

EL VIEJO CELOSO DE CERVANTES Y LA DEUDA CONYUGAL: APUNTES SOBRE SAN PABLO, LA COMEDIA NUEVA Y UNA ARQUEOLOGÍA DEL DESEO

E. MICHAEL GERLI
University of Virginia

El viejo celoso de Cervantes fue creado en pleno auge del teatro español del siglo XVII. En el entremés se representa, a la vez que se narra *viva voce*, nada menos que un adulterio impune. La joven doña Lorenza, ávida por el conocimiento de un gallardo galán en el sentido bíblico de la palabra, logra realizar sus añoranzas a través de la intervención de la vecina Ortigosa, personaje de claro corte celestinesco. De hecho, superando a la misma Areúsa en *Celestina*, quien engaña a Sempronio con la verdad de un amante escondido (Auto II), y quien es el indudable modelo sobre el que se calca la caracterización de su persona, la decepción cometida por doña Lorenza se multiplica ya que la verdad de sus palabras engañan no sólo a su anciana pareja Cañizares sino hasta Cristina, su sobrina taimada, y confidente. Dos veces, pues, se niega a admitirse un adulterio que se plasma en el escenario bajo las mismas narices de los otros personajes. Dos veces el teatro cervantino nos lleva a dudar sobre lo que oímos y lo que vemos con nuestros mismos ojos, problematizando la distinción entre burlas y veras a la vez que entra en diálogo con el entorno social, ético, y dramático que provocó su composición.

Al hablar de éste y los demás entremeses cervantinos, Jean Canavaggio ha subrayado un proceso de "redéfinition des figures traditionnelles qui correspond en fait à une fonctionnalité différente, donc au dépassement des conventions héritées," y cómo estas obras están repletas de "références connexes, empruntées au folklore, à la nouvelle, au Romancero, á la Comedia et transposées à travers les conduites et le langage de ceux qui les suggèrent."¹

A pesar de las palabras de Canavaggio y las numerosísimas interpretaciones de *El viejo celoso* que se han ofrecido, sin embargo, ésta sigue siendo una obra cuyo

1. *Cervantès Dramaturge: Un Théâtre á Naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 204.

propio sentido teatral, sus nexos con la comedia nueva, no ha sido suficientemente investigado. Me refiero a la manera en que *El viejo celoso* se constituye como un espejo deformante de los temas, las convenciones, y las prácticas dramáticas de una de las modalidades más populares de la comedia nueva, la comedia de enredo, o de capa y espada, la cual se centra en las equivocaciones provocadas por lances amorosos, disfraces, embozos, y malentendidos que apuntan a la posibilidad de la deshonra de uno o varios de los personajes.

Por otra parte, en el entremés, como ha hecho notar Eduardo Urbina, se logra reconfigurar el personaje tradicional del marido celoso para complementar su retrato satírico con unas meditaciones sobre el amor, la naturaleza, y la libertad humanas. Lo que en la superficie parece una alegre sátira amoral del engañado setentón Cañizares en el fondo, como demuestra Urbina, se oculta una condena de índole ética y moral de los celos excesivos del viejo y una celebración de la vitalidad y la imaginación liberadora de la joven esposa Lorenzica.²

Como se espera demostrar, *El viejo celoso* se concibió como una respuesta ético-dramática a un repertorio de comedias y una moral oficial que condenaba y borraba toda señal de vitalidad y la posibilidad del cumplimiento del deseo en el ser humano. Es otro ejemplo más de la tolerancia, del amplio espíritu liberal cervantino, y su tenaz oposición a un teatro comprometido a representar un código de conducta represivo y una política oficial que insistían en volverse de espaldas a los impulsos de la vida humana como legítimos móviles de todo ser. Constituye, por lo tanto, una provocación teatral cuyo fin es el de producir una reconsideración crítica de los temas éticos y existenciales, tanto como las convenciones del teatro popular, sobre las mismas tablas en que éste se representaba.

Como tantos otros entremeses cervantinos, *El viejo celoso* se plasmó como una reflexión sobre la ética y la estética vigentes en el contorno artístico en que se creó. En su función de interludio dramático la obra marca un contrapunto subversivo frente a las ficciones teatrales destinadas a enmarcarlo. No es, así, una pieza dramática enteramente autónoma, sino una parte integrante de un discurso intertextual mayor que incorpora una sostenida crítica sobre la teoría, los temas, y la ontología de la comedia nueva, cuyo propósito es el de producir una consideración crítica de toda representación teatral tradicional del conflicto entre la honra, la moral, y el deseo. Es una obra destinada a incitar una deliberación sobre las contradicciones del teatro oficial y el tratamiento de la sexualidad, el matrimonio, y la libertad a elegir de todo hombre y mujer en las distintas fases de su vida. Lejos de ser una pieza dramática independiente, el interludio en típica forma cervantina imita, critica, transforma, y reescribe un modelo canónico mayor.

2. "Hacia *El viejo celoso* de Cervantes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2 (1990), pp. 733-42. Sobre la figura de Cañizares y su semejanza a los esposos engañados de los *novellieri*, véase Stanislav Zimic, "Bandello y *El viejo celoso*", *Hispanófila*, 31 (1967), pp. 29-41.

Ya a finales del siglo XVII, Francisco Antonio Bances Candamo había destacado las convenciones de la comedia de capa y espada, o de enredo, comentando sobre su carácter tendencioso y el aburrimiento producido por su insistente monotonía, superado únicamente en todo el siglo por las ingeniosidades de Calderón: "Las [comedias] de capa y espada," nos dice, "son aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan, o don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama y, en fin, aquellos sucesos más caseros de un galanteo. . . Estas de capa y espada han caído en desestimación, porque pocos lances puede ofrecer la limitada materia de un galanteo particular que no se parezcan unos a otros, y sólo don Pedro Calderón los supo estrechar de modo que tuviesen viveza y gracia, suspensión en enlazarlos, y travesura gustosa en deshacerlos".³ Si según Bances Candamo Calderón las supo refinar y perfeccionar, dotándolas de gracia y movimiento, Cervantes las parodió y las desveló a través de las atrevidas ingeniosidades de su propio teatro menor. *El viejo celoso* acoge un acervo de referencias satíricas intertextuales a la comedia de enredo, al la vez que somete la moral oficial propagada por ella a una censura y un escrutinio moral despiadados.

Ahora bien, Maria Grazia Profeti ha explorado cómo la comedia de capa y espada, organizada en torno a lances de honra, celos, galanes, tapadas, rebozados, y amores escondidos, se constituye por un doble proceso que por una parte moviliza y por otra parte reprime el discurso del deseo.⁴ Y es precisamente por este medio que se nos descubre la manera en que *El viejo celoso*, desde un espacio dramático intersticial, entabla diálogo con los motivos y las estructuras más profundas de la comedia nueva. Es decir, cómo Cervantes refleja con ojo crítico las enunciaciones teatrales destinadas a circundar cualquier representación de su entremés.

En *El viejo celoso* la irreprimible realidad del deseo y la sexualidad humanas, sobre todo en la mujer, se escapa de su tradicional marco jocoso-folclórico, donde siempre se acota por la risa, para irrumpir en el escenario, haciendo gala y presencia en la quinceañera Lorenzica. Desde el espacio parentético del entremés que deforma el ambiente casero de la comedia nueva al poblarlo con un esposo impotente incapaz de desterrar el deseo de su hogar y proteger su honra, el impulso sexual femenino se enfrenta implícita e incómodamente con su representación disciplinada e idealizada en la comedia nueva. Aprovechando la brecha indeterminada constituida por el interludio, Cervantes plantea en él la carnalidad ineludible de sus personajes partiendo de una alusión a San Pablo, para desvelar el monstruo de la honra y la disciplina del deseo en un mundo que insiste en sofocar los imperativos de la juventud y la corporeidad.

3. *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*, ed. Duncan Moir., Londres, Tamesis, 1970, p. 23.

4. "Comedia al cuadrado: espejo deformante y triunfo del deseo", *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988), pp. 51-60.

El texto de San Pablo "Mejor es casarse que abrazarse" (*melius est enim nubere, quem uri*) marca el núcleo ideológico de la obra y nos ofrece la clave a los graves temas humanos y sociales sobre los que descansa el pequeño drama cervantino. Las palabras del santo invocadas por el Compadre en su diálogo con Cañizares, sin embargo, sometidas a una consideración crítica, demuestran la extremada parcialidad de la cita, incompleta si se quiere, del séptimo capítulo de la *Primera epístola a los corintios*. Aunque se trata de un pronunciamiento del santo que, por supuesto, sigue siendo piedra de toque en la historia de la sexualidad, la ley, y el orden en las sociedades cristianas de Occidente,⁵ su invocación en el coloquio sobre los desasosiegos del casamiento en la vejez entre Cañizares y su Compadre, sobre todo en vista de la clara impotencia de aquél, rezuma de contradicción. La ruina del matrimonio de Cañizares y Lorenza estriba precisamente, como le dice Cañizares a su amigo, en que ya él "no ha qué abrasar," y la confesión de "que con la menor llamarada quedara hecho ceniza!"⁶ Por medio de esta declaración *El viejo celoso* se cifra en las economías de la corporeidad y el deseo humanos que, más allá de los dobles sentidos cómicos del diálogo, apuntan a un fundamento ético basado en la intelección y aplicación de un principio crucial de la doctrina cristiana. Me refiero a la llamada "deuda conyugal," o la obligación sexual entre los esposos que, al no satisfacerse, resulta en pecado mortal.⁷

5. Véase Peter R. L. Brown, *The Body and Society: Men, Women, and Sexual Renunciation in Early Christianity*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.

6. Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed., introd. y notas de Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1985, p. 263. Todas las citas textuales remiten a esta edición.

7. Véase Marcel Bernos, "Le Concile de Trente et la Sexualité, La Doctrine et sa Posterité," en su *Sexualité et Religions*, Paris, Éditions du Cerf, 1988., p. 225. El capítulo sobre el matrimonio del catecismo del Concilio de Trento (1566), citado por Bernos (p. 239) insiste en que uno de los tres propósitos fundamentales de la vida conyugal es "de chercher dans le mariage un remède contre les désirs de la chair, qui se révolte contre l'esprit et la raison depuis la perte de la justice dans laquelle l'homme avait été créé. Ainsi celui qui connaît sa faiblesse, et qui ne veut pas entreprendre de combattre sa chair, doit avoir recours au mariage comme à un remède, pour s'empêcher de tomber dans le péché de l'impureté. D'où vient que saint Paul donne cet avis aux Corinthiens (1 Co 7,2): Que chaque homme vive avec sa femme, et chaque femme avec son mari, pour éviter la fornication". Por ora parte, Cervantes fue gran conocedor de los escritos de Erasmo, para quien el matrimonio era tema clave de la ética cristiana. Sobre Erasmo y el matrimonio, véase Émil V. Telle, *Erasme de Rotterdam et le Septième Sacrement*, Genève, Droz, 1954. James A Brundage, al explicar el "debitum coniugale" indica que en algunos casos, hasta la ley municipal reconocía la existencia de la deuda y permitía la posibilidad de aplicarla en contextos seculares. Véase su "Carnal Delight: Canonistic Theories of Sexuality", en *Proceedings of the Fifth International Congress of Canon Law*, ed. de Stephen Kullner y Kenneth Pennington, Ciudad del Vaticano, Bibliotheca Apostolica Vaticana, 1980, pp. 38-081. Le agradezco a mi colega Alison Weber haberme llamado la atención sobre la obra de Bernos, Telle, y Brundage. Enrique Martínez López conecta el entremés cervantino con el catecismo romano y percibe un vínculo con las palabras de Jesucristo cuando dice que el esposo que abandona a su mujer "la hace adulterar" ("facit eam moechari" San Mateo, 5:32). Véase su "Erotismo y ejemplaridad en *El viejo celoso* de Cervantes," en *Erotismo en la letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, ed. Luce López-Baralt

La ironía de la cita paulina puesta en boca de dos vejetes impotentes reside precisamente en que a la luz de la incapacidad de su esposo el matrimonio de Lorenza y Cañizares sólo ha servido para aumentar la pulsión erótica en ella en vez de contenerla. La unión infecunda de la pareja ha llevado al descubrimiento y el acenso del deseo en la adolescente. La obra, por consiguiente, expresa la omnipotencia de un deseo doblemente frustrado en la chica, víctima de un matrimonio estéril justamente en los albores de su madurez corporal, a la vez que apunta a la responsabilidad de Cañizares en todo tropiezo contra su propia honra por ser incapaz de cumplir con las expectativas de la deuda conyugal. El cautiverio de Lorenza resulta, pues, una circunstancia inmoral en todo mayor a cualquier adulterio o deshonor del esposo a que se pueda consentir. Por medio de la trama del entremés y la referencia al pasaje paulino, se intenta recuperar el sentido pleno, amplio, y sacramental de la epístola del santo, insistiéndose en una relectura suya a través de su realización dramática en la pieza.

Cervantes, como bien se sabe, conocía a fondo las epístolas de San Pablo, a quien cita e invoca a través de toda su obra. En su contorno original, el dictamen del santo fue una fórmula destinada a domesticar el deseo, sobre todo en las viudas y las mujeres solteras, por medio de la institución reguladora del matrimonio. Cañizares y su Compadre al comentarlo, sin embargo, sólo lo recuerdan a medias, sacándolo de su texto mayor sacramental, demostrando así su ignorancia de las sagradas escrituras y los principios éticos de la vida conyugal. Según ellos, las palabras del santo sólo parecen tener vigencia para los hombres, y sirven como licencia del deseo, hecho ilícito y limitado por la honra en el ámbito de las mujeres.

Vale citar el pasaje paulino entero para subrayar la posición secundaria de la mujer en las negociaciones del deseo en la España del XVII, y la amplia manera en que el santo las había definido en su Epístola para la teología moral en los albores del cristianismo. Con sólo una lectura rápida, se percibe la manera en que Cervantes lo invoca para subvertir el matrimonio impar que se representa en el entremés:

En cuanto a lo que me habéis escrito, bien le está al hombre abstenerse de mujer. No obstante, por razón de la impureza, tenga cada hombre su mujer, y cada mujer su marido. *Que el marido dé a su mujer lo que debe y la mujer de igual modo a su marido. No dispone la mujer de su cuerpo, sino el marido. Igualmente, el marido no dispone de su cuerpo, sino la mujer. No os neguéis el uno al otro sino de mutuo acuerdo, por cierto tiempo, para daros a la oración; luego, volved a estar juntos, para que Satanás no os tienta por vuestra incontinencia.* Lo que os digo es una concesión, no un mandato. Mi deseo sería que todos los hombres fueran como yo; mas cada cual tiene de Dios su gracia particular: unos de una manera, otros de otra. No obstante, digo a los célibes y a las viudas: Bien les está quedarse como yo. Pero si no pueden contenerse, que se casen; mejor es casarse que abrasarse. (Énfasis mío)

y Francisco Márquez Villanueva, Publicaciones de la Nueva Revista de Filología Hispánica, 27, México, El Colegio de México, 1995, p. 345, n 32.

[*bonum est homini mulierem non non tangere; propter fornicationes autem unusquisque suam uxorem habeat, et unaquaeque suum virum habeat. Uxori vir debitum reddat; similiter autem et uxor viro. Mulier sui corporis potestatem non habet sed vir; similiter autem et vir sui corporis potestatem non habet sed mulier. Nolite fraudare invicem, nisi forte ex consensu ad tempus, ut vacetis orationi et iterum sitis in idipsum, ne tentet vos Satanas propter incontinentiam vestram. Hoc autem dico secundum indulgentiam, non secundum imperium. Volo autem omnes homines esse sicut me ipsum; sed unusquisque proprium habet donum ex Deo: alius quidem sic, alius vero sic. Dico autem innuptis et viduis: Bonum est illis si sic maneant, sicut et ego; quod si non se continent, nubant. Melius est enim nubere quam uri. I Cor VII: 1-9]*

La epístola del santo insiste en la obligatoria reciprocidad del acto carnal entre marido y mujer, a la vez que prohíbe que se niegue el esposo a la esposa, y vice versa. Es decir, se reconoce la existencia de una deuda conyugal ("Uxori vir debitum reddat; similiter autem et uxor viro.") implicada en una economía mutua del deseo dentro del sacramento matrimonial. Al aludirse a la frase más ampliamente citada de I Corintios VII en boca del Compadre y Cañizares, por medio de la circunstancia particular de Lorenza *El viejo celoso* subraya la naturaleza parcial y trillada —a medio entender— de las palabras del santo en boca de los viejos. Se reivindica, pues, la existencia del deseo en la mujer a través de la ignorancia de Cañizares y se justifica por causa mayor del abandono de su esposo el encuentro posterior de Lorenza con su galán. Es otra instancia más en la obra del manco en que se recupera y se legitima lo femenino, como ya hace casi un lustro nos hizo ver nuestra llorada colega Ruth El Saffar en su libro *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*.⁸

La misma invocación de la fórmula paulina para acotar el deseo femenino también hubiera suscitado en la imaginación del público más culto de Cervantes otros dictámenes del santo respecto a la conducta de las mujeres en público. Me refiero, por supuesto, a la sujeción de la mujer y la necesidad que permanezca silenciosa y sometida a la voluntad del esposo (I Tim. II: 11-14; I Cor. XIV: 34-36; Eph. V: 22-24; Thess. IV: 4; y I Cor. XI: 7-10, 15). Con el trasfondo ideológico paulino en mente, pues, la desenfadada actuación y locuacidad de Lorenza con el galán tras la puerta provoca una subversión de las admoniciones cristianas sobre la docilidad y el silencio en la mujer además de su sometimiento a los deseos del esposo. El entremés cervantino enfrenta así la realidad erótica humana con la misma doctrina que desde los tiempos de San Pablo lo sanciona dentro del matrimonio. A la vez, la obra critica la anulación del deseo en la mujer y la necesidad que se acote su libertad de expresión y movimiento sociales. Cervantes en la figura de Lorenza transforma el personaje femenino de la comedia nueva de objeto en sujeto del deseo.

8. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1984.

Ahora bien, si la comedia nueva sublima el erotismo en intrincadas imágenes poéticas cortesas de segundo grado, el entremés cervantino lo devuelve a sus coordenados corpóreos y populares, plasmándolo a través de un lenguaje alusivo tachado de obsceno por la crítica tradicionalista. El habla tanto de Lorenza como el de Cañizares se distingue por su sugestiva corporeidad y dobles sentidos. Como ha hecho notar José Ramón Fernández de Cano y Martín, la obra rezuma de referencias eróticas "que giran en torno a dos núcleos temáticos íntimamente relacionados y, a la vez, bien diferenciados entre sí... la impotencia del viejo setentón y la mal disimulada incontinencia de las mujeres que lo rodean".⁹ Como de costumbre en la obra cervantina, el lenguaje se recarga de connotaciones que siempre apuntan a algo más.

Desde las primeras palabras que Lorenza dirige temerosamente a Ortigosa, ya el clásico conflicto entre el deseo y la honra, núcleo de la comedia nueva señalado por Profeti, se perfila en su vertiente femenina. "No querría, a truco del gusto, poner a riesgo la honra" (p. 259) dice Lorenza, invocando la necesidad de reprimir las pulsiones sexuales en la mujer en nombre de la honra. A la vez que Cristina secunda lo dicho, ella hace hincapié en la falsa inocencia y disimulado recato de su ama y tía por medio de una sugestiva e irónica referencia al cantar de Gómez Arias, en sí piedra de toque para el quisquilloso tema de la honra en sendas comedias contemporáneas de Vélez de Guevara y Calderón.¹⁰ De hecho, el conflicto sigue destilándose:

LOR. ¿Y la honra, sobrina?

CRIST. ¿Y el holgarnos, tía?

LOR. ¿Y si se sabe?

CRIST. ¿Y si no se sabe?

LOR. Y ¿quién me asegura a mí que no se sepa? (pp. 259-60)

Cervantes destaca, pues, las veras que subtienden las burlas del entremés: la lucha en la imaginación femenina entre la pulsión erótica y su prohibición por los códigos de la honra. En ausencia del esposo, tía, sobrina, y vecina ponen de relieve lo específicamente femenino de su asociación y hablan libre y francamente de sus ensueños eróticos además de la posibilidad de franquear los obstáculos que prohíben realizarlos. Al fin de cuentas, el problema del imperativo del sexo entre estas mujeres triunfa mientras se mide su prohibición sólo en términos de la posibilidad de publicarse algún tropiezo. La cuestión se niega a entrar en toda censura que pudiera tomarse

9. "El vocabulario erótico cervantino: algunas 'calas al aire' en el entremés de *El viejo celoso*", en *El erotismo y la brujería en Cervantes. Coloquio, 29-30 noviembre, 1 diciembre, Montilla, 1991*, Número especial de la revista *Cervantes*, 12.2 (1992), p. 107. Véase también a Georges Cirot, "Gloses sur les maris jaloux de Cervantes", *Bulletin Hispanique*, XXXI (1929), pp. 1-74.

10. Sobre la taimada figura de Cristina, véase Javier Montesino, "Cristina en *El viejo celoso* de Cervantes", *Anales Cervantinos*, 20 (1982), pp. 205-12.

como una crítica del cumplimiento del deseo. En el mundo femenino que traza Cervantes, ni se condena la sexualidad ni se asocia ésta con lo escabroso. El problema de la honra para las mujeres del pequeño drama se reduce sencillamente a calcular los riesgos, y al hecho de si se descubrirá o no se descubrirá el adulterio contemplado por Lorenza, la sobrina, y la vecina.

Partiendo del conflicto entre el deseo y los códigos sociales, bajo la cobertura cómica del entremés se detecta un subterfugio de desesperación y violencia humanas que distingue otro nexo con las estructuras profundas y los temas de la comedia nueva. Estos ofrecen un contrapunto sombrío a los ingeniosos doble sentidos y las aparentes travesuras que se desenvuelven ante el público. En su primer parlamento, la joven Lorenza destaca, por ejemplo, la intensidad de su frustración sexual, comunicándola por medio de eufemismos poco difíciles de entender, situándola dentro de los ámbitos semánticos de la pena, la pobreza, el hambre, y los apetitos:

Milagro ha sido éste, señora Ortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación... ¡Que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces, malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete! ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia, con hambre (p. 257)

Poco después, Lorenza reitera su profunda angustia en un diálogo que hace dudar si las burlas del entremés no se hayan tornado veras, recurriendo ya al lenguaje de la desesperación y a la amenaza del suicidio: “estoy tan aburrida [i.e., angustiada], que no me falta sino echarme una soga al cuello, por salir de tan mala vida” (p. 261) exclama entre chiste hiperbólico e intención declarada. La latente posibilidad de un desenlace trágico a la unión del viejo y la niña siempre está presente, pues, y sigue sugiriéndose por medio de ambigüedades lingüísticas que apuntan simultáneamente hacia el roce de lo trágico con lo cómico. Al acompañar a Cañizares hasta la puerta de su casa, más allá del sentido chocarrero y sugestivo de sus palabras, el Compadre alude a otra soga—una que colapsa un chiste fálico con la muerte— y abre la posibilidad de un fin sombrío y violento a este matrimonio, enturbiando la superficie jocosa del diálogo: “En mi vida,” dice, “he visto hombre más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero este es de aquellos que traen la soga arrastrando y de los que siempre vienen a morir del mal que temen” (p. 265). El sangriento monstruo de la honra ronda, pues, hasta los chistes más procaces de *El viejo celoso*; es una presencia imponente en el hogar de Cañizares que contribuye a un ambiente de angustia y frustración humanas.

Las alusiones a los temas y motivos de la comedia siguen surgiendo de las ambigüedades lingüísticas. La referencia de Cañizares al “soliloquio” de Lorenza, por ejemplo, apunta por una parte a un consagrado recurso dramático de las comedias en que un personaje revela sus pensamientos más íntimos, pero por otra, tomada a nivel corporal, resulta un chiste grosero inscrito en el discurso de la honra. “No quería

que tuviédeses algún soliloquio con vos misma, que redundase en mi perjuicio” (p. 266), le dice Cañizares a la chica, aludiendo simultáneamente a un lado de Lorenza que el viejo quizás no quisiera admitir, es decir su abandono sexual y la resultante práctica del onanismo. Igualmente, las referencias de Ortigosa al “pegadillo” milagroso que tiene para el mal de madre y las palabras que sabe recitar para quitar el “dolor de muelas como con la mano” (p. 269) si por una parte parecen ofrecer remedios medicinales para estas aflicciones, campean como eufemismos de medidas para curar la frustración sexual.¹¹ Todos los personajes del entremés saben de qué se trata, de qué se habla. Sin embargo insisten en apartar la realidad del sexo por medio de la ambigüedad y el eufemismo lingüísticos. Se localiza así la sexualidad femenina en un espacio indeterminado entre la verdad y la mentira; entre la historia y la ficción.

Hasta el debate sobre la verdad o no verdad del mozo escondido tras la puerta se convierte en un intercambio anfibológico que se centra para Cañizares en abstracciones y para Lorenza en las concretas dimensiones físicas del cuerpo de su amante. Mientras el uno le amonesta a Lorenza que no está para sufrir burlas, ella responde con una encarecimiento de los dotes fálicos de su galán:

Can ¿Bobeas, Lorenza? ¡Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir estas burlas!
Lor. Que no son sino veras; y tan veras, que en este género no pueden ser mayores
(p. 271).

La disputa entre Cañizares y su joven esposa en torno a la verdad o la mentira del galán no es sino un desplazamiento de la polémica de la licitud del deseo, el sexo, y la corporeidad en la mujer inspirada por una sociedad regida por leyes masculinas que reclaman el acotamiento de la sexualidad femenina para controlarla.

Si en la ciega imaginación de Cañizares se confunde el simulacro de un embozado Rodamonte pintado en un guadamecí con la verdad, la inminente realidad del adulterio de su esposa se le pasa desapercibida. Al fin y al cabo, la honra resulta la mayor forma de ceguera al encubrirse el deseo y consentirse y consumarse con éxito el adulterio de Lorenza. La absurda confianza en sus poderes de vigilancia llevan a Cañizares a perder la vista ante la misma verdad de su deshonor, narrada gráficamente por Lorenza en el momento de caer en los brazos del galán, quien ante el público se deslizó tras el artificio pintado, engaño a los ojos tomado de una obra literaria y símbolo de la dura realidad al envés del cuadro pintado. En la ambivalencia del *Viejo celoso*,

11. Sobre el dolor de muelas como síntoma de la frustración sexual, véase Javier Herrero, “The Stubborn Text: Calisto’s Toothache and Melibea’s Girdle,” en *Literature Among the Discourses: The Spanish Golden Age*, eds. V. Godzich y N. Spadaccini, Minneapolis, Minnesota University Press, pp. 132-47, y Geoffrey West, “The Unseemliness of Calisto’s Toothache,” *Celestinesca*, 3.1 (1979), pp. 3-10; sobre la cópula sexual como remedio del mal de madre, véase Jean Dangler, *Mediating Fictions: Literature, Women Healers, and the Go-between in Medieval and Early Modern Iberia*, Cranbury, New Jersey, Associated University Presses, 2001, pp. 92-93.

como en toda la obra de Cervantes, según ha hecho constar El Saffar, “the temporal can be seen as an aspect of the eternal, the literary as an expression of the natural, the individual as an essential component of the social, and fiction as a cover for underlying truth” (p. 13).

Como tantas damas de las comedias, Lorenza se encuentra con un amante en el aposento; a diferencia de ellas, sin embargo, no se siente forzada a cumplir con ninguna exigencia impuesta por la honra. Más bien se afianza en su atrevimiento y se realiza un adulterio impune tras la puerta. La ardiente suspicacia del celoso Cañizares se extingue con el agua sucia de su vergüenza en el mismo momento de quedarse convencido que las burlas de su mujer se hayan convertido en veras y va para dar paso y derribar la puerta que los separa. Con esto, Cervantes pone en ridículo otra vez el culto de la honra, llevando a extremos la confusión y decepción del esposo engañado. En contraposición a los cónyuges sangrientos que rondan los escenarios de la comedia nueva, el protagonista cervantino, como indica su nombre, es un vejete seco y hueco que, aunque pudiera comprobar el engaño de su esposa, sería incapaz de recurrir a la fuerza. Cañizares, encarna, pues, una grotesca caricatura —es el jano de la jornada teatral— del personaje masculino dramático que vela por su honor.

El viejo celoso se cifra en un doble proceso de alusión textual: por una parte apunta a una revisión crítica de los motivos y las convenciones de la literatura popular y humanista (los de la comedia nueva, y la problemática aristotélica entre historia y ficción del *Orlando* de Ariosto, por ejemplo),¹² y por otra clama por una relectura cuidadosa y completa de las sagradas escrituras, las cuales forman el fundamento ético de las letras humanas. Es pues, por esta ingeniosa alusión a la problemática de la distinción entre la verdad y su representación artificiosa que Cervantes destaca, y a la vez transforma, el juego del lenguaje anfibológico, el de las apariencias, realidades y engaños, omnipresente en las comedias. Siempre, sin embargo, el enredo ontológico de la burla tanto como la difícil percepción de la verdad señalan simultáneamente temas de máxima gravedad que subrayan el conflicto entre el espíritu y la carne.¹³

El viejo celoso ofrece una sutilísima deconstrucción irónica de las comedias de la honra por medio de una inversión de perspectivas al perfilar lo que siempre aquéllas buscan reprimir: la omnipotente presencia del deseo en la mujer, capaz de llevarla a transgredir y a tropezar con el matrimonio. En radical contraposición a los desenlaces de las comedias de capa y espada en que se restaura el orden de acuerdo con las

12. Para la representación de Lorenza como “autora” de ficciones convincentes, véase Patricia Kenworthy, “The Character of Lorenza and the Moral of Cervantes’ *El viejo celoso*”, *Bulletin of the Comediantes*, 31 (1979), pp. 103-108.

13. Como en el caso de la comedia de capa y espada explicado por Bruce W. Wardropper, el aspecto lúdico del entremés cervantino no falta en revelar un envés serio. Véase su “El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada,” en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de J. Sánchez Romeralo y Norbert Poulssen, Nimega, 1967, p. 693.

normas vigentes de la cultura oficial, el final del *Viejo celoso* sugiere un incómodo compromiso social con la mentira y el engaño. Se percibe en él la irónica oposición cervantina a las alegres y falsas resoluciones, los matrimonios rebuscados autorizados por la ley, de las comedias que glosan la relación entre el erotismo humano y los códigos del honor. Temeroso de un escándalo, impulsado por la honra Cañizares se ve obligado a pedir perdón públicamente a Ortigosa por haberle puesto en entredicho, asegurando así el futuro maltrato de su honra perdida. La música, el baile, y el canto que cierran el entremés cervantino sólo sirven de encubridores para lo que el público sabe ser un proceso continuo de fraude mutuo entre Cañizares y su mujer. En contradicción a la jocosa letra de la canción con que se concluye el entremés, es evidente que “las riñas por San Juan” (p. 274) no renuevan las relaciones entre los esposos para asegurar la paz en el resto del año. El falso desenlace feliz del entremés, enmarcado por música y canto, al contrario de las comedias, no señala una reconciliación entre los cónyuges, una vuelta a la armonía. Aquí no se escapa la ironía de lo ocurrido al entrar el alguacil, representante de la ley, el orden, y el estado cuando irrumpe en la escena para investigar el alboroto, y no percibe ni ve la transgresión cometida bajo sus mismo ojos. La autoridad cívica encarnada en él tambalea ya que no se ancla en un concepto seguro del derecho y la justicia. La suya es una ley tan ciega como el mismo Cañizares, que apunta hacia lo absurdo de la tragedia de la honra tal como se define y se representa en la comedia nueva. Con tal que Cañizares y su mujer hayan quedado “en paz,” según la afirmación del viejo, y se sancione el engaño por la ceguera de los ministros de la ley, todos podrán seguir viviendo vueltos de espaldas a la realidad del deseo.

En manos de Cervantes “los casos de la honra” persisten como móviles del drama pero se transforman en farsas risibles. La felicidad sólo roza la superficie y, con la exitosa infidelidad de Lorenza, la honra se plantea como un grotesco fraude tan caduco y hueco como el viejo Cañizares. Los únicos castigados en el entremés terminan siendo la honra y el engañoso orden civil. En el desengañado mundo cervantino, las riñas conyugales imponen la paz, pero no “traen contento tras afán” (p. 275). Al contrario, en *El viejo celoso* son un pretexto para encubrir el adulterio y poner límites a la expresión de la verdad. La jovial canción que marca la coda del entremés invoca, pues, una tranquilidad engañosa —adulterada, si se quiere— que descansa sobre la prevaricación sistemática frente a la realidad ineludible del deseo. En radical contraposición a las resoluciones felices de la comedia nueva, donde siempre se legitima la pulsión erótica por medio de la imposición de un matrimonio incongruo, en el entremés cervantino se absuelve toda culpa y se insiste en la plenitud del deseo bajo las mismas barbas del esposo decepcionado. Transformados en entremés por el ingenio de Cervantes, las estructuras y los temas consagrados de la comedia nueva cobran profundidad ética a la vez que pierden su carácter tendencioso y sirven para reivindicar y hacer alarde de la fuerza y el libre triunfo del erotismo en el ser humano. Al fin de cuentas, *El viejo celoso* reivindica el sexo en la mujer frente al abandono del

esposo, representándolo con grandes pinceladas irónicas dentro del mismo marco público, el drama, destinado a domesticarlo y sofocarlo bajo el orden oficial. En otra época en que la crítica no gozaba de licencia para hablar en claro, ya Casaldueiro resumió el sentido del desenlace de la obra. En ella, nos dice, “se celebra el triunfo de la juventud sobre la vejez, la victoria del ingenio sobre el espíritu receloso y despótico”.¹⁴

El viejo celoso se lleva a cabo, pues, nada menos que una anatomía o arqueología dramática del deseo en que Cervantes capta y reivindica serio-cómicamente el imperativo erótico de las criaturas humanas para situarlo de nuevo dentro de su pleno contexto sacramental cristiano. Esto lo plasmó en un lenguaje a la vez sugestivo y transparente, ausente de la comedia nueva que únicamente sabe sugerir por exquisitas lucubraciones poéticas, o indicar por medio de eufemismos rebuscados el objeto del deseo de la tradición cortés. Desde el comienzo de la obra cervantina, la desenvuelta presencia del sexo y el cuerpo imperan en los personajes hasta culminar en los extáticos encarecimientos de los dotes físicos del ilícito galán que Lorenza abraza tras la puerta de su cuarto. La arqueología cervantina del deseo busca representar no sólo la omnipresencia de la sexualidad humana, sino celebrar su triunfo en la juventud a costa de toda ley que lo impida. En *El viejo*, Cervantes termina reclamando el deseo y el placer eróticos como fuerzas esenciales de la imaginación de todo hombre y mujer. Al hacerlo, traza las figuras de sus personajes como complejos seres sociales movidos siempre por un radical impulso erótico. Signo del amor en su vertiente corporal, el deseo y el erotismo son fuerzas trascendentes en la constitución del universo social, psicológico, e intelectual del diminuto entremés. En la obrita, la sexualidad y el cuerpo adquieren un estatuto indispensable para revelar las complejas almas humanas y, frente a estos imperativos naturales, para calificar los límites de una cultura oficial represiva.

14. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1974, p. 213.