EL VIEJO CELOSO Y EL PRINCIPIO FESTIVO DEL ENTREMÉS CERVANTINO

El viejo celoso se ha comparado con frecuencia y con justicia con la novela ejemplar *El celoso extremeño,* puesto que se parecen tanto las circunstancias iniciales: un hombre tan viejo como celoso se casa con una mujer muy joven a quien él aísla del mundo, guardándola en una casa que es en realidad una cárcel.[1] En ambos casos los rigurosos cuidados de los suspicaces maridos resultan incapaces de impedir la entrada de un joven —símbolo del mundo exterior y de la fuerza vital a la que la situación antinatural del casamiento implícitamente ha tratado de negar. Pero las diferencias entre las dos obras son tan notables como las semejanzas. Para nuestro propósito, no nos importa detallar todos los puntos de divergencia; sin embargo debemos subrayar ciertos elementos importantes de este entremés. Aunque los ocho entremeses de Cervantes tratan asuntos muy variados, hay cierta constante de tono y estructura que (para distinguirlo de las tendencias de la comedia española) quisiera llamar « lo festivo » y que *El viejo celoso* ejemplifica de una manera tan eficaz.[2]

El concepto de lo festivo no sólo abarca la expresión chistosa y cierto desenfreno sensual-sexual, sino que también sugiere una subversión temporal de las estructuras y normas del orden social. Por eso, *El viejo celoso,* tanto en la trama como en la estructura, demuestra la significativa inversión de las expectativas novelescas de *El celoso extremeño.* En cuanto al tono, por ejemplo, al contrario

1. Véanse la introducción de Eugenio Asensio a su edición de los entremeses (Madrid, Castalia, 1970), pp. 23-27, y del mismo, « Entremeses » en la *Suma cervantina,* eds. Juan B. Avalle-Arce y Edward C. Riley (London, Támesis, 1973), pp. 193-196; también de interés son los comentarios de Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge* (París, P.U.F., 1977), pp. 168-171, 213-214, 270 y 279, y el estudio de Patricia Kenworthy, « The Character of Lorenza and the Moral of Cervantes' *El viejo celoso* », *Bulletin of the Comediantes,* XXXI (Fall, 1979).

2. La concepción de lo festivo aplicada en este estudio refleja principalmente las ideas de Mikhail Bakhtin en su libro *Rabelais and His World,* trans. H. Iswolsky (Cambridge, Mass. & London, MIT Press, 1968).

del desenlace tragipatético de la novela ejemplar, termina el entremés de una manera irónica: mediante una elegante combinación de las trazas de las mujeres y la necedad del viejo, triunfa la fuerza irreprimible de los apetitos naturales. Similarmente, el aspecto estructural de lo festivo sugiere la inversión o el desplazamiento temporal de las figuras y reglas de la autoridad. Por eso, mientras que en la novela hay un conjunto de personajes dominado por los hombres, en el entremés el centro de interés se inclina más hacia lo femenino representado por las tres mujeres: Lorenza, Cristina y Ortigosa.

Desde cierto punto de vista, este entremés nos presenta el triunfo femenino, dentro de un pequeño mundo doméstico, sobre una estructura social más grande que es, por definición y convención, regida por el hombre, pero que en el presente caso refleja la perversión del sistema en la persona de un hombre con poder social y material pero impotente en lo vital y corrompido por su propia avaricia y celos. Es decir que, hasta cierto punto, hay al final una inversión de las normas de control; es claro que en el futuro el sector femenino va a alcanzar, *de facto*, sus deseos. Pero éste es en realidad sólo un *modus* irónico y provisional, una resolución de momento que no tiene ninguna base ni consecuencia en un cambio fundamental del sistema o de la conciencia del hombre.[3]

En efecto, el principio festivo del entremés cervantino engendra una obra en que se da una visión profundamente crítica e ironizante de la sociedad y de los sistemas de organización social. Es precisamente en la naturaleza del lenguaje donde radican el poder y lo inquietante de esta visión social. Como se ha notado, el lenguaje de este entremés se caracteriza por su franqueza grosera y a veces brutal. Pero en realidad lo que encontramos no es simplemente un episodio escatológico, sino que las tácticas verbales de *El viejo celoso* son empleadas muy adrede hacia la meta de torcer e ironizar los términos familiares como *honra* y *liberalidad,* tiñiéndolos con una luz de escepticismo, sin proponer ninguna revaloración de estos conceptos rebajados.

3. En este respecto, como se ha notado, Cervantes no es revolucionario. La « resolución » festiva de este entremés no refleja un intento de proponer una alternativa a las convenciones de la vida social, sino que reconoce el hecho de que las formas y figuras de la autoridad oficial siempre van acompañadas por sus opuestos prácticos y antioficiales.

Aunque se suele hablar de lo vívido de las caracterizaciones en los entremeses cervantinos, en *El viejo celoso* (como en los otros) no se ve una obra en que el lenguaje rico sirva simplemente para impartir vida autónoma a los personajes, sino que la pluralidad de voces es otro artificio más de la total arquitectura dramática. Por ejemplo, en la conversación de las tres mujeres al comienzo, las voces no presentan la articulación de tres personajes distintos sino la amplificación de la posición inicial del elemento femenino: « LOR... ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre? / CRIST. En verdad, señora tía, que tienes razón; que más quisiera yo andar con un trapo atrás y otro adelante, y tener un marido mozo, que verme casada y enlodada con ese viejo podrido que tomaste por esposo ».[4] Así pues, en vez de un diálogo que proyecta y perfila distintas personalidades o las lleva hacia cambios de sentimiento y desarrollo interior, las voces sirven para amplificar la actitud femenina ante la situación intolerable, como si fuera una sola persona hablando consigo misma.

Similarmente, toda la índole del lenguaje tiende a dar un significado irónico a ciertos términos claves. Estamos en un mundo donde lo extremo de los impulsos antinaturales de Cañizares será derrotado por la fuerza vital de lo femenino, pero de un modo indirecto y no muy ejemplar. Por eso, descartado lo escrupuloso de lo verbal, el lenguaje de las mujeres descubre lo práctico y lo cínico de su plan inmediato, y como consecuencia hay una distorsión notable de valores. Cuando Lorenza dice « Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a trueco del gusto, poner a riesgo la honra », el contexto no ofrece dudas. « La honra » tiene poco que ver con el sentido más profundo del valor personal, interior; tampoco significa la opinión o reputación. Simplemente se refiere al problema de Cañizares y de lo que haría si supiese de la desviación amorosa de su esposa. Otra vez, el entrejuego de voces manifiesta a las claras el mecanismo de la redefinición de términos: « 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 asegurará a mí que no se sepa? / ORT. ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo y mis trazas » (p. 205). Como se ve, el proceso

4. *Entremeses,* ed. Eugenio Asensio (Madrid, Castalia, 1970), p. 203; todas las citas se refieren a esta edición, y he indicado entre paréntesis el número de página.

empieza con la palabra « honra » y pasa por « el saber » y por fin, con la respuesta de Ortigosa, el concepto de la honra se transforma en su opuesto dentro del conjunto de términos tan amorales.

La misma tendencia de emplear un conjunto de personas como un artificio para ampliar e ironizar un solo punto de vista domina en el grupo masculino. El trío femenino de Lorenza, Cristina y Ortigosa no encuentra su contrapeso simétrico en el grupo masculino de Cañizares, el compadre y el galán, puesto que el galán no toma parte en el diálogo, aunque sí tiene un papel imprescindible como la encarnación de los temores y faltas del viejo, y como el instrumento necesario del placer de Lorenza. En el plano verbal, en vez de lo tripartito, se ve un dúo —Cañizares y el compadre— que sirve para articular el problema y la obsesión del viejo.

Otra vez, como en el caso del trío femenino (y muy al contrario del nivel de conciencia de Carrizales en la novela), no hay un intercambio o yuxtaposición de dos voces contrastantes, sino la elaboración de una sola actitud más o menos coherente. Por eso, no nos sorprende que el viejo anuncie con lúcido entendimiento lo absurdo, antinatural y autocastigante de su situación: « el setentón que se casa con quince, o carece de entendimiento, o tiene gana de *visitar el otro mundo lo más presto que le sea posible. Apenas me* casé con doña Lorencica... cuando me embistieron una turba multa de trabajos y desasosiegos; tenía casa, y busqué casar; estaba posado, y desposéme » (pp. 208-209). Como se ve en las últimas cláusulas, aunque el *personaje* claramente carece de prudencia y buen juicio, la *voz* contiene una agudeza que presta energía y precisión a la tarea ironizante del diálogo.

La función del compadre, por lo pronto, no tiene nada que ver con la acción, sino que participa en la exteriorización del pensamiento, como se nota cuando él pregunta, algo retóricamente, « ¿de qué vive descontento mi compadre? » y contesta Cañizares: « De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta; que será un mal caso, y tan malo, que en sólo pensallo le temo, y de temerle me desespero, y de desesperarme vivo con disgusto » (pp. 209-210). El análisis que surge aquí es, irónicamente, un resumen plenamente correcto de lo que está pasando dentro de la casa; y en cierto sentido vemos lo grotesco de una situación en la que una persona « comprende » la verdad inmanente pero no puede percibirla en la realidad concreta. Cuando Cañizares sale de la escena, el compadre dice: « En mi vida he visto hombre

más recatado, ni más celoso, ni más impertinente; pero éste es de aquellos que traen la soga arrastrando, y de los que siempre vienen a morir del mal que temen » (p. 210). Otra vez, se ve muy claramente lo acertado de esta observación. Además notamos que es precisamente esta combinación de celos e impertinencia que compone la fuerza motor del pecado contra la naturaleza que comete el viejo. Pero, como estamos en un mundo de la ironía doméstica y no del *pathos* novelesco, es importante notar que el viejo *no* muere del mal que teme (como el viejo extremeño en la novela), sino que va a seguir viviendo, sufriendo cada vez más por sus propios temores y pesadillas.[5]

La escena culminante del entremés empieza con la entrada de Ortigosa, llevando el guadamecí detrás del que entra ocultado el galán. El mecanismo del engaño emplea lo verbal y lo visual: empieza con las trazas y el control verbal de Ortigosa y termina con el poder verbal de Lorenza. Al mismo tiempo, los elementos visuales, de acción y gestos, contribuyen al éxito total. Es de suma importancia que el galán pueda entrar en plena presencia del viejo, que el acto de adulterio se realice detrás de la puerta pero (en un sentido) delante de nuestros ojos, y que para facilitar la huida del joven, Lorenza momentáneamente ciegue al viejo con el agua de la bacía. Encerrada en el cuarto con el galán, Lorenza engaña con la verdad, describiendo lo que por una parte es la realidad concreta pero desde la perspectiva limitada del viejo parece una burla. Exclama Lorenza « ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares ». Más tarde Cañizares pregunta: « ¿Bobeas, Lorenza? Pues a fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas ». A lo cual ella replica: « Que no son sino veras, y tan veras, que en este género no pueden ser mayores » (p. 215). Aunque en este momento Cañizares no lo crea, el discurso de Lorenza sirve como una verbalización efectiva de la pesadilla del viejo, y por tanto este aspecto del engaño le da su merecido castigo, un tipo de justicia poética.

Después de la huida del galán, Lorenza una vez más invierte las reglas verbales: lo que había proclamado adentro como verdades, ya afuera son presentadas como burlas: « mirad en lo que tiene

5. Me parece que, en casi toda la obra cervantina, el casamiento y las reacciones a los problemas matrimoniales forman la piedra de toque que distingue lo festivo entremesil de lo patético novelesco; además de la novela *El celoso extremeño,* véase el desenlace de « El curioso impertinente ».

mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras, y de los entretenimientos maldiciones » (p. 217). Ante el estrépito y los gritos de Lorenza, acuden el alguacil y Ortigosa con los músicos y el bailarín, cuya intervención señala la conclusión de la pieza. Esta gente, representativa de « la justicia » y del mundo exterior, casi literalmente quiebra las puertas, sin que le quede a Cañizares ningún modo de impedir la invasión. Como es de esperar, la explicación débil e inútil del viejo (« pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan ») irónicamente contiene más verdad de lo que él se da cuenta. Pero además debemos considerar que, con la entrada del grupo festivo, el mundo-cárcel ha sido por segunda vez violado. Esta intrusión general simboliza y subraya el triunfo de las fuerzas vitales, e implícitamente reconoce el nuevo orden del poder doméstico. Ya el poder ilusorio del viejo se anula ante la fuerza de la fiesta invasora: a la objeción del viejo, el músico responde « pues aunque no la quiera », y este signo de admiración musical pone justo comentario al entremés.

La tonalidad propiciatoria de la canción, a primera vista, no encaja bien con la acción anterior. Aunque se aplaude la victoria de la fuerza vital, joven y femenina sobre la perversión caduca y avara, este nuevo orden doméstico basado en el adulterio ha logrado realizarse por medio de engaño y mentira. Desde el punto de vista de lo que debe ser una resolución « cómica », la conclusión de *El viejo celoso* nos parece algo inquietante. Pero, como se manifiesta tan claramente en la letra de la canción, no tenemos una resolución basada en las normas « oficiales » de la sociedad, sino que se encuentra un orden antioficial y doméstico que radica más en las expectativas de lo festivo. No es el mundo racional y legalista de lo masculino, sino un mundo que se rinde inevitablemente a las fuerzas naturales. Con la última estrofa de la canción, tenemos el enfático sentido de que lo que acaba de acontecer no sólo es aceptable al orden natural, sino que la pendencia y sus consecuencias son algo positivo y renovador:

> Las riñas de los casados
> Como aquesta siempre sean,
> Para que después se vean,
> Sin pensar regocijados.
> Sol que sale tras nublados,
> Es contento tras afán:
> *Las riñas de por San Juan,*
> *Todo el año paz nos dan* (p. 219).

Aunque es preciso reconocer la gran diversidad de los ocho entremeses, creo que en el fondo hay un principio estructural que es una constante del entremés cervantino: el dominio de la visión festiva en la interacción humana. El espíritu festivo mostrado por la sátira de las normas de la autoridad se ve muy claramente en *El juez de los divorcios* y en *La elección de los alcaldes de Daganzo,* donde (en el primer caso) el problema de los casamientos infelices en una sociedad que no permite el divorcio recibe una resolución que es realmente una evasión (« más vale el peor concierto/que no el divorcio mejor »). En el segundo, la acción central de la elección —después de una discusión chistosa e incoclusa de las calidades más apropiadas para un alcalde— queda pospuesta. De un modo algo parecido, la caricatura y sátira casi quevedescas de la esposa fallecida al comienzo de *El rufián viudo* son transformadas y contrapuestas por la entrada de Escarramán y el dominio del ambiente generoso y festivo del final.[6] Similarmente, el conflicto central de *La guarda cuidadosa* (la elección entre los dos pretendientes) y la implícita caricatura de los « tipos » masculinos, se equilibran al final y reciben una conclusión positiva por medio de la canción compartida por los personajes, mientras se comenta la acción anterior.

El principio festivo también rige al más problemático y satírico de los ocho, *El retablo de las maravillas.* En este entremés, que satiriza la combinación de orgullo y temor que compone la preocupación por la limpieza de sangre y la legitimidad individual y social, es muy importante observar que los engañados no son la gente común del pueblo sino las figuras de la autoridad civil.[7] Además notamos que, al final, aún la entrada del furrier (símbolo del mundo exterior y una persona inmune a la ilusión) no desengaña a las víctimas. Por eso, aunque no hay la conclusión convencional de música y danza, el elemento festivo de subversión y desplazamiento de las normas de la autoridad se pone de relieve. Y aunque sean tan diferentes *El retablo* y *El viejo celoso,* en ambos casos vemos

6. Véanse las jácaras de Quevedo sobre esta figura en sus *Obras completas,* I, *Poesía original,* Ed. José M. Blecua (Barcelona, Planeta, 1968), pp. 1199-1207.

7. Este aspecto de *El retablo* recibe un análisis muy interesante en el estudio de Epifanio Ramos de Castro, « El retablo de Cervantes y Prévert », *Anales Cervantinos,* X (1971), 169-190; véanse también Marcel Bataillon, « *Ulenspiegel* y el *Retablo de las maravillas* de Cervantes », *Varia lección de clásicos españoles* (Madrid, Gredos, 1964), pp. 260-267, y Mauricio Molho, *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid, Gredos, 1976), pp. 106-214.

una sutil crítica de las ilusiones de poder y control. Desde esta perspectiva, *El viejo celoso* es una obra clave, el entremés más revelador del complejo mecanismo del entremés cervantino —un género de teatro que, aunque obviamente chistoso, rechaza las resoluciones unificadoras de la comedia y propone un mundo donde lo tramposo y la ambigüedad de juicio y percepción « solucionan » los conflictos sin trascender el mismo nivel conflictivo.

WILLIAM H. CLAMURRO
St. Mary's College of Maryland, St. Mary's City