

## APROXIMACIÓN AL CELOSO EXTREMEÑO

### DOS O TRES CELOSOS

El tema de los celos dio lugar en el taller cervantino a tres ejercicios o variaciones. Dos de ellos son novelas de las llamadas “ejemplares”, y llevan el título de *El celoso extremeño*. Esos dos *Celosos* difieren en que el uno (C1) es una redacción al parecer primitiva que nos ha llegado en forma manuscrita (manuscrito Porras de la Cámara), mientras que el otro (C2) es el texto *ne varietur* impreso en las *Novelas ejemplares* de 1613.

A esos dos *Celosos* cabe añadir un tercero (C3), representado por el entremés de *El viejo celoso*, que tanto parecido tiene con los *Celosos* en prosa.

La redacción C1 es con toda evidencia más libre y descuidada que la del texto impreso. El título: *Novela del Zeloso Extremeño*, lleva un subtítulo curiosamente restrictivo: *que refiere quanto perjudica la ocasión*.

Se agruparán aquí las variantes características, o sea las que no sean meramente estilísticas, bajo cuatro rúbricas.

a) De C1 a C2 obsérvanse algunos cambios en la onomástica. La dama, que era *Isabela* en C1, pasa a ser *Leonora* en C2 (recuérdese que *Leonora* es el nombre de la madre de Cervantes, es *Isabela* el de su hija). Por otra parte la dueña *González* de C1 trueca su nombre por el de *Marialonso* en C2. *González* es patrónimo al que no corresponde autónimo alguno, lo cual le veda a la dueña todo trato familiar directo.

En cuanto a *Marialonso*, lleva un nombre autonímico, es cierto, pero hermafrodita: femenino en un principio (*María*), desemboca en varonil (*Alonso*), dimitiendo de la delicadeza doncellesca a favor del brutal desparpajo de la mujer barbuda.

b) El asalto de Loaysa a la casa-fuerte de Carrizales acaba en

C1 con un adulterio efectivamente consumado: “No estaba Isabela tan llorosa en los brazos de Loaysa” (p. 256)<sup>1</sup>, mientras que en C2 “el valor de Leonora fue tal que en el tiempo que más le convenía, le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron suficientes a vencerla y él se cansó en balde y ella quedó vencedora y entrambos dormidos” (p. 214), de modo que el espectáculo que se le ofrece a Carrizales, por inverosímil que sea, es el de un adulterio que no ha tenido lugar.

c) En C1, al enterarse Loaysa que Isabela, viuda de Carrizales, antes que casarse con él prefiere profesar en un monasterio, “despechado y casi corrido” decide alistarse en una jornada contra los infieles, donde encuentra una muerte estúpida: su arcabuz se le revienta en la mano. En C2, “se pasó a las Indias”.

d) C2 termina con la intervención de un yo narrador que se dice deseoso “de llegar al fin deste suceso” que tal vez le parece ha de quedar inconcluso mientras no sepa “qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse” con su celoso marido (pp. 220-221). Esa reflexión se sustituye en C1 con la aserción de que el caso, “aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero” (p. 263).

El detalle textual de las variantes de C1 y C2 será analizado en su debido tiempo.

En cuanto a las que arroje C3 (*El viejo celoso*), son de muy otra índole.

El elenco del entremés se reduce a cinco personajes: el viejo Cañizares, su esposa Lorenza, Cristina la criada y la dueña Ortigosa. Falta el galán que es papel mudo y como de sombra chinesca. En cambio a Cañizares, por ser entremés, se le atribuye un Compadre que le da réplica.

*Carrizales* se ha trocado en *Cañizares*, que además es nombre de bruja (así se llama la de *El coloquio de los perros*). En ambos casos el nombre es evocador de engañosa fragilidad: la de un edificio de cañas entrelazadas, pues tan inconsistentes y frangibles son los hechizos brujeriles como las vanas precauciones que se toma el celoso. De *Carrizales* a *Cañizares* no hay más diferencia que la de los mimbres o *carrizos* a los inútiles *cañizos*. Obsérvese de paso que *Cañizares* y *Carrizales* son asonantes de *Cervantes*.

La casa de Cañizares es tan protegida como la de Carrizales: “[. . .] las ventanas, amén de estar con llaves, las guarnecen re-

<sup>1</sup> *El celoso extremeño* en sus dos redacciones se cita por la ed. de JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE, *Novelas ejemplares*, Castalia, Madrid, 1982, t. 2.

jas y celosías [...]”. Se han desterrado “los gatos y los perros solamente porque tienen nombre de varón [...]”. Los tapices son de verdura porque no se vean figuras varoniles. Con todo, le quiere vender Ortigosa un tapiz historiado con un Rodamonte “como arrebozado”, y al alzarlo para que se vea, “entra por detrás dél un galán”. El adulterio se comete detrás del tapiz: “¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte [...]! Lavar quiero a mi galán las pocas barbas que tiene con una bacía llena de agua de ángeles, porque su cara es como la de un ángel pintado”.

Ahí es donde C3 produce una variante significativa y aclaradora. Al penetrar Cañizares en la recámara, “danle con una bacía de agua en los ojos [...] él vase a limpiar, y en este interim sale el galán y vase”. Entre tanto grita Cañizares su ceguera “¡Por Dios, que por poco me cegas, Lorenza! Al diablo se dan las bur-las que se arremeten a los ojos”. Con el agua jabonosa el viejo teme perder la vista por haber hecho mal uso de ella. Lo cual significa que bajo la cómica trama del entremés, se juega una durísima escena de *voyeurismo* que culmina con la momentánea ceguera del *voyeur*.

En este caso C3 hace de revelador por ser más directo que C1 y C2, en que la crisis *voyeurista* de Carrizales, análoga a la de Cañizares, se soslaya patéticamente en una forma denegadora de la propia visión y en un desmayo anunciador de la muerte<sup>2</sup>.

Nótese que la crudeza de C3 frente a C1 y C2 no se debe a diferencias del proyecto “temático”, que es el mismo, sino a la especificidad genérica de cada obra. El entremés saca muñecos cómicos que son los de la farsa, a diferencia de las novelas que introducen *caracteres*, es decir personajes paradigmáticos que por sus actos y discursos definen un comportamiento moral. Así Carrizales representa a través de su persona la figura del celoso universal.

<sup>2</sup> La llamada “ceguera histórica” de la que es parodia la momentánea ofuscación jabonosa de Cañizares, nace en algunos sujetos de la contemplación incestuosa de la madre, de la que la esposa es el sustituto. Sobre el *voyeurismo*, véase la nótula de FREUD: “Concepto psicoanalítico de las turbaciones psicógenas de la visión”, en *Ensayos sobre la vida sexual*, Alianza, Madrid, 1967, pp. 113 ss., así como K. ABRAHAM, “Limitations et modifications du voyeurisme chez les névrosés” en *Oeuvres complètes II*, Payot, Paris, 1961 y FRESCZI, “Le symbolisme des yeux” en *Psychanalyse II*, Payot, Paris, 1979. Sobre el *voyeurismo* en Cervantes, véase M. MOLHO, *Cervantes: raíces folklóricas*, Gredos, Madrid, 1976, pp. 192 ss.

## EL TÍTULO

La intelección más común hoy en día del título: *El celoso extremeño*, es que la novela narra la historia de un celoso oriundo de Extremadura, o sea que el tema de incidencia en posición de sustantivo es *el celoso*, al que incide el adjetivo *extremeño*. Cabe observar, sin embargo, que en el español del Siglo de Oro, si bien siempre es posible sustantivar el adjetivo *celoso*, el resultado de la operación sustantivadora referirá a un ser que se distingue entre los demás por su propensión a los celos: *el celoso* designará a una persona en un conjunto de personas, y no propiamente al *carácter*, es decir a un ser de quien los celos serían la radical definición.

De modo que teniendo en cuenta esta dificultad, fuerza es entender que el tema de incidencia no es *celoso* sino el adjetivo de nacionalidad *extremeño*, al que incide por anteposición el adjetivo *celoso*.

La anteposición del adjetivo tiene por efecto producir una compenetración de los lexemas sustantivo y adjetivo.

Si el adjetivo pospuesto califica al sustantivo adscribiéndole a una serie del que es un elemento diferencial (*un extremeño celoso* designa a un extremeño propenso a los celos por oposición a otro que no lo fuera), el adjetivo antepuesto califica una propiedad interna del sustantivo: calificación interna por la que el sintagma tiende a homogeneizarse del todo. Lo cual viene a decir que la anteposición del adjetivo requiere que éste mantenga con la semántesis sustantiva una relación de afinidad, o más: de recíproca implicación.

Tal debía ser el caso con un sintagma como *el celoso extremeño* en que los dos términos se entreimplican hasta el extremo de formar un enunciado casi tautológico.

De hecho así era en la mentalidad de los españoles de entonces, en que el ser extremeño implicaba casi forzosamente el ser celoso, como si los celos fueran congénitos a los de Extremadura. Por lo menos, así lo proclamaban los mismos extremeños.

Si más los de Extremadura  
somos en todo extremados,  
y en semejantes desvelos  
hay quien afirma y no mal  
que amor nació en Portugal  
y en nuestra patria los celos. . .

(Tirso de Molina)

Los que nacimos en Extremadura aun retamos de alevosos a los rayos del sol si acaso hieren los ojos de nuestras damas.

(Salas Barbadillo)<sup>3</sup>

#### LA PREHISTORIA DE CARRIZALES

La novela se inicia con el relato, brevísimo (de 44 a 48 renglones, según las ediciones), de la prehistoria de Carrizales.

La prehistoria de un individuo, raíz y cimiento de su historia visible, consiste en un conjunto de datos y recuerdos almacenados en lo más inasequible de la memoria, y que apenas si se enuncian con parquedad y reserva.

Lo poco que se nos dice de esa prehistoria es de una extrema concisión: sólo consta de una ficha con el expediente personal, en que falta el nombre (ha de venir a su tiempo), y *curriculum vitae* encabezado por una alusión al Hijo Pródigo del Evangelio.

Así es como nos enteramos que el personaje protagonista de nuestra novela es un hidalgo nacido “no ha muchos años en un lugar de Extremadura” de padres nobles. Hijo Pródigo, abandona la casa paterna para gastar su tiempo y su hacienda en aventuras que le llevan a Italia y a Flandes. A la muerte de sus padres, cobra su patrimonio que dilapida desenfrenadamente, de modo que cuando llega a Sevilla el poco dinero que le queda se le va en un santiamén.

Sevilla es el lugar donde se atan todos los cabos del relato. Con Roma y París, es una de las tres metrópolis de Europa, y además el gran puerto español del Atlántico a donde llegan los galeones de América cargados de oro y de sueños. Alrededor del puerto, de la Catedral y de la Bolsa, que es en las mismas gradas de la Catedral, se cruzan mercaderes, marineros, banqueros, soldados, aventureros y ramerías de toda clase:

¡Oh, qué famosa ciudad  
y de mayor libertad  
que las que tiene Castilla,

—exclama un personaje de Lope de Vega—,

<sup>3</sup> Textos citados por MIGUEL HERRERO GARCÍA, *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid, 1966.

porque la gran confusión  
de grandeza y forasteros,  
de naves y de extranjeros,  
causa de tenerla son!

y Santa Teresa observa, sin duda con razón, que “los demonios tienen más mano allí para tentar”<sup>4</sup>.

Arruinado, pues, sin recursos ya, nuestro personaje decide embarcarse para las Indias.

Se acogió al remedio a que otros muchos perdidos en aquella ciudad se acogen, que es el pasarse a las Indias, refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas. Pala cubierta de los jugadores a quien llaman *cier-tos* los peritos del arte, añagaza general de mujeres libres, engaño común de muchos y remedio particular de pocos (pp. 175-176).

Embarca, pues, nuestro desesperado en Cádiz, de donde zarpa una flota para Tierra Firme: “Con general alegría dieron las velas al viento, que blando y próspero soplabá, el cual en pocas horas les encubrió la tierra y les descubrió las anchas y espaciosas llanuras del gran padre de las aguas, el mar Océano” (p. 176).

Así es como se abre ese amplio intervalo marino que separa a Sevilla de Sevilla, pues no se cierra con el desembarco en Cartagena de las Indias, sino que abarca toda la estancia indiana del hidalgo hasta su retorno a la metrópoli sevillana, o sea unos veinte años de tratos y mercaderías que se interpolan entre dos fases de una vida humana.

De pronto al próspero viento sucede una calma chicha que inmoviliza la flota en medio de la marítima llanura. Entonces, en ese incierto suspenso de los elementos, el viajero, preso de una tormenta interior que contrasta con la calma del mar, hace retorno sobre sí mismo,

revolviendo en su memoria los muchos y diversos peligros que con los años de su peregrinación había pasado, y el mal gobierno que en todos los años de su vida había tenido; y sacaba de la cuenta que a sí mismo se iba tomando una firme resolución de mudar manera de vida, y de tener otro estilo en guardar la hacienda que Dios fuese servido de darle y de proceder con más recato que hasta allí con las mujeres (pp. 176-177).

<sup>4</sup> Textos citados en *ibid.*

Esa autoconfesión por la que afloran a la memoria y a la conciencia todo lo que el ánimo tenía reprimido, desemboca en la resolución de reformarse, en lo tocante a dinero y mujeres: será preciso de ahora en adelante “tener otro estilo en guardar la hacienda” y “proceder con más recato que hasta allí con las mujeres”, frase que en *Cl* es más explícita todavía: “proceder con más recato en la amistad que con mujeres demasadamente había tenido” (p. 226), pues esa demasiada amistad con mujeres ha de entenderse con valor frecuentativo, es decir como afición excesiva a la aventura y al trato amoroso.

Desde el arranque del relato aparecen íntimamente asociados los motivos del dinero y del amor: no se disociarán ya. Por lo que la novela de *El celoso extremeño* es la historia de un hombre forrado de dineros que mantiene con las mujeres, y especialmente con la que ha elegido por esposa, relaciones extrañas y tumultuosas. El tema de la novela ha de ser, pues, la imprevisible mutación de un hombre que empezó dilapidando dinero y mujeres, hasta colocarse en el caso inverso, que es el de una tesaurización excesiva, propiamente maniática, de su dinero y de su mujer.

La manía posesiva del personaje, perceptible desde su prehistoria, opera desplazando hacia la esposa el delirio de avaricia radicado en la obsesión del dinero. La indisociación de las dos fantasías constituye propiamente en el soliloquio del indiano el discurso del inconsciente.

Pero no bien hubo concluido su soliloquio cuando el viento tornó a soplar impeliendo de nuevo a los navíos, y aportando por fin el nombre del que acababa de repasar su vida: *Filipo de Carrizales*. Del *Carrizales* ya se ha dicho algo. Lo que es el *Filipo*, Covarrubias en su *Tesoro* lo describe en estos términos: “Felipe, *amator egnorum*, propia inclinación de hombre velicoso y de gran coraje”. A lo que añade, en lo tocante a nuestro tema: “*Felipo* o *filipones*: ciertas monedas de plata acuñadas con la efigie del rey Felipe II, como los de Carlos Quinto: carlines”, todo lo cual se ilustra con un chistoso cuentecillo:

Un cortesano decía que con dos amigos, Micer Felipo y Micer Julio, había caminado por España y por Italia, tan conocidos que por ellos le hacían cortesía y fiesta en cualquier parte, aludiendo a los reales [o felipos] de España y a los julios de Roma.

De modo que llamarse *Filipo*, que es moneda, es como llevar por nombre *Don Dinero*, significativo de la obsesión profunda del per-

sonaje que se pasa la vida derrochando o acumulando dinero, que es lo mismo con sólo invertir el signo de la operación: de negativo a positivo, o viceversa.

Así pues, he aquí a Carrizales que, habiendo desembarcado en Cartagena de Indias, se queda en el Perú por veinte años, que se pasan en tres renglones impresos, en que edifica una considerable fortuna.

El hombre que veinte años antes (tenía cuarenta y ocho años) había dejado Sevilla por las Indias era un mujeriego empedernido, arruinado por sus desenfrenos y desesperado ya de su vida. El que a los sesenta y ocho años vuelve a pisar Sevilla, es un hombre rico. El viento que le ha impulsado hacia una fortuna es el mismo que a los veinte años lo vuelve, como de un solo soplo, a su punto de partida.

Con la vuelta a Sevilla, se acaba la prehistoria de Carrizales.

#### LA HISTORIA: APARICIÓN DE LOS CELOS

La historia comienza cuando Carrizales, de vuelta de América, ya no tiene más ocupación que el contemplar sus barras de oro traídas del Perú, y que no le acarrearán menos desasosiego que su pasada pobreza. ¿Será nueva embestida de la angustia?:

Y si cuando iba a Indias pobre y menesteroso, le iban combatiendo muchos pensamientos sin dejarle sosegar un punto en las ondas del mar, no menos ahora en el sosiego de la tierra le combatían, aunque por diferente causa: que si entonces no dormía por pobre, ahora no podía sosegar de rico... (p. 178).

¿Qué hacer, pues, con esa fortuna? ¿Qué disposiciones tomar para que no se pierda? Carrizales se siente cansado del trato, y teme por otra parte que el retirarse a sus tierras le exponga a “las importunidades que los pobres [del lugar] suelen dar al rico que tienen por vecino”. Además ¿qué será de su hacienda después de sus días? Con el mucho cavilar se le representa de pronto a Filipo la idea del matrimonio. Pero “en viniéndole este pensamiento”, luego surge a su mente, indisociable del complejo dinero/mujer, la angustia de los celos, que ahora se mencionan por primera vez: celos irracionales, fantásticos, y que inmediatamente se traducen por un terror aparentemente sintomático:

[...] y en viniéndole este pensamiento [el del matrimonio], le sobresaltaba un tan gran miedo que así se le desbarataba y deshacía como hace a la niebla el viento (p. 179).

Hasta aquí sólo habían intervenido los dineros. Los celos surgen como injertados en la obsesión del dinero, de donde brotan y se derivan. El texto prosigue:

[...] porque de su natural condición era el más celoso hombre del mundo, aun sin estar casado, pues con sólo la imaginación de serlo le comenzaban a ofender los celos, a fatigar las sospechas y sobresaltar las imaginaciones, y esto con tanta eficacia y vehemencia, que de todo en todo propuso de no casarse (p. 179).

Los celos se disparan, pues, a partir del instante en que el sujeto asocia las representaciones de la fortuna personal y del matrimonio, es decir, según se ha observado, la posesión del dinero y el desplazamiento de esa imagen posesiva en dirección de una imagen de mujer.

Aunque el texto, con ese “porque” con que abre la disquisición sobre los celos, no invoca más causa o fuente del fenómeno que “la natural condición”, la descripción del caso es suficientemente explícita por la relación cronológica/causal que establece entre la angustia del poseer y el surgimiento de los celos.

No dice más el texto. Pero lo que dice dista de ser poco si se tiene en cuenta que su propósito no es describir ningún caso clínico, sino un “carácter”: el del celoso. Ahora bien: los caracteres sólo existen en el campo de la *poiesis* o mimesis poética de la naturaleza. Los celos de Carrizales pertenecen a la verdad universal del poema, no a la contingente particularidad de la historia.

#### LA HISTORIA: EL MATRIMONIO

La historia se inicia el día en que Carrizales divisa en una ventana a una niña de hasta catorce años que le parece tan hermosa que, pese a su resolución de no casarse, ya no piensa sino en apropiársela. Esa moza ventanera tiene por nombre Leonora, que el texto revela sin tardar. ¿Por qué ocultarlo por más tiempo, si ella no se oculta, sino que se ofrece a la vista de todos?

¿Es casualidad si a aquellas horas Leonora se halla a la ventana? De una niña ventanera nada bueno puede esperarse. ¿Estará allí porque es curiosa de lo que pasa en la calle, o con el propósito

de atraer las miradas? La pregunta, aunque no se formula en el texto, es implícita. En todo caso, parece cosa cierta que ningún contemporáneo de Carrizales hubiera dejado de formularse en voz alta, invocando uno o varios de los muchos refranes que atañen al caso: “mujer en la ventana, parra en el camino real”; “moza ventanera o puta o pederera”; “moza que asoma a la ventana a cada rato, quiérese vender barato”.

La ventana es como reclamo; exponiéndose a las miradas, las niñas, o sus padres, procuran ventajoso matrimonio, por lo que sería desaconsejable a cualquiera que se casara con una ventanera: “con la mujer ventanera, cargue quien quiera”; “mujer ventanera, para el borrico que la quiera”, y sobre todo: “joven ventanera, mala mujer casera”.

Toda esta paremiología funciona en el texto, operando a modo de un contrapunto intratextual: los refranes debían surgir con la misma narración, convocados a la memoria de frase en frase.

La desgracia de Carrizales está en su misma contradicción: ¿cómo es posible que un hombre tan desconfiado de sus propias ventanas haya podido enamorarse de una moza ventanera que le iba a acarrear todas las desgracias que pronosticaba la prudencia paremiológica? Pero ya se sabe que los dioses ofuscan el entendimiento de los que quieren perder.

El hecho es que Filipo de Carrizales se ha dejado tentar por la idea de que una linda moza que se asoma a la ventana podrá convertirse en una perfecta casada infantilizable a discreción<sup>5</sup>. Cualquiera que sea el desenlace de la novela (C1 o C2), el comportamiento de Leonora/Isabela nunca es, ni será, el de una niña inocente.

Con todo, Carrizales no dimite de su proyecto: es un técnico del secuestro, un arquitecto del encerramiento. La empresa matrimonial no puede dejar de ser viable por poco que se invente un dispositivo capaz de aplacar los sobresaltos de los celos. Nada ha de dejarse al azar en tan extremada coyuntura: una niña de catorce años, de la que se está posesionando un hombre de sesenta y ocho.

El proyecto de Carrizales precede a una fabulación propiamente delirante, que se traduce por “un gran montón de discursos” (p. 179): “Casarme he con ella, encerraréla y haréla a mis ma-

<sup>5</sup> Exactamente como el alférez Campuzano de *El casamiento engañoso*, que ha dado en persuadirse que una tapada que frecuenta una posada de soldados es mujer con quien un honrado alférez puede casarse.

ñas, y con esto no tendrá otra condición que aquella que yo le enseñare . . .” (*id.*).

Verdad es que la riqueza de Carrizales es tal que le permite comprar con Leonora, el “gusto” del matrimonio. La dote que la muchacha no tiene, se la dará Carrizales, cosa que no sin amargura recordará a sus suegros en el parlamento de su muerte (p. 217).

Los padres de Leonora son nobles, de una nobleza indigente, como la de Carrizales antes que se rehiciese con el trato indiano. El objeto del trato es ahora Leonora, que Carrizales compra en 2 000 ducados (que no es dote pequeña), lo que le vale el título de *esposa*.

La entrega de la dote, coincidente con la celebración del matrimonio, provocó el irremediable arrebató de celos: “Apenas dio el sí de esposo cuando de golpe le embistió un tropel de rabiosos celos y comenzó sin causa alguna a temblar y a tener mayores cuidados que jamás había tenido” (p. 180). Una vez más los celos, que esta vez se marcan con una crisis convulsiva, son indisolubles de esos dineros que se acaban de librar y que son los de la compraventa amorosa.

El que se trate de una compra so color de casamiento, es cosa que se evidencia en la primera prueba de las dos que Carrizales ha de administrar de su condición celosa. Consiste en que, deseo de vestir a su esposa, no consiente que sastre alguno le tome la medida, por lo que busca a una niña del mismo talle y cuerpo de Leonora. Acaba dando con una pobre (también es pobre Leonora) a la que decide comprar para confiarle el papel de maniquí vivo. Pero lo que de hecho compra Carrizales es un *doblo* de su esposa, con el que repite la compra de Leonora. Con todo, “los padres de la desposada se tuvieron por más dichosos en haber encontrado con tan buen yerno, para remedio suyo y de su hija” (*id.*).

#### LA HISTORIA: LA CASA

La segunda señal que dio Carrizales de su condición celosa, es la que suscita el principal resorte narrativo de la novela: la edificación de la fortaleza, al parecer inexpugnable, de la que acabará apoderándose Loaysa tras una paciente y sutil labor de penetración. La finalidad de la casa-fuerte que implanta el genio industrial de Carrizales es asegurar la inviolabilidad de su honra. Cada pieza del dispositivo ha sido pensada con el objetivo de confortar sus implacables celos.

En uno de los mejores barrios de Sevilla, compra en 12 000 escudos una casa con jardín (“un jardín con muchos naranjos”, *id.*) y una fuente potable (“agua de pie”, *id.*), que, dado el caso, permitiría sostener un cerco.

Las precauciones minuciosas y maniáticas de Carrizales son de sobra conocidas. La casa es ciega: se cierran todas las ventanas que dan a la calle y al jardín, y en las azoteas se levantan tapias altas que impiden mirar y ser mirado desde fuera. La obsesión del celoso es que las mujeres del gineceo, y especialmente su esposa, no puedan ver nada ni a nadie, sino sólo el cielo, que es la única cosa que las ventanas y tapias permiten contemplar<sup>6</sup>.

En cuanto al edificio, debía ser una casa andaluza clásica con patio central y planta alta. En efecto, cuando se introduce a Loaysa, una de las mozas corre a anunciar a Leonora “que ya *subía* el músico” (p. 206), de modo que cuando aparece “la caterva toda y el músico en medio, alumbrándolos el negro y Guiomar” (p. 207), hay que representarse el cortejo subiendo escaleras arriba con un vapuleo de faldas restregadas, de murmullos y bisbiseos, con alguna risa ahogada.

En el primer piso, dando sin duda a un corredor ([Carrizales] “salió al corredor”, p. 214), se halla el aposento de los esposos, el estrado o sala, y con toda probabilidad la habitación o aposento de la dueña, pues es cosa sabida que Carrizales ha de descubrir a la dueña descabezando un sueño en el estrado (p. 215: “la sala donde la dueña dormía”), mientras su esposa y Loaysa se hallan dormidos en el “aposento de la dueña” (*id.*).

En la planta baja, es decir, dando al patio, debían hallarse las dependencias: cocina, despensa y dormitorios destinados al personal doméstico (doncellas, esclavas).

Pero el elemento esencial del dispositivo es la puerta cochera o *casapuerta*:

[...] En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamento donde estuviese el que había de curar della [...] hizo torno que de la casapuerta respondía al patio (p. 181).

O sea que la casa tenía dos puertas, la de la calle y la de en medio con su torno (el mismo Carrizales ha de recordar que el torno es

<sup>6</sup> Las precauciones de Cañizares en C3 son las mismas: “Las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías. Las puertas jamás se abren [...]”.

como de monasterio, p. 217); separadas por la misma casapuerta, dispositivo que debía presentar una forma más o menos parecida al siguiente esquema:

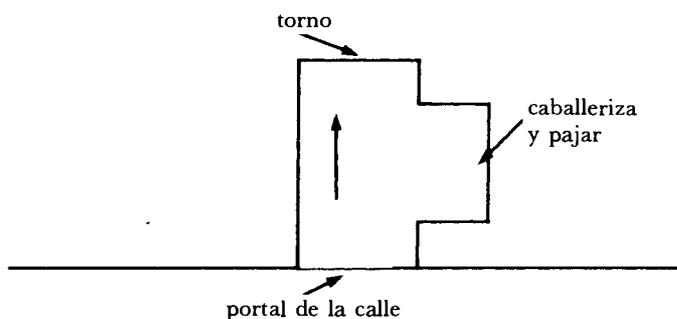


Figura 1: la casapuerta

Nos hallamos, pues, ante un edificio de doble dimensión: horizontal y vertical. La penetración ha de realizarse horizontalmente, pero la plena posesión requiere que se penetren las profundidades de la casa, adueñándose de las verticalidades, es decir de las escaleras y de la planta alta.

Figurativamente, la casa de Carrizales había de ofrecer un aspecto parecido a lo que aquí se sugiere:

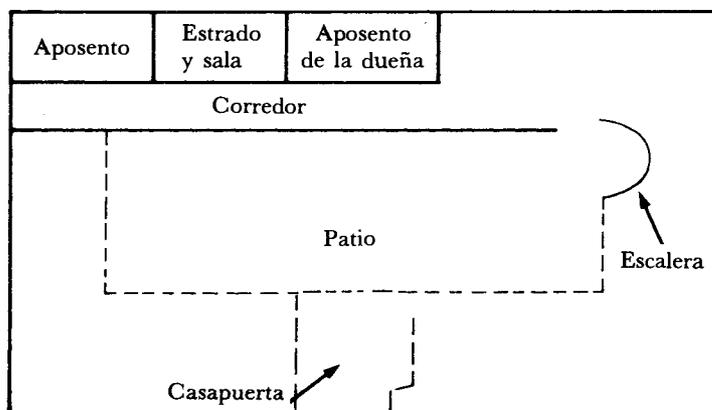


Figura 2: la casa

El cerco y penetración de la casa por el alógeno consistirá, pues, en ocupar la vía de acceso: esa especie de esclusa vaginal que es la *casapuerta*, o *cazzo-puerta*, cerrada por el lado de la calle por un portal y por el lado del patio por una puerta con torno. Por ese torno, las recluidas podrán contemplar por primera vez a Loaysa

que se ha vestido con sus mejores ropas, y a quien el negro alumbraba con una antorcha. Mientras Carrizales duerme en las profundidades de su casa, he aquí que se organiza ante el último obstáculo por franquear la presentación solemne del Falo al conjunto del gineceo.

El personal de la casa es otro elemento del dispositivo. En la casapuerta Carrizales instala a un “negro viejo y eunuco” (p. 181) encargado de cuidar de la mula con la que comparte la caballeriza, durmiendo en el pajar. Condenado a no salir nunca de la casapuerta, no debe entrar al patio ni salir a la calle. El eunuquismo del negro no es sino la réplica de la esterilidad natural de su mula. De hecho la figura del negro eunuco pertenece a las estructuras del serrallo: sin duda debía ser Sevilla la única ciudad de Europa en que era posible hacerse con semejante objeto.

El negro se llama *Luis*, tal vez por ironía pues es nombre de rey o de noble. Será el punto flaco del dispositivo que por él ha de ceder.

Además del eunuco, que no pasa más allá de la puerta del torno, el servicio no comprende más que mujeres:

Cuatro esclavas blancas, sin duda moras, herradas en el rostro;  
 dos negras bozales;  
 dos doncellas de la misma edad que Leonora/Isabela;  
 y como superintendente de todo y rectora de las esclavas y doncellas, una dueña.

La servidumbre es anónima, con la excepción de la dueña (*González* en C1 y *Marialonso* en C2 y de una de las dos negras, llamada *Guiomar*). De modo que entre el personal subalterno, sólo tienen derecho a denominación propia dos negros, *Luis* y *Guiomar*, sin duda en razón del papel más destacado que les es atribuido en la historia.

*Luis* es el que introduce a *Loaysa* en la casapuerta, haciendo de intermedio entre el virote invasor y las mujeres de casa. En cuanto a *Guiomar* “que no era muy ladina”, interviene tres veces en la noche crítica. La primera intervención es por disuadir a la colectividad de que presten el menor crédito al juramento de *Loaysa*, pues más vale que entre sin jurar:

—Por mí, más que nunca pura, entre con todo diablo, que aunque que más jure, si acá estás, todo olvida (p. 205).

La segunda intervención es una indignada protesta porque pretenden dejarla de centinela, mientras las otras van a divertirse:

—¡Yo, negra, quedo; blancas van: Dios perdone a todas! (p. 207).

Y por último se inventa la represalia de la falsa alerta:

—¡Despierto, señor, señora; y señora, despierto señor, y levantas y viene! (p. 210).

Lo que viene a decir que el nombre de *Guiomar* corresponde en la negra a ese espíritu a la vez cooperativo y con amagos de subversión. Lo mismo pasa con Luis, que combina en sí contradictoriamente cobardía y audacia. De hecho, los dos negros son inseparables: forman pareja, figurando juntos a la cabeza del cortejo principal:

En esto llegó toda la caterva junta y el músico en medio, alumbrándolos el negro y Guiomar la negra (p. 207).

Ahora bien: si se echa la cuenta de los moradores de la casa, se llega a un total de seis esclavas, dos doncellas, un eunuco y una dueña, o sea 10 domésticos, a los que se suman dos personas más: Carrizales y Leonora/Isabela, formando un total de 12, que en sistema duodecimal es cifra redonda perfecta, representativa de una unidad cabal. De donde se sigue que la intrusión de Loaysa es la de un decimotercio alógeno y desintegrador de la unidad constituida por el grupo duodecimal.

Esa casa, Carrizales se preocupó por amueblarla: “Compró un rico menaje para adornar la casa, de modo que por tapicerías, estrados y doseles ricos mostraba ser un gran señor . . .” (p. 181). Fuera de Carrizales no existe macho alguno en la casa, amén del eunuco que no puede ser contado por tal. En los tapices sólo figuran mujeres o, en su defecto, flores y verduras. Pero las cosas llegan al paroxismo con el detalle de los perros y gatos que no tienen entrada en la casa “a causa que es masculino el nombre genérico de la especie [. . .]”. Los tapices de verdura así como el ostracismo lingüístico de que son objeto los perros y gatos figuran asimismo en C3.

Último elemento del dispositivo: una llave maestra, que abre todas las puertas de casa y de la que Carrizales no se separa nunca sepultándola cuando duerme en su propio colchón.

Lo demás no es ya organización, sino táctica.

## LA TÁCTICA DE CARRIZALES

La táctica consiste en satisfacer o incluso anticipar todos los deseos de la niña.

Así comenzó Carrizales “a gozar *como pudo* los frutos del matrimonio, los cuales a Leonora, como no tenía experiencia de otros, ni eran gustosos ni desabridos” (p. 182). El significante textual inmediato: *los frutos* pertenece al área semántica de lo alimenticio, aunque funciona metafóricamente para denotar el matrimonio como comestible: *los frutos del matrimonio*. Por inexperiencia Leonora no sabe si los tales frutos son *gustosos* o *desabridos*, adjetivos que, referibles a sensaciones gustativas concretas califican el manjar matrimonial y por desplazamiento a otra clase de apetencias libidinales.

Con todo, la connotación sexual obtenida al transgredir la literalidad del significante textual: *los frutos*, suscita inmediatamente a través de las endebles prácticas amorosas de la pareja, una proyección sustitutiva con fijación en el mismo terreno nutricional, pues para pasar mejor el tiempo, Leonora, su dueña y doncellas “dieron en ser golosas, y pocos días se pasaban sin *hacer mil cosas* a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas”. Así que por fin llega a comestible la pitanea del matrimonio, pero a condición de añadirle el sabor que le falta, transformándola en pastelerías compensatorias. De modo que la miel y el azúcar que ahora manduca la niña hacen las veces de los placeres fantásticos que le son vedados o por lo menos inasequibles. Es más: el vector equívoco por el que se articulan dos hambres, confesable la una, inconfesable la otra, se significa con ese *hacer mil cosas*, que desde luego denota por determinación contextual un quehacer pastelero, pero que no deja de evocar esas “mil cosas” que surgen en la imaginación de una niña frustrada y reprimida.

Así pues, la táctica de Carrizales consiste en aislar a Leonora y a sus compañeras del mundo exterior, encerrándolas en un universo carrizaliano en el que no tienen ni responsabilidad ni libertad, y que no es sino ficción lúdica del otro.

La vida es ahora para Leonora un juego infantil: juega a la muñeca, cosa que le hace todo lo esposa y madre que se puede ser con una muñeca entre los brazos. En verdad, no es ni madre ni mujer, sino que vive en falso una experiencia que no es la instancia de la realidad sino una mimética ambigua de esa instancia: “[...] dio con su simplicidad en hacer muñecas y otras niñerías que mostraban la llaneza de su condición y la terneza de sus

años; todo lo cual era de grandísima satisfacción para el celoso marido” (pp. 182-183).

Así acabó tratándose de una relación incestuosa que ambas redacciones evocan explícitamente al marcar que el amor de la niña por el viejo fuera para ella revelación del hombre a través del Padre elevado a modelo viril. Así en C1: “A los ojos de Isabela parecía la plata de las canas de Filipo, cabello de oro puro, porque el primer amor que las doncellas tienen se imprime en ellas como el sello en la cera [...]” (p. 232) y C2: “La plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera” (p. 184).

#### TRIÁNGULOS PERVERSOS

De hecho el triángulo parental que informa la relación que se acaba de describir, encierra, según se argumente, la posibilidad no ya de una sino de tres relaciones incestuosas.

Si el lugar del Padre lo ocupa en todos los casos Carrizales, Leonora aparece como susceptible de funcionar ya como Madre/Esposa, ya como Hija. En cuanto al lugar del Hijo, de momento desierto, le tocará en su tiempo a Loaysa.

Figurativamente:

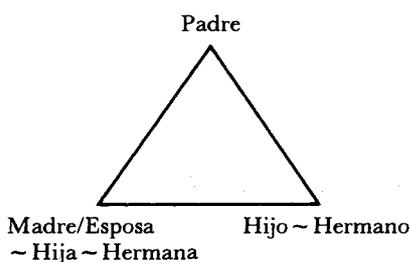


Figura 3

Ahora bien, no es lícito excluir tal o cual caso de la figura si no es en virtud de un criterio de exclusión. El que parece imponerse en la circunstancia de *El celoso extremeño* es la temática de los celos, fundamental en la obra. Así puede excluirse el incesto adélfico o fraterno que no atañe al Padre y por tanto no suscita sus celos.

Lo mismo ocurre con el incesto Padre/Hija, que se va modulando al comienzo de *El celoso*, pero que carece de porvenir en la

obra por no implicar al Hijo y no dar lugar, por consiguiente, a los celos paternos.

Queda, pues, la única posibilidad de un incesto edípico, pero a condición de introducir en el juego de relaciones incestuosas la temática de los celos (Edipo y Layo no son forzosamente celosos) constructora de la novela.

*QUÉ DESCANSADA VIDA...*

Así pues, entre golosinas y muñecas discurría una vida alegre y sosegada. La única ocupación del viejo era abastecer la casa tratando con un despensero a quien él mismo abría el portal y que sin penetrar en la casa pasaba los víveres por el torno. Fuera de eso,

íbase a sus negocios, que eran pocos, y con brevedad daba la vuelta y, encerrándose, se entretenía en regalar a su esposa y acariciar a las criadas, que todas le querían bien, por ser de condición llana y agradable, y, sobre todo, por mostrarse liberal con todas (p. 183).

¿Qué mejor sosiego que vivir con una niña aderezada tanto a los placeres infantiles como a los gustos de un anciano aficionado a acariciar<sup>7</sup> niñas, que todas, menos la dueña, lo eran, incluso las esclavas que no son sino niñas infantiles. Todas vivían a disposición del amo y de sus amorosas caricias, como la misma niña-esposa, medio niña y medio mujer. Es difícil no percibir en el subtexto de la novela la presencia de un ambiente a la vez inocente, lujurioso y perverso, en que el anciano, encerrado en la intimidad de su pueril gineceo, no tenía más ocupación que la secreta satisfacción de sus gustos.

“De esa manera pasaron un año de noviciado, y hicieron profesión en aquella vida, determinándose de llevarla hasta el fin de las suyas” (p. 183). De modo que la infantil mancebía de Carrizales no es sino un noviciado poblado de tiernas y obedientes novicias. Un detalle, sin embargo, denuncia el carácter tiránico y cruel del proyecto de Carrizales, y es que con determinar a las pupilas “a hacer profesión en aquella vida”, se las tiene aprisionadas en el gineceo asociando su vida a la del viejo déspota hasta

<sup>7</sup> *Acariciar* es de C<sup>2</sup>: “[...] se entretenía en regalar a su esposa y en *acariciar* a sus criadas [...]”. C<sup>1</sup>: “[...] se entretenía en regalar a Isabela y en *entretener* a sus esclavas [...]”. La variante es de interés. Ciertamente es que *acariciar* significa ‘prodigar atenciones’, ‘mimar’, pero también ‘acariciar’, ‘prodigar caricias’, cosa que *entretener* no evoca en absoluto.

su último suspiro. Aquí podría suplir el texto de C3: “¡Jesús y del mal viejo! Toda la noche: daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada. . .”, pues *El viejo celoso*, por pertenecer al género del entremés, evoca directamente el cuerpo con sus achaques (y sus placeres), al que la novela no hace más que aludir cuando no lo calla.

“Y así fuera si el sagaz perturbador del género humano [C1: el sagaz perturbador del sosiego humano] no lo estorbara como ahora oiréis”. Sabido es que entre los lugares predilectos del Diabolo están las comunidades de santas mujeres, por lo que no es de extrañar que de pronto entre a la parte con sólo haber mencionado el sosiego del noviciado carrizaliano. De modo que lo que se dispone a perturbar es precisamente una comunidad un tanto extraña en sus hábitos morales.

A falta de virtud, lo que tal vez le interese al perturbador en el conventículo de Carrizales es que las prácticas amorosas a las que éste inició “como pudo” a la niña-esposa, han de considerarse como legítimas por virtud del sacramento del matrimonio, que tal vez sea éste el blanco del ataque<sup>8</sup>, junto con la angustia

<sup>8</sup> Varias son en el texto las referencias al demonio, todas, salvo la mención del “sagaz perturbador”, por boca u obra de los personajes. Así la negra Guiomar prefiere ahorrarse el juramento blasfematorio de Loaysa: “entre con todo diablo” (p. 205). La conquista de la fortaleza carrizaliana huele para todos y todas a azufre, cosa común en la época en que toda transgresión de la ley era pecado e inspiración del infierno. Por eso Loaysa pronuncia una irreverente parodia de juramento y la dueña al conducir a los amantes a su aposento, les “echa la bendición con una risa falsa de demonio” (p. 123); C1: “dándoles la bendición con una risa falsa de mono” (p. 256). La paronimia *demonio/mono* es significativa: el mono pasaba por diabólico. De todos modos, el gesto de la dueña muestra que el sacrilegio debía ser un ingrediente obligado de la fiesta transgresiva. Con todo, el texto atribuye al demonio el discurso por el que Marialonso persuade a Leonora a ceder a las sollicitaciones de Loaysa, lo que hace que la dueña parezca ser el instrumento del infierno: “asegurándole el secreto, y la duración del deleite, con otras cosas que el *demonio* le puso en la lengua” (p. 212). Por otro lado, debe señalarse que el despertarse Carrizales a pesar del unguento fue obra del cielo: “ordenó el cielo que Carrizales, a pesar del unguento despertase” (p. 214). C2 es aún más explícito: “el cielo, que muchas veces permite el mal de algunos por el bien y beneficio de otros, hizo que Carrizales despertase” (p. 256). El texto parece indicar que el cielo interviene a favor de Carrizales, víctima del infierno. De cualquier modo que se considere el caso, Carrizales lleva las de perder contra el demonio, y tal vez contra el cielo, que no le da más ventaja que la ocasión de recobrar y reconocer su error en pública confesión. No cabe duda de que las citadas menciones del infierno y del cielo responden a ese dualismo eticorreligioso que, en regla general, es el de las *Novelas ejemplares*. El “sagaz” perturbador del gé-

de Carrizales, suficiente por sí sola para suscitar cualquier clase de perturbación.

#### LA HISTORIA DE LOAYSA: VIROTÉS Y MANTONES

El segundo momento de la novela se abre con un breve cuadro de género, mucho más desarrollado en C1, que se extiende largamente sobre la vida, costumbre y trato de las “gentes de barrio”, sus hábitos, sus jerarquías, su distribución geográfica. Son gentes que se pasan la vida en la calle, viven y se divierten en bandos y por lo común no están desprovistas de medios y de ingenio. Suelen reunirse en lugares públicos, plazas, bolsas, iglesias, desde donde

gobiernan el mundo, casan a las doncellas, descasan a las casadas, dicen su parecer de las viudas, acuérdanse de las solteras y no perdonan a las religiosas, califican ejecutorias, desentierran linajes, entierran buenas opiniones y consumen cosas de gula, fin y paradero de toda su plática.

Todos esos detalles, y muchos más, en especial sobre las funciones y jerarquías del grupo, que C1 expone demoradamente, se condensan en C2 en una única frase:

Éstos son los hijos de vecinos de cada colación, y de los más ricos della: gente baldía, atildada y meliflua de la cual y de su traje y manera de vivir, de su condición y de las leyes que guardan entre sí, habría mucho que decir, pero por buenos respetos se deja (p. 185).

La larga enumeración en C1 de todas las clases y tipos que forman la sociedad de la gente de barrio, desaparece en C2 en beneficio de una breve mención: “Uno destes galanes, pues, que entre ellos es llamado *virote*, mozo soltero, que a los recién casados llaman *mantones*, asestó a mirar la casa del recatado Carrizales [. . .]” (*id.*). Pero el sacrificio de C1 en aras de la concisión ha hecho que desaparezca en C2 la explicación de la voz *virote*:

---

nero humano interviene, conforme a su práctica ordinaria, disponiendo trampas y redes en un universo marcado por el mal. Aquí obra en su nombre, sin bruja que lo represente, pues no llega a tal la malévola dueña. En cuanto a la malicia humana atacada por el demonio, es tanto la de Carrizales como la de Loaysa: ambos pecan por un mismo error, que es el de no haber sabido resistirse en nombre de su razón a la imperiosa llamada del deseo.

“porque así como los virotes se disparan a muchas partes, éstos no tienen asiento ninguno en ninguna, y andan vagando de barrio en barrio” (p. 233). Un *virote* era una especie de flecha emplumada y guarnecida de aletas metálicas que la hacían dar vueltas sobre sí misma. Trátase sin duda de un dardo ligero y potente que vuela lejos. De ahí que evoque metafóricamente un personaje libre y errante. Pero a la etimología sin duda auténtica que expone la novela, debe agregarse la popular, falsa pero siempre verdadera, que equipara *vir-ote* con *vir-il* del lat. *vir*, por lo que el objeto debió evocar el pene y la palabra al hombre macho. En germanía, *virote* designa la cuchilla del matarife, de lámina larga y penetrante, proyección metafórica del miembro viril.

Esa digresión apertural no tiene más fin que introducir al virote, cuyo nombre no conocemos todavía: no es aficionado solitario, sino que forma parte de un grupo, del que es heraldo o corifeo. El mismo grupo reunido en bureo (p. 185) fue quien tomó la decisión de montar una operación contra la casa de Carrizales. Durante todo el asedio, el grupo permanecerá en contacto con su representante, suministrándole el material necesario (por ejemplo, el narcótico que ha de dormir a Carrizales).

¿Qué interés movía a la “gente de barrio” para intervenir contra la casa-fuerte del “recatado” Carrizales? De hecho, la presencia en el barrio de esa extraña fortaleza debía serles intolerable, infundiéndoles el deseo de acabar de una vez con ese espacio discordante, sustraído a los hábitos y jurisdicción de la colectividad. En otros términos, más abstractos, la casa de Carrizales es una isla en Sevilla, es decir una diferencia en un espacio de no-diferencia, y se sabe que toda diferencia es mala<sup>9</sup>.

#### EL ASEDIO

La idea del asedio nace en el momento en que la casa-fuerte de Carrizales ha despertado la curiosidad de un virote de barrio. El grupo se reúne (dos virotes y un mantón) para estudiar el caso y determinar la estrategia adecuada. Sólo después de pronunciarse

<sup>9</sup> La diferencia ha de reducirse, disolviéndose en la masa que la integra. Habráse reconocido una problemática análoga a la del *Don Quijote*, en que los reiterados intentos del Cura o de Sansón Carrasco tienen por finalidad someter la discordante sinrazón de Don Quijote a la ley de común cordura. Quien desentona, asumiéndose como tema discordante, es objeto de maniobras ofensivas, solapadas o violentas en vista de socializarlo a riesgo de provocar su muerte.

el grupo nos es dado a conocer el nombre del héroe que ha de representarlo: “[. . .] convinieron en esto: que fingiendo *Loaysa*, que así se llamaba el virote, que iba fuera de la ciudad por algunos días [. . .]” (p. 185).

El nombre de *Loaysa* no es sino un *portmanteau* o voz-valija que combina una forma del verbo *loar* ‘alabar’ e *iza* que en germanía designa a la ramera o prostituta. Ese *Loaysa*, pues, es un *loa-iza*, literalmente: un ‘alabador de putas’, que por sus loas y alabanzas sabe atraerse los favores de las mujeres fáciles, o que por sus discursos y prácticas acierta a hacer que todas las mujeres se les conviertan en *izas*.

El punto flaco del dispositivo de Carrizales es el negro Luis que, gobernando a la vez el portal y el pasadizo de la casapuerta, condiciona el acceso a la casa. Será preciso, pues, posesionarse de Luis, o sea llevarle a abrir el portal, y luego con su complicidad montar un dispositivo que permita manipular a las de casa desde el torno, llegando con su ayuda a hacerse de la llave maestra de Carrizales. La táctica de *Loaysa* consiste en crear complicidades.

El asedio se realiza en dos fases. El objetivo de la primera es apoderarse de Luis y de la casapuerta. El de la segunda es hacerse dueño de la casa y de la joven esposa de Carrizales.

Como todas las operaciones se realizan de noche, se contará por noches. Así la segunda fase, decisiva, se desenvuelve en tres noches.

Un primer momento, preludeo de la primera fase, es de una duración indeterminada: “Se ponía *cada noche* a la oración a la puerta de Carrizales [. . .]” (p. 186). El objetivo es familiarizar a Luis, aferrándolo por la costumbre. ¿Cuántas noches? Más de una.

A partir de ese momento y hasta el desenlace, la operación cuenta con un total de cinco noches.

La primera noche, después de tocar para alegrar a Luis que escucha detrás de la puerta, *Loaysa* implora un vaso de agua, desembocando el coloquio en la siguiente propuesta:

Yo os daré por entre esas puertas, haciendo vos lugar quitando alguna tierra del quicio; digo que os daré tenazas y un martillo con que podáis de noche quitar los clavos de la cerradura de loba con mucha facilidad, y con la misma volveremos a poner la chapa de modo que no se eche de ver que ha sido desclavada [. . .] (pp. 189-190).

El ataque, pues, no es al portal, que es materia dura, sino a la tierra en que está hincado el quicio. En eso y en todo, la estrategia de Loaysa es no acometer de frente sino siempre al sesgo.

Vino la segunda noche y con ella las tenazas, con las que se desmonta la cerradura. Luis abre la puerta; Loaysa, dueño ahora de la casapuerta, da al negro su primera lección de música.

De día, mientras Carrizales sale a sus negocios, Loaysa duerme en el pajar. Pero Luis no se queda inactivo: prosigue la obra del asedio hablando a las negras y a todas las de casa de las mil maravillas de un músico que él conoce, y que incluso podría estar cerquita, etcétera.

Con la tercera noche se abre la segunda fase del asedio: todas las mujeres, salvo Isabela/Leonora, acuden al torno cerrado a escuchar a Loaysa, pero sin verlo. Entonces se concierta por primera vez lo de los polvos, que si hacen dormir al viejo, serán vida para todas, aunque para él fueran muerte.

A la cuarta noche, que es la segunda de la ofensiva intramuros, todas vuelven al torno, pero esta vez con Isabela/Leonora. Con un barreno se hace en el torno un agujero (se tapaná con cera) por el que todas podrán admirar la belleza viril del mancebo, al que el negro va alumbrando por partes con una antorcha que le pasea por encima del cuerpo. Loaysa aparece suntuosamente vestido. Ésta es la presentación orgiástica del Falo, en una desco-cada escena de *voyeurismo* femenino.

Poco después de media noche pasan los del barrio a ofrecer ayuda, y se comprometen a traer un narcótico para la noche siguiente.

A la quinta noche y tercera de la guerrilla casera, las mujeres acuden nuevamente al torno, pero esta vez sin Isabela/Leonora que queda recluida con el marido en el aposento matrimonial, en el que Carrizales la tiene encerrada, guardándose la llave en su colchón.

Por fin llega el ungüento. Por efecto del narcótico, Carrizales duerme tan profundamente que Isabela/Leonora le roba la llave. Todas las puertas se abren. La casa ha caído en poder del asaltante, y con ella Isabela (C1), mientras que Leonora (C2) se resiste, en la casa ocupada, a los requerimientos de Loaysa.

La conquista de la fortaleza carrizaliana supone que Loaysa se ha adueñado sucesivamente de tres estructuras defensivas/ofensivas. La función defensiva que les atribuyó Carrizales es el revés de la utilización ofensiva que de ellas hace el asaltante.

Así la casapuerta, que es defensa contra toda intromisión de

fuera, se convierte en manos de Loaysa en estructura ofensiva apuntando a la interioridad de la casa.

El torno que para Carrizales ha de permanecer cerrado incomunicando la casa con la casapuerta (salvo necesidad de pasar víveres) es ahora, aunque cerrado y sin más abertura que un agujero de barreno, un espacio de libre comunicación auditiva en la tercera noche, auditiva y visual en la cuarta. Por el torno, y a través de Luis, Loaysa se hace con la tropa de casa, ganada con sólo la ilusión de que se acaba su forzada clausura.

La tercera estructura es la llave maestra que, como el torno y la casapuerta, invierte ahora su vocación: llave de cerrar, se convierte en llave de abrir.

Las tres estructuras corresponden a los tres momentos decisivos del asalto.

Ahora bien: por poco que no repare suficientemente en el desenvolvimiento narrativo de esa triple estructura, es fácil que el lector se pase por alto una aparente —y significativa— arbitrariedad o inverosimilitud del relato, la cual consiste en que, habiendo acudido Isabela/Leonora al torno en la cuarta noche, se le hace imposible presentarse en el mismo lugar a la noche siguiente, por estar encerrada en el aposento con su velado.

Sin embargo, no debió ser diferente la situación de la víspera: dormiría Carrizales (sin narcótico) y el cerrojo estaría echado con llave. Habiéndose hecho una primera vez con la llave del aposento (dase por descontado que no estuviera cerrado), ¿por qué no habrá podido renovarse la hazaña?

Ahora bien, la arbitrariedad o inverosimilitud no tienen más parámetro de evaluación que la supuesta relación del acontecimiento con la realidad experiencial. La última noche del asedio en *El celoso extremeño*, e incluso la novela toda, no es evaluable en términos de realidad, sino solamente como construcción simbólica.

De hecho, la estructura tercera que está ahora en juego no es de la misma índole que la segunda. La segunda era la del torno, por el que se establece por primera vez la comunicación entre los moradores de la casa, y entre ellos Isabela/Leonora, y un representante de la razón vital.

Pero la estructura tercera, que es la de la llave, es la que ha de decidir definitivamente la suerte de Loaysa y de las mujeres. Por lo que implica la momentánea eliminación de Carrizales sepultado en su sueño. De ahí que la llave sólo pueda darse mediante la intervención del ungüento narcótico administrado por Isabela/Leonora: una llave contra un sueño, un pene contra una

muerte, de la que el sueño es la primera imagen.

La función de Isabela/Leonora no es ya acudir al torno del patio, sino al del aposento, que es la gatera, y habiendo recibido el unguento dormir a Carrizales, confiscándole la llave con que fueron confiscadas. De modo que la posición de Isabela/Leonora en la línea de batalla ha de ser junto a la llave que, transitando por su mano de Carrizales a Loaysa, pasa la llave de muerte a llave de vida.

Si se quiere llevar el análisis hasta el último detalle, deberá observarse que es la dueña quien pasa el unguento a Isabela/Leonora *por la gatera*, lo que significa que para librarse de prisión, las dos mujeres —que sin duda son dos avatares de un único ser contradictorio— han tenido que abajarse a infrahumanidad, descendiendo a nivel animal: “Hízolo así la dueña; llegándose a la gatera, halló que estaba Isabela tendida en el suelo de largo en largo, puesto el rostro en la gatera [. . .]” (C1, p. 246); “[. . .] Leonora [esperaba] tendida de largo a largo, puesto el rostro en la gatera. Llegó la dueña y, tendiéndose de la misma manera, puso la boca en el oído de su señora [. . .]” (C2, p. 202). Posturas animalizadas que con toda evidencia son las de la caza o de la guerra.

A lo que debe añadirse que la posesión por Loaysa de la llave maestra de Carrizales hace inútil todo intento de contrahacerla. Tal era, en efecto, el proyecto primero: sacar la llave en cera para luego reproducirla con facilidad, que de ello se habían de encargar los amigos del barrio. Pero ahora ¿por qué contrahacer una llave que se tiene en mano? Además, la llave auténtica es una prenda nada despreciable para un conquistador de estructuras como Loaysa. Sin contar que no hay hijo a quien no le exalte abrir puertas con la llave del Padre.

#### ESTRATAGEMAS Y TÉCNICAS DE SEDUCCIÓN

Las observaciones que preceden atañen más a la forma del relato que a su argumento, el cual trata principalmente de las estratagemas y técnicas de seducción de que se vale Loaysa para llegar a sus fines, y que son esencialmente dos: el disfraz y la música.

Lo primero que hace el virote es ponerse encima de sus “calzones de lienzo limpio” y de su camisa limpia “unos vestidos rotos y remendados”: “cubriéndose un ojo con un parche, vendóse una pierna estrechamente y arrimándose con dos muletas se convirtió en un pobre tullido tal que el más verdadero estropeado no se le igualaba” (pp. 185-186).

El disfraz de Loaysa es funcional: el virote se da el aspecto de un miserable mendigo perteneciente al *lumpen* de Sevilla, con que se pone a nivel con ese representante de la infrasociedad que es un negro esclavo y por más señas eunuco. Sólo difieren en que el mendigo es libre en su miseria, mientras que el eunuco está condenado al encerramiento del serrallo. Uno y otro pertenecen a la clase de los Olvidados.

Obsérvese, por otra parte, que si Loaysa se dispone a dar asalto a la ciudadela carrizaliana en uniforme de pícaro, es porque el ataque podría ser motivado por principios y valores radicalmente antitéticos de los que han promovido y sustentado la fortuna del adversario. La desnudez del pícaro es lo contrario de la avaricia indiana: a los ojos del virote de barrio, Carrizales es tan guardoso de sus mujeres como de sus cincuenta mil pesos ensayados.

Pero apenas se ha adueñado de la casapuerta cuando el mendigo se desprende de sus andrajos, de su emplaste y de sus muletas, y empieza a dar saltos y cabriolas. En sus alforjas lleva suntuosos vestidos. De modo que, cuando a la noche siguiente es presentado a Isabela/Leonora y a las mujeres de casa por el agujero del torno, aparece “con unos calzones grandes de tafetán leonado a la marineresca, un jubón de lo mismo con trencillas de oro y una montera de raso de la misma color con cuello almidonado, con grandes puntas y encaje. . .” (p. 198). Diríase una pompa de pavo real, o el rutilante plumaje que ostentan ciertas aves al tiempo de los amores. Por lo que el disfraz pasa a ser signo de una sexualidad activa y diligente.

La música también es cosa de amores, aunque es posible que la eligiese Loaysa como el mejor medio de hacer caer a Luis en sus redes: “tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos” (p. 186) —acotación ésta que habría de tocarse estilo jazz recordando los villancicos negros de Lope de Vega y de Tirso de Molina, que por sus ritmos de bongó dicen de la atención que prestaban los poetas a la música negra.

Loaysa es el nuevo Orfeo para Luis (“su Orfeo y maestro”, p. 192) como para la dueña (“le alababa y le subía sobre Absalón y sobre Orfeo”, p. 198). Verdad es que la música de Orfeo “movía las selvas y peñas, refrenaba los ríos y amansaba las fieras” (Covarrubias, *Tesoro*, s. v.). La de Loaysa acabará derribando la ciudadela de Carrizales, porque frente al edificio asocial y asociable del celoso, representa el placer alegremente compartido: canto, baile, fiesta y orgías de toda clase. No es por divertir su soledad por lo que Luis quiere aprender el canto y la guitarra, sino

(el muy tonto) para lucir en fiestas y bacanales. Lo mismo les pasa a las niñas de casa para quienes la música es alegría del canto y de la danza, placer de “hacerse pedazos” bailando juntas.

Recuérdense las vihuelas, los clavicordios o las trombas de Vermeer, todos los instrumentos que en los lienzos operan una mediación —a veces un tanto perversa— entre hombres y mujeres. . .<sup>10</sup>. Tal es, sin duda, la función órfica de Loaysa y de su música, ya que por ella se desmoronan las clausuras carrizalianas.

Para comunicarse con la casa, Loaysa trae un excelente repertorio de romances de moros y moras, no sólo porque sin duda estaban de moda, sino porque glorificaban el recuerdo de los vencidos, de esos moros y moriscos a cuya religión pertenecían sin duda los negros que los españoles importaban de África. De las tres tonadas que cita Luis, dos son romances de moros: la *Estrella de Venus*, que es un romance morisco de Lope de Vega, y el romance viejo de *Abenámar* con su letra tan de circunstancia:

A los hierros de una rexa  
la turbada mano asida,  
sobre el caballo Abenámar  
de Zayda el retrato mira.

Así Loaysa soñando con la libertad de una dama ante la fortaleza de Carrizales.

Cítanse también tonadas y canciones del Abencerraje, del Moro Abindarráez y la hermosa Jarifa, que evocan las glorias de la guerra de Granada, sin contar con “el gran sofá Tumunibeyo” (p. 188), capitán mayor de Alejandría, “hombre de real presencia y ánimo excelente” que a su vez debió dar trabajo a los españoles. ¡Qué mejor consuelo para los desesperados prisioneros, que todos lo son de Carrizales, que el exaltarse con el recuerdo de la libre morería y de sus caudillos ilustres!

En la conquista de la casapuerta, Loaysa trata al esclavo como a un mero objeto técnico, un útil cualquiera con el que hay

<sup>10</sup> Con el pánico provocado por la negra Guiomar, Luis corrió a esconderse en su pajar, donde “sudaba y trasudaba de miedo”. Pero con todo no dejaba de tentar las cuerdas de la guitarra: “tanta era (encomendado él sea a Satanás) la afición que tenía a la música” (p. 211). La música profana y de entretenimiento es cosa de pecado, porque mueve a la lascivia, ablandando la resistencia del ánimo a la sensualidad. Por eso Luis, alienado a su guitarra y responsable de la irrupción de Loaysa en la casa, se ve “encomendado a Satanás” por la voz en *off* del narrador.

que hacerse; escena a la vez penosa, enternecedora e irrisoria, en la que el negro es como un animal inocente que tanto se ilusiona sobre sus disposiciones musicales que se rinde al primer halago:

[...] si vos diédeses traza a que yo entrase a daros lición, en menos de quince días os sacaría tan diestro en la guitarra que pudiéssedes tañer sin vergüenza alguna en cualquier esquina; porque os hago saber que tengo grandísima gracia en el enseñar y más que he oído decir que vos tenéis muy buena habilidad, y a lo que siento y puedo juzgar por el órgano de la voz, que es atiplada, debéis de cantar muy bien (p. 187).

La voz atiplada no es sino la del castrado, pues Luis ha debido ser emasculado antes de la muda. La crueldad de Loaysa apenas si se soporta: “[...] apenas habréis comido tres o cuatro moyos de sal cuando ya os veáis músico corriente y moliente en todo género de guitarra” (p. 188). La sal no la daban a los hombres sino al ganado vacuno para impulsarlo a beber con el fin de aumentar la producción lechera, que es como tratar a Luis de animal. Con todo, el buey espeso de Luis no parece necesitar que le animen a abrevarse, por lo que Loaysa toma buen cuidado de emborracharlo: situación degradante y tristemente cómica.

Si la música es para con el esclavo eunuco soborno envilecedor, no ocurre así con los demás moradores de la casa, para quienes llega a operar mediaciones tan eficaces que renuevan y alientan la cohesión del grupo.

Ni qué decir tiene que una tonada tocada con la punta de los dedos basta para evocar la copla y abrir paso a la comunicación.

Así en la tercera noche en que Loaysa permanece invisible detrás del torno, todas las de casa, menos Isabela/Leonora, han acudido a la llamada de Luis. Entonces es cuando Loaysa preludia mansamente el aire de *Pésame dello*, música para cantar y bailar las coplas muy de moda en las postrimerías del XVI:

Pésame dello, hermana Juana.  
Pésame dello, mi alma...

¡Oh pesar! ¡oh pesares! ¿Cómo no me va a pesar que un torno nos separe? ¿Quién pudiera decirlo sin hablar palabra?

Pues, ¿qué diré de lo que ellas sintieron cuando oyeron tocar el *Pésame dello* y acabar con el endemoniado son de la zarabanda, nuevo entonces en España? No quedó vieja por bailar, ni moza que no

se hiciese pedazos, todo a la sorda y con silencio extraño, poniendo centinelas y espías si el viejo despertaba (p. 196).

Otro momento es en la quinta noche, trágica y definitiva, en que Loaysa es introducido por fin en las interioridades de la casa. El ungüento ha obrado y el viejo "ronca como un animal" (p. 207). Todas se perecen por la belleza de Loaysa:

En esto, la dueña tomó la guitarra que tenía el negro, y se la puso en manos de Loaysa rogándole que la tocase y que cantase unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían:

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis. . .

Cumplióle Loaysa su deseo. Levantáronse todas, y se comenzaron a hacer pedazos bailando. Sabía la dueña las coplas, y cantólas con más gusto que buena voz y fueron éstas:

Madre, la mi madre,  
guardas me ponéis,  
*que si yo no me guardo,*  
*no me guardaréis.*  
Dice que está escrito,  
y con gran razón,  
ser la privación  
causa del apetito;  
crece en infinito  
encerrado amor;  
por eso es mejor  
que no me encerréis;  
*que si yo no me guardo,*  
*no me guardaréis. . .* (p. 208)

Lo que aquí se canta y baila es la moraleja de la historia, que todavía no ha terminado, pero que ya estalla a gritos en el júbilo de la libertad reconquistada. La música alcanza ahora la plenitud de su eficacia.

La dueña es la que canta, y la acompaña Loaysa, que es como si quisiera nacer una nueva pareja inquietante e impropia.

Lo que la dueña echa en cara a las madres es que no hay cosa más vana que encerrar a las niñas y sin embargo, a ella y no a otra, le ha tocado, en el reparto de la comedia carrizaliana, el papel de la madre, encargada, por delegación del Padre, de velar

por la integridad del claustro marital. Madre p rfida y desintegradora que con su canción cubre de antemano el pecado de la niña en beneficio del que espera cometer con el que le acompaña la voz con la guitarra.

#### DORMIR... MORIR TAL VEZ...

La novela de *El celoso extremeño* es esencialmente, en su más hondo decir, una parábola de muerte, que invierte la parábola de vida —la del Hijo Pródigo— que le sirve de lema (“[ . . . ] el cual, como otro Pródigo [ . . . ]”, p. 175). De modo que cabe preguntarse si la alusión al Evangelio tiene más fin que invertir el tema de San Lucas, ya que si el Hijo Pródigo vuelve para vida: “Ese hijo mío estaba muerto y ha vuelto a la vida” (Luc., 15, 24), Carrizales no vuelve sino para morir. La muerte corre a lo largo de su historia, de episodio en episodio, hasta dejarlo muerto por fin en el sepulcro de su casa.

La omnipresencia de la muerte se marca desde el momento prehistórico en que Carrizales se tiende para dormir, a bordo de la nave que le lleva a Tierra Firme, en esa “mortaja de esparto” que lleva en su equipaje, y que, si bien designa como por antífrasis la esterilla que usaban los navegantes, no deja de referirla mediante un término propio de la moribundia.

Al volver de las Indias, Carrizales no encuentra más que muerte: buscó a sus amigos, y hall los *todos muertos* (p. 178), y asimismo sus parientes, que “ninguno le *había dejado la muerte*” (*id.*). En cuanto a la casa-fortaleza donde ha de quedar recluida su esposa, sus mismos suegros, al entregarla, vierten “no pocas lágrimas”, pues “les pareció que la llevaban a la *sepultura*” (p. 181). El mismo vivir de Carrizales es sucesión de muertes: “Había *muerto* en él la gana de volver al inquieto trato de las mercaderías” (p. 178).

Pero la muerte, además de enunciarse como muerte, se significa, a lo largo de toda la novela, en forma de sueño, el cual, si bien no es propiamente la muerte, es su imagen y semejanza. Así se lo representaban los antiguos: “El cuerpo del hombre dormido, decía Cicerón, es como el de un muerto, pero el alma sigue con vida” (*De divinatione*, I, xxx).

La cuestión del sueño se inscribe en la misma persona física y moral de Carrizales. Sus celos son tales que nunca se relaja en su vigilancia, ni siquiera en pleno sueño. De noche retiene a su esposa prisionera de su desvelo cerrando la puerta con la llave maestra, que oculta bajo la almohada o dentro del colchón.

Así pues, la condición del éxito es apoderarse del sueño de Carrizales, es decir encerrar al viejo en un sueño tan pesado, tan próximo a la muerte, que ya no pueda evadirse de él para dar curso a su celosa vigilancia.

Ese sueño ha de ser tan parecido al último sueño, que es el eterno, que será difícil no confundirlos. De hecho, Carrizales no emerge del uno más que para hundirse en el otro.

La relación: sueño/sueño eterno, o sea: sueño/muerte, no se les ha escapado a las esclavas y criadas de casa.

Al proponer Loaysa unos polvos de sueño para dormir al viejo, recibe la siguiente respuesta:

—Jesús, valme —dijo una de las doncellas— y si eso fuese verdad, ¡qué buena ventura nos habría entrado por las puertas sin sentillo y sin merecello! *No serían ellos polvos de sueño para él, sino polvos de vida para todas nosotras*, y para la pobre de mi señora Leonora, su mujer, que no la deja a sol ni a sombra ni la pierde de vista un solo momento (pp. 196-197).

Así se enuncia la relación estructural básica que forma el nudo profundo de la novela, a saber el trinomio:

vida/sueño/muerte

Los polvos de sueño que se echen a Carrizales, son polvos de *vida* para las mozas, lo cual viene a decir que el *no-sueño* (o *sueño*) de Carrizales es para ellas *vida*, o sea *muerte*. Basta invertir la relación para que las mozas se queden con *vida*, atribuyendo a Carrizales *vida*, que ha de entenderse alternativamente como *sueño* o como *muerte*.

La relación de *vida* a *sueño* y *muerte* hace que, en última instancia, el sueño se deje concebir como metáfora accidental de la muerte<sup>11</sup>. Lo que además confirma la literalidad del texto, pues aplicarle al celoso el unguento en las aletas de la nariz y en las muñecas “*fue lo mesmo que haberle embalsamado para la sepultura*”

<sup>11</sup> El carácter metafórico del sueño (es metáfora de la muerte) aparece perfectamente explicitado por Loaysa cuando anima a las mujeres a no reprimir ya sus voces: “bien podían hablar alto porque el unguento con que estaba untado su señor tenía tal virtud que *fuera de quitar la vida ponía a un hombre como muerto*” (p. 207). Lo cual significa que el sueño que el unguento suministra es *como* muerte, o sea que es la misma muerte, salvo que la vida persiste bajo la apariencia de la muerte. Véase el *De divinatione* de Cicerón citado más arriba.

(p. 203). Después de lo cual, la esposa se asoma de nuevo a la gatera para anunciar a la dueña el éxito de la operación: “—Dame albricias, hermana, que Carrizales *duerme más que un muerto*” (p. 203).

Con el sueño/muerte no subsiste en Carrizales más que una actividad puramente fisiológica que no es privativa del hombre, sino más bien la manifestación de una biología animal: el ronquido es el último mensaje de ese cuerpo a la deriva: “[...] después que le unté, *ronca como un animal*” (p. 207).

Pero lo que está durmiendo ese canal de aire, ese neumático, no es todavía su muerte, que ha de seguir al sueño, sino la muerte de una parte de su persona: “[...] dormía el sueño de la muerte de su honra” (p. 213) —muerte metonímica que realizándose mediante la obsesión anxiogénica del celoso, no puede dejar de apoderarse de la totalidad de su ser, poniendo coto y término a su vida. Así vuelve a surgir la misma Muerte que, a la hora del desenlace, se ha quitado la careta del sueño, ofreciendo a todos la imagen desmetaforizada de su verdad.

#### UN CUARTETO DE DURMIENTES

Hasta aquí no se ha hablado más que del sueño de Carrizales provocado por la maniobra de Loaysa, pues la untura narcótica era la condición *sine qua non* de su triunfo.

Pero Carrizales no es el único durmiente de la historia. Una característica esencial de *El celoso extremeño* es la multiplicación del dormir, que emparenta la novela, por lo menos en este respecto, con los cuentos mágicos en que por efecto de un extraño encantamiento toda la población de un castillo (o de una casa, o de una ciudad) entra, por así decirlo, en dormición cataléptica, persistiendo en su sueño hasta que cierta condición se halle satisfecha gracias a la intervención de un ayudante, en el sentido greimasiano de la palabra, susceptible a veces de identificarse con el destinatario del objeto (la princesa, el castillo).

Una vez dormido Carrizales, algo se produce que tiene por efecto promover un cuarteto de durmientes, en razón del cual se va generalizando el sueño en la casa, pues las esclavas y doncellas no tienen sueño autónomo, sino que duermen por mimetismo o simpatía con los personajes esenciales del relato.

Obsérvese que el sueño que les es deparado es análogo al que se ha evocado a propósito de Carrizales. Siendo el sueño vida cataléptica en que el cuerpo está como muerto mientras que sigue

viva el alma, se le percibe como capaz de representar (tal es el caso, entre otros, de *El celoso extremeño*) una vida provisoriamente sustraída a la vida y en la que el cuerpo queda de momento apartado de toda actividad vital, manteniéndose la vida por el alma que se ha retrotraído en lo más recóndito del ser.

Fórmase, pues, en *El celoso extremeño* un cuarteto de durmientes, simultáneos en su dormición, y que comprende:

- |               |                    |
|---------------|--------------------|
| 1) Carrizales | 3) La dueña        |
| 2) Loaysa     | 4) Isabela/Leonora |

Esa estructura cuadrada es común a C1 y a C2.

Carrizales duerme por efecto del unguento narcótico. En cuanto a la dueña traidora, sabido es que pretende reservarse las primicias del asalto amoroso de Loaysa, pero que éste le pone por condición que primero gozará a la joven, que la misma González/Marialonso le trae a su propio dormitorio, mientras ella se acoge a la sala donde se duerme esperando turno.

Las dos redacciones difieren en lo que atañe al galán y a la joven esposa.

En C1 el adulterio ha sido consumado (“[ . . . ] no estaba ya tan llorosa Isabela en los brazos de Loaysa, a lo que creerse puede [ . . . ]”, p. 256); o sea, que han comulgado en un mismo goce amoroso, después de lo cual se han dormido: “Vio [Carrizales] a Isabela en brazos de Loaysa, durmiendo entrambos tan a sueño suelto [ . . . ]” (p. 257).

De modo que C1 distingue y opone dos clases de sueño: un sueño de goce satisfecho, y un sueño de frustración. Por lo cual el cuarteto de los durmientes se distribuye en dos parejas:

- a) los satisfechos (han hecho el amor): Isabela-Loaysa;
- b) los no-satisfechos (no han hecho el amor): Carrizales-González.

Lo propio de esa estructura es que en ella se deshace la pareja matrimonial instituida (la de los velados y de los celos), en beneficio de una pareja menos desigual, a saber: Carrizales y González, la cual accede por fin desde su dormir a la función de madre simbólica o, mejor dicho, al de esposa simbólica del Padre.

Frente a esa imprevisible pareja parental se sitúa la de los amantes, que se constituye al renunciar Isabela a su función legal de esposa postiza: separándose del Padre, se une con Loaysa en un adulterio que restablece la verdad vital.

La estructura de C1, tal como acaba de describirse, se reduce

con facilidad al modelo analítico de Greimas, que se utiliza aquí con fines explicativos. En *El celoso extremeño* (C1 y C2), el modelo funciona con una variante, por la cual el Destinador no suscita el Objeto sino para apropiárselo, es decir, hacerse su propio Destinatarario. De donde resulta una estructura de “bucle” en que el Destinador/Destinatarario (Carrizales) se destina a sí mismo al Objeto (Isabela), siendo atacado en su posesión por el Sujeto (Loaysa):

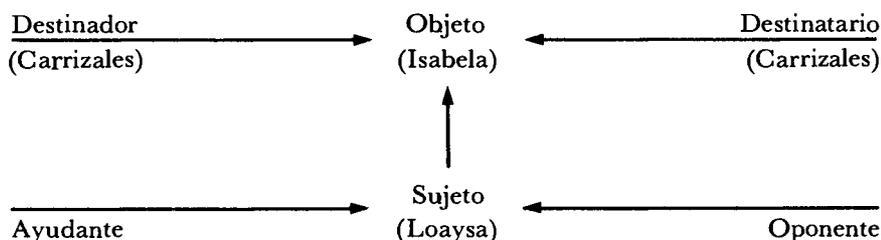


Figura 4

Todo el relato reposa sobre la argumentación del puesto de Oponente, y en la variación de esa argumentación. Al abrirse la crisis narrativa con la intervención del Sujeto, el Oponente será, frente al Ayudante constituido por los amigos del barrio, el mismo Carrizales y la totalidad de su dispositivo de defensa. En este dispositivo están, amén de la casa, el eunuco Luis, las esclavas y doncellas y la dueña González. Tenemos, pues, en un principio:

SUJETO	OPONENTE:
	Carrizales
	La casa
	Luis
	Doncellas y
	esclavas
	La dueña González

La tensión narrativa consistirá, pues, para el Sujeto (Loaysa) en transferir sucesivamente de derecha a izquierda, de Oponente a Ayudante, todos los elementos del dispositivo, con la excepción de Carrizales, neutralizado por el ungüento gracias al cual el Sujeto consigue desviar al Objeto hacia su propia zona de goce. El episodio de la muchacha que hace de centinela en la puerta de la recámara del viejo (en C2 será la negra Guiomar) y que infunde pánico con su falsa alarma (pp. 252-253), ese episodio, pues, sólo marca que un elemento del dispositivo no ha desistido momentáneamente de su función de Oponente, no por fidelidad a

Carrizales, sino por despecho y con el fin de impedir o retardar al Sujeto en su conquista del Objeto.

La neutralización de Carrizales se suspende con el alba, con lo que, en teoría, habría de volver a su función de Oponente. Pero ¿para oponerse a qué? El daño ya está hecho, y él mismo ha podido comprobarlo. Por lo cual ese Oponente ahora destituido por inútil, y que sólo lo era a fuer de su función primordial de Destinador/Destinatario, tiene que dimitir de dicha función, pues el Objeto ha dejado de existir en la perspectiva de su destinación. De modo que Carrizales, que ya no puede ser ni Oponente, ni Destinador/Destinatario, es ahora un personaje sin función que, como tal, ha de desvanecerse, por lo que no tiene más salida que la muerte. La muerte de Carrizales, además de peripecia trágica, responde a una necesidad estructural.

Lo mismo ha de suceder en C2, aun cuando el adulterio no haya sido consumado. La eliminación del Oponente reposa entonces sobre la convicción errónea de Carrizales. Pero ese error no deja de ser *su* realidad, que se sustituye a la realidad objetiva inoperante. Como en C1, la evacuación del Oponente, que ya no tiene a quién ni a qué oponerse, implica por solidaridad la del Destinador/Destinatario y, por consiguiente, la eliminación de Carrizales.

#### LA LECCIÓN DE C2

La variante C2 constituye una *lectio difficilior*, lo que le confiere un valor determinante en el plano interpretativo.

La dueña Marialonso acaba de pasar el ungüento a Leonora, que a su vez lo administra a Carrizales. De modo que como Isabela en C1, ella es quien procede a la dormición del celoso.

Por mandato de la dueña, se retira con Loaysa en el aposento de ésta. La otra espera en la sala que por fin le toque turno, y en esa espera se duerme:

Pero con todo esto —dice el texto— el valor de Leonora fue tal que, en el tiempo que más le convenía [o sea: *in extremis*, ahora o nunca], le mostró contra las fuerzas villanas de su astuto engañador, pues no fueron bastantes a vencerla, y *él se cansó en balde, y ella quedó vencedora, y entrambos dormidos* (p. 214).

Según se ha apuntado en otra ocasión, no hay para qué plantear el problema en términos de verosimilitud/inverosimilitud, que

sólo son evaluables con relación a la supuesta realidad del acontecimiento referido. Tal no es el caso de *El celoso extremeño* que no relata otra realidad que la simbólica.

Así pues, en C2, Leonora, después de haber dispensado el sueño a Carrizales por aplicación del ungüento, lo dispensa a su vez a Loaysa agotándole físicamente por su imprevisible y encarnizada resistencia. Todo lo cual significa que con relación a un sueño del que Leonora sería la dispensadora, Loaysa y Carrizales son un mismo ser pues duermen un mismo sueño, que les ha impartido Leonora. O sea, desde el punto de vista de Leonora, la ecuación:

$$\text{Carrizales} = \text{Loaysa}$$

(Obsérvese que en ambos casos, la dormición es impuesta, pasivamente sufrida).

En cuanto a las condiciones en que se juntan los supuestos amantes, C2 asegura que el ungüento fue capaz, como por virtud mágica, de obrar a distancia, lo que declara explícitamente: “[...] Leonora y Loaysa [duermen] tan a sueño suelto como si en ellos obrara la virtud del ungüento y no en el celoso anciano” (p. 214).

Muy distinto es el texto de C1: “[...] durmiendo entrambos tan a sueño como si a ellos se hubiese pegado la virtud del ungüento con que él [o sea: Carrizales] había dormido” (p. 257). Si en C1 se atribuyen los efectos del ungüento a una contaminación o acción secundaria (*pegarse*), C2 evoca claramente un *obrar* (*obrar en ellos*), que sería acción primaria y directa. La misma virtud mágica tiene además por efecto dormir a distancia a la madre caricaturesca: la dueña Marialonso.

Otra vez, pues, nos hallamos ante el cuarteto de los durmientes, aunque en condiciones muy distintas, ya que ahora los cuatro personajes comulgan en un mismo sueño de frustración, o sea:

—dos durmientes idénticos en cuanto a su relación con Leonora (Carrizales = Loaysa), que bien podrían ser un mismo personaje desdoblado en dos avatares de sí mismo;

—dos durmientes análogas y a la vez antitéticas en su relación con Loaysa; análogas en cuanto ambas sustituyen el goce amoroso con dormición; pero antitéticas en que la una —Marialonso— es frustrada de un placer que se proponía recuperar en provecho propio, mientras que la otra, por la negativa que opone a la sollicitación del galán, lo frustra deliberadamente del placer que se había prometido. De donde se sigue que las dos mujeres, que no son sino una en cuanto a un mismo dormir continente, se oponen

respecto de la calidad y sentido de la continencia: la una es pasiva en su continencia que la frustra, y la otra ejerce la propia continencia de modo activo y frustrante.

Lo que significa que las dos parejas se reparten ahora en virtud de criterios que no son de disimilitud como en C1 (pareja satisfecha *vs.* pareja insatisfecha), sino de similitud. La continencia es de todos. Pero Carrizales y Loaysa, continentes ambos, sufren la misma frustración causada por la misma mujer que fue la operadora de su doble dormición. En cambio, Leonora y Marialonso se hallan ambas en el caso del amor no consumado; pero la una lo asume activamente, mientras la otra permanece pasiva ante la frustración que se le impone.

#### LOS OJOS DE CARRIZALES

Ahora bien: cualquiera que sea la tónica de la novela, C1 o C2, el desenlace es aparentemente idéntico. Carrizales despierta a pesar del ungüento, no da con su llave y sale en busca de su gente; se llega

a la sala donde la dueña dormía, y viéndola sola, sin Leonora, fue al aposento de la dueña, y abriendo la puerta muy quedo *vio lo que nunca quisiera haber visto, vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo*. Vio a Leonora en brazos de Loaysa durmiendo tan a sueño suelto[ . . . ] (p. 214).

A la escena en que Carrizales se halla en el trance de *ver* a Leonora en brazos de Loaysa, corresponde en C3 la de Cañizares cegado por el agua jabonosa que le echan en los ojos, y por tanto *impedido de ver* la fornicación de Lorencica con su galán.

En ambos casos la catástrofe nace de *ver* lo que no habría de haber sido visto: el incestuoso espectáculo de la madre adúltera (o de la esposa que la sustituye). En Cañizares el *ver* se negativa transformándose en ceguera, en un *no-ver* por el que se castiga el mal uso que el sujeto ha querido hacer de sus ojos.

En C2 Carrizales no es afligido de un no ver, sino que, habiendo visto, se retrotrae en una *denegación* del propio ver<sup>12</sup> que

<sup>12</sup> Véase S. FREUD, "La negación" (1925), en *Obras completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1948, t. 3, pp. 2884-2886. La negación o denegación es un procedimiento por el cual el sujeto, al formular deseos, pensamientos o sentimientos reprimidos, se defiende de ellos negándolos. Lo que aquí se reprime es el *ver* profanatorio, obliterándolo con su propia denegación: "no tener ojos para ver".

conduce al sujeto a representarse a sí mismo como no teniendo ojos: “dar por bien empleado *no tener ojos para verlo*” (p. 214). Para percibir el trabajo y los efectos de la denegación basta transformar el discurso indirecto libre del texto en discurso directo en primera persona:

[vio lo que diera por bien empleado no tener ojos para verlo]

[Veo lo que doy por bien empleado no tener ojos para verlo]

O sea: [no tengo ojos para ver]

Por lo que se significa un ver obliterado por el deseo de no tener ojos: ver denegado que equivale al ver negativado del ciego.

Tanto en C3 como en C2, el discurso sobre los ojos ciegos (recuérdese C3: “¡Por Dios, por poco me cegaras, Lorencica! . . .”, etc.) es el del *voyeurismo*: *voy eurismo* de burla en el entremés, o trágico en la novela<sup>13</sup>.

La visión denegada provoca en Carrizales una conmoción violenta que se traduce en una pérdida de sentimiento: “Sin pulsos quedó Carrizales con la amarga vista de lo que miraba; la voz se le pegó a la garganta, los brazos se le cayeron de desmayo y quedó hecho una estatua de mármol frío . . .” (p. 214). El colapso habrá de provocar su muerte.

#### EL TRABAJO DEL EDIPO

Así pues, toda la estrategia celosa de Carrizales, todo su genio de la fortificación civil han sido inútiles: un mozo ha logrado burlar el dispositivo, y ahora duerme entre los brazos de su joven esposa. Cosa que significa que Carrizales muere del derrumbamiento de su dispositivo, con el que está tan perfectamente identificado que ha bastado atentar a su casa para precipitarlo en la muerte.

Si tal es el caso, la consumación o no consumación del adulterio no es rasgo pertinente en la estructura de la novela. Cabe pensar, sin embargo, que la violación del dispositivo en C2 sin adulterio efectivamente consumado, es una concepción más abstracta que la que se da en C1: victoria simbólica no menos real y eficaz que si Loaysa hubiese gozado a Leonora. De donde se sigue que

<sup>13</sup> El texto de C1, a diferencia del de C2, se limita a enunciar el tema: “Vio lo que nunca quisiera haber visto” (p. 257), sin llegar a introducir el motivo, ciertamente esencial, de la denegación.

C2 ofrece una simbolización más potente del caso y de las relaciones que en él se traban entre los personajes.

Un primer análisis interpretativo del trabajo simbólico de C2, es el que consiste en leer la casa como una metáfora de Leonora. Adueñarse de la casa, desde la casapuerta hasta el dormitorio profundo donde Leonora consume su triste vida conyugal, es el equivalente proyectivo de una posesión.

Si se trasciende esa primera interpretación, llegará a leerse el conflicto como un caso edípico, es decir como una agresión al Padre, con vistas a hacerse con el poder paterno y las posesiones en las que se ejerce. Lo cual viene a decir que si bien Loaysa es figura de Edipo, su referencia es el Edipo de la toma de poder en Tebas, que, habiendo perpetrado el parricidio/regicidio, accede por Yocasta al rango de *τύραννος*, pues su autoridad procede de violencia y no del derecho institucional de la Ciudad. De ahí que la ascensión política de Edipo signifique que toda usurpación de poder por vía no institucional, es decir, ilegítima, equivalga a parricidio, o sea: a la eliminación del legítimo poseedor, el cual siempre y en todos los casos, no puede dejar de ser el Padre.

De donde se infiere que hacerse con la casa fortaleza de Carrizales es apoderarse del lugar en que se ejerce y significa el poder del Padre. La Madre-Esposa no es sino el exponente de ese mismo lugar, símbolo y atributo legítimo de la soberanía paterna. De modo que la ocupación de la casa es, en el plano simbólico, el equivalente del parricidio y del incesto. Ocupar la casa es desposeer ilegítimamente al Padre de su poder y propiedad (de la que es parte inherente la Madre), lo que equivale a darle la muerte.

#### PARA INTRODUCIR LOS CELOS

El esquema interpretativo que acaba de delinearse, aunque aparentemente operativo, no deja de ser insuficiente en cuanto no se hace cargo del rasgo más saliente del caso carrizaliano, a saber los celos, que son el tema de la novela. La problemática del edipo deberá, pues, plantearse en una perspectiva que aclare la manía celosa del personaje, sin renunciar por ello a esa universalidad propia de toda creación poética, esto es: sin perder de vista que Carrizales no es un caso clínico, sino poético.

Los celos, en su forma normal, se componen esencialmente de la tristeza y dolor que causa la pérdida del objeto erótico, o el temor a perderlo. A lo que cabe añadir —dice Freud— además

de la ofensa narcisista, sentimientos hostiles contra el rival preferido, y por último una aportación más o menos grande de auto-crítica destinada a responsabilizar al *yo* de la pérdida amorosa<sup>14</sup>.

Aunque algunos de esos componentes son reconocibles en *El celoso extremeño*, fuerza es reconocer que los celos de Carrizales son de muy otra índole, pues ofrecen la especificidad de una exacerbada manía posesiva que se traduce por un mismo frenesí tanto si se trata de dineros como de amores. Ya se ha apuntado que lo guardoso en él se extendía a la totalidad de su haber, económico y matrimonial.

Teniendo en cuenta, pues, el carácter específico de los celos carrizalianos, se ha optado en las páginas que siguen por enfocar el edipo del celoso desde la teoría kleiniana, sin duda más adecuada al tema.

El fundamento de la teoría es que el *yo* define su relación con los objetos repartiéndolos adversativamente en buenos o malos, con la circunstancia de que un mismo objeto se deja fantasear alternativamente como bueno y/o malo. La causa originaria de esa adversación es, en lo más profundo de la experiencia vital, la representación del Seno materno. Según ese Seno se viva como gratificante o al contrario como envidioso, o sea ávido de recuperar toda gratificación para sí, se depositan en el inconsciente imágenes contradictorias que han de sobrevivir en la vida pulsional futura. La felicidad se funda, pues, en la posesión de ese Seno, cuya significación, por efecto de los deseos y fantasías que se le fijan, trasciende y con mucho su función nutricional<sup>15</sup>.

La envidia, según Melanie Klein, es ese sentimiento de tristeza que sobrecoge al sujeto porque otro posee o goza de un objeto deseable<sup>16</sup>. Los celos no son sino un caso de envidia fundado en una perturbación de la relación de objeto. En otros términos, los celos nacen, en la teoría kleiniana, de la tristeza que inspira la posesión por el Otro del más deseable de los bienes: el Seno materno. Un sujeto marcado por celos posesivos de esa índole vive el propio edipo como reacción agresiva a la confiscación por el Padre del Seno materno, y correlativamente se resarce de esa frustración primitiva con la obsesión de guardar para sí, contra toda

<sup>14</sup> Cf. S. FREUD, "Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad" en *Obras completas*, t. 2, pp. 1011 ss.

<sup>15</sup> Véase MELANIE KLEIN, *Envidia y gratitud. Emociones básicas del hombre*, Hormé, Buenos Aires, 1987.

<sup>16</sup> "Tristeza del bien ajeno": así definía el pecado de envidia el catecismo postridentino de Jerónimo de Ripalda.

tentativa de confiscación por parte del Hijo, ese mismo Seno que ahora es el de la Madre-Esposa. De modo que en semejantes condiciones, el edipo se representa como una rivalidad del Padre y del Hijo ante el objeto deseable que cada uno codicia, procurando confiscarlo para sí.

El interés del modelo kleiniano, en lo que respecta a *El celoso extremeño*, es aclarar el frenesí posesivo que conduce a Carrizales a montar el dispositivo de la casa-fuerte, sede y símbolo de su poder y autoridad de Padre, para asegurarse la posesión del Seno gratificante que tal vez no supo arrebatar en su propia prehistoria y que ahora podría serle arrebatado por Loaysa.

La rivalidad posesiva del Padre y del Hijo permite asimismo aclarar las historias conexas de Carrizales y Loaysa.

En efecto, Carrizales actúa en la novela de Padre afanoso por defender la posesión del Seno materno contra la agresión edípica del Hijo, que a su vez trabaja por hacerse con el seno deleitable.

Una formalización del caso desde la perspectiva kleiniana que acaba de evocarse exigiría la producción no ya de un triángulo parental, sino de dos con extensión del edipo a dos generaciones. En efecto, si Carrizales desempeña en la novela la función de Padre ( $C^P$ ) con relación a la Madre-Esposa, o sea Isabela/Leonora, y al Hijo representado por Loaysa ( $L^H$ ), no debe olvidarse que él mismo funcionó como Hijo ( $C^H$ ), por lo que tiene vocación de ocupar una posición H (o sea:  $C^H$ ) en otro triángulo dominado por un Padre (P) que es el del propio Carrizales, relacionándose asimismo con una Madre-Esposa, que fue madre ( $M^C$ ) del Carrizales de nuestra novela. Figuradamente:

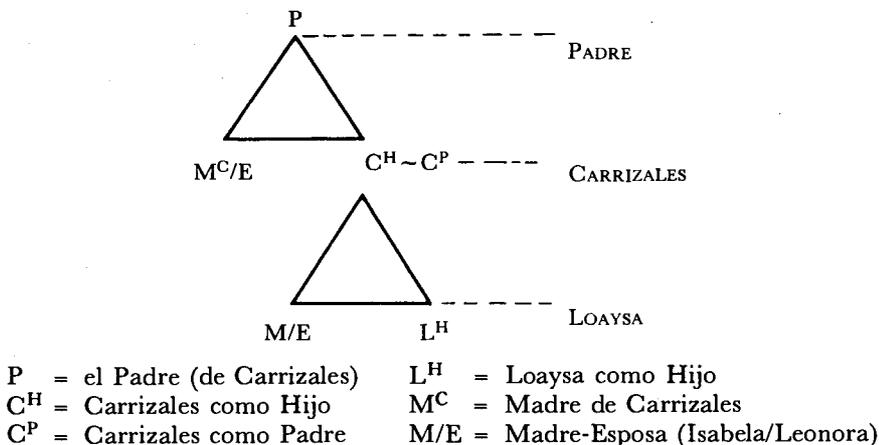


Figura 5

La presente figura no tiene existencia independientemente del texto. La información esencial que suministra el texto, en el relato de la prehistoria de Carrizales, atañe a su condición *filial*, con la indicación de su ascendencia (“nacido de padres nobles”, p. 175) y la mención alusiva del *Hijo Pródigo*: “como otro Pródigo” —cosa que nos conduce a considerar a Carrizales como el Hijo que fue (C<sup>H</sup>) en su propio triángulo parental. De allí la producción de un triángulo doble susceptible de abarcar las dos funciones generacionales de Carrizales. Por donde se deduce que éste, como *el Pródigo*, abandonó la casa paterna, renunciando a la posesión del Seno deleitable, que el Padre debió confiscar en provecho propio. Sus múltiples aventuras, y sobre todo ese “poco recato en la amistad que con mujeres demasiadamente había tenido” (C1, p. 226), dejan suponer junto con el derroche de la hacienda, prácticas compensatorias que son propias de la inestabilidad consecutiva a toda clase de ruptura.

La busca de una nueva estabilidad familiar fundada en la presencia de un Seno gratificante, lleva a Carrizales a desposarse con Isabela/Leonora, que no es sino el sustituto de la Madre perdida. De modo que Carrizales, inaugurando sus funciones de Padre (C<sup>P</sup>), tiende a reproducir el comportamiento confiscador que le valió perder la posesión del Seno deleitable, del que pretende ahora reservarse la posesión exclusiva. De ahí la exacerbación de la manía posesiva y la edificación del dispositivo protector que no resistirá a los asaltos de Loaysa.

Loaysa desempeña frente a Carrizales la función filial. Es a Carrizales el Padre (C<sup>P</sup>) lo que fue a su propio Padre (P) Carrizales el Hijo (C<sup>H</sup>), y recíprocamente Carrizales es a Loaysa lo que debió ser el Padre (P) respecto del Hijo que él mismo había sido (C<sup>H</sup>). Ambos contienden por la posesión del Seno materno, reproduciéndose la rivalidad de generación en generación. Lo cual equivale a sentar, una vez más, la conclusión, obtenida por otros conductos, de que:

Carrizales = Loaysa

De ahí que Carrizales y Loaysa formen en la novela una pareja fantástica en que cada uno es el Doble del Otro. Así se explica en C2 la doble dormición de Carrizales y Loaysa identificándose en el sueño frustrante que les imparte Leonora.

Una curiosa confirmación de la hipótesis aquí formulada reside en la alusión al Hijo Pródigo que encabeza la novela, y que

nunca suele tomarse al pie de la letra.

El texto dice: “como otro Pródigo” (p. 175), que suele leerse como identificación de Carrizales con el Pródigo del Evangelio (*Luc.*, 15, 11-32), haciendo caso omiso de *otro* que, si se entiende *literalmente*, no significa identidad sino alteridad y diferencia: Carrizales no *es* el Pródigo, sino que es *otro*, es decir, diferente. La diferencia estriba, si se lee atentamente el texto evangélico, en que el Pródigo de San Lucas acaba volviendo a casa del Padre que le acoge con benevolencia. La parábola es tanto la del Padre acogedor como la del Hijo pródigo: “Ese hijo mío estaba muerto y ha vuelto a la vida; estaba perdido y lo he encontrado [. . .]” (*Luc.*, 15, 24).

Muy otro es el destino de Carrizales, que se va del Padre para nunca más acogerse a su protección. No pone término a sus peregrinaciones sino cuando ha muerto el Padre, al que no vuelve a ver. A diferencia del Hijo Pródigo, que el texto cita en falso como para descarriar al lector, la parábola de *El celoso extremeño* es una máquina edípica contra el absolutismo paterno perennizándose de una generación a otra, sin más fin que el de impedir al hijo la posesión del Seno deleitable. El Seno, que es objeto, tema y suscitador de los celos, aparece como el centro de un debate identificador en que Padre e Hijo son un mismo ser.

#### LOAYSA ES CARRIZALES

Una variante distintiva de C2 consiste en que Loaysa, al enterarse de la decisión de Leonora de entrar en un convento después de muerto Carrizales, “despechado y casi corrido se pasó a las Indias” (p. 220). Elige, pues, el mismo destino que Carrizales, pasándose a las Indias como hizo antaño el Padre, de modo que podría proseguirse la lectura: “. . . refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, etc. . . .”. Así pues, respecto de la huida y del exilio, Loaysa y Carrizales son dos avatares de una misma identidad. Lo más probable es que Loaysa sabría también aprovechar una calma en la travesía para considerar a su vez “el mal gobierno que en todo el discurso de su vida había tenido” y tomar la firme resolución de “mudar manera de vida” y sobre todo de “proceder con más recato que hasta allí con las mujeres”. Así que la prehistoria de Carrizales no fue sino imagen especular de la historia de Loaysa, y tan semejante al parecer, por no decir idéntica, que ambas se confunden por rigurosa mimética.

Los que han percibido esa relación, entre ellos Peter N. Dunn<sup>17</sup>, han querido ver en la marcha de Loaysa a las Indias una mera repetición cíclica de la historia, cuando de hecho no se trata de dos destinos que se suceden y reproducen (¿con qué fin?), sino de un ciclo cuya necesidad procede de que el Otro es el Mismo:

Loaysa = Carrizales

—identificación de quien el operador es el *yo* que alternativa y adversativamente se identifica con el Hijo libertador o con el Padre normativo Celoso de su doble propiedad: un Seno/un poder.

Esa identificación es exclusiva de C2; no se lleva a cabo en C1, donde Loaysa no se expatria a las Américas: “Despechado y corrido, se fue a una famosa jornada que entonces contra Infieles España hacía” (p. 263). La muerte que le es reservada no es muerte heroica en el campo de batalla, sino que lo mató un arcabuz que se le reventó entre los dedos. Esa muerte estúpida, tan lejos de las rutas americanas, dice bastante acerca de que el Loaysa de C1 no puede ser idéntico a Carrizales —cosa que, por otra parte, se significa en la doble dormición divergente que Isabela imparte a los dos personajes: mientras dispensa a su esposo un sueño castrador, colma a su joven amante con un sueño plenamente gratificante.

El hecho de que Loaysa y Carrizales no sean en C1 dos personajes en una misma persona, sino dos personajes en dos personas, aparece en estrecha relación con la consumación del adulterio/incesto, el cual sólo puede tener lugar si el marido es diferente del amante, el Padre del Hijo. A partir del momento en que el amante y el marido, el Hijo y el Padre, son un mismo ser, el adulterio/incesto se hace inconcebible, y tal es el caso en C2.

Aplíquese ahora a C2 el modelo actancial de Greimas.

Ni qué decir tiene que las funciones serán las mismas que en C1, y con sus mismos titulares.

La posición del Destinador/Destinario la ocupa Carrizales, que será también el Oponente primordial. Lo mismo que en C1, desde el instante en que descubre el adulterio, o lo que le parece ser tal, queda inutilizado como Oponente, y también, por solidaridad actancial, como Destinador/Destinario, lo que provoca su eliminación.

<sup>17</sup> “Las *Novelas ejemplares*” en *Suma cervantina*, eds. J. B. Avall-Arce y E. C. Riley, Tamesis, London, 1973, pp. 100-105.

El objeto destinado es Leonora, y el Sujeto Loaysa.

Mientras que en C1 Isabela, en cuanto consiente aplicar a Carrizales el ungüento narcótico, pasa a Ayudante, Leonora en C2, después de asumir esa misma función vuelve *in extremis* (“cuando más le convenía”) a la de Oponente, o mejor dicho, de Objeto/Oponente; se niega a la sollicitación amorosa del Sujeto, lo duerme dejándolo exhausto tras sus vanos esfuerzos, y se duerme a su vez sin haber tomado el más mínimo asomo de goce erótico. De donde se sigue:

a) que Leonora Ayudante duerme al Destinator/Destinatario administrándole un sueño radicalmente castrante;

b) que Leonora Oponente duerme al Sujeto, que ha sido incapaz de vencer su resistencia, que es como inutilizarlo, imponiéndole una castración momentánea, después de lo cual se duerme en sus brazos.

El resultado es una situación narrativa en que el Sujeto se ha posesionado del Objeto, de lo que da fe la postura de la pareja dormida, sin que por ello dicho Objeto, inocente de todo adulterio, haya sido sustraído a la posesión del Destinator/Destinatario; situación ambigua a la que corresponde un único caso de figura: el caso en que el Sujeto y el Destinator/Destinatario son un mismo ser, disponiendo idénticamente del Objeto, el cual, con la doble dormición castrante, acaba neutralizándose entre dos avatares de una única figura varonil:

Loaysa = Carrizales

Figuradamente:

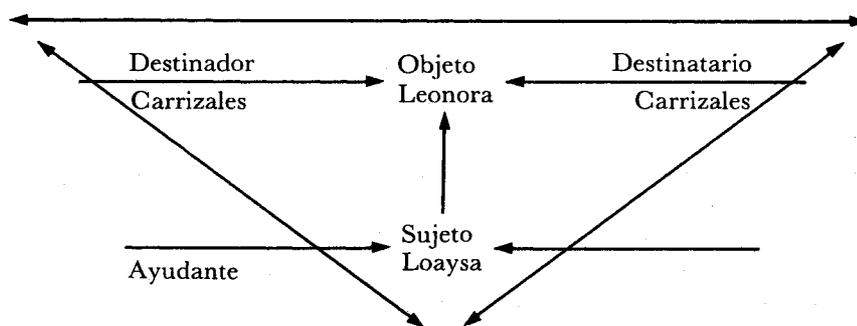


Figura 6

Dicho en términos más generales y demostrativos, la novela toda de *El celoso extremeño*, en su proyecto definitivo, deriva de una opción aparentemente paradójica: la de unir a Loaysa y Leonora

en un adulterio *no* consumado. De donde se sigue que la destinación del Objeto no se ha alterado al tiempo que se acoge al deseo del Sujeto, al que deja, con todo, insatisfecho. De modo que el Objeto, sin renunciar a su integridad, pertenece por indiviso a dos temas actanciales: Destinador + Sujeto, que por él y en él se juntan e identifican, dando lugar a un ser *uno* al que conllevan conjunta y alternativamente *dos* actantes: Carrizales + Loaysa, o sea: Carrizales = Loaysa.

#### LA FIGURA DE LA MALA MADRE

El presente análisis es insuficiente por no dar cuenta de la relación que se establece en *El celoso extremeño* entre el Objeto (Isabela/Leonora) y lo que debería llamarse el Contra-Objeto, representativo de la dueña (González-Marialonso). Relación adversativa que parece corresponder al contraste kleiniano de la buena madre y de la mala.

La buena madre —el buen Seno— es la madre gratificante. La mala madre —el mal Seno, el Seno podrido— es la que no aporta gratificación sino envidia, como si el mal Seno quisiera recuperar para sí una gratificación de la que el *yo* ha de sentirse frustrado. Esta conducta, que aquí se describe en términos de Melanie Klein, es puntualmente la de la dueña tanto en C1 como en C2.

¿No pretende, en efecto, González/Marialonso confiscar para sí sola el goce amoroso, actuando como Seno envidioso que so color de gratificar, no obra sino en provecho propio?

De modo que en C1 el Sujeto se enfrenta con dos representaciones contradictorias, pero igualmente destructoras de la Madre-Esposa; la que no aporta sino envidia, y la que es toda gratificación ciega y que se le ofrece en don.

Más sutil es el planteamiento del problema en C2: frente a Marialonso la envidiosa, Leonora se presenta a la vez como gratificante y como frustrante, asociando la frustración con un tanto de gratificación suficiente para serenar al Sujeto gracias a un sueño benéfico. Ya se sabe que ésta es la condición de toda salud, la cual consiste en la integración por el *yo* de ese tanto de realidad que ha de saber soportar. En C2 Leonora —la buena Madre, el buen Seno— logra oponer a Loaysa su propia realidad frustrándole del adulterio/incesto, pero no sin dejar de proceder como “dulce enemiga”, pues por la gratificación con que acompaña su negativa le permite tomar la postura del Padre acogiéndola entre sus brazos.

“Dulce enemiga”, Leonora lo es tanto de Loaysa a quien rehúsa, en última instancia, el goce amoroso que solicita, como de Carrizales, ofrendido de muerte, a quien acaricia en su lecho de agonía: “[...] sobrevínole un terrible desmayo, se dejó caer tan pronto a Leonora que se juntaron los rostros [...]” (p. 219), postura tan equívoca como la de los supuestos amantes “enlazados en la red de sus brazos” (p. 215). “Dulce enemiga”: ese decir contradictorio, venido tal vez de la más lejana poesía amorosa, bien podría ser emblema de la ejemplar ambigüedad de *El celoso extremeño*.

#### LA ÚLTIMA PALABRA

Ya se ha señalado que C2 acaba con la imprevisible intervención de un *yo* anónimo.

Después de enunciar la suerte de cada personaje a la muerte de Carrizales: “Quedó Leonora viuda, llorosa y rica [...]. Quedaron los padres de Leonora tristísimos [...]. Las criadas se consolaron [...] y la malvada de la dueña, pobre y defraudada de todos sus malos pensamientos”, se inicia un discurso-*yo*: “Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso...” (p. 220). Frase misteriosa de la que nunca sabremos quién es el proferidor, y que introduce *in fine* una instancia narradora para quien no parece terminarse el suceso con la muerte de Carrizales y sus donativos póstumos. ¿Qué es lo que separa al *yo* narrador del “fin deste suceso”?

Tal vez la clave del problema resida en la frase epilodal:

Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en desculpase y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (p. 221).

“Verdad es que Leonora [comenzó] a desculpase y a contar por extenso la verdad del caso, [pero] no pudo mover la lengua y volvió a desmayarse” (p. 220). Tampoco insistió más. De modo que ese no “desculpase” de una falta que al parecer no se ha cometido, ese dejar el caso suspenso, crea una especie de hiato narrativo tal que un infranqueable intervalo separa al narrador del verdadero fin de la historia, que es la impenetrable verdad de Leonora y el porqué no manifestó con más ahínco su inocencia.

Ahora bien: mientras permanezca un átomo de historia sin

historiar, el *yo* narrador ha de quedarse “con el deseo de llegar al fin deste suceso” que, por falta de un último ápice de verdad, ha de permanecer para siempre inconcluso. La intervención del *yo* narrador ha de leerse, pues, como interrogación de la literatura acerca de su propio ser, es decir de su arbitraria e inverosímil verdad.

Merece señalarse para concluir que a esa extraña apostilla epistemológica del *yo* anónimo responde en C1 una asección lacónica: “El qual caso, aunque parece fingido y fabuloso, fue verdadero” (p. 263).

La verdad se afirma, pues, contra su vero-no-similitud: aunque vero-no-símil, la historia es verdadera. Afirmación no aseverada por demostración alguna.

No así en C2 en que el *yo* narrador asegura que por poco que quede una ínfima incerteza en la trama de la historia, ésta resulta interminable, lo que implica que en tal caso la narración ha de permanecer *ad infinitum* asintótica a la verdad; basta con una ínfima duda para trastornar la verdad en mentira, la historia en fábula.

En C1 lo aparentemente fabuloso no desdice de la verdad: entre los dos términos, fábula e historia, se mueve toda la literatura.

Pero C2, más sutil, pasa de la lógica disyuntiva binaria: fábula//historia, a una construcción ternaria:

fábula//historia//Yo,

en la que *yo* es quien, en última instancia, evalúa la resistencia de la literatura a la verdad o, por decirlo de otro modo, la inconocible verdad de la literatura.

MAURICE MOLHO  
Université de Paris IV-Sorbonne

## APÉNDICE

### NOTA ADICIONAL SOBRE LA MUERTE, RESURRECCIÓN Y REVERSIBILIDAD DE CARRIZALES

La muerte de Filipo de Carrizales, consecutiva a acontecimientos que todos conocen, fue ocasión para el ofendido anciano de manifestar con gravedad, en la pública confesión de sus errores, una filosofía generosa que se emparenta

con los más altos aforismos de la *stoa*. La agonía pública de Carrizales no deja de recrear, por su solemnidad, la muerte de un Séneca. Su parlamento en el lecho del dolor en presencia de su parentela y servidumbre, tiene más de despedida al estilo estoico que de tránsito cristiano.

Después de confesar su error al no considerar “que mal podían estar ni compadecerse en uno los quince años desta muchacha con los casi ochenta míos”, prosigue: “yo fui el que como gusano de seda, me fabriqué la casa donde muriese”, frase que consueña con otra anterior en que reconoce que fue “el fabricante del veneno que me va quitando la vida”. Morir del propio veneno, y más proclamándolo en público parlamento, es un casi suicidio en forma de muerte natural.

El patetismo y solemnidad de la situación no son disuasión suficiente para dejar de examinar las íntimas motivaciones de Carrizales en su confesión.

En el testamento público que dicta al escribano, Carrizales va disponiendo de sus bienes de un modo razonable, con generosidad para quienes le han servido, y sin más rencor para con la falsa dueña que el mandar le la paga de su salario. El perdón a Leonora, según podía esperarse, se traduce por un donativo de dineros: le dobla el dote, y dispone además que después de viuda ha de casarse con Loaysa. A las criadas deja de comer, y concede la libertad a Luis y a las esclavas.

Ahora bien: con semejante testamento, Carrizales desaparece de entre los vivos reconociendo a la luz de la razón que durante toda su existencia se ha equivocado sobre la naturaleza del bien verdadero. Sus bienes, tanto los que perdió en su prehistoria como los que ganó en América, los fue dedicando a sus pasiones y a las satisfacciones de sus sentidos, y de los más torpes apetitos de su ánimo, olvidándose que sólo se ha de elegir lo que en sí y de por sí es conforme con la naturaleza y rechazar lo que le es contrario, de modo que el primer deber del hombre es mantenerse en su natural constitución. Así predica Cicerón en el *De finibus*. Al confesar Carrizales que su matrimonio ofendió la ley natural, hace más que reconocer su error: proclama que el haberlo cometido nació de no haber sabido hacer diferencia del bien verdadero que procede de naturaleza y razón, y de las ventajas pasajeras, o *commoda*, cuyo bien no radica en su ser y de las que el ánimo debe saber desprenderse.

Carrizales se dejó llevar por las *commoda*, prefiriendo los bienes externos y dependientes a la razonable aceptación del orden universal. De ahí su frenesí posesivo que degeneró en manía celosa. Incluso después del soliloquio de la calma chicha, vuelve a los errores de siempre, dilapidando el bien que le ha sido deparado, aunque esta vez lo pierde por guardoso así como pierde a Leonora y se pierde a sí mismo por haber pretendido encarcelar la vida en una caja fuerte.

Al confesar Carrizales sus errores, sacando luego las consecuencias para acusarse de lo ocurrido, no hace más que reducir su propio caso a la moral estoica.

Muere al seteno día de su agonía. Su muerte, al parecer, fue serena.

Sobre la muerte de Carrizales, C1 ofrece una curiosa variante, abandonada en C2, en la que el agonizante, acusándose de sus errores, se compara primero con el gusano de seda: “que yo fui el gusano de seda, que me fabriqué la casa donde muriese”; luego con el ave fénix: “yo fénix que busqué y junté la leña con que me abrasase” (p. 261). Sabido es que el fénix edifica él mismo la pira donde ha de incendiarse, y a eso alude Carrizales, olvidándose, sin em-

bargo, de que la gracia del fénix es renacer perpetuamente de sus cenizas. Al no recordar el renacer triunfal del ave, Carrizales se cierra toda perspectiva de resurrección.

La omisión se comprende en C1, que es un texto pleno, cerrado, y sin devenir más allá de su conclusión. El hecho de que Carrizales y Loaysa no sean uno sino dos, sin identificación posible, se traduce por la eliminación de Loaysa, víctima de un estúpido accidente al manipular el propio arcabuz. Al morir sin posteridad alguna, pues Loaysa ni siquiera es su Doble, Carrizales no puede equipararse más que con un ave fénix condenada a perecer en el fuego sin resurgir de sus cenizas. Así es como se cierra definitivamente C1.

De donde se infiere que C2 no nace de C1, a pesar de seguirlo las más veces al pie de la letra, sino que es un proyecto fundado en un concepto narrativo radicalmente inédito.

La narración en C2 se construye toda en torno a la identidad de Carrizales y Loaysa. De ahí un edipo doble y reversible.

Si Carrizales es a la vez Padre e Hijo (Carrizales y Loaysa, Layo y Edipo) ha de aparecer conjunta y alternativamente como Padre agredido e Hijo agresor.

Frente a Loaysa, Edipo agresor, Carrizales será Layo agredido. Pero como Carrizales *es* Loaysa, asume a su vez el papel de Edipo agrediendo al Padre. Pero Loaysa, porque *es* Carrizales, no deja de representar asimismo al Padre asesinado en la encrucijada de las generaciones.

El que Carrizales y Loaysa no sean sino dos figuras de un mismo ser en dos momentos de su vida, los unifica al tiempo que los desdobra frente a la perpetua ambivalencia de Yocasta-Leonora.

Esa reversibilidad pertenece propiamente a C2, no aparece en C1, en que Carrizales y Loaysa no son sino dos seres antagónicos: el uno disputa con el otro la posesión de una mujer. De donde resulta una banal y previsible historia de cornudo. De modo que el interés de *El celoso extremeño* reside en el inagotable C2.

Todo lo que C2 hereda de C1, a saber el mismo cuerpo del relato y en especial el dispositivo de la casa fortaleza así como el asedio de Loaysa, refleja un estilo de novelar pretérito (el de C1), que ahora no tiene más interés que servir de base a una novela nueva en que los personajes son, además de personajes, fantasías abstractas, abstracciones de sí mismos, lo que les lleva a funcionar en reversibilidad, es decir el uno por el otro, el uno dentro del otro, ya que siendo cada uno el otro, lo contiene o se contiene en él.

De ahí que C2 sea una novela abierta sobre sí misma, cosa que se marca en la voluntad expresa de Carrizales en su lecho de agonía de que Leonora se case con Loaysa, o sea con su Idéntico o su Doble.

De ahí también la perennización de Carrizales, o mejor dicho de Carrizales-Loaysa a través del Loaysa indiano, que al embarcar para América se va mudando en Carrizales por cambio de piel o de pelo, pero no de destino ni de alma. De donde resulta una novela interminable reincidiendo circularmente en sí misma con el previsible retorno de Loaysa con el rostro o la máscara de un Carrizales inédito.

Ese Loaysa nuevo y viejo no es sino el fénix Carrizales que ahora renace de sus llamas recobrando su muerte en forma de vida nueva. Tan Fénix se ha vuelto que basta ahora con su presencia para que se evoque al ave cuyo nombre, innecesario ya, se ha ido borrando del texto.