en la posibilidad de que Leonora sea una ‘moza ventanera’, cuya reputación en la época áurea bien podría sintetizarse con el refrán “Moza ventanera, o puta o pederá” (Correas 315 y Molho 751). La disparidad de la edad intentará disimularla con el pago de una cuantiosa dote para la época, que hizo dichosos a sus suegros por “haber acertado con tan gran yerno” (331). Carrizales terminará pagando su error y de poco le aprovechará tanto celo y precaución inútil para evitar el tan temido adulterio: “Leonora se rindió, Leonora se engañó, y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra” (361). El tipo cómico se disuelve en el tramo final de la obra y Carrizales *in articulo mortis* confiesa el error de haber violentado la naturaleza con un matrimonio desigual regido por los celos ingobernables. Sin embargo, en vez de recriminarle a Leonora su infidelidad, como cabría suponer, se culpa él y le dobla la dote para que, libremente, contraiga un nuevo matrimonio. Queda fuera de la novela el marido engañado y contento que encontramos en el entremés. Se ha sustituido por un personaje que muere presa de sus temores y contradicciones. Siglos más tarde, Goethe, entre otros autores del XIX, en las *Andanzas de Wilhelm Meister* ahondará en el proceso de traslación hacia la seriedad que comienza en Cervantes, desviándose de la figura cómica y desplazando la lente autorial hacia la interioridad, en un intento por explorar nuevos matices del personaje (Baquero Escudero, 22).

## 2. El tratamiento cómico del amor en la vejez

La tercera variación del tema del amor en la vejez la desarrolla Cervantes en el entremés de *El viejo celoso*. Si en las versiones novelizadas se buscaba construir un personaje sobre una base folclórica, a la que se superponían capas de seriedad dosificada, para poner de manifiesto sus contradicciones internas, en el entremés parece como si el autor se regocijara en bucear en la tradición folclórica con tipos predecibles, cuya función se centra fundamentalmente en el entretenimiento de los espectadores. La crítica cervantina, siempre atenta a cuestiones genéticas, se ha preguntado por la relación entre las tres versiones del viejo celoso: *El celoso extremeño* en la versión del manuscrito de Porras y en la versión impresa de 1613, y *El viejo celoso*. Para Jean Canavaggio (1977, 168-71; 2005, 591-93) y Maurice Molho (1990, 743), entre otros estudiosos, la novela ejemplar precede al entremés, mientras que Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla (1922, 56) y Stanislav Zimic (1992, 398-99) proponen, al contrario, que la versión del entremés precede a la versión novelizada. Realmente, con los datos que tenemos hasta el momento y en ausencia de un método fiable para datar las obras

literarias, es difícil ordenar cronológicamente las tres obras. Sin embargo, no parecería disparatado que la versión cómica antecediera a la jocoseria, a juzgar por la deriva del motivo del viejo y la niña en los siglos posteriores, como hemos visto, a propósito de Goethe. Por el momento, no cabe sino abstenerse de hacer derivar la versión del entremés de la novelizada y abogar por un tratamiento diferenciado, independientemente de su génesis.

El género del entremés, a diferencia del de la novela, que tiende a lo serio-cómico, obliga al tratamiento cómico. A lo sumo puede admitir cierta gradación. El entremés como forma estética carece de pretensiones elevadas, pues se trata de un género cómico sobre el que, como diría el amigo de Cervantes, ni conoció San Basilio ni al que alcanzaron los preceptos de Aristóteles. Como explica Eugenio Asensio, le “están vedados los hombres de la aristocracia, del clero encumbrado, de la alta milicia” (Asensio, 7) y sus figuras habitan en el ámbito de lo bajo, esto es, se construye con figuras cómicas, cuyos presupuestos son lo feo y el defecto. Lo cómico en Cervantes participa, en sus primeras obras, de una concepción muy cercana a la noción aristotélica para ir marcando distancias con lo feo a medida que avanza su producción. Podría decirse que desde el primer *Quijote* comienza ya esta operación Hércules, como la llamaba Anthony Close, que consiste en cribar las imágenes grotescas para rescatar lo mejor que puede aportar la cultura popular. La comicidad que Cervantes busca en sus novelas (*Galatea*, *Ejemplares*, *Quijote*, *Persiles*) propone la mixtura como principio estético acercando lo grotesco a lo cortesano. El peso que adquiere la crueldad o la alegría en la imagen grotesca dependerá, sobre todo, aunque no solo, del género, es decir, del público al que se dirige la obra. La crítica ha comprendido de forma insuficiente que el peso de la ideología en el entremés es mucho menor que en la novela, precisamente, porque prima el entretenimiento. Se sorprende del desenfado con que Cervantes trata el engaño al burlador-burlado de Cañizares y con frecuencia ha tildado la obra de amoral. Aunque hoy parece desfasada la calificación de desvergonzada que le diera Frank Grillparzer (Asensio, 24), no faltan quienes consideran la obra indecente cuando no obscena (Cotarelo y Valledor) por la desenvoltura cínica con que actúa doña Lorenza (Ynduráin), según José Ramón Fernández de Cano y Martín (nota 3).

Mejor estudiado ha sido, desde luego, el material folclórico al que recurrió Cervantes y las posibles fuentes del entremés (Baras, 542 y ss.). Para decirlo en palabras de Eugenio Asensio, *El viejo celoso* ha sido un día de fiesta para los buscadores de fuentes (Asensio, 24). Alfredo Baras, tras repasar los antecedentes medievales y renacentistas de la obra, se pregunta de dónde surgió la idea de “convertir al marido engañado en viejo celoso” (Baras, 546). Acaso convenga recordar que el motivo del marido engañado, tan del gusto de la tradición misógina medieval, llevaba en sí el germen del celoso y del adulterio. Era cuestión de añadirle el tópico del amor en la vejez para convertirlo en un matrimonio desigual entre el marido viejo y la mujer joven. En este binomio cómico, la figura masculina tiende a desarrollar un carácter celoso, mientras que la femenina se orienta hacia la insatisfacción sexual que terminará, más pronto que tarde, en adulterio.

Cervantes construye el entremés de *El viejo celoso* sobre un entramado de bien conocidos motivos folclóricos que se superponen y que abarcan: el marido engañado, la mujer insatisfecha que acabará cometiendo adulterio y sumándose a las quejas de la malmaridada. Este último aspecto acaso sea lo más novedoso de esta superposición de motivos folclóricos, pues desplaza el énfasis hacia los defectos del marido. La ecuación marido celoso casado con mujer joven exige como resolución necesaria la del marido engañado, presente en toda la tradición folclórica. Cañizares, temeroso de que doña

Lorenza descubra el placer sexual en algún joven de ocasión, acaba encerrando a la joven en casa y tomando todo tipo prevenciones necias, que solo conducen a provocar lo que intenta evitar.

Las dos figuras del binomio aparecen por separado en la literatura de la Antigüedad. El implacable paso del tiempo y las constricciones que impone a aquellos que buscaban prolongar la sexualidad en la senectud fue un tema del gusto de los poetas elegiacos. Ovidio en *Amores* (III, 7) trata el tema de la impotencia, aunque proyecta la vejez hacia un futuro impreciso. Juvenal lamenta que al amor del viejo no lo aviva ni una noche de caricias (*Sátiras* X, 204-9). Y Maximiano el Etrusco en su elegía v (vv. 49-60) reflexiona sobre la impotencia y la infinita vergüenza a que lo sometió la vejez. Por otro lado, la figura de la joven esposa insatisfecha tiene, asimismo, antecedentes en la literatura clásica. En el relato de Eros y Psique que Apuleyo intercala en el *Asno de oro*, las hermanas de Psique, envidiosas de que tenga un marido joven y hermoso, increpan a la naturaleza reprochándole lo injustamente que ha repartido sus dones con ellas. Una se queja amargamente de que su marido sea viejo y calvo, “un retaco de hombre con menos apariencia que un niño, y que lo guarda todo en casa bien cerrado con llaves y cadenas” (*El Asno de Oro* v, 9-8). La otra maldice tener que soportar a un marido arrugado, jorobado por una artritis reumatoide, que apenas si se fija en sus encantos y se pasa la noche haciendo de enfermera poniéndole emplastos y cataplasmas para aliviar los escombros de la vejez (*El Asno de Oro* v, 10). Esta tradición, a la que habría que añadir los mimos sobre adulterios o los cornudos engañados de la literatura epigramática, continúa y se reformula en la Primera Modernidad bajo las nuevas condiciones que impone la oralidad en la tradición de los *fabliaux*, de las farsas medievales, de los cuentos y, más tarde, de la *commedia dell'arte* (Pantalone) o la *novella* italiana. De lo que no hay duda es de que los motivos que recorren el entremés de *El viejo celoso* cabe enmarcarlos en estas coordenadas, aunque precisar la deuda que ha contraído con esta tradición es tarea infructuosa, dado el amplio material que tenemos a nuestro alcance, que no solo permea los géneros orales y escritos (cuento, novela, géneros escénicos, poéticos y también didácticos y sapienciales), sino que funde varios motivos muy próximos entre sí que moran en estancias contiguas, confundiendo incluso (*senex amator*, marido engañado, cornudo, etc.).

El armazón de *El viejo celoso* responde al motivo folklórico C1419 del índice de Aarne-Thompson. El motivo del marido engañado lo encontramos en la cuentística medieval y ha pervivido hasta nuestros días. El cuento de “Xuan y Maruxa”, recogido por Aurelio M. Espinosa (1923, #49), con otras variantes orales que, más tarde, recopiló Chevalier, parece ser el relato base sobre la que se construye el entremés cervantino (Chevalier 1999, 49 y Canavaggio 2005, 588). El cuento narra que una mujer en ausencia de su marido recibe a su amante. Cuando el marido regresa inesperadamente, la madre inventa una treta para que la hija salga del brete de haber sido sorprendida en la cama con el amante. Madre e hija consiguen engañar al marido sacando al amante escondido detrás de una sábana. Esta historia, que se remonta a fuentes orientales, la cuenta Pedro Alfonso en la *Disciplina clericalis* (*exemplum* x, 121-122); Sánchez de Vercial, en el *Libro de los exemplos, por A.B.C.* (xci);<sup>2</sup> y también, fue incluida en los *Gesta Romanorum* (#123) y en el *Speculum Morale* (III, IX, 5), entre otras obras medievales, (Krappe 1937, 27; y Cirot 1929, 1-74). Como en los cuentos medievales, con la aquiescencia de doña Lorenza y el aplauso de Cristina, Hortigosa se sirve de un tapiz para introducir al galán en casa del viejo Cañizares. Las acotaciones del entremés

<sup>2</sup> El cuento 162 (91), que tiene la misma versión que el de la *Disciplina clericalis*, lleva por título “Femina vetula docet filiam decipere virum suum o la madre suele a la hija enseñar como a su marido sepa engañar” (Sánchez de Vercial, 146).

nos presentan al galán entrando por detrás del tapiz: “Al alzar y mostrar el guadamecí, entra por detrás dél un GALÁN, y como CAÑIZARES vee los retratos dice:” (*El viejo celoso*, 128). Las palabras de Cañizares referidas al tapiz que siguen a la acotación son malinterpretadas por Cristina, que está a punto de arruinar el engaño de Hortigosa de no haber sido por la oportuna intervención de doña Lorenza (129). Sin embargo, mientras en la cuentística medieval el tapiz sirve para sacar al galán de la casa marital, en Cervantes el guadamecí de Hortigosa permite solo el acceso del galán, no la salida. Para sacarlo de casa, Cervantes prefirió recurrir al cuento del marido cegado, también recogido en diferentes versiones en la *Disciplina clericalis*, en el *Corbacho*, o en el *Libro de los exemplos por A.B.C.* (161), entre otros textos (Chevalier 1982, 68).

Al motivo del marido engañado se le superpone el del marido celoso que encierra a su mujer. La figura del marido o padre vigilante también se remonta a la literatura clásica. El modelo lo constituye la historia de Danae, a quien Acrisio, su padre, encerró en una cámara de hierro y a quien sedujo Zeus, a pesar de las prevenciones paternas. Ovidio afeó esta conducta, advirtiendo a los maridos celosos de la inutilidad de sus desvelos, por la imposibilidad de guardar a la mujer, pero, sobre todo, porque la vigilancia severa no surte el efecto que persigue, sino que provoca lo contrario que intenta evitar:

Marido intransigente, nada consigues con haber puesto un guardián a tu joven compañera: cada una ha de protegerse con su talento. Si hay alguna que, libre de miedo, es casta, ésa es casta verdaderamente; pero la que no es infiel porque no le es posible, ésa es infiel. Por muy bien que guardes su cuerpo, su mente es adúltera y de ninguna manera puede vigilársela, si ella no quiere. Pero ni siquiera puedes guardar su cuerpo, aunque cierres puertas y ventanas: con puertas y ventanas cerradas el adúltero se meterá dentro. (*Amores* III, 4.1-8)

No cambiaría tanto la perspectiva en tiempos más cercanos a la época de Cervantes, sin duda, por el influjo de Ovidio en asuntos amorios. Covarrubias viene a decir algo muy parecido a las reprensiones ovidianas: “los que en el siglo zelan a sus mugeres indiscretamente son hombres de poco valor, y el demonio los trae atormentados y ellos atormentan sus mujeres, y algunas veces las ponen en condición de hacer lo que no passava por pensamiento” (*Tesoro de la lengua castellana*, bajo ‘celoso’). El marido, cuyo comportamiento celoso empuja a su mujer a cometer adulterio por sus celos infundados, se corresponde con el motivo folclórico T257.7, que Rotunda rastreó en la *novella* italiana. Los *novellieri* tomaron buena nota de las enseñanzas de Ovidio y autores como Celio Malespini, Ludovico Domenichi, Giovanni Forteguerra, Pietro Fortini o Ludovico Guichardini las incluyeron en sus relatos.<sup>3</sup> Danae no fue la única mujer encerrada que se las ingenió para burlar candados y esquivar vigilancias. En la poesía cortesana los celos caminaron de la mano de las mujeres encerradas en la tradición del *gilós*. En el siglo XIII, el trovador Vidal de Besalú escribió *Castia gilós*, o castigo de celos, una suerte de reprimenda y escarmiento para maridos celosos. La novela medieval *Román de Flamenca* (XIII), que se inscribe en una línea muy próxima a los *castia gilós*, tiene como protagonista a un marido celoso que encierra a su mujer para sustraerla de las miradas de los cortesanos (Covarsí Carbonero 2010). Flamenca, que debe aceptar un matrimonio concertado con el señor de Archimbaut, es víctima de los celos patológicos del marido y acaba recluida en una

<sup>3</sup> La relación con la novela italiana es desde luego estrecha, como muestran los estudios de Zimic y Resta que han ahondado en la intertextualidad entre la *novella* I, 5 de Bandello y el entremés que nos interesa (Zimic 1967 y Resta 210 y ss.).

torre. Pero el celo vigilante del marido no es suficiente para impedir que mantenga una relación amorosa con Guillem de Nevers que, disfrazado y convertido en monje patarino, consigue cortejarla. El tema de esta novelita está presente en la cuentística oriental, en la que aparecen ya los maridos viejos, parientes de Cañizares, que encierran a sus jóvenes esposas para evitar cualquier contacto con el sexo masculino.<sup>4</sup>

El celoso Cañizares, como sus homólogos del folclore, también ha encerrado a doña Lorenza y no porque tenga motivo alguno, sino por miedo a que descubra lo que su avanzada edad no puede proporcionarle. A la pregunta del Compadre de si tiene celos, Cañizares le responde que tiene celos de todo: “del sol que mira a Lorencita, del aire que la toca, de las faldas que la vapulan” (*El viejo celoso*, 124). Aclara que ni le ha dado ni puede darle ocasión porque la tiene a buen recaudo: “las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren; vecina no atraviesa mis umbrales...” (124). El encierro no evitará la preocupación del viejo, que irá en aumento, haciendo honor al refrán, “Marido celoso, nunca tiene reposo” (292). Su desasosiego tiene una doble procedencia. Por una parte tiene miedo a la infidelidad de doña Lorenza, pero, sobre todo, siente pánico a que descubra que su impotencia no es universal atributo del varón. El desenlace, según la lógica de la comicidad, solo podía ser el adulterio de doña Lorenza, que está implícito en la complementariedad de la pareja marido celoso-mujer insatisfecha. El rico abanico de dichos populares que tienen por destinatario al celoso avala esta correspondencia, porque suelen compartir destinatario con el marido cornudo, que tanta fortuna hará en la comedia y en la poesía erótica y satírica del siglo de oro. Sirva de muestra alguno de los refranes que registra el *Vocabulario* de Gonzalo Correas comenzando por el del marido “celoso, de suyo se es cornudo” (Correas, 112), “con celos suelen dar ocasión a las mujeres” (244), “Los celos a las veces despiertan a quien duerme”, (275). El adulterio, que se consuma ante los ojos del lector y del marido, se adereza con la sal gorda del erotismo en un diálogo entreverado de dilogías léxicas que ha estudiado en detalle Fernández de Cano y Martín.

Si me interesa traer a colación la historia de Flamenca no es porque constituya fuente alguna para *El viejo de celoso*. No hacía falta ir a buscar en los anaqueles de la lírica trovadoresca un motivo harto frecuente en el folclore. En la literatura castellana desfilan una buena colección de viejos, celosos en unos casos, cornudos en la mayoría, de la que Cervantes muy bien podría haberse servido a placer. Será suficiente traer a colación las tres obras que Eduardo Urbina, en un intento por encuadrar *El viejo celoso*, seleccionaba para explicar el contexto del entremés cervantino: el *Diálogo entre Amor y un viejo* de Rodrigo Cota, la farsa *O velho da horta* de Gil Vicente y el *Entremés de un viejo que es casado con una mujer moza*. La importancia de la *Roman de Flamenca* radica en que incluye la cancioncilla *Cella domna ben aia*<sup>5</sup> que celebra el amor extramatrimonial y hace un llamamiento a que la mujer casada no se deje arredrar por la vigilancia del marido celoso en un día, las calendas de mayo, en el que, al parecer, gozaban de cierta licencia para escapar a su control (Covarsí Carbonero 2004). Esta canción preludia el género de la malmaridada con el que Cervantes termina el entremés.

<sup>4</sup> González Palencia (422) menciona encierros de la esposa en una torre en el cuento procedente del *Syndipas*, rama griega del *Sendebat*, en la *Disciplina clericalis* (12) o en *El libro de los exemplos por A.B.C.* (235). El cuento árabe de “Luqman” tiene una trama similar (Rubiera Matta).

<sup>5</sup> Dice lo siguiente: “bien halle la dama que no deje a su amigo languidecer, que no tema celosos ni reprimendas, y no vaya menos por eso con su compañero al bosque, prado o vergel o dentro de su habitación para mejor solazarse con él, en tanto que los celosos queden al borde de la cama. Y si este último viniera a hablar, ella le respondiera: callaos y largaros, mi amigo reposa entre mis brazos. Es la calenda de mayo. Y ahora idos”. (Covarsí Carbonero 2010, 37-38).



Como ha rastreado Pilar Lorenzo Gradín, mientras que para la tradición francesa, la portuguesa o la italiana el límite temporal de las canciones de la malmaridada se sitúa en el siglo XIV, para la tradición castellana se prolonga hasta el siglo de oro (Lorenzo Gradín, 192). En la literatura castellana el tema de la malmaridada echó hondas raíces y son muchas las composiciones con esta temática. Entre las múltiples causas que originan estas quejas de las malcasadas se encuentra la condición del marido: “a la mal casada/ le dé Dios plazer, / que la vien casada, / no lo á menester” o “Desde niña me casaron/ por amores que no amé/ mal casadita me llamaré” (Frenk, 243 y 226); los matrimonios forzados, en “Llamáysme casada, / casé, y no de grado, / por serme forçado” (Frenk, 227) o en “Casome, Pascuala,/ voluntad ajena, / en hora tan mala/ y con tanta pena, / que tenella buena/ ni espero ni es justo/ forzarme el gusto/ triste casamiento” (Capuccio, 3). En algunos casos se vive el matrominio como una tortura, como en “Tengo unos amores/ a discontento: / no le dé Dios a nadie/ tan gran tormento” (Frenk 2328). En otros, la recién casada tiene que soportar los insultos del marido debido a un matrominio desigual, de eso parece quejarse “llamáysme villana: / ¡yo no lo soy! / Casóme mi padre/ con un cavallero” (Frenk, 233). Dentro de este repertorio ocupa un lugar destacado los celos del marido que no dejan tener reposo a la malcasada “De celos me abrasa sin darle ocasion; / no sale de casa fingiendo aficion” (Capuccio, 4), o la falta de interés sexual, como la pobre esposa que tiene que dormir con una suerte de fantasma que remolonea por las noches para evitar el lecho conyugal: “Besame y abrazame, /marido mío, / y daros hé en la mañana/ camison limpio. / Yo nunca vi hombre/ vivo estar tan muerto, / ni hacerse el dormido/ estando despierto. /Andad, marido, alerta, y tened brío, y daros hé en la mañana/ camisón limpio” (Alín, 383). La voz de la malmaridada llegó a resonar de tal manera en nuestra lírica que, al decir de Labrador Herraiz y DiFranco, se convirtió en “la canción más traída y llevada por glosadores buenos y malos en el siglo XVI”. De ella se escribieron multitud de glosas de toda índole y condición, hasta el extremo de que el *Cancionero de Amberes* recoge una copla contra los mismos glosadores que en sus últimos versos dice así: “Oh bella mal maridada, / a que manos has venido! / Mal casada y mal trovada, / de los poetas tratada/ peor que de tu marido.” (Capuccio, 2). A finales del siglo XVI, Lope de Vega transformaría lo que ya circulaba en la lírica, en farsas y autos en un tema para una de sus comedias, titulada *La bella malmaridada*.

Las quejas que doña Lorenza expresa ante Cristinica y Hortigosa parecen remitir al género de la malmaridada. Comienzan, pero no acaban, con el encierro a que la tiene sometida Cañizares: “Este es el primero día, después de que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa, que fuera le vea yo de esta vida a él y a quien me casó” (119). En las palabras de Lorenza se escucha el eco de las malmaridadas que maldicen la decisión paterna, “De ser mal casada/ no lo niego yo; / ¡cativo se vea/ quien me cativó!” (Frenk, 224). En algunas canciones de la malmaridada, la infidelidad del marido lleva aparejado el abuso físico, como traen los textos medievales. Sin embargo, la impotencia sexual, tema ya presente en los epigramatistas griegos y autores latinos como Marcial u Ovidio (Baeza Angulo), parece caminar al compás de los regalos del marido para disimularla cuando no ocultarla. Los regalos del viejo no son suficientes para compensar las privaciones que le impone la vejez. Como doña Lorenza, la malcasada de la segunda modalidad de matrimonios reprobados en el *Corbacho* se lamenta de lo poco que le aprovecha la fortuna del viejo que tiene por marido, acariciando la idea de ponerle los cuernos en la primera ocasión que se presente (227). Doña Lorenza maldice los dineros, las joyas, las galas, porque en medio de tanto regalo y riqueza está pobre “y en medio de la abundancia con hambre”, con clara alusión a la impotencia sexual del marido que el mismo Cañizares confirmará ante el Compadre

(Fernández Cano, 150). El final del entremés, aunque anunciado, no deja de ser un golpe de efecto. Doña Lorenza invertirá el paradigma del burlador, convirtiendo en burlado a Cañizares ante sus propios ojos. Para remachar la burla se despide con una retahíla de quejas que se corresponden con las de la malmaridada:

¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad como dio crédito a mis mentiras, por su... fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! Pagad con vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas de este maldito; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones. (*El viejo celoso*, 133)

Las quejas de doña Lorenza suponen una vuelta de tuerca a las de la malmaridada. Muestran no tanto el infortunio de la malcasada cuanto los defectos del marido, tachándolo de malicioso, celoso, desconfiado, tergiversador, en fin, de las “buenas intenciones” de doña Lorenza. En este punto Cervantes se aleja de la imagen que presenta la cara más cruel del grotesco en las canciones de la malmaridada, para desplazar el acento hacia la burla del marido volviendo a la mejor tradición cómica de los *fableaux*.

**Obras citadas:**

- Alfonso, Pedro. *Disciplina clericalis*. Angel González Palencia trad. Madrid: CSIC, 1948.
- Alín, José María, ed. *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991.
- Apuleyo. *El Asno de Oro*. Lisardo Rubio Fernández trad. Madrid: Gredos, 1978.
- Arcas Pozo, Juan Luis. "Senilis amor: postura de los elegíacos latinos frente al amor en la vejez." *Analecta Malacitana (AnMal electrónica)* 32 (2012): 3-28.
- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Ed. trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- Asensio, Eugenio, ed. *Entremeses de Miguel de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1970.
- Baquero Escudero, Ana. "El motivo del viejo y la niña en Galdós y otros grandes novelistas del siglo XIX." *Moenia* 22 (2016): 17-36.
- Baeza Angulo, Eulogio F. "Ovidio, Amores III. 7." *Faventia* 11.1(1989): 25-58.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- . "Del Celoso extremeño al Viejo celoso: Aproximación a una reescritura." *Bulletin of Hispanic Studies*, 82 (2005): 587-598.
- Cappuccio, Brenda L. "Cómo es ancha y larga: la queja de la malmaridada en la poesía medieval española." *Letras Femeninas* 17 (1991): 1-14.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Isaías Lerner e Isabel Lozano-Renieblas eds. Barcelona: Penguin, 2016.
- . *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. Barcelona: Crítica, 2001.
- . *Entremeses*. Alfredo Baras ed. Madrid: Real Academia Española, 2012.
- Conca, Fabrizio. "Il motivo del vecchio innamorato in Menandro, Plauto e Terencio." *Acme. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano* 23 (1970): 81-90.
- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid: Revista de Archivos Bibliotecas y Museos, 1924.
- Covarsí Carbonero, Jaime. *Roman de Flamenca*. Murcia: Universidad de Murcia Servicio de Publicaciones, 2010.
- . "La canción de mayo, entre lo aristocrático y lo popular, o la formación del Ordo laicorum en el Roman de Flamenca." En Pedro Manuel Piñero Ramírez eds. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"*. *Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III. Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004. 75-86.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Felipe C. R Maldonado y Manuel Camarero eds. Madrid: Editorial Castalia, 1994.
- Chevalier, Maxime. *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid: EDI-6, 1982.
- . *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos xvi-xvii)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- Fernández de Cano y José Ramón Martín. "El vocabulario erótico cervantino: Algunas "calas al aire" en el entremés de El viejo celoso." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 12.2 (1990): 105-15.
- Frenk, Margit. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*. México, D.F. : Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México / Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Georges Cirot. "Gloses sur les maris jaloux de Cervantes." *Bulletin Hispanique* 31.1 (1929): 1-74.

- González Palencia, Ángel. A. "Un cuento popular marroquí y El celoso extremeño de Cervantes." En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal; miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Madrid, 1925. Vol. I, 417-423.
- Espinosa, Aurelio M. *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España y publicados con una introducción y notas comparativa*. Stanford: Stanford University Press, 1923.
- Gómez Moreno, Ángel. "Turpe senex miles, turpe senilis amor (Amores, 1, 9, 4): Ovidio, Cranach y Cervantes." *Anales cervantinos* 46 (2014): 203-224.
- Krappe, Alexandre Haggerty. "The sources du Libro de Exemplos." *Bulletin Hispanique* 39.1 (1937): 5-54.
- Labrador Herraiz, José J. y Ralph Difranco. "Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI." *PROLOGUS BAENENSIS* 1: <https://juanalfonsodebaena.org/Novedades/Revista/ArticleID/117/Continuidad-de-la-poes%C3%ADa-del-XV-en-cancioneros-del-XVI>.
- Lorenzo Gradín, Pilar. "La canción de malcasada en las tradiciones líricas romances: del contexto al texto." En Pedro Manuel Piñero Ramírez ed. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar "in memoriam"*. Actas del Congreso Internacional "Lyra minima oral III. Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001". Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004. 189-208.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Michael Gerli ed. Madrid: Cátedra, 1987.
- Maximiano. *Elegies of Maximianus*. Richard Webster ed. Princeton: Princeton Press, 1900.
- Molho, Maurice. "Aproximación al Celoso extremeño." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38.2 (1990): 743-792.
- Moreno Soldevila, Rosario. *Diccionario de motivos amorios en la Literatura Latina (Siglos III a. C.-II d. C.)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.
- Ovidio Nason, P. *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*. Trad., intr. y notas de Vicente Cristóbal López. Madrid: Gredos, 1989.
- Ordás, Pablo. "El mundo por dos cosas trabaja: la doble fortuna de *Aristóteles* en la Edad Media." *Goya* 361 (2017): 271-285.
- Propercio, Sexto. *Elegías*. Intr. de Rubén Bonifaz Nuño. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- Ramírez de Veger, Antonio. "Las elegías de Maximiano. Tradición y originalidad en un poeta de última hora." *Habis* 17 (1986): 185-194.
- Resta, Ilaria. *Fuentes reescrituras, e intertextos. La novella italiana en el entremés del Siglo de Oro*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2016.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*. Dorothy Severyn ed. Madrid: Cátedra, 1987.
- Rouane Souplault, Isabelle. "El rey Policarpo en el Persiles de Cervantes o el desorden del deseo." En Nathalie Dartai-Maranzana ed. *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI-XVII*. Saint-Etienne: Publications de l'université de Saint-Etienne, 2011, 225-238.
- Rubiera Matta, M. Jesús. "Dos cuentos árabes medievales en la literatura hispana: 'el viejo celoso' y 'el aterrizaje sin cola.'" *Sharq Al-Andalus. Estudios Árabes* 8 (1991): 55-59.
- Ryder, K. C. "The senex amator in Plautus." *Greece & Rome* 31. 2 (1984): 181-189.
- Schevill, Rudolph y Adolfo Bonilla, ed. *Comedias y Entremeses. Obras Completas de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid 1922. Vol. 4.

- Tibulo. *Elegías*. Trad., intr. y notas de Juan Luis Arcaz Pozo. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Sánchez de Vercial, Clemente. *El libro de los Exemplos por A.B.C.* John E. Keller y Connie L. Scarborough eds. Madrid: Ediciones Académicas, 2000.
- Siro, Publilio. *Die Sprüche des Publilius Syrus*. Disponible en línea, en la Bibliotheca Augustana: [http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Publilius/pub\\_sent.html#a](http://www.hs-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lsante01/Publilius/pub_sent.html#a).
- Urbina, Eduardo. "Hacia El viejo celoso de Cervantes." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38. 2 (1990): 733-742.
- Vitry, Jacques de. *Die Exempla aus den Sermones feriales et communes*. J. Greven, ed. Heidelberg: Carl Winter, 1914.
- Zimic, Stanislav. "El amante celestino y los amores entrecruzados." *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 1-4 (1964): 361-387.
- . *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.
- . "Bandello y El viejo celoso de Cervantes." *Hispanófila* 31 (1967): 29-41.