

**De relojes desconcertados: el individuo, el tipo y la risa en la era de la profundidad psicológica.
Una aproximación a *El juez de los divorcios*¹**

Sara Santa-Aguilar
(Università degli Studi di Milano; Marie Skłodowska Curie Fellow)

A la memoria del gran maestro Carlos B. Gutiérrez, por la filosofía y por la risa

1. Introducción: los entremeses cervantinos y la hermenéutica de la profundidad psicológica

Afirmar la mayor complejidad del entremés cervantino respecto a la tradición de la que parte es una verdad de Pedro Grullo. Sin embargo, el estudio de los mecanismos en los que reside tal complejidad sigue siendo un campo de necesario análisis y discusión. Desde que Eugenio Asensio desarrolló la tesis de que el entremés cervantino, en sus aciertos y en sus desaciertos, es una fórmula “fecundada por la novela” (1971, 98), poco más se ha avanzado en los intentos por explicar la naturaleza de su complejidad y su carácter diferencial. Por el contrario, esta tesis se anquilosó en la tradición crítica y terminó reducida al tópico según el cual los personajes de los entremeses cervantinos resultan más humanos, o lo que viene a ser lo mismo, que tienen una mayor ‘profundidad psicológica’ frente a los acartonados personajes tipo propios de este género.

La idea de una ‘profundidad psicológica’ *per se*, para el lector y crítico moderno, hijo del siglo XX y nieto del XIX, ineludiblemente moldeado tanto por la novela realista como por la crítica psicoanalítica, parece ser una prueba inapelable de superioridad artística, un criterio inequívoco para discernir entre la obra de arte plenamente lograda y la imperfecta. Sin embargo, este prejuicio hermenéutico poca justicia le hace – y poca justicia se puede exigir que le haga – a otras fórmulas y otras técnicas artísticas, pero, sobre todo, al caleidoscópico universo de posibilidades que configuran la complejidad de una obra literaria.

Mal parada quedaría Dulcinea del Toboso frente a Ana de Ozores en la escala de las profundidades psicológicas, sin que se pueda afirmar que la primera –amalgama de ideales cortesanos, recuerdos grotescos, mentiras piadosas y despiadadas, puestas en escena palaciegas, profecías caballerescas y poesía burlesca– resulte una construcción despreciable que deba ser desterrada del podio de la complejidad literaria. Lo mismo sucedería con las Églogas de Garcilaso, la novela cortesana, la pastoril, la comedia de enredos y un largo y variopinto etcétera genérico que nos revela la imposibilidad de determinar la calidad de una obra basados en un único parámetro acriticamente extrapolado de su contexto histórico-literario y universalizado.

En el caso de los entremeses cervantinos, la obsesión por su reivindicación a partir de la profundidad psicológica de los personajes, por un lado, parece haber tapiado la posibilidad de seguir explorando los mecanismos de la complejidad que despliega Cervantes en su transformación del género y, por otro lado, ha terminado convirtiéndose en una dudosa petición de principio para aventurar interpretaciones que, más que dialogar con el texto, quijotescaamente le imponen desde fuera un sentido ajeno,

¹ Este trabajo se enmarca en mi proyecto de investigación postdoctoral VIOLENDINGS 101062513 financiado por la Comisión Europea HORIZON-MSCA-2021-PF-01-01, que desarrollo actualmente en la Università degli Studi di Milano.

atribuyendo a sus personajes sentimientos y reivindicaciones más afines a los ideales de quien los enuncia que al material sobre el cual se proyectan.

El caso de *El juez de los divorcios* resulta emblemático para explorar este problema hermenéutico. Al ser un ‘entremés de figuras,’ es decir, una obra que no se estructura por una trama como tal, sino por el desfile de diferentes personajes (Asensio 1971, 80-82), ha resultado particularmente tentador para invocar el tópico de su profundidad psicológica. Sin embargo, como toda obra cervantina, también este entremés está tejido con los hilos del intertexto, de la complicidad con el receptor a partir de los códigos estéticos compartidos y del genial choque de fórmulas literarias, que, en este caso, son la receta de su particular comicidad.

2. De la niña y el viejo a la vieja y el más viejo

En los estudios sobre este entremés sorprende la unanimidad crítica — lúcidamente interrumpida por Atienza (203) y Rolfes (1017-1018)— en la lectura del primer caso como otra reelaboración más de la estructura del viejo y la niña. Dicha fórmula, como destaca Huerta Calvo, es un tópico entremesil por su esencia carnavalesca que, en la oposición entre la lozana burladora en quien despierta la curiosidad sexual y el obstinado anciano represor, burlado y vilipendiado, da una imagen de la vida, la juventud y las pulsiones imponiéndose a lo que se niega a admitir renovación, a los viejos principios (16); en definitiva, una imagen de la primavera triunfante frente a un caduco invierno en fuga (no en vano metáforas que salen una y otra vez en la oposición de las edades de los integrantes de la fórmula). Cervantes, además de haber desarrollado esta estructura desde una perspectiva trágica en *El celoso extremeño*, no fue ajeno a sus posibilidades cómicas y se vincula directamente con esta tradición entremesil en *El viejo celoso*. Pero ¿es el caso de Mariana y el vejete otra reelaboración de esta fórmula, un mini *Viejo celoso* haciendo su número en el desfile de figuras del *Juez*?

Si analizamos la fórmula viejo/niña, encontramos unas constantes que servirán para dilucidar la especificidad de la oposición Mariana/vejete y su particular propuesta humorística. La primera son los celos desmedidos del viejo, que lo convierten en una ridícula figura entremesil o en un personaje trágico que labra el camino de su infortunio. La función de los celos es vertebrante de esta estructura en cualquiera de sus tratamientos, pues determina la interacción entre ambos personajes y el desarrollo bien sea trágico o cómico de los acontecimientos. Los celos del viejo cifran su insensatez: se componen de la conciencia de su despropósito —fuente del temor— y de su ciega obstinación en reafirmarse en él, que es lo que lo lleva a tomar las medidas represivas que actuarán como aliciente de la curiosidad de la joven o directamente de su resentimiento/deseos de burlarlo.

Centrándonos en el tratamiento cómico, que es el que aquí nos concierne, si la risa —y más aún la risa entremesil— se produce ante la *turpitud et deformitas*, podríamos decir que los celos del vejete son un objeto risible privilegiado, pues no son otra cosa que una *turpitud* que surge de su *deformitas*. Son una torpeza de comportamiento que se genera a partir de la conciencia de la deformidad de su cuerpo caduco —objeto por excelencia de la violencia verbal en este tipo de entremés—² en la inadecuada situación del matrimonio con la niña. Como advierte Arellano en su introducción a la *Antología de la poesía burlesca de Lope, Quevedo y Góngora*, “la propia fuente de la risibilidad (la *turpitud et deformitas*) implica la existencia de víctimas de una agresión, víctimas consideradas dignas de sufrir una burla que es un

² Para este tema ver Huerta Calvo (12-16).

modo de ataque contra alguna dimensión tenida por ‘viciosa’ en cierta medida” (20). El viejo, como grotesco personaje entremesil, por un lado, es el objeto que conjuga indisociablemente lo torpe y lo deforme provocando la agresión de la risa del espectador, pero por otro, en el desarrollo dramático, es la víctima necesaria de las burlas de los demás personajes que serán celebradas con la risa de un público cómplice de esa agresión.

La otra constante, aunque parezca una obviedad, no está de más abordarla en detalle: es la juventud de la niña en contraste con la vejez del celoso marido y la cronología que marca la evolución de la interacción entre tan desconcertados relojes. Si bien la hiperbólica vejez del celoso marido es lo que constituye su *deformitas*, no menos importante en la configuración del binomio es su contraste con los pocos años de la niña. La niña aurisecular apenas llega a los quince años. Sin ir más lejos, trece años tiene Leonora frente a los sesenta y ocho de Carrizales, y quince Lorenza casada con su setentón entremesil. Una de las precauciones que toma el viejo celoso al casarse es escoger estratégicamente a una mujer en quien no ha despertado el interés por el género masculino, que se entretiene jugando con muñecas y no puede ser aún el personaje — también primaveral— de historias de galanes, razones amorosas, cartas o matrimonios secretos. Tapiándola frente al mundo exterior, el viejo intenta preservarla en dicha candidez con el fin de que ella no eche en falta lo que no conoce —y que otros podrían desear que conociera—. Así, es de notar que su insensata oposición al paso del tiempo es doble: por un lado, al determinar casarse ya impotente y próximo a la sepultura, pretende negar las huellas del paso del tiempo sobre sí mismo, pero, por otro lado, también pretende detener el paso del tiempo sobre la niña, su inevitable desarrollo y tránsito a la madurez sexual.

Ahora, si la niña entra al matrimonio con el viejo en una primavera temprana, el desarrollo diegético impone que pronto eclosione, y la desavenencia entre los dos personajes poco se hace esperar. “Un año de noviciado” (334) pasa Leonora inocente en poder de Carrizales, y Cañizares sostiene con preocupación que “no pasará mucho tiempo en que no caya Lorencica en lo que le falta” (125), comentando respecto a los “frutos doblados” que recibe la joven del matrimonio que “*hasta agora no entiende de esas filaterías*” (125, mi énfasis).

Por el contrario, lo primero que salta a la vista en el caso de Mariana y el vejete son los veintidós años que transcurren antes de que la esposa decida quejarse de su marido. “Veinte y dos años ha que vivo con ella mártir” (5), dice el vejete, dato que, lejos de una pasajera mención, se reitera en la obra y no en vano haciendo alusión a la transformación que opera el tiempo sobre el cuerpo del marido (que, se entiende, no es una excepción):

Juez: Decid, señor: cuando entrastes en poder de vuestra mujer, ¿no entrastes gallardo, sano y bien acondicionado?

Vejete: *Ya he dicho que ha veinte y dos años* que entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés a remar en galeras de por fuerza, y entré tan sano que podía decir y hacer como quien juega a las pintas (6, mi énfasis).

En una genial parodia de la fórmula y su específica cronología, Cervantes nos está presentando un caso en el que el que se casa no es un viejo y la que pide el divorcio no es una niña, sino una mujer que, como dirá el juez, sí “gozó de las maduras” (6). Con la reiterada mención a los veintidós años, se enfatiza que la ‘primavera’ de Mariana cuenta, como mínimo, con treinta y siete abriles, edad que no solo excede, sino que alcanza para más que doblar las tópicas quince primaveras. Dentro de los parámetros del

siglo XVII, una mujer que ronda los cuarenta años no solo ha dejado de ser joven, sino que ya empieza a ser considerada vieja, con lo cual su representación literaria no será como protagonista de aventuras amorosas/eróticas, sino que empezará a acercarse a la figura de la tercera/dueña/celestina/bruja. Reza un soneto atribuido a Rojas Zorrilla:

De treinta a treinta y cinco no alboroz,
pero puede pasar con salpimienta,
pero de los treinta y cinco a los cuarenta
cría niñas que labren su coroz. (En González Cañal, 63)

En literatura burlesca del Siglo de Oro, el cuerpo de la vieja *per se* constituye el objeto idóneo para llevar a cabo la deformación grotesca de los tópicos del amor cortés, tan grata al barroco, pero la fórmula de la risibilidad llega a su clímax cuando, al igual que el viejo celoso, la vieja intenta oponerse torpe e insensatamente al paso del tiempo negando su edad. Tópicos se hacen entonces los afeites —recuérdese como caso emblemático el soneto de Quevedo “Rostro de blanca nieve vuelta en grajo—,” y, estrechamente relacionada con ellos, su esperpéntica lujuria.

Mariana, alegando como causa de divorcio el contraste entre “el invierno de mi marido y la primavera de mi edad” (4), no es otra cosa que esta figura de la poesía burlesca tratando de hacerse pasar por la niña de la fórmula del viejo y la niña. Es de notar que las alusiones a su edad no se quedan en la mención —reiterada, insisto— a los veintidós años de matrimonio, sino que acompañan todo el número de la pareja, siendo un elemento determinante en su construcción escénica.³ Una de las primeras cosas que hace el personaje frente al juez —y al espectador— es señalar déficticamente el deterioro de su cuerpo:

cuando entré en su poder, me relumbraba la cara como un espejo, y *ahora la tengo con una vara de frisa encima* [...] *Mire, mire los surcos que tengo por este rostro*, de las lágrimas que derramo por verme casada con esta anatomía (4, mi énfasis).

Al igual que las viejas albayaldadas de Quevedo, Mariana va a maquillar esas huellas de la edad para entrar en el disfraz de la niña del tópico, pero, al ser un personaje teatral, es decir, un personaje que se construye entre el gesto y el diálogo, sus afeites serán verbales; consistirán en atribuir esas huellas de la edad que acaba de nombrar y señalar, no a los años que las causan, sino a los disgustos por cuidar al viejo. Así, la mencionada ‘primavera’ no puede ser tomada como auténtica, sino como un maquillaje de palabras, como esa capa falsa que nos quiere imponer el personaje y tras de la cual se trasluce un rostro ajado que el personaje seguirá intentando desmarcar del tiempo.

La lujuria, los deseos de gozar el mundo, grotescos en este tipo de caricatura, también son un rasgo que encarna Mariana.⁴ Ante la propuesta del vejete de llegar a un acuerdo en el que cada uno se encierre en un convento para librarse de la odiosa convivencia con el otro, replica la ‘moza:’

³ Ver González (2005) para un estudio sobre la doble textualidad —dramática y escénica— en la construcción del personaje de los entremeses cervantinos.

⁴ Ya Atienza destacó esta relación con la caricatura de la vieja como una de las dos posibles interpretaciones de Mariana: “por una parte es una mujer que defiende su sexualidad y su pérdida de libertad, pero por otra parte ya no es una jovencita, sino una mujer que lleva casada veintidós años. Su deseo pudiera interpretarse como el de una vieja lasciva que se niega a reconocer el paso del tiempo sobre sí misma y proyecta su ansiedad sobre su marido” (203).

¡Malos años! ¡Bonica soy yo para estar encerrada! No, sino llegaos a la niña que es amiga de redes, de tornos, de rejas y escuchas. Encerraos vos, que podréis llevar y sufrir, que ni tenéis ojos con qué ver, ni oídos con qué oír, ni pies con qué andar, ni manos con que tocar; que yo, que estoy sana y con todos mis sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta, y no por brújula, como quínola dudosa (6-7).

Este rasgo se complementa en la construcción de la pareja con la ausencia de los celos del vejete. Si bien este es acusado de la tópica impotencia, no aparece por ningún lado la palabra ‘celos,’ constitutiva de la fórmula vejete/niña.⁵ ¿Se trata de un intento de desmarcarse de la figura ‘viejo celoso’ para proponer un personaje más humano? Pocos son sus rasgos definitorios en este entremés y sus intervenciones sirven, ante todo, para resaltar la figura de la gritona Mariana.⁶ Creo que la respuesta es otra y estaría, justamente, en su relación ancilar con la caricatura que encarna ella: volviendo al soneto atribuido a Zorrilla ¿tendría razones el vejete para temer que alguien decida gozar a su cuarentona aurisecular por más de que ella ansíe usar de todos sus sentidos?

La comicidad de este caso reside, además de la consabida violencia verbal para describir los achaques del vejete —rasgo tópico de la fórmula viejo/niña—, en la alquimia literaria que hace el alcaláino con los ingredientes de las fórmulas fijas. La construcción hiperbólica de la *deformitas* del cuerpo del viejo caduco y su agresión a través del insulto proferido en el contexto dramático es un ingrediente propio del género entremesil. Cervantes toma este ingrediente, lo lleva a su cima, pero altera su contexto de enunciación duplicando su comicidad. Al ser emitidos por una mujer que no es joven, estos insultos, como un bumerán, convierten también a la victimaria en torpe objeto de risibilidad, en vieja quevediana queriendo pasar por niña. La risa-agresión del entremés se duplica, pero, además, la propuesta humorística cervantina se completa con otro nivel: el de la parodia. La fórmula ya cómica del viejo y la niña sufre una deformación grotesca y queda transformada en el número de la vieja y el más viejo. El resultado queda entonces sellado con la inconfundible firma metaliteraria del alcaláino, que nos deja ante una caricatura que quisiera habitar otro molde y que se empeñará infructuosamente en encajar en la historia de la niña entremesil produciendo la risa de un espectador que habría de percatarse de su inadecuación.

3. El no-poeta pobre y la honorada pedigüeña

Si bien los tratadistas del siglo de Oro remiten a la noción ciceroniana de *turpitud et deformitas* para explicar el fenómeno de la risa, esta fórmula solo nos servirá para abordar los objetos que la producen. Sin embargo, más allá de la representación de objetos grotescos, hay otro nivel de risa que no termina de explicarse con la fórmula ciceroniana, y es la risa que genera el procedimiento artístico en sí. Si pensamos en la parodia, por ejemplo, habría que reconocer que, más allá de la carcajada ante los personajes degradados, hay otro nivel de risa que surge del reconocimiento del referente original a través del espejo deformador. En todos los espectadores aflora la

⁵ Nótese que estos celos, ausentes en esta pareja, sí aparecerán en otros personajes de este entremés, como doña Guiomar y el cirujano.

⁶ Además de ser un personaje que resalta los gritos de Mariana con su sosiego y su petición de sosiego, este personaje sí acepta su edad, y él mismo dice que su mal aliento no se debe a una muela podrida en la boca, “pues lleve el diablo la muela o diente que tengo en toda ella” (5). El encubrir la falta de muelas bien sea quejándose del dolor de ellas o usando caja de dientes, junto con la tintura de pelo y el uso de peluca, es un tópico en la literatura burlesca para representar a los que quieren ocultar su edad. Valga como ejemplo representativo el soneto burlesco de Quevedo “Quéjaste, Sarra, de dolor de muelas.”

risa-agresión ante la *turpitud* y la *deformitas* de los personajes de una obra paródica, pero solo quienes conocen el referente parodiado encontrarán el placer estético de una risa que señala esa correspondencia/distancia entre dicho referente y su transformación. Si bien la parodia es el ejemplo más claro, no es el único procedimiento que genera la risa a partir de la alteración de los códigos compartidos por el emisor y el receptor, piénsese, por ejemplo, en la risa que provoca la alteración de frases hechas, tan grata a la poesía burlesca barroca, o del *decorum* del personaje en el teatro cómico.

Para aproximarnos a este tipo de risa, resulta particularmente útil la teoría que desarrolla Schopenhauer sobre el humor en *El mundo como voluntad y representación*. Según el filósofo, la risa surge de la percepción de la inadecuación entre la representación mental que tenemos de un objeto y la percepción del objeto mismo:

La risa no tiene otra causa que la incongruencia repentinamente percibida entre un concepto y el objeto real que [a través de] él es pensado en algún respecto, y es solo expresión de tal incongruencia [...] Cuanto más legítima es en un respecto la subsunción de tales realidades bajo el concepto, y cuanto mayor y más detonante, por otro, su incongruencia con él, tanto más fuerte es el efecto cómico que nace de esta oposición. Por consiguiente, la risa se produce con ocasión de una subsunción paradójica y, por tanto, inesperada, ya se exprese con palabras o con actos (I,13:126).

Esta definición, a mi juicio, resulta más abarcadora para explicar la risa y todos sus niveles. Incluso la *turpitud et deformitas* podría plantearse en términos shopenhauerianos como una inadecuación entre una representación mental de un ‘deber ser’ del objeto —o de la relación entre los objetos— y la percepción de su hiperbólica degradación. Hay inadecuación en que un viejo se case con una niña, si pensamos en la fórmula entremesil, o en que una mujer mayor pretenda hacerse pasar por una joven. Pero particularmente útil resulta la definición shopenhaueriana para explicar la risa que surge a partir de la mezcla de fórmulas y del mecanismo —tan cervantino— de hacer habitar a un personaje en una fórmula literaria que no le corresponde, que será una constante en la propuesta humorística de este entremés.

Pasando al segundo caso que desfila ante el juez, la primera imagen que surge ante el espectador es la de “un soldado bien aderezado” (7), quien, por boca de su mujer, será caracterizado como: impotente, ocioso, pobre y poeta. El personaje evoca la figura del *miles gloriosus* por el toque de ostentación que habría en ese traje “bien aderezado” que poco se corresponde con su persona, pero, como bien notó Agostini del Río (285), carece de las ínfulas de este tipo y, a pesar de su vestimenta, se acerca a la figura del soldado roto, como el de *La guarda cuidadosa*, que vive de glorias pasadas, de quimeras y de poesía.

Sin embargo, este personaje tampoco vive de glorias pasadas, ni de quimeras, y el único punto de contacto con ese tipo es la afición a la poesía y la pobreza. La imagen del poeta como un personaje que “no sabe cuál es su mano derecha, ni busca medios ni trazas para granjear un real” (8) es una caricatura que Cervantes desarrolla ampliamente en el *Viaje del Parnaso*, donde el ser poeta está ligado irremediablemente a la incapacidad de gestionar la vida práctica y, por consiguiente, a la pobreza.⁷ Sin embargo, la pobreza del tipo de poeta del *Viaje*, por más caricaturesca que sea, termina ‘redimida’ con sus versos. El fracaso en la vida práctica del poeta es un elemento que,

⁷ Más allá de la reiterada aparición del tópico, me interesa resaltar que en esta obra la riqueza parece ser incluso un impedimento para ser buen poeta. Dice Apolo sobre Pancracio de Roncesvalles en la *Adjunta* “pues es rico, no se le dé nada que sea mal poeta” (139).

en esta construcción, es indisociable de su actividad creadora. Es, si se quiere, el ‘precio’ que debe pagar por estar entre los protegidos de Apolo.

Sin embargo, el alcaína también ironizó sobre esta relación, y en las *Novelas ejemplares* nos muestra poetas a quienes el ensimismamiento y el choque con su realidad no les garantiza ni una buena octava, como es el caso del amo poeta de Berganza, quien, a pesar de encarnar todas las características del poeta del *Viaje*, compone una comedia que “parecía que la había compuesto el mismo Satanás” (615), o el poeta que agoniza en el hospital tras la disparatada creación de una comedia “en esdrújulos de nombres sustantivos, sin admitir verbo alguno” (618).⁸

La construcción del marido de doña Guiomar evoca la caricatura del poeta del *Viaje* y la crítica que se ha ocupado de este personaje lo ubica en tal arquetipo, formando parte de la nómina de los poetas cervantinos (Cotarelo y Valledor 635; Agostini del Río 297; Asensio 1973, 176; Gaylord 1982a, 192). No obstante, caminando en la línea desidealizadora del *Coloquio*, este personaje va un paso más allá, que ha pasado desapercibido. Si bien los poetas del *Coloquio* eran los ridículos autores de obras de nula calidad, este poeta entremesil ni siquiera alcanza tan dudosa ‘palma,’ pues, en su hiperbólica incapacidad para hacer cualquier cosa, resulta incapaz hasta de componer:

En toda la noche no sosiega, dando vueltas. Pregúntole qué tiene. Respóndeme que está haciendo un soneto en la memoria para un amigo que se le ha pedido; y da en ser poeta, como si fuese oficio con quien no estuviese vinculada la necesidad del mundo (8-9)

Si la inadecuación del poeta en la vida práctica es ya una un elemento potencialmente cómico, Cervantes evoca una fórmula conocida para hacer que contenga no solo un elemento inadecuado, sino uno incompatible: el no-poeta. Así, estamos ante un personaje cuyos versos no salen nunca de su cabeza, compone “en la memoria”⁹ y, para más inri, ni siquiera tan introspectiva tarea llega a buen término, quedándose en un arduo e infructuoso esfuerzo que le consume una noche tras otra. En definitiva, se trata de un personaje que de poeta solo tiene la obstinada voluntad de serlo, sin que salga de su boca ni de su pluma (¿ni de su cabeza?) el primer verso.

Cervantes en su obra crea muchos tipos de poeta que van desde el enamorado pastor hasta el profesional.¹⁰ Volviendo al poeta pobre del tópico, también es de notar que este siempre es un idealista nato en busca de la inspiración; normalmente un enamorado —como el soldado de *La guarda cuidadosa*, sin ir más lejos—, aunque también cabe la posibilidad de que, quijotesca, se figure tal para componer.¹¹ Por el contrario, el motor, ya no de la composición, sino de la voluntad de componer del soldado del *Juez* no es algo intrínseco del personaje: quiere componer como poeta mercenario, por encargo, con la ridícula fortuna de no ser ni un poeta de profesión ni mucho menos un poeta nato.

⁸ Para la caricatura del poeta en las *Novelas ejemplares* ver Santa-Aguilar (en prensa). También desde una vertiente no caricaturesca Cervantes se sale de este arquetipo y crea personajes adinerados que son buenos poetas —algo impensable en el *Viaje*—, como Don Lorenzo de Miranda en el *Quijote*.

⁹ Es interesante notar que cuando Don Quijote recita un poema que dice haber compuesto la noche anterior ‘en la memoria,’ este resulta ser un plagio, es el madrigal de Pietro Bembo (II, 68).

¹⁰ Para los tipos de poeta en la narrativa de Cervantes ver Santa-Aguilar (2021).

¹¹ Recuérdese que en la Adjunta Apolo ordena que el poeta “pueda decir que es enamorado, aunque no lo esté y poner nombre a su dama como más le viniere a cuento” (140). Esta posibilidad volverá a ser enunciada en palabras de don *Quijote* (I, 25: 244).

Otro punto de incongruencia frente al tipo es, precisamente, su estado civil. Una constante de los poetas de Cervantes es que ninguno es casado: bien sea porque son galanes enamorados que cantan a sus damas como objeto de deseo,¹² bien sea porque son pobres idealistas que, dentro de su incapacidad para gestionar su realidad, no han podido concertar un matrimonio¹³ o por ambas, como es el caso del soldado de *La guarda cuidadosa*. Incluso entre los que son —o componen como— poetas de profesión, y en quienes la soltería no sería connatural, sigue aumentando la nómina de los solteros.¹⁴

Pasando a la caracterización de doña Guiomar, es de notar que es más difusa y variopinta. Declara el soldado que es una mujer de “la más mala condición de la tierra: pide celos sin causa, grita sin por qué, presume sin hacienda, y, como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico” (10). Esta presentación se complementa en una cómica preterición con las características de “rostrituerta, enojada, celosa, pensativa, manirrota, dormilona, perezosa, pendenciera, gruñidora, con otras insolencias de este jaez, que bastan a consumir la vida de doscientos maridos” (10). Doña Guiomar encarna no uno, sino prácticamente todos los tópicos de la literatura misógina del Siglo de Oro.¹⁵ Sin embargo, además del mal humor que muestra ante el soldado, hay en este colorido mosaico un rasgo que se reitera: su afán pecuniario (“presume sin hacienda,” “como me ve pobre, no me estima en el baile del rey Perico,” “manirrota...”), característica se ve reforzada en su construcción dramática, pues acude ante el juez de los divorcios para quejarse de la pobreza del marido y su incapacidad para remediarla.

Este rasgo dominante acerca al personaje a una figura muy popular de la literatura burlesca: la mujer codiciosa y pedigüeña.¹⁶ Sin embargo, Cervantes genera una vez más una fractura entre la caricatura que parece encarnar su personaje y su situación dramática: ¿podría realmente tacharse de pedigüeña a la mujer que reclama a su marido “que no me dais de comer a mí ni a vuestra criada; y monta que son muchas, sino una, y aun esa sietemesina, que no come por un grillo?” (11). Más aún, si nos detenemos en el análisis de dicha caricatura, es de notar que aparece indisolublemente ligada a la única falla que no tiene doña Guiomar: el hecho de entregarse por dones y dineros, que en la casada se traduce en infidelidad y trae como colofón a otra figura muy popular en la literatura burlesca del siglo XVII: el cornudo consentido, aquel marido perezoso y pusilánime que no tiene ningún problema “vistiéndose aquello él / que gana desnuda ella,” como diría Góngora. El diálogo con esta caricatura queda explícito por boca de doña Guiomar:

¹² Piénsese en los pastores y cortesanos de *La Galatea*, en Grisóstomo, Cardenio, Don Quijote, don Luis, Lotario en el *Quijote*, en Clemente y don Juan en *La gitanilla*, en don Tomás de Avendaño en *La Ilustre fregona* o Manuel de Sousa Coutiño en el *Persiles*.

¹³ Piénsese en los poetas del *Coloquio* o en el poeta pobre que sigue a Periandro y Auristela enamorado de la bella peregrina y con la disparatada pretensión de casarse con ella en el *Persiles*.

¹⁴ Piénsese en Sansón Carrasco, don Lorenzo o en el tío cura del cabrero Antonio en el *Quijote* o en la apicarada figura de Lope Asturiano en *La ilustre fregona*. También los poetas natos no enamorados aumentan esta nómina, como Rutilio en el *Persiles*.

¹⁵ Lo nota Agostini del Río “ensarta tantos defectos que parece imposible que puedan acumularse en una sola mujer” (294).

¹⁶ Para este tipo en la tradición entremesil ver Huerta Calvo (33-37). Si bien el crítico, basado en el personaje de Lorenza en *El viejo celoso*, sitúa a Cervantes como un autor de corte más renacentista, que muestra a la mujer ávida de placer en vez de ávida de dineros, habría que recordar que este tipo no es del todo ajeno al entremés cervantino: está Cristinica en *La guarda cuidadosa*, que desecha al pretendiente pobre por el que le puede dar algo más que un soneto, o los personajes de Brígida y Cristina en *El vizcaíno fingido*.

y hay más en esto, señor juez: que, como yo veo que mi marido es tan para poco, y que padece necesidad, muérome por remedialle. Pero no puedo, porque, en resolución, soy mujer de bien, y no tengo de hacer vileza. (10)

Como la tónica pedigüena, doña Guiomar ‘muere’ por ponerle el consabido remedio a la pobreza en la que viven, pero la receta cómica de Cervantes en la construcción de su personaje, nuevamente, llevará a que contenga el elemento más inadecuado para la caricatura que evoca: el honor. Dentro de la lógica entremesil, el honor de doña Guiomar solo puede ser una virtud deformada, una moneda de cambio que utiliza para que el soldado tolere sin protestar su mosaico de defectos. Sin embargo, esta deformación, además de un rasgo necesario dentro de la estética del entremés, servirá para desmarcar al marido de la caricatura del cornudo consentido que tan bien parecía encajar con su caracterización, pues es él, el perezoso, pusilánime e impotente, es quien contrasta este honor deformado con su deber ser, generando nuevamente la comicidad de la inadecuación:

Soldado: Y es lo peor, señor juez, que quiere que, a trueco de la fidelidad que me guarda, le sufra y disimule millares de impertinencias y desabrimientos que tiene

Doña: ¿Pues no? ¿Y por qué no me habéis vos de guardar a mí decoro y respeto, siendo tan buena como soy?

Soldado: Oíd, señora doña Guiomar. Aquí, delante de estos señores os quiero decir esto: ¿por qué me hacéis cargo de que sois buena, estando obligada vos a serlo, por ser de tan buenos padres nacida, por ser cristiana y por lo que debéis a vos misma? ¡Bueno es que quieran las mujeres que las respeten sus maridos porque son castas y honestas, como si en solo esto consistiese de todo en todo su perfección, y no echan de ver los desaguaderos por donde desaguan la fineza de otras mil virtudes que les faltan! (10).

4. Del amor y otros desajustes

El ritmo de *El juez de los divorcios*, como bien lo ha notado Gaylord (1982b, 85), va acelerándose vertiginosamente. Las figuras que desfilan van sucediéndose cada vez con mayor rapidez y, por consiguiente, sus pleitos y sus caracterizaciones tienen cada vez menos desarrollo. La inadecuación en la construcción de los personajes solo puede o desaparecer o sintetizarse, y así, del elaborado desajuste de las caricaturas conocidas que se da en los primeros dos casos, desembocamos en el oxímoron del último: el pleito del ganapán que no gana y la prostituta que no vende. Pero la estética de la inadecuación no solo rige la construcción de los personajes en este entremés, sino que abarca otros ámbitos, como el de los hechos y las palabras, hacia los cuales se desplaza progresivamente.

Si pasamos al análisis del pleito de doña Aldonza Minjaca y el cirujano, habría que resaltar que ella es un curioso caso de personaje sin característica alguna.¹⁷ En esta ocasión Cervantes recorre en contravía el camino que va de la figura al carácter, en el que la crítica ha sido tan propensa a enrutarlo. No agrega colores, luces ni sombras a esos contornos gruesos del personaje entremesil. Pero tampoco juega con ellos superponiendo otras figuras hasta crear un Archimboldo. No complejiza las líneas de la

¹⁷ Reed (78) destaca que el hecho de que las mujeres tengan nombre propio en este entremés es un rasgo que les da más individualidad frente a sus maridos mencionados por el tipo. Sin embargo, es de notar que en este caso el hecho de tener nombre propio y no ser denominada por un tipo es un elemento que contribuye a crear un personaje del que no conocemos ningún rasgo.

figura: las borra. A diferencia de lo que sucede en los otros tres casos que desfilan ante el juez, en este, la intervención del marido para pedir el divorcio no versa sobre los defectos de su cónyuge, sino sobre el rechazo que siente hacia ella: “que no la puedo ver más que a todos los diablos” (11), “que no quiero morir con ella” (12). Lo más concreto que dice el cirujano ni siquiera hace parte de su demanda, sino que está en su intervención en el caso del ganapán, cuando apoya al demandante sosteniendo que, en efecto, la mujer de este “es tan mala como mi Aldonza, que no lo puedo más encarecer” (13), eso sí, sin especificar en qué consiste tal ‘maldad.’ Por otro lado, en su fugaz intervención, esta mujer no gritará ni insultará, como sus predecesoras, ni habrá acotación implícita alguna que nos dé rasgos de su caracterización escénica. Menos osada es la construcción del cirujano; no es un personaje sin características, pero tiene pocos contornos, y estos, vagamente definidos. Lo único que sabremos de él es que es un cirujano que se hace pasar por médico y que es celoso. La riqueza este número y las piezas fuera de lugar las encontraremos más bien en la construcción de los diálogos.

Argumenta el cirujano que son cuatro las causas que lo llevan a pedir el divorcio de su mujer:

la primera, porque no la puedo ver más que a todos los diablos; la segunda, por lo que ella se sabe; la tercera, por lo que yo me callo; la cuarta, porque no me lleven los demonios, cuando de esta vida me vaya, si he de durar en su compañía hasta mi muerte (11).

Estas causas ofrecen una dificultad hermenéutica para el desapercibido lector moderno, quien, encontrando más que razonable que aquellos que “no pueden verse más que a todos los diablos” se divorcien, está predispuesto a asentir cuando el procurador declara que este marido “bastantísimamente ha probado su intención” (11). No entrará al análisis del marco legal para el divorcio en el siglo XVII y sus abismales distancias con la actualidad, tema sobre el cual se ha centrado la crítica de este entremés, en muchos casos, como advierte López Martínez (289-290), dejando en segundo plano su estudio como literatura burlesca.¹⁸ Un análisis de la arquitectura del discurso es más que suficiente para desvelar su comicidad. La primera y la cuarta causa son la misma —que no la puede ver—, y la segunda y la tercera también se reducen a una, que, además, se anula, pues no se expone: al decir “lo que ella se sabe,” está callando la causa, que es lo mismo que hace al decir “lo que yo me callo.” Esta exposición, a diferencia de los gritos y réplicas de los otros casos, prometía ser una detallada y razonada enumeración, pero concluye sin haber empezado, sin haber enunciado ni una característica o situación que explique por qué le es tan antipática su mujer. La risa surge del contraste entre la forma de un discurso razonado, por un lado, y el contenido que niega esa forma, que resulta ser un disparate en el que tenemos todo menos una lista de cuatro motivos. En palabras de Bustos, en este caso “la ironía cervantina se manifiesta en la construcción de un parlamento tan solemne como vacuo” (280). De este modo, el asentimiento del procurador es otro recurso cómico que solo puede leerse en clave irónica, otro elemento fuera de lugar que resalta aún más el disparate de la argumentación,¹⁹ como los

¹⁸ Sin embargo, entre los estudios centrados en la posición de Cervantes ante el divorcio, destaca Restrepo-Gautier (1995-1997), quien hace un análisis de la ideología a partir del funcionamiento del efecto estético de la risa en este entremés.

¹⁹ Difirió la lectura de Cruz (128), quien considera sesgada la alabanza de la exposición del marido hecha por el procurador. También la lectura de De Miguel Magro (97) va en ese sentido.

hiperbólicos elogios que se harán a las peregrinas habilidades de los candidatos que optan al título de alcaldes de Daganzo en el entremés así titulado.²⁰

También objeto de malentendidos críticos ha sido la presentación que hace Aldonza Minjaca cuando quiere exponer sus cuatrocientas razones para divorciarse:

Si mi marido pide por cuatro causas el divorcio, yo le pido por cuatrocientas. La primera, porque cada vez que le veo, hago cuenta que veo al mismo Lucifer; la segunda, porque fui engañada cuando con él me casé, porque él dijo que era médico de pulso, y remaneció cirujano y hombre que hace ligaduras y cura otras enfermedades, que va a decir desto a médico la mitad del justo precio; la tercera, porque tiene celos del sol que me toca; la cuarta, que como no le puedo ver, querría estar apartada dél dos millones de leguas (11)

Aunque ella sí expone situaciones y características de su marido que motivan su aversión y sus deseos de divorcio (el engaño del que fue víctima y los celos), su exposición también tiene como ingrediente la ridícula reiteración de causas. La primera y la cuarta razón son la misma, que no explica nada, y la quinta se deriva de la cuarta. Pero lo más cómico de todo es la inadecuación que hay en el hecho de que el personaje llegue ante el juez con la hiperbólica intención de exponer las cuatrocientas razones, inadecuación que queda explícita por boca del juez que la interrumpe en la quinta subrayando que “no hay lugar para escuchallas” (12). Difícilmente estamos ante un arbitrario silenciamiento de la voz de la mujer, como propone Cruz (128), sino, por un lado, ante el natural desarrollo dramático que impone el entremés, en el que —sobra decirlo— “no hay lugar” para la exposición de cuatrocientas razones, y, por otro lado, la construcción de la comicidad a partir de la inadecuación que constituye el hiperbólico propósito de llevar a cabo tal exposición.

En el último caso vuelve la deformación grotesca: la placera que golpea en la cabeza con las pesas a quienes van a comprar encarna el principio de *turpitud* et *deformitas*, pero también el ganapán borracho que se casa con la prostituta, quien trae al entremés, con su persona y con su narración, el bajo mundo, tan propenso a ser convertido en objeto de risibilidad en la literatura del Siglo de Oro. Estas caricaturas tienen poco desarrollo, pero sí habría que resaltar el oxímoron sobre el que se estructura su conflicto. La mujer encarna un tipo de larga tradición que se puede rastrear desde *El Corbacho* (capítulo VIII) o *El conde Lucanor* (cuento XXXV): la iracunda.²¹ Esta figura es caricaturizable en sí misma por esa dimensión considerada viciosa, que, exagerada hiperbólicamente, provoca la agresión de la risa. Sin embargo, el sello cervantino no está en la construcción de esa *deformitas* que hereda de la tradición literaria, sino en poner esta caricatura donde menos corresponde, es decir, en una mujer cuyo oficio era la seducción, en una prostituta. La contradicción cómica reside en que la exprostituta, convertida en placera, resulta incapaz, precisamente, de vender sus productos. La discordancia se duplica porque esta situación lleva a que el ganapán, ocupado en las riñas de su mujer, deje justamente de ganar: “no ganamos para para pagar penas de pesos no maduros ni de condenaciones de pendencias” (13).

²⁰ Recuérdese el “¡Oh rara habilidad! ¡Oh raro ingenio!” (36, v.72) con el que el escribano celebra la habilidad de Berrocal para catar vinos, o el “¡Para alcalde / es rara habilidad y necesaria!” (36, vv. 80-81) referido por el bachiller a la capacidad de tirar bodeques de Jarrete. Bustos (280) destaca que el término ‘bastantísimamente’ es una deformación del lenguaje jurídico (‘causa bastante’), lo cual le da aún más comicidad a este asentimiento.

²¹ López Martínez rastrea este tipo en el *Relox de Príncipes* de Fray Antonio de Guevara y en los *Coloquios matrimoniales* de Pedro de Luján y su influencia en la configuración del personaje cervantino.

Pero más que otro número de demanda de divorcio, la irrupción del ganapán con su historia es de por sí un elemento disonante en el juzgado donde han desfilado personajes de una condición social muy diferente. Su aparición en solitario, que rompe el equilibrio de las demás demandas, tiene más bien la función de bisagra en el desarrollo del entremés:²² sirve de cómico anuncio de un desenlace en el que la inadecuación pasará de las figuras a los hechos. No es de extrañar entonces que, después de su entrada, lleguen los músicos, cuya impropia presencia es señalada por el mismo juez: “Pero ¿qué es esto? ¿Músicos y guitarras en mi audiencia? ¡Novedad grande es esta!” (13). Más aún, los músicos van a provenir del lugar que representa el revés de ese juzgado: de la fiesta de una pareja reconciliada.²³

El canto de los músicos ha sido un elemento de controversia en la tradición crítica sobre este entremés. El estribillo “más vale el peor concierto / que no el divorcio mejor” (14), ha tendido, cuando menos, a desconcertar, y ha sido esgrimido como popular argumento para mostrar a un Cervantes reaccionario que defiende, ante todo, la institución del matrimonio.²⁴ Sin embargo, un detenido análisis del texto a la luz del desarrollo del entremés nos muestra que difícilmente este pueda tomarse como moraleja de la pieza, pues se encarga de exponer situaciones que van en abierta contradicción con las que acaban de desfilarse ante el juez. Cantan los músicos:

*Entre casados de honor,
cuando hay pleito descubierto
más vale el peor concierto
que no el divorcio mejor.
Donde no ciega el engaño
simple en que algunos están,
las riñas de por San Juan
son paz para todo el año.
Resucita allí el honor
y el gusto, que estaba muerto,
donde vale el peor concierto
más que el divorcio mejor.
Aunque la rabia de celos
es tan fuerte y rigurosa
si los pide una hermosa,
no son celos sino cielos.
Tiene esta opinión Amor,
que es el sabio más experto,
que vale el peor concierto
más que el divorcio mejor. (14)*

²² La ausencia de la última mujer ha dado origen a diferentes interpretaciones. Para Recoules, Cervantes no la incluye porque, de hacerlo, el entremés acabaría a palos (153). Para Cruz (128) obedece a un progresivo silenciamiento de la mujer hasta su desaparición. Creo, sin embargo, que este elemento obedece más al desarrollo estructural de la pieza.

²³ Gaylord (1982a) resalta esta condición de los músicos como intrusos tanto en este entremés como en *El viejo celoso*, donde, representando también la otra cara de la moneda de la acción dramática, vienen justamente de una boda.

²⁴ Remito al estudio de la edición crítica de Baras Escolá (254-255) y a de Miguel Magro (98-101) para un juicioso rastreo de las diferentes posiciones que han tomado los críticos sobre el tema ‘Cervantes y el divorcio.’

Bien subrayan Atienza (211-212) y de Miguel Magro (98) que la primera redondilla, en vez de contener una condena del divorcio, únicamente está planteando la reconciliación como el modo de resucitar el honor cuando este ha sido lacerado por la publicidad de las riñas maritales. Sin embargo, en la situación de cualquiera de las parejas que acaban de desfilarse, el honor es un elemento que no sufre por la publicidad de las demandas de divorcio, pues en ningún caso hay cuernos.²⁵ Otra es la situación de *El viejo celoso*, pues el honor del anciano se ve amenazado por la llegada de la justicia, ante la cual, en caso de proseguir el enfrentamiento, tendría que exponer las sospechas que tiene sobre la entrada del galán y el adulterio consumado. En este contexto, el “señor, no es nada. Pendencias son entre marido y mujer, que luego se pasan” (133), con el que Cañizares despide al alguacil, es sin duda la única manera de salvaguardar ese honor en peligro de muerte. El peor concierto, la falsa reconciliación, aún con galán y adulterio a bordo, es, en este caso, lo mejor que tiene el viejo celoso como cómico personaje entremesil. Así, esta redondilla de *El juez* y el estribillo que de ella se deriva pueden leerse como otra ficha fuera de lugar, que, estando en el primer entremés de la colección, ‘van de molde’ para el último.²⁶

En el desarrollo de la canción las contradicciones van *in crescendo*. Difícilmente podría pensarse que cualquiera de los personajes esté cegado por un engaño.²⁷ Ningún conflicto se genera por un malentendido que, una vez resuelto, ‘resucite el honor y el gusto’ y prometa la felicidad (en otras palabras, no hay Cardenios ni Luscindas). De hecho, ninguna de las acusaciones que hace cada cónyuge es desmentida por el otro. El viejo confirma que es viejo y achacoso, Mariana no niega que le tenga mala voluntad a su marido, el soldado se sabe pusilánime, no hay réplica de doña Guiomar sobre los múltiples defectos que le achaca el soldado, de hecho, los ratifica al declarar que todo ha de ser tolerado a cambio de la fidelidad. Tampoco el cirujano desmiente a su mujer cuando refiere que es celoso y que se hizo pasar por médico cuando se casó, e incluso el alegato del ganapán, que no tiene su contraparte, es confirmado por el cirujano que conoce a la mujer.

Más aún, ninguna de las problemáticas que acaban de desfilarse ante el juez proviene de una pelea puntual, todas remiten a cotidianidades insostenibles, “infiernos domésticos,” como los denominó Asensio (1973, 175), donde no se puede aplicar lo de “las riñas de por San Juan / son paz para todo el año.” Los celos que son cielos en la hermosa tampoco tienen parte en este entremés, pues los celosos son, por un lado, el cirujano y, por otro, doña Guiomar, de quien no se dice que sea una sobrenatural

²⁵ Bien señalan autores como Zimic (301-302) y de Miguel Magro (95) que hay una deliberada intención de evadir el tema de los cuernos en este entremés, y subrayan la anomalía de que Mariana no le ponga cuernos al vejete o doña Guiomar a su impotente soldado. Más allá de la intención de crear conflictos que estén por fuera de las causas de divorcio admitidas en el siglo XVII, creo que estas anomalías se explican en la transformación cómica que hace Cervantes de las fórmulas conocidas. Siendo Mariana una mujer vieja para su contexto, no es raro que no pueda ponerle los cuernos al vejete, y el desajuste chistoso de la figura de Doña Guiomar es, justamente, que es una pedigueña honrada, según se analizó anteriormente. En el caso de Minjaca –menos llamativo, pues no se queja de la impotencia del marido– la ausencia de cuernos se debería a que es un personaje sin características.

²⁶ Gaylord (1982a, 176) y Rolfes (1024) han llamado la atención sobre el diálogo que se establece entre los dos entremeses a partir de los cantos finales.

²⁷ Difiero en este punto de la lectura que hace de Miguel Magro del ‘engaño,’ entendiéndolo bajo la acepción de infidelidad, que, una vez superada, hace revivir el gusto perdido en las parejas (98). Considero que el ‘engaño simple,’ al que se le atribuye la propiedad de cegar, debe tomarse bajo la acepción –tan grata al barroco– de tomar por real algo que es falso. Así, la canción plantearía la posibilidad de pasar de un disgusto momentáneo, causado por una falsa percepción de la realidad, a una dicha estable y duradera cuando se descubre el error (como en la historia de Cardenio en el *Quijote*, o en la de Timbrio y Silerio en *La Galatea*, y, en general, en la comedia de enredos).

hermosura, sino una mujer que anda siempre “rostrituerta,” entre otros mil defectos que dificultarían la posibilidad de pensar en tales cielos para el soldado, sin mencionar que ninguno de estos celos surge de un pecho enamorado, que es lo que configura la relación entre los celos/cielos en la paronomasia cervantina. Pero lo más significativo, como bien subraya Mochón Castro (264-265), es que el garante de todo lo anterior es Amor, el gran ausente del entremés.

La estética de las discordancias ha llegado entonces a su clímax y el entremés de los odios matrimoniales cierra con la opinión de Amor, que no puede ser tomada sino como el fuera de lugar mayor en la propuesta cómica de la obra. Nada de raro tiene este mecanismo, pues ciertamente los entremeses no son los cuentos de *El conde Lucanor* y difícilmente se pueda pensar que sus versos finales son para sacar una moraleja de la acción representada. Dentro de la estructura festiva del entremés, el canto es el lugar para celebrar el mundo al revés, la burla.²⁸ Sin ir más lejos, en asuntos conyugales habría que recordar que *La cueva de Salamanca* acaba con un canto que ratifica el engaño sobre los poderes de la cueva ante el ingenuo marido y, más significativo aún, que *El viejo celoso* cierra la colección cervantina retomando el estribillo de “Las riñas de por San Juan / todo el año paz nos dan” para celebrar el triunfo de Lorenza y la forzada reconciliación en la que el viejo burlado termina disculpándose incluso con la vecina que ha metido al galán en casa.

No obstante, media una distancia significativa entre el mundo del entremés de burlas y de maridos cornudos y *El juez de los divorcios*. Como se señaló, en este caso no hay burlados, y por ello el canto no podrá cumplir la función de perpetuar el engaño de la trama y fundar en esto su celebración del mundo al revés. Pero tampoco se desligará de esa función genérica y celebrará entonces el revés del mundo que acaba de ser representado. Si el mundo de los demandantes de divorcio es el del desengaño, su revés no es otro que la ilusión, los tópicos poéticos y las tramas cortesanas. Bien notó Mochón Castro (264-265) que el canto trae al entremés el mundo de la comedia, donde el amor es el garante de la felicidad y el matrimonio es el final feliz en el que se resuelven todas las riñas y tensiones dramáticas, el punto de llegada después de los ‘engaños simples,’ es decir, de los enredos y peripecias. Pensándolo en términos nietzscheanos, si el entremés nos mostró un mundo de crudeza dionisiaca, de relojes que no hay modo de concertar en continua tensión, el canto final vendrá a poner el velo de Maya, a celebrar la ilusión apolínea que es la mentira de la literatura, pero lo hará en un contexto que la niega, que resalta su falsedad, convirtiéndola en un elemento más en la fiesta cómica del fuera de lugar.

5. Conclusiones

El análisis de los personajes de *El juez de los divorcios* nos muestra que, en efecto, estamos ante personajes complejos que trascienden el *tipo*. Pero si el tipo es un punto fijo, hay varias direcciones para alejarse de él. Naturalmente, la más intuitiva —la que nos señala la historia literaria— es el camino hacia la complejidad psicológica, pero no es el único. Así como en *La Galatea* y en *El Quijote* Cervantes rompe los límites de un género haciendo que contenga elementos que le son ajenos, la propuesta de este entremés sigue la misma lógica: rompe el tipo haciendo que contenga elementos de otro que resulta incompatible. Son personajes complejos porque no encarnan un solo tipo, porque están en un movimiento pendular que parece acercarlos a uno, pero luego, con un elemento ajeno, los lleva hacia otro.

²⁸ Para este tema ver Gaylord (1982a) y Restrepo-Gautier (242).

Los personajes de este entremés consiguen individualidad sin ser por ello ‘más humanos.’ Individual y única es, sin duda, una vieja quevediana encarnando la situación dramática de la fórmula del viejo y la niña, una pedigüeña honrada o un no-poeta soldado pobre. Sin embargo, difícilmente haya una sombra de profundidad psicológica en la construcción de una gritona Mariana que quiere vendernos la idea de su primavera, en el inverosímil collage de tópicos de la literatura misógina que encarna doña Guiomar, ni mucho menos en una Minjaca, carente de rasgos. Tampoco en un viejo cuya única característica es saberse viejo, en la superposición de tipos contrarios que encarna el soldado, o en un cirujano que se hace pasar por médico.

La estética de este entremés no es la de los seres de carne y hueso, sino la de los relojes desconcertados. Atienza hace un pormenorizado análisis de esta imagen subrayando datos históricos como las colecciones de relojes de los Austrias y la función del “relojero real,” encargado de hacer que estas máquinas, aún imprecisas en la época, marcaran todas la misma hora (208). Los matrimonios que desfilan, como bien explica la autora, son relojes diferentes que no marcan la misma hora, no están sincronizados y no hay quien acierte a sincronizarlos, y este es el significado de las palabras del escribano cuando se pregunta retóricamente “¿quién diablos acertará a concertar estos relojes, estando las ruedas tan desconcertadas?” (12). Llevando más allá la imagen del escribano, podríamos también decir que, si cada uno de estos personajes personaje es un reloj del XVII, un autómata imperfecto, tampoco irá al unísono dentro de la serie de relojes que sería cada tipo de la literatura burlesca, sin que haya diablo que logre concertarlo. Así, resultan únicos, individuales y memorables, como muñecos contrahechos, pre-esperpentos valleinclanianos que ya no pueden encajar en el molde de fábrica de la tradición literaria que los gestó.

Obras citadas

- Agostini [Bonelli] del Rio, Amelia. "El teatro cómico de Miguel de Cervantes." *Boletín de la Real Academia Española* XLIV 172-173 (1964): 223-307.
- Arellano, Ignacio. *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*. New York: IDEA, 2020.
- Asensio, Eugenio. "Entremeses." En Juan Bautista Avallé Arce y Edward Riley eds. *Suma Cervantina*. London: Támesis Books, 1973. 171-197.
- . *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos, 1971.
- Atienza, Belén. "El juez, el dramaturgo y el relojero: justicia y lectura como ciencias inexactas en *El juez de los divorcios* de Cervantes." *Bulletin of the Comediantes* 56.2 (2004): 193-217.
- Bustos Tovar, José Jesús de. "La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos." *En torno al teatro del Siglo de Oro*. Almería: Instituto de estudios almerienses, 1996. 277-289.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Francisco Rico ed. Sao Paulo: RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, 2004.
- . *Novelas ejemplares*. Jorge García López ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- . *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito eds. Madrid: RAE, 2016.
- . *Entremeses*. Alfredo Baras Escolá ed., Madrid: RAE, 2012.
- Cotarelo y Valledor, Armando. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1915.
- Cruz, Anne J. "Deceit, Desire and the Limits of Subversion in Cervantes' Interludes." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14.2 (1994): 119-136
- Don Juan Manuel. *El conde Lucanor*. Germán Orduna ed. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2006.
- Gaylord, Mary. "La poesía y los poetas en los entremeses de Cervantes." *Anales Cervantinos* XX (1982a):173-203
- . "The Order in the Court: Cervantes' *Entremés del juez de los divorcios*." *Bulletin of the Comediantes* 34.1 (1982b):83-95
- González Cañal, Rafael. "La poesía de un dramaturgo: los poemas panegíricos y ocasionales de Rojas Zorrilla." *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 1 (2007): 47-65.
- González, Aurelio. "Caracterización dramática de personajes en los entremeses de Cervantes." *Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Chul Park ed. Seúl: Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros, 2005: 577-587.
- Huerta Calvo, Javier. "Cómico y femenino buro (del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)." *Criticón* 24 (1983): 5-68.
- López Martínez, José Enrique. "El entremés de *El juez de los divorcios* y otros infelícísimos malcasados." *Anales Cervantinos* XLVII (2015): 289-322.
- Miguel Magro, Tania de. "De *El juez de los divorcios* a *El descasamentero* de Salas Barbadillo." *eHumanista* 44 (2020): 89-108
- Mochón Castro, Montserrat. "El juego de los espejos en *El juez de los divorcios*." En Rafael González Cañal y Almudena García González eds. *El nacimiento de la comedia española*. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha, 2017. 259-268.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia griega*. Eduardo Ovejero Mauri trad. Madrid: Austral, 2007.

- Recoules, Henry. "Les personnages des Intermèdes de Cervantès." *Anales Cervantinos* X (1971): 51-168.
- Reed, Cory A. "Cervantes and the Novelization of Drama: Tradition and Innovation in the Entremeses." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 11.1 (1991): 61-86.
- Restrepo-Gautier, Pablo. "'Y así a todos os recibo a prueba': risa e ideología en *El juez de los divorcios* de Cervantes." *Anales Cervantinos* 33 (1995-1997): 229-246.
- Rolfes, Anne. "Matrimonio y locura en los entremeses cervantinos." En Emilio Martínez Mata y María Fernández Ferreiro coords. *Comentarios a Cervantes: actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Oviedo: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2014. 1016-1026
- Santa-Aguilar, Sara. *El aleph de los poetas: la poesía inserta en la narrativa de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2021.
- . "Poetas de caricatura en las *Novelas ejemplares* de Cervantes." *Libro de homenaje a la profesora Amalia Iriarte*. Bogotá: Ediciones Uniandes, [en prensa].
- Shopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Eduardo Ovejero y Maury trad. Buenos Aires: Losada, 2008.
- Toledo, Alfonso Martínez de. *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Michel Gerli ed. Madrid: Cátedra, 1992.
- Zimic, Stanislav. "El juez de los divorcios." *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992. 291-307.