

**‘Con este báculo dando, en la tierra voy llamando a las puertas del morir’:
representaciones de la vejez en el teatro áureo**

Luis González Fernández
(EHEHI-Casa de Velázquez)
(Centre d’Anthropologie Sociale-LISST, UMR 5193 du CNRS)

Para asentar quizá algunos tópicos relativos a la vejez en el Siglo de Oro, quiero recurrir al comienzo del capítulo que da inicio al anónimo *Consuelo de la vejez. Aviso de bien vivir*, libro impreso por vez primera en Salamanca en 1539¹, en el que exclama Albano, uno de los dos interlocutores del diálogo:

¡Ay de mí, mísero y miserable viejo, cuántos males y desventuras me an venido con esta amarga vejez! ¡O, días tristes, llorosos, solícitos, trabajosos, amargos, querellosos, malos y miserables!, ¡En cuán grande piélagos de dolores y gemidos y continuas quejas me avéys engolfado! ¡O, hedad enemiga de todo placer, remate y cabo de todo deleyte, hez y escoria de la apazible y deleitosa vida! ¡O, traydora vejez, salteadora de los sabrosos días, cómo adesora me as prendado, despojándome de todas mis fuerças, ligereza, maña, hermosura! ¡Y de todos cuántos bienes me dotó la natura como madre, tú cruel madrastra, de todos me has privado! ¡O, días de mi juventud, cómo tan presto volastes, cómo tan poco os pude gozar! ¡O, con quanta velocidad passastes y me dejastes caher en esta prisión y triste cárcel de la vejez, do vivo con continuos gemidos y graves dolores y lamentable llanto! (Anónimo 2007, 11)².

Con este desolador panorama de telón de fondo quisiera abordar en las páginas que siguen el tratamiento que reciben viejos y viejas en las tablas españolas de los siglos XVI y XVII.

Podemos constatar la importancia que le concedió el teatro español de los Siglos de Oro a la vejez tan solo mirando el elenco de personajes-tipo del que se sirve. Nos encontramos en muchas obras, ya sean comedias, ya tragedias u obras históricas o hagiográficas, con los tipos siguientes: galán, dama, gracioso, criada (graciosa o no) y viejo o barba³. Aunque en algunas obras se dan ocasiones en las que se cruzan tipos que ofrecen al espectador a un rey viejo⁴, por ejemplo, mezclando el tipo del galán y el del viejo, los tipos teatrales están definidos desde su misma indumentaria y la actitud con la que los actores pisan el tablado.

Antes de adentrarnos en las obras en sí convendría fijar, aunque fuera de manera aproximativa lo que se entiende por vejez en estos siglos. Para Eneas Silvio Piccolomini, escribiendo en los albores del siglo XV, la vejez arranca en los cuarenta y se afianza en los cincuenta, si hacemos caso de lo que dice en su *Historia de dos amantes*:

¹ Las citas textuales se harán a partir de la edición de Felisa García de la Cruz, *Consuelo de vejez. Aviso de buen vivir* (ver Anónimo 2007).

² Es llamativa la coincidencia con las ideas ciceronianas sobre la vejez: “Cuando reflexiono, encuentro cuatro razones por las que la vejez puede parecer desdichada: la primera porque impide hacer cosas; la segunda porque debilita el cuerpo; la tercera porque priva de casi todos los placeres; la cuarta porque no está lejos de la muerte” (Cicerón 2020).

³ Para una taxonomía de los tipos teatrales de la comedia, ver Arellano 1995.

⁴ Es el caso de *Las mocedades del Cid*, de Guillén de Castro: “Salen el Rey don Fernando y Diego Laínez, los dos de barba blanca” (65, primera acotación del texto).

Me pides una cosa que no conviene a mi edad, e incluso no es propia ni adecuada para la tuya. ¿Qué puede tener el amor para que yo lo escriba con casi cuarenta años y tú lo escuches a tus cincuenta? Este asunto deleita el ánimo juvenil y exige tiernos corazones. Tan idóneos son los viejos para escuchar cosas sobre el amor como los jóvenes sobre la prudencia, y no hay nada más desagradable que una vejez que, ya sin fuerzas, aspira al amor (2006, 111).

Y, según Luis S. Granjel (1996, 18), para Pedro Mexía, en su *Silva de varia lección*, “se iniciaría la vejez hacia los cincuenta y seis años”. Cita además Granjel (1996, 22) una carta de Francisco de Quevedo en el que el poeta se declara ya viejo a los “cincuenta y dos”; las vejezes más avanzadas habría que situarlas más allá de los setenta (Granjel 1996, 23). Podemos recordar de paso que la obra que inspiró en parte la de Piccolomini, la *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, de Fernando de Rojas, pone en boca de su protagonista las siguientes palabras: “¡Con una oveja mansa tenéis vosotros manos y braveza, con una gallina atada, con una vieja de sesenta años!” (Rojas 1988, 273).

Aunque los diccionarios no se extienden en sus definiciones de la vejez tanto como para darnos una idea de cuándo hemos de considerar a una persona vieja, los autores citados nos dan al menos un punto de partida, aunque estos datos, por interesantes que sean, tampoco nos ayudan mucho en el mundo del teatro clásico, pues raras son las veces en las que los dramaturgos establecen de forma clara la edad exacta de sus personajes mayores, pero valgan aquí estos pocos ejemplos para acotar más o menos lo que se considera vejez en la época renacentista.

Viejos y barbas

Quiero, en las páginas que siguen, en una primera parte ofrecer algunos ejemplos paradigmáticos de “ancianos” de la comedia y del teatro renacentista español recogido en el Códice de Autos Viejos, para luego pasar a el escrutinio de ejemplos de ancianas en estas mismas expresiones teatrales para intentar indagar en las similitudes y posibles diferencias que resultaría de la distinción genérica. Una advertencia previa radica en el hecho de que las mujeres ancianas no parecen tener una categoría asignada en las listas de repartos de personajes, cosa que sí ocurre con la pareja dama-galán, y no siempre, pero sí a menudo, con la pareja criado-criada, en este último caso generalmente con fines cómicos y harta carga misógina. El papel conocido como “viejo” parece entonces no tener una clara y sistemática correspondencia femenina.

Partimos pues de la idea, en la comedia, de la sistematización de un personaje tipo que representa al anciano, comúnmente llamado “barba” siendo esta metonímica manera de denominarlo un indicio ya de su apariencia en los escenarios, portadores de luengas barbas blancas, lo cual permitía una identificación inmediata que correspondía a los rasgos típicos del personaje, que encontraremos tanto en sus gestos como en el discurso que cada dramaturgo les confiere. Aunque no sea sistemático, en muchos casos las primeras apariciones de un “barba”, también llamados en la lista de *dramatis personæ* o en acotaciones⁵ “viejo” (a veces “viejo grave”), se ven acompañadas por una auto-definición del mismo como un ser ya de edad avanzada, preso de la fragilidad y de las preocupaciones que acarrea la edad, como pueden ser el devenir de los hijos o la

⁵ Remito, a modo de ejemplo a *La cueva de Salamanca*, de Juan Ruiz de Alarcón, donde al mago Enrico se lo describe en las *dramatis personæ* como “viejo graue, estudiante” (1966, 139), y en la acotación que precede su entrada en escena: “Viejo graue, con sotana y ropa de leuantar y bonete” (1966, 141, acot.).

desprotección del sujeto que habla, brioso en su juventud. Un ejemplo claro es el del anciano Marcelo de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, donde una parte nada desdeñable de la primera jornada se centra en las preocupaciones del anciano. Habla de sus hijas como “báculos” de su “vejez”, y de sus “canas” *stricto sensu*, y de manera metafórica “nieve”, y de su edad con el tópico de las estaciones del año:

Un año fue el curso mío;
 mayo la niñez inquieta,
 la juventud fue el estío,
 otoño la edad perfeta,
 la vejez invierno frío
 (Mira de Amescua 1980, vv. 11-15)

La relación entre un padre anciano y su hijo pecador será uno de los temas desarrollados en *El condenado por desconfiado*, atribuido a Tirso de Molina, donde encontramos unos sentidos versos aptos para mover los ánimos de cualquier público. El asesino y violador Enrico da cuenta de su carrera delictiva con unos bellos versos que contrastan con el horror de lo relatado para acabar el discurso diciendo:

Mi viejo padre sustento,
 [...]
 Cinco años ha que tullido
 en una cama le tengo,
 y tengo piedad con él
 por estar pobre el buen viejo.
 (Tirso 2008, vv. 870, 873-875)

Uno de los mejores, y mayores ejemplos de la senectud en la comedia es el del padre de Rodrigo Díaz de Vivar, Diego Laínez, antiguo campeón del rey y ahora consejero físicamente débil en la corte, que se ve obligado a soportar las afrentas de hombres más fuertes y jóvenes, como el Conde Lozano, que no solo lo maltrata de palabra, sino físicamente, produciendo en la obra unos momentos de gran tensión dramática. Será el trato reservado al viejo Diego Láinez lo que dará el impulso a gran parte de la obra y sentará las bases para los episodios venideros. La particularidad de *Las mocedades del Cid* reside de entrada en que Diego Láinez sale por vez primera en escena acompañado del rey, también viejo. La acotación que los describe establece sin embargo una diferencia entre los dos viejos, añadiendo a Diego Láinez el calificativo de “decrépito”⁶, que el *Diccionario de Autoridades* define así: “adj. que se aplica a la edad avanzada, o a la persona que por sus muchos años ha llegado a lo sumo de la vejez o senectud”. El matiz que introduce Guillén de Castro tiene su importancia, ya que, si bien Láinez es digno de respeto por sus canas en la corte regia, es también el blanco del desprecio del Conde Lozano, que con discurso *viejista* lo maltrata severamente:

Si el viejo Diego Láinez
 con el peso de los años
 caduca ya, ¿cómo puede,

⁶ Granjel (1996, 24), citando a Pero Mexía de nuevo, sitúa la decrepitud entre los “sesenta y ocho y los noventa y ocho años”, un margen amplio para dar con la edad de Diego Láinez en el momento de la afrenta.

siendo caduco, ser sabio?
(Castro 2001, vv. 186-189)

El anciano contesta con una defensa del valor de la vejez, por la experiencia que encierra, si bien las fuerzas vitales se ven mermadas:

Que estoy caduco confieso,
que el tiempo, en fin, puede tanto.
Mas caducando, durmiendo,
feneciendo, delirando,
¡puedo, puedo enseñar yo
lo que muchos ignoraron!
Que si es verdad que se muere
qual se bive, agonizando,
para bivar daré exemplos,
y valor para imitallos.
Si ya me faltan las fuerças
para con pies y con braços
hazer de lanças astillas
y desalenter⁷ cavallos,
de mis hazañas escritas
daré al príncipe un traslado,
y aprenderá en lo que hize,
si no aprende en lo que hago.
(Castro 2001, vv. 200-217)

Resume Láinez, a sabiendas o no, premisas ciceronianas que rezaban que “la inconsistencia es propia de la edad que florece, [y] la sabiduría de la que envejece” (Cicerón 2020, 22).

Al ser los discursos del Conde Lozano y de Diego Láinez no solo incompatibles sino antagónicos, se resuelve la querrela por la violencia, al darle el conde una afrentosa bofetada al anciano, ante la manifiesta impotencia del otro anciano de la escena, el rey don Fernando. Es una afrenta, recordemos, que queda impune por parte del rey por razón, según dice el monarca, no solo de Estado, sino por no airear en público una afrenta que se dio en un marco privado y sin más testigos que los implicados y el rey⁸. Parecido trato reciben dos viejos en *El burlador de Sevilla*⁹, el vivo Tenorio padre que, en un momento de gran tensión, de nuevo delante un rey, es tildado de viejo por el joven y brioso Octavio (“Eres viejo”, le dice: Claramonte 2022, v. 2710; Tirso 1992, v. 2619). La conversación resultante es reveladora de la actitud de desplante hacia la autoridad en esta obra:

Tenorio: Ya he sido mozo en Italia,
a vuestro pesar un tiempo;
ya conocieron mi espada
en Nápoles y en Milán.

⁷ Así dice la edición, sin duda por “desalentar”.

⁸ Ver el acertado análisis de García Lorenzo en su edición de *Las mocedades del Cid* (Castro 2001, 30-31). Todas las citas de esta comedia proceden de esta edición.

⁹ Atribuida tradicionalmente a Tirso de Molina (1992), esta obra has sido atribuida recientemente a Andrés de Claramonte por Alfredo Rodríguez-López Vázquez (2022).

Octavio: Tienes ya la sangre helada.

No vale fui, sino soy.

Tenorio: Pues fui y soy

(*Empuñá*)

(Claramonte 2022, vv. 2711-2717; Tirso 1992, vv. 2619-2626)

El mismo irrespeto recibe el Comendador, ya muerto, de parte de don Juan Tenorio que, tras leer el epitafio que acompaña la estatua, dice afrentoso: “Y ¿habéis vos de vengar, / buen viejo, barbas de piedra?” (Claramonte 2022, vv. 2402-2403; Tirso 1992, vv. 2307-2308). Es sumamente interesante, más allá de la referencia metateatral, el que don Juan mencione aquí la barba del difunto, señal de su valor viril, de la experiencia vital y por ende del respeto que se merece y, que, aunque sea con el pensamiento, el joven escandaloso logre mesar las barbas del eminente Comendador, honrado en su efigie de piedra.

Los tres ejemplos muestran claramente una actitud de desprecio profundo hacia los ancianos aun cuando ostentan cargos de autoridad, o los han ocupado, pero es un desprecio que se puede contrastar con el cariño y cuidado que profesan otros jóvenes, como puede ser la actitud de Tisbea en *El burlador*, el mencionado Enrico de *El condenado*, o Rodrigo en *Las mocedades*. Esto, al menos, se puede constatar en comedias de tema serio.

Todo esto dicho, por regla general, salvo en las comedias de capa y espada, donde se puede mezclar lo ridículo en la ecuación de la representación de la vejez, los ancianos (hombres) son tratados con respeto. Aunque a menudo sean personajes llenos de quejas, estas pueden reflejar situaciones injustas a las que se ven enfrentados los ancianos, como Lisandro, padre de Justina, en *El mágico prodigioso*, que relata lloroso la persecución de los cristianos de Antioquía.

Los ejemplos de ancianos que se podrían aducir son muy numerosos con sus diversos matices. *El lego de Alcalá* de Luis Vélez de Guevara muestra a un “Fray Francisco de Torres con su hábito y barba blanca y báculo” (Vélez 2015, acot. H), revestido entonces de tres claros signos visuales de autoridad: su hábito de pardo sayal franciscano, el báculo, y la barba de anciano. Digo bien de *autoridad* más que de *vejez* puesto que, aunque lo identificamos como mayor por su barba blanca, Fray Francisco, predicador franciscano de cierto renombre y candidato a la santidad en su momento, es un hombre valiente y vigoroso que predica yendo de pueblo en pueblo en todas las estaciones, con los rigores del verano y del invierno. Vélez nos lo muestra cansado en unos versos en los que el anciano se anima a seguir el camino “Andad, cansadas plantas, peregrinas” (2015, v. 1135). El cansancio aquí, así como la fragilidad de la existencia, tópico de los ancianos, se refiere sobre todo a la fatiga del camino y no al cansancio de vivir.

A la luz de estos pocos ejemplos, los tópicos de la vejez masculina parecen ser los de la cansada edad, la falta de fuerzas físicas para emprender ciertas acciones, pero también una resistencia física a los achaques de la vejez y una resiliencia frente a las adversidades del entorno, sean humanas o de la naturaleza, que vienen a dificultar aún más sus vidas, en un momento en el que deberían estar amparados por sus hijos. El desamparo al que se enfrentan los viejos se resume bastante bien en *Las mocedades del Cid* en la escena en la que Diego Laínez pide a sus hijos venganza por la afrenta. Los dos primeros hijos se muestran incapaces de socorrer al viejo, y vencidos por la fuerza de éste con un apretón de manos que los muestra débiles (González Fernández, en prensa). Lo que se impone en esta escena es el carácter superior del viejo frente a una

juventud blanda, excepción hecha, claro de Rodrigo Díaz, a la vez futuro vengador y Cid Campeador.

La visión que he detallado hasta aquí es necesariamente sesgada, pues los viejos se cuentan por legión en la comedia áurea y en estas páginas solo he podido dar cuenta de unos pocos que me han llamado especialmente la atención, cada cual con sus matices situacionales. En su versión masculina, para resumir, se les confiere a los viejos un grado de gravedad mezclada con *pathos*, en los dramas serios, o, en las comedias de índole cómico (a las que no he dedicado aquí especial atención), de ridiculez mezclada con cierta falta de *savoir faire* con los hijos, especialmente las hijas, que se las arreglan para escapar de casamientos indeseados o juntarse con sus amantes: a modo de ejemplo podemos mencionar *El acero de Madrid* de Lope de Vega. Los viejos graves lucen experiencia y brío, al menos en los recuerdos que traen a colación en los momentos de afrenta, y rezuman dignidad, incluso cuando se la pueden intentar arrebatar algún matón de la corte o la enfermedad. Esta es pues la situación de los varones ancianos. Pasemos a las ancianas.

Ancianas de comedia

Si buscamos ahora ocasiones en las que aparecen mujeres viejas en el teatro nos encontramos con menos ejemplos, debido sin duda a la ausencia de un tipo característico en el elenco de personajes, pero coincidente con la poca presencia de mujeres maduras en la comedia en general. Ya se señaló hace tiempo la asombrosa presencia de padres en la comedia frente a la escasa presencia de madres (Faliu-Lacourt 1979), a las que se alude incluso de manera poco frecuente, o que son borradas simplemente del mundo de la comedia o que reciben papeles como meros consortes, o casi, de un rey, un duque, o un padre cualquiera, o en algunos casos como muertas tiempo ha, como ocurre en el calderoniano *El mágico prodigioso* (1637, 1663), donde Lisardo, “viejo” descubre que la madre de Justina murió en el momento en que nace su hija (Calderón 1985, vv. 661- 732).

Antes quizá de explorar el mundo de la comedia, quisiera volver la mirada hacia el teatro quinientista, en especial hacia el Códice de Autos Viejos (CAV)¹⁰ que, al ser una recopilación con un fuerte componente religioso, contiene bastantes obras que ponen en escena historias de las Sagradas Escrituras, de los Evangelios apócrifos, o sacados de las leyendas de los santos y que, por ende, ofrecen algunos casos de mujeres mayores, generalmente ejemplares.

En varias piezas del CAV se escenifica la muerte de la Virgen María, por ejemplo, muerta según diversas fuentes entre los 42 y los 66 años (Madoz 1951)¹¹, una

¹⁰ Para todas las piezas del CAV, ver Rouanet 1901.

¹¹ La edad de 42 plantearía ciertos problemas, ya que, puesto que estaba presente en la crucifixión de Cristo, y este tenía 33 años en el momento de su muerte, lo habría traído al mundo María con 9 años. Sobre este punto de la edad de la Virgen en el momento de su dormición, agradezco al Professor Jean-Marie Sansterre su amable ayuda bibliográfica. Cuenta Santiago de la Vorágine en su *Legenda aurea*: “Según san Epifanio María vivió todavía veinticuatro años después de que Cristo ascendiera a la gloria. Este santo asegura que la Bienaventurada Virgen tenía catorce años cuando concibió en sus entrañas a su Hijo, y quince cuando lo alumbró; que vivió con Él treinta y tres y sin Él otros veinticuatro más a partir de la Pasión y muerte del Salvador. De este cómputo se sigue que María salió de este mundo a los setenta y dos años de edad. Otros relatos más verosímiles dicen que la Madre sobrevivió a su Hijo solamente los doce años que, según la *Historia Eclesiástica*, permanecieron los apóstoles predicando por Judea y sus alrededores; y si así fue, como parece cierto, la Señora fue llevada al cielo cuando contaba sesenta años de edad” (Vorágine 1999, 477). Pedro de Rivadeneyra saca el cómputo siguiente: “Y con esto como quien se echa a dormir, sin dolor alguno, ni pesadumbre, dio su alma a aquél Señor, à quien ella auía dado su carne, la noche antes del día de los quince de Agosto, cincuenta y siete años después que parió a Christo,

edad de senectud respetable, esta última, para los siglos que nos ocupan, y más aún para tiempos bíblicos, si bien hoy corresponde a menudo a la de la categoría de joven jubilado. Los dramas marianos que representa su ascensión, no se centran en absoluto en los rasgos físicos de la Virgen como mujer anciana y se crea, diría que, por defecto, casi, una idea de su atemporalidad, como que si de sempiterna virgen pasase a sempiterna joven. El epíteto “Virgen”, aunque no encierre en sí una noción intrínseca de juventud, parece evocar con mayor facilidad a una mujer joven, como nos puede dar a entender la definición de Covarrubias, siguiéndole el rastro. Si para la voz “virgen” no se explaya mucho diciendo que: por “otro nombre la llamamos doncella”, en la entrada de este último vocablo es más explícito: “la mujer moza y por casar [...] y en significación recia la que no ha conocido varón”. Las obras pictóricas que representan a la madre de Dios en ese momento de tránsito hacia el cielo rara vez (nunca que yo sepa) la muestran con los atributos de una mujer anciana, sino como siempre (relativamente) joven.

En el *Aucto de la Ascensión de Nuestra Señora* (Rouanet 1901, XXXI), no hay mención alguna explícita a una edad avanzada para la Virgen, aunque sí la idea de que ha transcurrido un lapso de tiempo indeterminado en el que la Virgen esperaba su muerte:

O mensajero del cielo,
quanto tiempo a que bivía
mi ánima en agonía,
esperando este consuelo.
(Rouanet 1901, XXXI, vv. 17-20)

Muestra esta obra a una Virgen María preocupada ante las consecuencias de la muerte venidera:

le [a Cristo] pido como a Señor
que me conceda tres dones:
y es que, lidiando conmigo,
la dura y terrible muerte,
que en aquella hora tan fuerte
no vea yo al enemigo;
(Rouanet 1901, XXXI, vv. 27-32)

Pero, aunque la muerte y el diablo podrían legítimamente preocupar a una persona mayor, el texto no da prueba de la edad del personaje, y siguiendo ese adagio de “tan pronto va el cordero como el carnero”, sin contexto, bien podría tratarse de una persona joven (o relativamente joven) confrontada a la muerte, y demostrando pocas ganas de ver al demonio¹².

y a los veinte y tres de su pasión, siendo de edad de setenta y dos años, menos veinte y quatro días, según la más prouable y verdadera opinión” (1604, f. 7v.). Sin referirse explícitamente a la edad de la Virgen, Marina Warner deja constancia de que, en lo referente a su muerte: “Las discrepancias entre las leyendas reflejan solamente la ausencia de una sólida tradición histórica” (1991, 129).

¹² El “enemigo” del verso citado, es el demonio, por serlo por antonomasia. El texto de CAV XXXII, es más explícito obviando el epíteto: “que en mi muerte la visión / del demonio nunca vea” (Rouanet 1901, XXXII, vv. 45-46).

La idea del tiempo transcurrido en la vida de la Virgen se expresa también en dos otras obras asuncionistas del CAV, XXXII y LXII sin que se llegue a una precisión mayor que en el auto XXXI. El segundo *Aucto de la Asunción de Nuestra Señora* (Rouanet 1901, XXXII) reza:

Mucho tiempo en gran deseo
[e] estado de vos ausente
entre aqueste pueblo hebreo,
sola sin humano arreo
sienpre en vuestro amor ardiente.
(Rouanet 1901, XXXII, vv. 6-10).

A este elemento del tiempo transcurrido podemos añadir que la Virgen se refiere a San Juan con el apelativo “Hijo” (Rouanet 1901, vv. 67, 77), y este a su vez se refiere a ella, hablando a los demás apóstoles como “nuestra madre gloriosa”; ambos elementos sugieren al menos una diferencia de edad, sin que podamos decir a ciencia cierta que se representase a la Virgen como ya mayor. Más bien, fiándonos de las artes plásticas, habría que abogar por la representación de María por una actriz aun joven o relativamente joven, correspondiendo así a la imagen esperada por el público en consonancia con lo que podrían ver en representaciones pictóricas o escultóricas¹³.

Dejando de un lado el caso singular de la Virgen María, dentro del teatro bíblico áureo encontramos el caso paradigmático de la representación de la vejez de los esposos Sarra y Abraham, en el *Aucto del Sacreficio de Abraham*. La Historia Sagrada da cuenta de la infertilidad de Sarah (Génesis 18) y que llegada ya a la vejez no había concebido¹⁴. En el *Aucto* no se entra en demasiados detalles en lo que respecta a su supuesta ancianidad, resumiéndose en una escueta frase de Abraham: “Dios nos quiso dar tal hijo, / siendo tan viejos yo y vos”, frase secundada por su esposa: “Dionos a la vejez Dios / gran descanso y rregocijo” (Rouanet 1901, I, vv. 123-126).

Digno de señalar, como veremos en el caso de la Vieja en *La historia evangélica de San Juan* de Horozco, a continuación, es esta noción de descanso de las fatigas, al verse los padres ancianos con la posibilidad del apoyo de los hijos¹⁵. En el *Auto de los desposorios de Ysac*, dentro del ciclo “abrahámico” se hace de nuevo mención de la necesidad de disponer de hijos en la vejez; dice Abraham:

Ya Sarra, mi muy querida,

¹³ Sin haber entrado por el momento en investigaciones relativas a las actrices que se puedan vincular con representaciones escénicas de la Virgen, la única de la que tengo noticias aparece en una diatriba en contra del teatro en la que se dice que la actriz que representaba a la Madre de Dios (en el momento del nacimiento de Jesús era una mujer amancebada con otro actor, sin que se diera la edad de esta, pero dado el papel hemos de suponerla joven): “Y dejando otras muchas indecencias ¿qué fealdad más indigna que ver hacer el papel de la Virgen Purísima y Reina Soberana de los ángeles (de quien no podemos sufrir el ver una pintura indecente y fea) á una vil mugercilla, conocida por todo el auditorio por liviana y escandalosa, recibir la embajada del ángel y decir las palabras divinas del Evangelio: ‘¿cómo puede ser esto, que no conozco varón?’ con risa y mofa de los oyentes y trayéndoles á la memoria sus tropezas y liviandades [...]”, Cotarelo, 127, citando al padre Ignacio de Camargo (*Discurso teológico sobre los theatros y comedias deste siglo*, 1689).

¹⁴ Ver Gen.18, 11: “*Erant autem ambo senes, propectæque ætatis, et desierant Saræ fieri muliebria* / Pues los dos eran ancianos, y de edad avanzada, y a Sara había cesado ya la costumbre de las mujeres” (*Biblia Vulgata* 104).

¹⁵ Se intuye igualmente en el *Aucto del destierro de Agar*, en el que Abraham recuerda lo necesario que era para él tener hijos en su vejez: “O mi Ysmael deseado / para mi cara vejez” (Rouanet 1901, II, vv. 121-122).

me ha dejado en soledad;
 ya plugo a tu magestad
 que pasase de esta vida
 en su mucha ancianidad.
 Mis días se van cunpliendo,
 mi vida se va acabando, [...]
 mi hijo Ysac a llegado
 en hedad perfeta y buena [...]
 (Rouanet 1901, V, vv. 41-47; 51-52).

En fechas parecidas a las de la composición de algunas piezas recogidas en el CAV¹⁶ se hallan las obras dramáticas de Juan de Horozco: *Historia evangélica de san Juan* y la *Historia de Ruth*¹⁷, ambas de inspiración bíblica, neo- y veterotestamentaria respectivamente; y ambas con personajes de mujeres viejas. En el primer caso se puede destacar que a la madre del personaje del Ciego se la denomina Vieja (en complemento al padre que es identificado como Viejo). Su representación en la obra se hace sin recurrir en exceso al *pathos*, aunque se los presenta entre seria y jocosamente como personas desgraciadas al principio, no tanto por su propia vejez, en la que se insiste poco (un sucinto: “estando en tal edad”, v. 435), sino por el haber tenido a un hijo ciego, incapaz de valerse sin su Lazarillo, y por ende socorrerlos en su vejez. La Vieja así parece expresarlo a Cristo: “Bendito vos que quisistes / doleros, como os dolistes, / de nuestra fatiga y duelo” (Horozco 1979, vv. 542-244).

La caracterización que de la vejez femenina hace Horozco en su *Historia de Ruth*, al ser ya un auto más eminentemente serio que el anterior (aunque contiene también material cómico), toma otro cariz que el referido arriba con respecto a la anónima vieja madre del igualmente anónimo ciego. La anciana en cuestión en esta segunda obra es la suegra de Ruth, Noemí, que se presenta de este modo:

Hijas mías,
 pues que poco de mis días
 me queda ya por bivar,
 dexadas todas porfías,
 conviene por todas vías
 irme a mi tierra a morir.
 (Horozco 1979, vv. 35-40)

Se abunda aquí en el tópico del anciano a las puertas de la muerte, consciente de su declive, pero Horozco confiere al personaje un grado aun mayor de *pathos* al recordar en boca de la anciana su viudez y la muerte de sus dos hijos, a lo que se suma su incapacidad ya de concebir nuevos hijos, por motivo de su edad:

Ya mis días son muy tristes,
 y pues ya

¹⁶ Sin certeza alguna se podrían barajar unas fechas en la década de los años 1550. Otras dos obras recogidas en la edición de González Ollé las fecha el estudioso en 1548 y 1550. La *Historia evangélica de san Juan*, tiene fuertes parecidos con el *Lazarillo de Tormes*, que algunos críticos han atribuido al propio Horozco (1979, 16-21); si Horozco no es el autor, pero se inspira en la obra anónima, entonces la pieza dramática habrá de ser posterior a 1553, o coetánea. Si fuera el autor de ambas obras, la datación de la *Historia evangélica* se hace más difícil de determinar.

¹⁷ Ambas obras se encuentran en Horozco 1979.

de mi vientre no saldrá
fruto con quien os caséis
(Horozco 1979, vv. 48-51).

Acabada pues, según ella, su utilidad como mujer (ya no es ni madre ni esposa), el único camino que parece poder tomar es el de la soledad y la muerte. Un camino que no le dejará emprender su nuera Ruth, que se ofrece a acompañarla en su infortunio. Pero es llamativo en la obra el que se insista en esta cuestión del desamparo y la soledad. Como resume el personaje Eliud en *La madre de la mejor*: “Donde no hay hijos, no hay gusto, / paz, sosiego, ni quietud” (Vega 1893, 362).

La insistencia de Noemí encuentra ecos desde luego en otras obras, en las que la ausencia física de hijos (o moral, por el abandono o incapacidad de estos de ayudar a los padres), reduce a los ancianos a un futuro incierto, sin amparo, y con deseos de morir en el presente. La buena acción de la nuera (muy en contra del tópico de la enemistad entre suegras y nueras: ver Nausia Pimoulier 2008, 245 y siguientes), será la que ayude a Noemí a afrontar su destino.

Si la presencia de mujeres mayores es escueta en el teatro del XVI, aunque no inexistente, rastrearla en el teatro de finales del siglo y en el XVII parece una causa perdida. La casi ausencia de madres dificulta ya la empresa y hemos de recurrir a otros ejemplos de mujeres que trasciendan la juventud de las damas primeras y segundas, amantes de los galanes. El caso de la hechicera Fabia, calco en *El caballero de Olmedo* de la *Celestina*, parece una buena pista, pero más allá de la suposición que podemos hacer de que tenga sesenta años (se la describe como “venerable anciana”, Vega 1970, v. 414)¹⁸, como el prototipo de Fernando de Rojas y el primer autor, y el apelativo “madre”, que recibe en diez ocasiones (y que ella responda “hija”/“hijas” en unos pocos casos), poco más se puede oír en esta comedia sobre su edad, ni sobre los efectos de ella sobre su persona o condición, contrariamente a lo que se nos ofrece en la *Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea*, donde Celestina se refiere a menudo a su condición, comparándola con los placeres de su edad pasada.

Las Mocedades del Cid ofrece el personaje de la Reina, esposa de Fernando I, rey que Guillén de Castro nos dice tener “barba blanca”, como se ha dicho arriba. Quizá hemos de suponer que su esposa, la reina doña Sancha, a no ser que llevara cubierto el cabello, representara con pelo blanco al ser históricamente coetánea del rey, pero nada se dice al respecto. Como la comedia en general tampoco abunda en reyes ancianos, o que se identifiquen como tales, quizá estemos aquí ante una especie de excepción que confirma la regla de la ausencia de ancianas, excepción hecha de las mujeres de las historias bíblicas que, así en la comedia como en el CAV, sí se representan. Por no ser prolijo baste mencionar a santa Ana, madre de la virgen, mujer de un matrimonio estéril durante veinte años, y milagrosamente madre en una edad indeterminada, ya que el autor de la obra no se detiene en dar ningún detalle al respecto. Si se puede concebir que fue casada con 13 ó 14 años, podría contar unos 30-35 en el momento en que se desarrolla la historia: “Años ha que nos casamos”, dice Joaquín (Vega 1893, 353). En el elenco de personajes, aunque se identifica a un tal Jacob con el papel de viejo, ni Joaquín ni Ana reciben semejante adjetivación, lo cual puede implicar que eran interpretados por actores de edad adulta, pero no mayores, o ataviados como tales. No obstante, en la obra en sí, a Joaquín sí se le describe como viejo: “El sacerdote Isacar / y el que escribe las ofrendas [...] / arrojan del templo un hombre / ya viejo y de buenas

¹⁸ Esto dicho, recuerda Granjel (1996, 23) que Castillo Solórzano, en la novela *La niña de los embustes*, se refiere con el mismo adjetivo (venerable) a un hombre de cincuenta años.

prendas” (Vega 1893, 355); Eliud exclama a propósito de Joaquín: “¡Pardiez, que larga vejez!” (Vega 1893, 357), opinión, sin embargo, matizada por Liseno: “No es Joaquín muy viejo” (Vega 1893, 357), aunque el propio Joaquín habla de su “cansada edad” (Vega 1893, 359). Sin embargo, a pesar de esos veinte años transcurridos de matrimonio, no se incurre en llamar a Ana vieja, sino matrona, a condición, claro de que tenga hijos: “¡Pardiez, si estéril no fuera / que era matrona de fama!” (Vega 1893, 353). En esta obra no podemos, como en los casos de las asuncionistas, o *El caballero de Olmedo*, fiarnos completamente de los apelativos “madre” o “hijo/hija” para determinar posibles diferencias de edad entre personajes. Solo se refieren a santa Ana como “madre” cuando se expresa su futura o presente maternidad y no como epíteto de respeto social. En una sola ocasión un criado, Bato, se refiere a ella como “tía”, lo cual implica que al personaje hay que considerarlo como de cierta edad¹⁹.

Si bajamos ligeramente el listón de la edad, con respecto a los “sesenta años” celestinescos que nos ofrecían garantías de vejez, aunque esquivos, nos encontramos con algunos personajes femeninos ya no jóvenes, pero no precisamente ancianos, que quedan en una especie de indeterminación en cuanto a la edad como santa Ana, y otros personajes que hemos ido viendo. Un caso conocido, por lo burlesco, es el de la tía Teodora de *El acero de Madrid* a la que Lope pinta en términos poco halagüeños:

Una tía, que pudiera
ser agüela de la envidia,
porque es entre fraila y dueña:
águila, de medio arriba;
de medio abajo, culebra.
(Vega 2000, vv. 88-92)

Comparte además una indumentaria monjil semejante a Fabia, pero no parece verosímil categorizarla de vieja. Granjel (1996, 134) cita un soneto satírico de Quevedo en el que el poeta repasa las edades de las mujeres: dejando de lado los de la mocedad y la senectud, nos quedarían, para clasificar a Teodora, los que narran la naturaleza de las mujeres entre los treinta y los cincuenta:

De treinta y treinta y cinco no alborozas,
más puédesse comer con sal pimienta;
pero de treinta y cinco hasta cuarenta
anda en vísperas ya de una corozas.
A los cuarenta y cinco es bachillera,
ganguea, pide y juega del vocablo,
cumplidos los cincuenta da en santera.

Más allá de la personalidad desagradable que le confiere Lope a esta tía beata e hipócrita que es Teodora, el hecho de que se arme una treta para enamorarla, la hace el blanco de ironías y burlas, muy de acuerdo con la advertencia que señalaba Piccolomini, sobre los viejos (¿y viejas?) enamoradizos. A la luz de los versos quevedianos la tía Teodora podría entrar en varias categorías, desde la más joven que no alborozas, o siente ya “sobresalto del corazón” (según Covarrubias), aspecto que se encargan los galanes de

¹⁹ Aunque Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* se limita para las voces masculina y femenina a definir las como hermano, o hermana de los padres; *Autoridades* dice lo siguiente: “Llama en algunos lugares la gente rústica a los hombres de edad crecida”, y cita dos ejemplos femeninos.

remediar, hasta las edades más avanzadas que la asemejan a mujer habladora, quizá hechicera (por la coraza) y finalmente a quien se dedica a cuidar la ermita de algún santo, que concuerda desde luego con la imagen de la beata, que se ha quedado para “vestir santos”.

Con toda seguridad habrá muchas ancianas más allá de las pocas de las que he podido dar cuenta en estas páginas, pero si es que *haberlas háylas*, son de condición huraña y se dejan ver muy poco. Seguramente, salvo esas reinas consortes cuya edad no se declara, los dramaturgos recurren a la senectud femenina cuando se encuentra ya en sus fuentes, esencialmente bíblicas, aunque el caso de Fabia nos muestra un ejemplo de fuente literaria de la vieja hechicera.

Conclusiones

Se puede señalar, para lo masculino, que la condición de viejo, o de decrepito ya en el extremo, tiene que ver con la disminución de la fuerza física del varón para defenderse o defender a los suyos, pero también con la sabiduría que da la experiencia. Diego Laínez es un caso ejemplar de este tipo de anciano, y en menor medida lo es también don Diego Tenorio, aunque su historia no tenga la misma transcendencia. En ambos casos salen vencedores los más jóvenes sobre los más viejos. El conde Lozano, que ya es padre de Jimena, mujer casadera, en el momento de la afrenta, no sería especialmente joven, hemos de deducir, pero su brazo es fuerte aún, como su capacidad de ofender y defenderse en el sentido militar; pero el mismo esquema basado en la fuerza frente a la debilidad es la que se repite en el episodio que hace que se enfrenten el Conde y el joven Rodrigo: a pesar de la experiencia del Conde, vence la necesidad de venganza y el brazo joven que ha perdido el respeto debido a una persona mayor, aunque aún no vieja (González Fernández, en prensa). La condición de viejo se ve a veces como una que lleva a la inacción, es el caso del rey Fernando, y se afirma esta idea en ejemplos como el del viejo cristiano Lisardo, casi resignado a sufrir la persecución de los gobernadores de Antioquía. Sin embargo, esa condición viril se sigue esgrimiendo aún en los momentos de debilidad como prueba de resiliencia frente a cualquier tipo de adversidad y lleva al espectador a sentir lástima y compasión. Difícilmente se puede pensar que el viejo maltratado en escena suscitara la aprobación del público. Otra cosa son los padres tiránicos o autoritarios burlados: esa categoría entra dentro de las reglas del juego de la comedia de capa y espada o la de malas costumbres.

Pasemos al caso femenino. Exceptuando a la Virgen María y su particular condición de siempre virgen (y por extensión siempre joven), a la mujer vieja se la considera como tal en varias obras dramáticas desde el momento en el que no puede ya tener hijos. Es una idea que afianza Granjel (1996, 135), a partir del escrutinio de textos, en su mayoría literarios, llegando a esta conclusión:

La fecha de inicio de la vejez en la época que se rememora (la de los siglos XVI y XVII) no parece claramente definida, aunque sea general opinión que su comienzo guarda relación, queda dicho, con el inicio de la etapa de infecundidad; bastantes testimonios quieren situarla en torno a los cincuenta años.

Recordemos que al menos dos de las ancianas de nuestro corpus se definen en función de sus imposibilidades reproductivas. Lo que no parece haber son viejas sabias salvo aquéllas que siguen el patrón celestinesco, y por ende usan la experiencia para el provecho personal, y se sitúan ya en otra categoría. Si probamos introducir a la tía Teodora en esta categoría de mujer mayor sabia (por los consejos que prodiga a su sobrina), vemos que el personaje roza enseguida en lo ridículo.

En suma, la edad de la senectud parece aproximarse bastante entre hombres y mujeres, pero las razones son diferentes: la una, la que define a los hombres no es de orden sexual y reproductivo (salvo en el caso de Joaquín, donde senectud es concomitante con la agravante condición estéril), sino una cuestión de la pérdida de fuerza física, y por ende de indefensión. La condición de vieja, sin embargo, sí parece estar ligada a la de la imposibilidad reproductiva. Antes de llegar a la conclusión de que se marca esta diferencia en el teatro áureo, cabe recordar que los ejemplos que tenemos de referencias a la esterilidad femenina proceden todos de historias sacadas de la *Biblia* en la que las mujeres protagonistas de ellas eran designadas cómo estériles en las Escrituras (las santas Ana e Isabel y las veterotestamentarias Sara y Noemí), de modo que no es que los dramaturgos presenten a mujeres viejas estériles para denostarlas, o categorizarlas como ya caducas para la labor procreativa, sino que sus fuentes de inspiración les hacían tratar la esterilidad que por otra parte no trataban necesariamente en las historias profanas, aunque dicho sea de paso, no dejaba de ser un tema de gran actualidad en los tratados demonológicos donde tanta tinta se empleó en describir las acciones maléficas que impedían la procreación. Aunque algunos de los ejemplos abordados aquí ofrecen caracterizaciones de ancianos que rozan la ridiculez, no ha sido este el objeto de este estudio. Viejos ridículos los hay en infinidad de comedias, y otros que mueven a risa, incluso el propio Diego Laínez cuando muerde los dedos de sus hijos (González Fernández, en prensa), pero ancianas ridículas no he encontrado a pesar de su presencia en la literatura satírica poética y en prosa. En la mayoría de los casos expuestos, se trata a los ancianos con respeto y veneración por la experiencia que llevan sobre sus cansadas espaldas, y por la gravedad que les confieren las canas. En los casos en los que se afrenta a los ancianos, los agresores reciben tarde o temprano un merecido castigo por no haber sabido comportarse ante los progenitores, o cualquier otra persona de “edad cansada”, con el respeto debido.

Obras citadas

- Anónimo. *Consuelo de la vejez. Aviso de buen vivir*. Edición, estudio y notas de Felisa García de la Cruz. Madrid: Fundación Universitaria Española-Universidad Pontificia de Salamanca, 2007.
- Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Biblia Vulgata latina traducida en español y anotada conforme al sentido de los santos padres y expositores católicos*, por Phelipe Scio de San Miguel, tomo I, *El Génesis*. Madrid: Imprenta de la hija de Ibarra, 1807.
- Bouzy, Christian. “‘Madre, tía y vieja’: la celestina, personaje emblemático de la vejez.” En Natalie Dartai-Maranzana (dir.). *De la caduca edad cansada. Discursos y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Crisoladas 3, *Crisol* 16/17 (2011):151-162.
- Calderón de la Barca, Pedro. *El mágico prodigioso*, ed. de Bruce W. Wardropper. Madrid: Cátedra, 1985.
- Camargo, Ignacio de. *Discurso theológico sobre los theatros y comedias deste siglo*. Salamanca: Lucas Pérez, 1689.
- Castro, Guillén de. *Las mocedades del Cid*, ed. de Luciano García Lorenzo. Madrid: Cátedra, 2001.
- Cicerón. *Sobre la vejez*. Madrid: Los secretos de Diotima, 2020.
- Claramonte, Andrés de. *El burlador de Sevilla, o, El convidado de piedra*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 2022.
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Est. Tip. De la “Rev. De archivos, Bibl. y Museos,” 1904.
- Faliu-Lacourt, Christiane. “La madre en la comedia.” En *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*. Toulouse: Institut d’études hispaniques et hispano-américaines, 1979. 39-60.
- García de la Cruz, Felisa. Ver Anónimo, *Consuelo de la vejez*. 2007.
- González Fernández, Luis. “Juegos de manos en la comedia áurea.” Artículo en prensa.
- Granjel, Luis S. *Los ancianos en la España de los Austria*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1996.
- Horozco, Juan de. *Representaciones*, ed. de Fernando González Ollé. Madrid: Castalia, 1979.
- Madoz, José. “La muerte de la Virgen en la tradición patrística española.” *Estudios Eclesiásticos: Revista de Investigación e Información Teológica y Canónica* 25, no. 98 (1951): 361-374.
- Mira de Amescua, Antonio. *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda. Madrid: Cátedra, 1980.
- Nausia Pimoulier, Amaia. “Suegros, nueras y viudas ante los Tribunales: La restitución de dotes (siglos XVI-XVII).” En Jesús M. Usunáriz y Rocío García Bourrellier (eds.). *Padres e hijos en España y el mundo hispánico. Siglos XVI y XVIII*. Madrid: Visor Libros, 2008. 245-266.
- Orobitg, Christine. “La vejez y la mujer mayor en la prosa doctrinal de la España del Siglo de Oro.” En Natalie Dartai-Maranzana (dir.). *De la caduca edad cansada. Discursoso y representaciones de la vejez en la España de los siglos XVI y XVII*, Crisoladas 3, *Crisol* 16/17, (2011): 37-53.
- Piccolomini, Eneas Silvio, *Cintia / Historia de dos amantes*, trad. de José Manuel Ruiz Vila. Madrid: Akal, 2006.

- Ribadeneyra, Pedro de. *Flos sanctorum, o Libro de las vidas de los santos*. Madrid: Luis Sánchez, 1604.
- Rojas, Fernando de. *La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin. Madrid: Cátedra, 1988.
- Rouanet, Léo. *Colección de Autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 vols. Barcelona-Madrid: L'Avenç-Librería Murillo, 1901.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan. *La cueva de Salamanca*. En A. V. Ebersole (ed.). *Primera parte de las Obras Completas*. Estudios de Hispanófila, 5, Valencia: Castalia, 1966.
- Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra, 1992.
- . *El condenando por desconfiado*, ed. de Ciriaco Morón Arroyo. Madrid: Cátedra, 2008.
- Vega, Lope de. *El acero de Madrid*, ed. de Stefano Arata. Madrid: Castalia, 2000.
- . *El caballero de Olmedo*, ed. de Joseph Pérez. Madrid: Castalia, 1970.
- . *La madre de la mejor*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, tomo III, Autos y coloquios (fin): Comedias de asuntos de la Sagrada Escritura*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893. 351-383.
- Vélez de Guevara, Luis. *El lego de Alcalá*, ed. de C. George Peale; introd. de Luis González Fernández. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 2015.
- Vorágine, Santiago de la. *La leyenda dorada, I*, trad. fray José Manuel Macías. Madrid: Alianza, 1999.
- Warner, Marina. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, versión castellana de Juan Luis Pintos. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.