

EL CELOSO, ENTRE LA CELESTINA Y EL DECAMERONE

JESÚS GUTIÉRREZ
Wayne State University

Fue el propio autor, Diego Alfonso Velázquez de Velasco, quien señaló las dos referencias literarias de su comedia a las que aludimos en el título de esta ponencia. En ella quisiera yo ofrecer una nueva lectura de una obra demasiado olvidada en las últimas décadas.

Se trata de la comedia publicada en 1602, en Milán, en dos ediciones distintas; primero bajo el título *La Lena* y, meses después, como *El celoso*.¹ Hay un dato bibliográfico que la relaciona con esta ciudad condal y que no ha sido subrayado, y es que esta comedia hubo de interesar a uno de los libreros más hábiles de aquel tiempo, al barcelonés Sebastián de Cormellas. Como es bien sabido, tenía éste por costumbre reeditar los buenos libros que llegaban a sus manos y así reimprimió, en 1613, aquí en Barcelona, la comedia de Velázquez con el título *El celoso*, el mismo que debe preferirse y el que el autor eligió para la versión definitiva de su obra.

Hasta donde he podido averiguar, fue don Gregorio Mayans, en su *Retórica*, el primero en ponderar su calidad afirmando que esta pieza y *La Celestina*, «son las mejores comedias [en prosa] que tenemos en español».² Corroboran este jui-

1. Son *La Lena por D.A.V.D.V. Pinciano*, con dedicatoria a don Pedro Enríquez de Azebedo, Conde de Fuentes, firmada en Milán a 1 de abril de 1602 y *El celoso por don Alfonso Vz. de Velasco*, dedicado a don Juan Fernández de Velasco, condestable de Castilla y duque de Frías, el 15 de septiembre de 1602 en la misma ciudad. Titulada *El celoso*, la comedia fue publicada en Barcelona, 1613, por Sebastián de Cormellas y, dos siglos después, por Ochoa en el *Tesoro del Teatro Español*, t. I, París, Baudry, 1838. La reedición de Menéndez Pelayo apareció en el tomo III de sus *Orígenes de la novela*, NBAE XIV, Madrid, 1910, pp. 389-435, y es el texto empleado en esta ponencia, citando *Lena* con página y columna a y b. Hay otras dos ediciones populares, una de la Editorial Prometeo en Valencia, sin año [1920-1926] y otra en Pamplona, Editorial Larraiza, 1970. Sólo don Marcelino, en la introducción a su reedición, ha estudiado con atención la obra y su autor.

2. Gregorio MAYANS Y SISCAR, *Obras completas, III Retórica* (ed. A. Mestre), Oliva, Ayunta-

cio tanto Ticknor (a pesar de ciertos escrúpulos puritanos) como el mismo Menéndez Pelayo, para quien *El celoso* o *La Lena*, «es la mejor comedia en prosa que autor español compuso a fines del siglo XVI».³

Este juicio, nada hiperbólico en mi opinión, no ha logrado contrarrestar un hecho de historia literaria cual ha sido la clasificación de esta comedia dentro de las imitaciones y continuaciones de *La Celestina*, clasificación reforzada por el mismo crítico montañés. Y no es que él dejara de subrayar la originalidad e independencia de Velázquez en relación con la obra inmortal de Fernando de Rojas; no obstante, al adoptar el primer título de la obra, *La Lena*, e incluirla entre las derivadas de *La Celestina*, contribuyó a fijar una lectura limitada de esta comedia. Don Marcelino ciertamente cotejó ambas ediciones y observó las numerosas correcciones y mejoras de la segunda, pero no pensó que el nuevo título de *El celoso* podía implicar no sólo una revisión del texto sino también un rechazo de *La Lena* como personaje central. Este nombre, si en Italia traía a la memoria la comedia del Ariosto, con la que sólo coincide en el título, en España podía evocar a la vieja zurcidora de voluntades creada por Rojas, aunque, en realidad, ambas mujeres se distancian en aspectos fundamentales. Así lo confirma la extensa investigación de María Rosa Lida quien estudió *La Lena* anotando y contrastando coincidencias y desemejanzas con *La Celestina*.⁴

Hemos de abordar la obra desde otra perspectiva más amplia. Porque nos encontramos frente a un escritor de extensa cultura literaria y que conoce buena parte de las letras de España, Portugal e Italia y no ignora el trasfondo clásico de estas literaturas. Velázquez de Velasco es un castellano de Valladolid que ha vivido largos años en Nápoles, Amberes, Luxemburgo y Milán. Desde esta múltiple experiencia, española, italiana y europea, cultural y vital, compone la comedia y evoca, directa e indirectamente, no sólo a la alcahueta famosa y a los dos criados que por la codiciada cadena ocasionan su muerte, sino también a los celebrados amantes Calixto y Melibea. Pero ello no implica imitación servil. Es, más bien, un conjunto de referencias a personajes de una obra que forma parte de una tradición literaria compartida por el autor y sus lectores, pero no es la única.

Permítaseme recordar, como prueba, el largo parlamento con el que Lena inicia la comedia. Es, en verdad, una autobiografía condensada de este personaje que reencarna, en sus experiencias, más a *La lozana andaluza* que a la misma *Celestina*. En la comedia, Lena es la tercera que establece los primeros contac-

miento, 1984, p. 279. Véase también mi introducción a ese tomo, «Tradición y actualidad de la *Retórica* de Mayans», en especial, p. XXIV.

3. En la introducción al tomo citado, p. CCLXXXI.

4. María Rosa LIDA, *La originalidad artística de la Celestina*, Buenos Aires, Eudeba, 1962. En el índice se encuentran numerosas referencias a *La Lena*.

tos entre los jóvenes enamorados pero, después, no mueve ella los hilos de la trama. Por ello, el hispanista francés Pierre Heugas, en su obra sobre el género celestinesco, menciona *La Lena* pero la excluye de la descendencia directa del personaje de Rojas y de su propia investigación.⁵

El segundo título, *El celoso*, fija la atención en Cervino, un marido y padre muy celoso quien no sólo se transforma en uno de los personajes centrales de la obra sino que, a la vez, posibilita una lectura y una interpretación más comprensivas. Por de pronto, el autor ha puesto en Cornelio, el criado y consejero de los dos hermanos, esta afirmación intencionada: «No puede dexar de ser ésta de las más solenes burlas que se hallan escritas en el Bocacio» (*Lena*, 418a).⁶ Es indudable que Velázquez conoció a fondo el *Decamerone* y sus múltiples historias de amor y de maridos burlados pero, como subrayó Menéndez Pelayo, «ninguna concuerda exactamente con el enredo principal de *La Lena*, es decir, el entenderse los amantes por medio del canto o la recitación de ciertos versos, ardid que vemos repetido con alguna frecuencia en nuestros dramaturgos del siglo XVII».⁷ Importa mucho más para establecer la filiación de *El celoso* con el *Decamerone*, comprobar qué criterios o actitudes ante la vida, presentes en la obra de Boccaccio, reaparecen en esta comedia. En esta simplificación, he aquí algunos de los más evidentes:

Primero, la universalidad del amor y de la atracción natural entre hombres y mujeres, más fuerte que la convención social. Relacionado con este punto, está el segundo: la incapacidad de los seres humanos para defenderse del poder del amor. Tercero: el amor como educador y como inspiración y fuente de soluciones ingeniosas. Cuarto: la ofensa de los celos infundados contra la mujer y la justa venganza de ésta contra el marido ofensor.

La Celestina coincide con el *Decamerone* en los dos primeros aspectos; en *El celoso* encontramos desarrollados los cuatro. El tratamiento de la temática del amor ha sido profusamente estudiado sobre todo en la obra de Rojas pero también en la de Velázquez.⁸ No es necesario insistir ahora en la variedad de enfoques posibles. Cabe, por ejemplo, condensar la problemática de *El celoso* en aquel conocido refrán: «No puede ser el guardar a una mujer», el mismo que después dramatizarían, entre otros, Moreto con ese título y, en 1615, Lope de Vega en *El mayor imposible*. Desde esta perspectiva podríamos resumir toda la

5. Pierre HEUGAS, *La Célestine et sa descendance directe*, Bourdeaux, Université, 1973.

6. Transcribo los textos con la ortografía de la edición indicada en la nota 1.

7. En la introducción citada, p. CCLXXXI.

8. A las investigaciones más generales de Lida, Deyermond, etc. pueden añadirse, específicamente, los trabajos de Erna R. Berndt, *Amor, muerte y Fortuna en La Celestina*, Madrid, Gredos, 1963 y Peter G. EARLE, «Love Concepts in *La Cárcel de Amor* and *La Celestina*», *Hispania*, XXXIX (1956), pp. 92-96, entre otros. Sobre *El celoso*, publiqué las notas de una primera lectura en «Amor e ingenio en una comedia renacentista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXIII (1987), pp. 173-185.

trama de la comedia de Velázquez en la inutilidad de los esfuerzos del celoso Cervino para guardar, en estrecho aislamiento, a dos mujeres mozas, su segunda esposa y su hija. Todas sus precauciones resultan vanas frente a dos hermanos, ricos y jóvenes, que pretenden y consiguen la conquista de las mozas, inclinadas ya hacia ellos, primero por la atracción natural y después, por el resentimiento creciente contra el desesperado celoso. Los obstáculos que encuentran estas dos parejas y los recursos empleados para lograr sus propósitos forman el núcleo de la obra. Señalé antes la intervención de Lena como mensajera inicial de los pretendientes. He de insistir ahora que, en esta comedia, el papel de «tercera» no es exclusivo de la vieja; tanto Cornelio, el criado de los jóvenes, como Ramiro, barbero que por sus actividades profesionales se mueve entre los señores, practican otros tipos de tercería. La alcahueta se ha desdoblado en tres personajes paralelos.

Este ejemplo de «amplificación», o reelaboración de los materiales de la tradición literaria, puede servir de modelo para comprender una constante de Velázquez en la composición de su comedia. La pasión violenta, destructora que arrebató a los personajes de Fernando de Rojas, pierde su intensidad al extenderse en *El celoso*. Aquí encontramos a una multiplicidad de personajes, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, señores y criados en todos los cuales triunfa el amor. (Luego analizaremos la excepción ilustrada en Cervino, el celoso, objeto de la venganza y desprecio del dramaturgo). Las dos parejas de enamorados se han convertido en seis historias de amor que muestran, entre burlas y veras, la universalidad de la atracción entre los sexos, la misma que prevalece en las narraciones del *Decamerone*.

Poco se ha tenido en cuenta la iniciativa de Marcia, la esposa ofendida por los celos infundados de Cervino. Es ella quien acepta los ruegos de su enamorado Damasio y quien, ingeniosamente, encuentra el medio de comunicarse con él a través del canto de Bezerrilla, su inocente paje. Es ella la que se queja de la «mala condición d'este mi hombre» (*Lena*, 418b), y la que decide vengarse. Esa «mala condición» son los celos injustos del marido y ellos justifican la decisión de Marcia. Lo adivinamos en el parlamento de Inocencia que se hace eco de las quejas de la desventurada esposa: «Mil vezes he dicho entre mí qu'es V.m. mártir con él [Cervino]; en verdad que no tiene razón. Auría de tener otra muger que le hiziesse padecer del mal que tanto teme; mas no lo permita Dios» (*Ibid.*). Salvando la última exclamación, compromiso al papel de clérigo guardián de las dos mozas, el verdadero sentir del dramaturgo está expresado sin ambages y coincide, al menos, con el espíritu de dos historias bien conocidas de la séptima jornada del *Decamerone*: la cuarta, en la que Ghita, ofendida por los celos infundados de Tofano, decide vengarse de su marido aceptando a un amante; y la quinta, la historia del mercader de Rímini, en la que Fiametta, la narradora, establece el principio de que cualquier cosa que a los celosos sin motivos les haga su mujer les está bien hecha. Ellas actúan en legítima defensa porque los celo-

sos atentan contra la vida de sus mujeres y las reducen a muerte teniéndolas constantemente encerradas.⁹

Claro está que este tratamiento del tema de los celos y de la venganza de la esposa era más italiano que español. Sin embargo, en esta explotación de *El celoso*, me parece significativo traer a colación un texto importante que muy posiblemente conoció el propio Velázquez de Velasco.¹⁰ Se trata de la «Carta a Moisés Puche, Valenciano», publicada por don Antonio de Guevara en el *Libro Primero de las Epístolas familiares* (Valladolid, 1539), en la que el obispo, lector él mismo de Boccaccio, parece recordar el *Decamerone*. Bajo el epígrafe, «que los maridos no sean demasiado celosos», aconseja:

... de vez en cuando no es malo cerrarle la puerta, apartarla de la ventana, negarle alguna salida y quitarle alguna sospechosa compañía; mas esto ha de hacer el marido con tan grande cautela que muestre fiar más de la bondad que ella tiene que no en la guarda que le pone.

Alabo y apruebo que sean los hombres con sus mugeres cautelosos; mas no tengo por seguro que sean demasiado celosos, porque son de tal calidad las mugeres que ninguna cosa tanto procuran como es lo que mucho les vedan.

Si el marido tiene de su muger sospecha, débese aprovechar de cautelas, no mastrandolo en las palabras, porque si la muger una vez se ve lastimada y afrontada, ella buscará modos y maneras de hacer verdadera la sospecha; y esto no tanto por el apetito que tenía de ser viciosa, cuando por ver a su corazón del marido vengado.¹¹

La experiencia de Guevara, a la vez cortesano y confesor, se traduce en la insistencia sobre estos mismos temas: «Que los maridos no sean muy rigurosos, mayormente cuando son recién casados», añadiendo:

Mucho debe trabajar la muger por estar en gracia de su marido y mucho debe temer el marido de no estar en gracia de su muger, porque si ella se determina de poner los ojos en otro, otro la gozará, aunque pese al marido (*Ibid.*).

Burlas y veras están presentes en esta doble tradición aquí resumida con estos textos de Boccaccio y Guevara. Y en ella entronca Velázquez, autor no sólo

9. Consúltese cualquier edición del *Decamerone*. En la investigación, ya clásica, de Caroline B. BURLAND, «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *Revue Hispanique*, XII (1905), pp. 1-232, no se menciona a Velázquez.

10. No he encontrado citas directas de Guevara en *El celoso*; la profusión de otros textos y referencias a clásicos (Terencio, Ovidio, Propertio) o modernos (Petrarca, Boccaccio, Ariosto), a la Biblia, a libros de caballería (Amadís, Fierabrás) confirma la cultura literaria extensa de Velázquez.

11. Antonio de GUEVARA, *Libro primero de las epístolas familiares* (ed. de José María de Cosío), Madrid, Real Academia Española, 1950; t. I, pp. 378-380.

de *El celoso* sino de varios poemas religiosos.¹² Por ello, al dirigirse en los preliminares «A los lectores», recuerda los «graciosos tiros que muchas mugeres del tiempo viejo hicieron» (las burlas maliciosas, quizá las mismas del *Decamerone*) y «el ardiente furor de aquel triste que siente el mortal veneno de v'na celosa desconfianza». Al componer «esta ridícula comedia» pretende que, además de entretenimiento, «sirva también de útil consejo y exemplo, para escusar pasión tan terrible que consume en su propio fuego al insensato a quien toca» (*Lena*, 389b). Sabido es cómo todos los escritores alardeaban de intención moralizadora y, sin embargo, no tenemos pruebas o textos en que apoyar otra interpretación. Velázquez anticipa aquella fórmula, que tanto éxito alcanzaría en el siglo XVII, al ofrecer, juntos, «el veneno y la triaca».

En otro aspecto se acerca Velázquez al mundo social de Boccaccio y Rojas al localizar, como ellos, la acción de su comedia en un medio urbano; pero mientras el toledano enmarcaba a sus personajes en una ciudad genérica, síntesis de las ciudades de la España de su tiempo, el florentino se cuidaba de precisar la ciudad donde se desarrollaban sus distintas narraciones y episodios. No se sabe ni la fecha exacta ni el lugar concreto en que Velázquez escribió *El celoso*. Es muy probable que fuera en Milán donde se publicaron las dos primeras ediciones, con dedicatorias a distintos mecenas y durante el mismo año de 1602. Pero la comedia pudo haber sido compuesta en Nápoles donde su autor parece haber residido durante el virreinato del primer duque de Osuna (1537-1590), entre los años 1582 y 1586 o muy poco después, cuando todavía duraba el renombre del prócer que había gobernado Nápoles con singular acierto.

Con estos datos y posibilidades quisiera yo apuntar a los objetivos que pudo haberse planteado Velázquez al escribir, *desde Italia*, su comedia localizada en Valladolid, la ciudad donde él había nacido. Si, como se ha repetido, toda comedia es evasión de la realidad, aquí se percibe una búsqueda consciente del Valladolid del XVI en la que el autor superpone la experiencia social y cultural de la vida italiana al marco geográfico de la antigua Pincia. Omito, por brevedad, las numerosas alusiones a las instituciones (Chancillería, curia eclesiástica), iglesias, monasterios, hospitales, plazas, calles y paseos en los que se localizan episodios o situaciones de la obra. Toda la ciudad¹³ se convierte en

12. Recuérdese la excelente reconstrucción histórico-social realizada por Bartolomé BENNASSAR en su *Valladolid au siècle d'or une ville de Castille et sa campagne auxvie siècle*, París, Mouton, 1967. Allí se encontrarán bibliografía e información que alargarían estas notas sin necesidad. Quiero hacer constar que he revisado los numerosos artículos de Narciso Alonso Cortés sobre la presencia y elogio de Valladolid en la literatura pero este erudito no estudió a Velázquez.

13. Es de todos conocido el ambiente urbano que predomina en las comedias latinas. Era *Hécira*, de Terencio, está ya planteado el contraste ciudad-campo, ensalzando a la primera. Para evitar el conflicto entre Sostrata, madre de Pánfilo, y la esposa de éste, Filomena, propone la suegra (que es el significado de la palabra griega del título), «irse de la ciudad al alquería para que su presencia no haga estorbo a los jóvenes esposos». Pánfilo rechaza esata determinación de su madre, acusando a su esposa con estas palabras que revelan la actitud subrayada: «¿Por su necedad de ella te has de ir a

personaje que camina por las calles o conversa en los portales o se detiene a escuchar los corrillos de los vecinos. Las frecuentes visitas, los encargos a mercaderes y proveedores, los rezos y devociones en parroquias y conventos convergen en una red de relaciones sociales complejas. (Hay ciertas disonancias entre criados y señores; a los últimos los acusa el autor de «nuevos ricos»; pero es tema amplio que no tiene aquí cabida y sobre el que volveré en el futuro.) Es evidente la riqueza de este ambiente urbano en el que destacan los miembros de la clase ociosa que pasan la vida «haciendo el amor, dando músicas, en saraos, en comedias, en banquetes y en otros mil pasatiempos» (*Lena*, 413b).

El diálogo copioso de estos personajes evoca buen número de tipos sociales, clasificados por su oficio o mencionados por su ocupación. Desfilan, junto a médicos y mercaderes, sastres, boticarios y todo tipo de eclesiásticos, desde el obispo y provisor hasta el fraile y el simple canónigo. Todos participan en la vida social y económica, alegre e intensa de esta ciudad burguesa. Porque ricos burgueses, más que nobles o hidalgos, son los señores observados y caricaturizados por Velázquez en *El celoso*. Poco importa que Ramiro, al dirigirse a doña Violante, madre de Damasio y Macías (los dos enamorados), la trate de señora principal, honrada y rica. Ella misma nos descubre los desvelos de su viudez en «conservar y aumentar la hacienda de sus hijos». Una actitud semejante revela Aries, el viudo rico que acabará desposándose con Violante. Todos parecen nuevos ricos.

Sin embargo no es contra ellos con los que se ensaña Velázquez. A pesar de sus contradicciones, a pesar de las incongruencias entre las apariencias presuntuosas y la realidad vulgar, el dramaturgo los excusa y hasta va concediendo a cada uno la satisfacción de sus deseos. Llegamos a adivinar una sociedad contenta consigo misma en la que si el desorden rompe el equilibrio y compromiso social por algún tiempo, no tarda en restaurarse el orden y el bienestar de todos. Parece como si el amor, en niveles variados, salvase a todos los personajes. A todos, menos a Cervino, como indiqué antes.

El celoso condensa las burlas más extremadas y el desprecio total del dramaturgo. En su ataque contra los celos, «violentas y bestiales pasiones», Velázquez se complace en ir degradando a su protagonista, confirmando el significado de su nombre, Cervino igual a ciervo, e insinuando la connotación infamante, «de sospechoso animal», es decir, cornudo. La infidelidad de su esposa Marcia queda condenada, muy al estilo de Boccaccio. Y el aspecto moral se salva gracias a un tecnicismo canónico: el matrimonio de Cervino y Marcia,

morar de la ciudad al alquería? No harás tal...; ni quiero yo que tú, por mi respeto, dejes tus amigas y tus parientas y tus días de regocijo.» Cito por la traducción de las *Comedias de Terencio* publicadas por Pedro Simón Abril en 1577, según la cita Fernández Moratín y reproduce Eugenio de Ochoa en el *Tesoro del Teatro Español*, edición y tomo citados, p. 99.

rato (es decir, conforme al derecho), no había sido consumado por impotencia del celoso. Todas estas humillaciones le llevan a abandonar la vida social y a recluirse en una granja hasta reaparecer después como *guarda mayor de los montes* (*Lena*, 435b; el subrayado es mío).

El castigo no es del todo arbitrario. Velázquez presenta al comenzar su comedia a un Cervino desencantado; incapaz de amar, maldice al amor, y el amor, cuyo imperio universal se extiende a todo lo creado, le priva de cuanto le rodeaba, personas y cosas. Así despojado, se bestializa, llevando a cabo lo que Velázquez expresa por boca de Macías, el enamorado por excelencia, en su exaltación del Amor: «serían los hombres peores que las fieras si tú fuesses el cebo y alimento de sus corazones» (*Lena*, 393a). De la sociabilidad, de la compañía de los hombres y mujeres en la ciudad, Cervino, ya bestializado, ha sido desterrado al monte, juntándose con las otras fieras inhumanas.

Reencontramos aquí un motivo de la comedia clásica latina,¹³ la primacía de la ciudad sobre el campo. En la soledad del monte no puede haber alegría vital. Con intención o sin ella, Velázquez de Velasco, en *El celoso*, ha trocado el tópico renacentista del *menosprecio de corte y alabanza de aldea* en *elogio de la ciudad y desdén por el campo*.