

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN (ED.)

LA EDAD DE ORO
DE LOS AVENTUREROS ESPAÑOLES
(TIPOS Y FIGURAS DE LA CULTURA HISPÁNICA)



CON PRIVILEGIO . EN NEWYORK . IDEA . 2022

JUAN MANUEL ESCUDERO BAZTÁN (ED.)

*LA EDAD DE ORO
DE LOS AVENTUREROS ESPAÑOLES
(TIPOS Y FIGURAS DE LA CULTURA HISPÁNICA)*

NEW YORK, IDEA, 2022

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATIHOJA», 82

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW
YORK-SUNY AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE
CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES, ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,
ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Ilustración de cubierta: «Llegada de Hernán Cortés a México», litografía de los impresores Kurz & Allison de finales del siglo XIX.

Esta publicación ha sido posible gracias a la financiación del Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de La Rioja en su convocatoria de 2020.

ISBN: 978-1-952399-07-7

Depósito Legal: M-27595-2022

New York, IDEA/IGAS, 2022

UN ORFEO PASTORIZADO A LO BURLESCO:
LA «EPOPEYA BASTARDEADA» DEL VIROTE
CANTOR EN *EL CELOSO EXTREMEÑO**

Sara Santa-Aguilar
Universidad de La Rioja

El viaje a las Indias de un joven despilfarrador y no muy dado a guardar el recato de las mujeres y su regreso transformado en viejo rico y celoso abren la novela de *El celoso extremeño*. Más aún, en la versión de 1613, Cervantes opta por rechazar el final del manuscrito Porras de la Cámara y dota a su narración de una estructura perfectamente circular¹. Descarta la ridícula muerte de Loaysa causada por un arcabuz que se le estalla en las manos en la península² y decide ponerlo, como nuevo

* 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.

¹ Para esta estructura circular y la identidad de los dos personajes ver Dunn (1973, p. 100), El Saffar (1974, pp. 43, 50) y Molho (1990), quien la aborda desde una perspectiva psicoanalítica. Nótese que también la historia de Leonora sigue un camino circular desde la primera redacción: empieza entrando a una clausura, la de la fortaleza de Carrizales, equiparada en diversos momentos de la narración a un convento, y termina entrando a otra, la del convento de monjas.

² Nótese en este punto el paralelo con el fin de Lotario en *El curioso impertinente*. Después de que Anselmo descubre la infidelidad de su mujer con su amigo, Lotario decide ir a la guerra y es dado de baja. No obstante, Lotario sí vive una trágica una historia de amor y lealtades encontradas, mientras que Loaysa es un personaje cómico y algo apicarado: de ahí que uno sea dado de baja en la guerra y el otro muera con el

Carrizales, en el punto de partida de la obra: embarcándose rumbo a ese «refugio y amparo de los desesperados de España»³ que representa el nuevo continente.

Sin embargo, el continente americano, lugar por antonomasia de la aventura en el imaginario de los siglos XVI-XVII, no es tal en esta novela. Se trata únicamente del punto de partida y llegada en el dibujo de una circunferencia cuyo contorno, aquello que conduce a dicho punto y lo justifica, será una aventura peninsular: las peripecias del virote.

En el manuscrito *Porras de la Cámara*, Cervantes aporta la explicación del uso del término *virote* para aludir a los jóvenes solteros, ricos y haraganes de la llamada *gente de barrio*: «así como los virotos se disparan a muchas partes, éstos no tienen asiento ninguno en ninguna, y andan vagando de barrio en barrio»⁴. El término de relación del uso metafórico del vocablo es el movimiento, base primordial de la aventura, que en este caso no tiene otro resorte diferente a la ociosidad. Así, se conforma un arquetipo particular de “antihéroe aventurero”, cuyos desplazamientos, lejos del destino del héroe o incluso de la necesidad material del pícaro —el antihéroe aventurero por excelencia de la literatura áurea—, son completamente gratuitos: están motivados únicamente por la haraganería y regidos por la contingencia.

Tanto en la versión manuscrita como en la impresa, el narrador se refiere a Loaysa como «el virote». No obstante, en la versión impresa Cervantes suprime la larga relación que hace en *Porras de la Cámara* de los detalles de este tipo social y, lo que es más significativo, la conclusión de dicha relación, con la que introducía al personaje: «pero todos son unos en el trato, costumbre y conversación». Esta supresión, a mi juicio, obedece a una decisión estética que, además de dotar al texto de mayor concisión, apunta a darle más individualidad a Loaysa.

accidente del arcabuz en la primera redacción. No es la única coincidencia entre las dos novelas: también Anselmo, como un Carrizales, muere escribiendo un testamento en el que perdona el yerro de la esposa y se reconoce como artífice de su deshonra, y Camila termina en un convento.

³ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 326.

⁴ Cervantes, *El celoso extremeño* (*Porras*), p. 689. Nótese que también el pasado de Carrizales es un continuo desplazamiento: se trata de otro soltero presentado en ambas versiones como un personaje que, «como otro pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así los años como la hacienda» (p. 325), hasta el final y más radical desplazamiento que implica terminar convertido en indiano.

Cervantes, *El celoso extremeño* (*Porras*), p. 689.

Si bien el personaje cervantino pertenece a dicho grupo y comparte con ellos unas características determinadas que serán el detonante de la trama, termina trascendiendo el tipo social y se configura a lo largo de la narración como un personaje particular. Más allá de ser solo “un virote”, se trata de un individuo de agudo ingenio que sabe leer e instrumentalizar siempre el deseo ajeno para lograr sus fines. En esta lógica de la manipulación, el canto será el elemento clave para mover las voluntades ajenas. Así, esta novela abre, en el conjunto de las *Ejemplares*, un horizonte desidealizado para el despliegue poético, en el que los versos, en las antípodas de la expresión auténtica del sentimiento del enamorado, se configuran como una herramienta de engaño, mientras que el cantor que logra embelesar a sus oyentes y expungar lo inexpugnable con su voz encarnará las aventuras de un Orfeo pastorizado a lo burlesco.

I. DEL ORFEO PASTORIL AL VIROTE CANTOR

El mito de Orfeo se difunde cristianizado en los siglos de Siglo de Oro gracias a la traducción de las *Metamorfosis* de Ovidio de Jorge Bustamante (1551) y la *Philosophía de secreta* de Juan Pérez de Moya (1584). En la apropiación aurisecular desaparece la homosexualidad y la pederastia que el héroe desarrolla y enseña entre los hombres tras la pérdida definitiva de Eurídice (*Metamorfosis*, X, 78-86) y los mitemas privilegiados serán el canto y la fidelidad más allá de la muerte⁵. Es de notar que el canto extremado que suspende a todos cuantos oyen y el amor incondicional (que motiva ese canto) son justamente los dos ingredientes fundamentales de uno de los géneros más populares de la literatura áurea: la novela pastoril.

No es de extrañar, entonces, que el personaje mítico entre en el libro IV de la *Diana* de Jorge de Montemayor y embelese con su música a todos los que lo escuchan: «la canción del celebrado Orfeo fue tan agradable a los oídos de Felismena y de todos los que la oían, que así los tenía suspensos, como si por ninguno de ellos hubiera pasado más

⁵ Para el mito de Orfeo en la literatura del Siglo de Oro ver Martínez Berbel (2004). Dos ejemplos elocuentes para la cristianización del mito y el privilegio que se le da al amor incondicional en las apropiaciones auriseculares son la comedia mitológica de Lope de Vega *El marido más firme* y el auto sacramental de Calderón *El divino Orfeo*. De particular interés resulta el auto de Calderón, en el que Eurídice es la condición humana, Orfeo es Dios-Cristo que desciende a rescatarla tras el pecado original y la lira del personaje mítico se transforma en la cruz.

de lo que presente tenían»⁶. Pero más allá de esta entrada “en cuerpo y alma” a la bucólica, hay que resaltar que el personaje se configura como un tópico punto de comparación para alabar el canto y el amor de los pastores, es decir, sus dos características esenciales. Así, antes de su entrada, en el libro III de la obra de Montemayor, el canto de Arsileo se compara al del personaje mítico⁷, comparación que retomará Gil Polo en su *Diana enamorada* para referirse al canto de Marcelio⁸, y, posteriormente, para alabar al poeta Luis Millán en boca del Turia⁹. Cervantes también retomará la tónica referencia, y Erastro presentará a Galatea, antes de su aparición, como un segundo Orfeo («la voz, cual la de Orfeo poderosa»¹⁰), comparación que retomará el narrador una vez la bella pastora ha cantado su soneto de rechazo a las armas de amor (¿ironía cervantina?) dejando pasmados a los que la escuchan: «Con más justa causa se pudieran parar los brutos, mover los árboles y juntar las piedras a escuchar el suave canto y dulce armonía de Galatea, que cuando a la cítara de Orfeo [...]»¹¹. Más aún, siguiendo a Gil Polo, el personaje mítico aparecerá otra vez en el Canto de Calíope como término para loar al poeta López Maldonado¹².

Pero más allá de estas referencias explícitas, lo que me interesa resaltar es que la cercanía de de Orfeo con la literatura pastoril configura un campo semántico asociado, que sin duda alguna reconocemos como propio de la retórica y las tramas pastoriles: el del suspender, pasmar, embelesar y conmover hasta a los animales o incluso las piedras con el canto.

En *El celoso extremeño* Loaysa se compara dos veces con Orfeo: el narrador nos dice que el negro eunuco «recogió dentro a su Orfeo y maestro»¹³ y, posteriormente, que la dueña Marialonso «le alababa y le

⁶ Montemayor, *Diana*, IV, p. 293.

⁷ «No fue solo esto lo que Arsileo aquella noche al son de su arpa cantó, que así como Orfeo al tiempo que fue en demanda de su ninfa Eurídice con el suave canto enterneció las furias infernales, suspendiendo por gran espacio la pena de los dañados, así el mal logrado mancebo Arsileo suspendía y ablandaba no solamente los corazones de los que presentes estaban, más aún a la desdichada Belisa que desde una azotea alta de mi posada le estaba con grande atención oyendo» (III, p. 243)

⁸ Gil Polo, *Diana enamorada*, III, p. 186.

⁹ Gil Polo, *Diana enamorada*, III, p. 221.

¹⁰ Cervantes, *La Galatea*, I, p. 30.

¹¹ Cervantes, *La Galatea*, I, p. 54.

¹² Cervantes, *La Galatea*, VI, p. 370.

¹³ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 342.

subía sobre Absalón y sobre Orfeo»¹⁴. La comparación no es gratuita ni se limitará solo al mitema del canto, pues, como han resaltado Berrío (1998), Gómez Íñigues (1990) o Santos y Piqueras (2014), la estructura de esta novela ejemplar presenta un revés burlesco del mito, en el que el antihéroe emprende la hazaña de expugnar lo inexpugnable, la suerte de hades que ha forjado Carrizales¹⁵ y ha decidido guardar por un negro eunuco amante de la música que hará las veces de cómico Cancerbero.

Sin embargo, me interesa detenerme en lo que concierne al canto del personaje y los reveses cómicos del mito asociados a este mitema, que es un elemento en el que se ha detenido menos la crítica. En primer lugar, es de notar que más allá de esta reiterada alusión, las reacciones que suscita el canto de Loaysa se narran con palabras que evocan las habilidades de Orfeo, pero, sobre todo, la apropiación de este mito en la retórica de la bucólica: el negro eunuco aparece «colgado de la música del virote»¹⁶, se refiere que «sacó su guitarra Loaysa, y tocándola baja y suavemente, *suspendió* al pobre negro de manera que estaba *fuera de sí escuchándole*»¹⁷, que «dejó *admirado* al negro y *suspense* al rebaño de las mujeres que le escuchaba»¹⁸ o que «cantó aquella noche *tan extremadamente*, que las acabó de dejar *suspensas* y *atónitas* a todas»¹⁹. El canto de Loaysa es un canto que tiene la propiedad de embelesar; incluso su ridículo juramento parece tener la hiperbólica cualidad de «*enternecer a las piedras*»²⁰.

Sin embargo, es claro que no estamos ante un nuevo canto de Orfeo “a lo pastoril”. Cervantes, así como desarrolla un revés prosaico de la estructura del mito, lo hace también del mitema pastorizado del extremado canto del enamorado que embelesa²¹. En primer lugar, como

¹⁴ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 348.

¹⁵ La estructura de la novela y, sobre todo, las connotaciones de inframundo de las que se carga la fortaleza de Carrizales, también han sido asociadas al mito de Proserpina y Plutón. Como un nuevo Plutón, Carrizales encierra en su hades a la joven Leonora, que haría las veces de una nueva Proserpina, no raptada, pero sí “comprada” a sus padres y alejada de ellos. Para este paralelo y para la casa de Carrizales como un hades ver Dunn (1973) y Vita (1998).

¹⁶ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 337.

¹⁷ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 343, énfasis mío.

¹⁸ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 346, énfasis mío.

¹⁹ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 348, énfasis mío.

²⁰ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 355, énfasis mío.

²¹ No es la primera vez que Cervantes da un revés burlesco a este mitema. Recuérdese que en *Rinconete y Cortadillo* la grotesca música que se hace en la cofradía

notan Santos y Piqueras, el instrumento del músico es una grasienta guitarra —instrumento picaresco por antonomasia—, además, falta de cuerdas, con lo cual se plantea un abierto y jocoso contraste con la atribución a Orfeo de haber añadido dos cuerdas a la lira²². Más aún, Luis, la primera víctima del embelesamiento musical, es caracterizado por «la inclinación que tienen los negros a ser músicos»²³, una inclinación que se hiperboliza en la novela hasta la cómica escena del personaje en el pajar abrazado a la guitarra después de la falsa alarma del despertar de Carrizales²⁴. Cada frase de suspensión musical tiene su contrapunto prosaico. La fascinación que ejerce la música sobre Luis tiene como inmediato contrapeso desidealizador el alcohol «que lo dejó *más fuera de sentido que la música*»²⁵, y la fascinación de las mujeres, lejos del embelesamiento pastoril, terminará en un grotesco «hacerse pedazos bailando»²⁶.

Pero no solo el canto conforma a la figura del Orfeo pastorizado, también el arquetipo de enamorado que canta movido por su amor. En este sentido cabe resaltar que Loaysa no pretende ganar las voluntades por amor, sino por la curiosidad que le genera la fortaleza de Carrizales y la ociosidad que se le atribuye a su tipo social al inicio de la novela, es decir, por un móvil completamente antiheróico. En palabras de Dunn —que he escogido para titular el presente artículo—, la suya es «una suerte de *epopeya bastardeada*, emprendida para adquirir fama entre los demás “valientes” al regresar con conocimientos vedados»²⁷.

Pero más significativo aún es que este cantor no compone lo que canta, sino que ofrece un repertorio de canciones populares: «todas las del moro Abindarráez con su dama Jarifa, y todas las que se cantan del gran sofí Tomunibeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses»²⁸, además de las seguidillas

de Monipodio con un plato roto, una escoba y un chapín acompañando a la voz enferma de la Escalanta se equiparan a las habilidades musicales del Negrofeo (en 1613) o Gorfeo (Porras de la Cámara).

²² Santos y Piqueras, 2014, p. 215.

²³ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 337.

²⁴ «Se abrazó con su guitarra y se fue a esconder en su pajar, y cubierto con la manta de su pobre cama, sudaba y trasudaba de miedo; y con todo eso, no dejaba de tentar las cuerdas de la guitarra, tanta era (¡encomendado sea a Satanás!) la afición que tenía a la música» (*El celoso extremeño*, p. 360).

²⁵ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 343.

²⁶ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 346.

²⁷ Dunn, 1973, p. 104, énfasis mío.

²⁸ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 339.

y el *Pésame dello*. En un abierto contraste con las apropiaciones pastoriles del mito, Cervantes nos propone un Orfeo que ni es un enamorado, ni un parece ser un poeta, ni cantará poesía culta (como los pastores de la bucólica), sino un apicarado cantor de rimas populares que instrumentaliza la música para sus ociosos propósitos.

2. «MADRE LA MI MADRE»: O DE OTRA AMBIGÜEDAD AUTORAL EN LAS NOVELAS EJEMPLARES

El variado repertorio musical de Loaysa es nombrado en la novela, así como las canciones que sabe Luis, pero solo un poema aparece transcrito: las coplas de «Madre la mi madre». Según el estudio de Canavaggio (1990), esta composición es de autoría de Cervantes y pasa posteriormente a la tradición popular. Pero ¿cede Cervantes su autoría a su personaje en el marco ficcional de la obra?

La razón de la transcripción del poema es clara, Cervantes la hace explícita en Porras de la Cámara, donde lo introduce como «un cantar que entonces andaba muy valido en el pueblo *y hacía mucho caso para lo que allí les pasaba*»²⁹. En efecto, la novela trata el tema de la imposibilidad de guardar a una doncella si ella misma no decide hacerlo, poniendo en evidencia que el excesivo cuidado y encierro surte el efecto contrario al deseado, tal como se lee en la canción:

*Madre la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis.*

Dicen que está escrito,
y con gran razón,
ser la privación
causa de apetito;
crece en infinito
encerrado amor,
por eso es mejor
que no me encerréis,
que si yo, etc.

²⁹ Cervantes, *El celoso extremeño* (Porras), p. 703. Estas coplas también aparecen en *La entretenida* (Jornada 3, vv. 2319- 2374). Para un estudio comparativo del canto en *La entretenida* y en las dos versiones de *El celoso extremeño* ver Canavaggio (1990).

Si la voluntad
 por sí no se guarda,
 no la harán guarda
 miedo o calidad;
 romperá, en verdad,
 por la misma muerte,
 hasta hallar la suerte
 que vos no entendéis,
*que si yo, etc.*³⁰

El desarrollo de la novela parece confirmar los versos, cuyo sentido se condensa en la famosa copla que abre el cantar. La primera glosa desarrolla la idea de la privación como causa del apetito y contiene lo que ha sucedido hasta el momento en la novela, pues es justamente el excesivo encerramiento de las criadas y de Leonora lo que les despierta la curiosidad y el deseo de facilitar la entrada de Loaysa. Además, esta primera glosa incluye una advertencia sobre lo inconveniente que resulta tal encierro, que es lo que descubrirá Carrizales al final de la novela. La segunda glosa sostiene que la voluntad sometida a guardas externas, por inexpugnables que parezcan, terminará rompiéndolas, afirmación que se está verificando justamente mientras Loaysa canta ya adentro de la fortaleza de Carrizales, con lo cual se establecería una perfecta correspondencia entre el canto y la acción.

Sin embargo, como resalta Rodríguez Luis³¹, no todo el contenido del canto guarda una estrecha relación con la trama, pues la tercera y cuarta glosa se refieren a romper las guardas por amor, algo que resulta desconcertante en esta novela: «Quien tiene costumbre / de ser amorosa, / como mariposa / se irá tras su lumbre»³²; «Es de tal manera / la fuerza amorosa [...]». La imagen de la mariposa tras la lumbre, como destaca Arellano, se relaciona en la tradición emblemática con el enajenamiento de los enamorados³³. Sin embargo, Leonora nunca se muestra ni enamorada ni propensa a serlo en el desarrollo de la novela³⁴. El narrador alude

³⁰ Cervantes, *El celoso extremeño*, pp. 357-358.

³¹ Rodríguez Luis, 1980, p. 19.

³² Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 358.

³³ Arellano, 2013, p. 38.

³⁴ Difiero de la interpretación que hace Molho (1990) de Leonora como una mujer enamoradiza y casi como una prostituta, basado en que Carrizales ve a la doncella en una ventana y en la relación de este hecho con los refranes de la época sobre las mujeres ventaneras. La interpretación no se sostiene en el texto, que presenta insistentemente a

más bien a la ingenuidad de la joven esposa que es llevada a yacer con Loaysa de la mano de Marialonso «casi por fuerza, preñados de lágrimas los ojos»³⁵. De hecho, la única posible demostración de una atracción hacia Loaysa que revela el personaje se limita a una tibia y obvia comparación entre su viejo marido y el joven galán: «sola Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado»³⁶, que está lejos de dar señales de la «fuerza amorosa» implacable de las glosas.

El poema, entonces, muestra una ambigua relación con la novela: por un lado, contiene lo que está sucediendo, pero, por otro lado, entra en contradicción con ello. La idea de un amor que lleva a romper las guardas parece más salida de la perspectiva y el deseo de Loaysa, el interesado en que Leonora ceda rendida a sus gracias.

Pero ¿es Loaysa el autor ficcional de este canto? En la versión de 1613 el canto se introduce de la siguiente manera:

En esto, la dueña tomó la guitarra, que tenía el negro, y se la puso en las 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 cantolas con más gusto que buena voz³⁷.

La variante de Porras de la Cámara es más explícita en cuanto a la logística de esta performance musical:

No se hizo de rogar Loaysa, que luego, tocando la guitarra comenzó a cantar [...] y la *que decía las coplas era la buena dueña*³⁸.

un personaje cándido e inocente, siendo el tema de la ventana, a mi parecer, un resorte narrativo para que Carrizales se enamore perdidamente y decida contravenir su propósito de no casarse nunca.

³⁵ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 361.

³⁶ Cervantes, *El celoso extremeño*, pp. 356–357.

³⁷ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 357, énfasis mío.

³⁸ Cervantes, *El celoso extremeño* (Porras), p. 704.

Las coplas, conocidas de antemano por las criadas, son introducidas como otro referente popular más. Pero ¿sucede lo mismo con las glosas? En ambas versiones únicamente las coplas son conocidas por el público, lo que da pie en Porras de la Cámara para este peculiar “canto alterno” antipastoril. Sin embargo, tampoco hay ninguna mención explícita que nos sugiera que Loaysa esté llevando a cabo tal improvisación sobre la base de las coplas.

No es la primera vez que Cervantes recurre a estas “ambigüedades autorales”³⁹. Recuérdese el caso del último canto de Preciosa en *La gitanilla*, introducido por el narrador de la siguiente manera: «ella (no sé si de improviso, o si en algún tiempo los versos que cantaba le compusieron) con extremada gracia, como si para responderles fueran hechos, cantó los siguientes»⁴⁰. No son pocos los paralelos que se pueden establecer entre Preciosa y Loaysa: ambos personajes instrumentalizan la poesía y ambos personajes cantan versos ajenos. Más aún, la ambigüedad autoral en ambas novelas aparece en el contexto de un canto alterno acompañado de guitarra, haciendo un guiño irónico a la bucólica. No obstante, aunque el último canto de Preciosa quede sumido en esta ambigüedad, la gitanilla sí improvisa en otras ocasiones en la novela, cosa que no se puede decir de Loaysa.

¿Una incongruencia entre trama y poema, un poema que plasma la perspectiva y deseos de su autor ficcional o un poema que, aunque no se acomoda en su totalidad al desarrollo de los sucesos, sí “va de molde” para expresar las intenciones de quien lo canta? Estas son las opciones que deja sobre la mesa *El celoso extremeño* sin resolver el asunto, y, de la mano de estas opciones, nos deja ante un atípico Orfeo, del que no se puede afirmar a ciencia cierta que sea o no poeta.

3. DE POESÍA E “INDUSTRIA” O LA RESIGNIFICACIÓN DE LA PERSUASIÓN DEL CANTO

Es claro que el personaje cervantino no es un enamorado, y es posible que no sea un poeta. No obstante, dentro de las cualidades de Orfeo, hay una que sí se conserva en el personaje de Loaysa, aunque, como es de esperar, se recontextualiza: la capacidad de mover las voluntades ajenas.

³⁹ Para este tema en las *Novelas ejemplares* ver Santa-Aguilar (2018).

⁴⁰ Cervantes, *La gitanilla*, p. 93.

Al inicio de la obra, Loaysa se propone expugnar la fortaleza de Carrizales «por fuerza o por industria»⁴¹. La alternativa por la que opta será la «industria», en la que el juego de disfraces y la poesía terminan equiparándose como elementos útiles. De hecho, una vez adentro, le revela al eunuco que no es un tullido sino que, supuestamente, se finge tal para ganar dinero y vivir bien. Así confiesa por boca propia esta relación entre canto, fingimiento e industria:

Sabed, hermano Luis que mi cojera y estropeamiento *no nace de enfermedad, sino de industria, con la cual gano de comer pidiendo por amor de Dios, y ayudándome della y de mi canto* paso la mejor vida del mundo, en el cual todos aquellos que no fueren industriosos y tracistas morirán de hambre⁴².

La «industria», ciertamente, no está dirigida a conseguir un sustento fácil, sino a conseguir su gusto, esto es, a burlar la fortaleza de Carrizales, como se había propuesto al inicio de la novela. La poesía es un elemento fundamental en este ganar las voluntades ajenas. Por un lado, la figura del cantor es lo que funcionalmente le permite acercarse a Luis y entablar con él la primera conversación. Pero más allá de esto, como ha señalado Alban K. Forcione (1982), la poesía de Loaysa apela a los deseos reprimidos de todos los habitantes de la casa.

En este sentido Loaysa no solo instrumentaliza el canto, sino, sobre todo, el deseo ajeno al que apela a través del canto. El negro eunuco, como señala Forcione, muestra su afición a las canciones de amores juveniles frustrados⁴³. Su castración, la frustración de estas posibles experiencias amorosas, se sublima en las representaciones poéticas. Más aún, como mecanismo compensatorio, Luis busca explotar musicalmente su voz atiplada (efecto de la castración), y a esto justamente apelará Loaysa, sobrecompensándolo con desmedidas adulaciones.

Un rasgo clave de la “industria” de Loaysa es que no es siempre activa. Su deseo ha movido su ingenio a fingirse tullido cantor para acercarse a la casa de Carrizales, pero a partir de este punto de inicio, el personaje cervantino, conocedor en carne propia de la relación entre deseo e industria, buscará recrear en los demás este eslabonamiento debidamente encausado para completar la cadena que lleva a la conse-

⁴¹ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 336.

⁴² Cervantes, *El celoso extremeño*, pp. 342-343.

⁴³ Forcione, 1982, p. 36. Para un rastreo de la poesía mencionada por los personajes remito a su estudio.

cución de sus fines. Así, su *modus operandi* consistirá en azuzar el deseo ajeno para espolear también el ingenio ajeno (ingenio que se encarga de alinear con sus propósitos, presentándose como satisfacción del deseo), tal como se ve en el siguiente diálogo que tiene con Luis justo después de que éste le dijera que no tiene acceso a las llaves de la casa:

—Pues haced otra cosa, Luis, —dijo Loaysa— si es que tenéis gana de ser músico consumado, que si no la tenéis, no hay para qué cansarme en aconsejaros

—¡Y cómo si tengo gana! —replicó Luis—. Y tanta, que ninguna cosa dejaré de hacer, como sea posible salir con ella, a trueco de salir con ser músico⁴⁴.

Otro tanto sucede con las criadas, privadas de la contemplación del género masculino y de todos los placeres que bailes sensuales como las zarabandas evocan (los cuales, a diferencia de Leonora, parecen conocer muy bien⁴⁵). Pero más elocuente aún es el caso de la dueña Marialonso, cuyos deseos de gozar del virote, vueltos por este «anzuelo para pescar a su señora»⁴⁶, llevan hasta el punto de que se opere una transferencia no solo de los intereses de Loaysa, sino de sus mismas propiedades órficas. Así, la dueña, incitada por la promesa del virote de yacer con ella si le hace gozar primero de Leonora, termina convenciendo a la joven señora con razones «que movieran no sólo el corazón tierno y poco advertido de la simple e incauta Leonora, sino el de un endurecido mármol»⁴⁷.

4. CONCLUSIONES

El celoso extremeño nos deja ante un paradójico Orfeo. Loaysa desdibuja los rasgos vertebrales de las apropiaciones auriseculares del mito, pero termina caracterizándose, ante todo, por su capacidad de mover la

⁴⁴ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 340.

⁴⁵ Recuérdense las palabra de la dueña en la versión de 1613: «todas las que estamos dentro de las puertas de esta casa somos doncellas como las madres que nos parieron, excepto mi señora» (p. 353).

⁴⁶ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 360. La fascinación de las mujeres por el virote también podría ser un guiño al referente ovidiano. El Orfeo despierta el deseo de las mujeres, pero, tras la muerte definitiva de Eurídice, las rechaza (*Metamorfosis* X, 78-85). Este aspecto es fundamental en la apropiación aurisecular del mito, como elemento que subrayaría la fidelidad más allá de la muerte.

⁴⁷ Cervantes, *El celoso extremeño*, p. 361, énfasis mío.

voluntad de los demás. Sin embargo, no lo hace con la delicadeza de su voz, la armonía de sus acordes, la sutileza sus versos ni mucho menos la intensidad del dolor en ellos plasmado. El personaje cervantino termina siendo un Orfeo que no mueve las piedras con su canto, pero hace caer con él la primera ficha de un efecto dominó que terminará derribando hasta los muros de la impenetrable fortaleza de Carrizales en un dinámico diálogo con la tradición clásica que desborda los límites de la imitación y la parodia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Sobre el lenguaje emblemático en las *Novelas ejemplares*», *Ínsula*, 799-800, 2013, pp. 37-39.
- BERRIO, Pilar, «Loaysa: visión cervantina de un mito clásico», *Anales Cervantinos*, XXXIV, 1998, pp. 243-253.
- CANAVAGGIO, Jean, «“Madre la mi madre”: textes et contextes», *Bulletin Hispanique*, 92.1, 1990, pp. 111-123.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea*, ed. Juan Montero en colaboración con Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi, Madrid, Real Academia Española, 2014.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2005.
- DUNN, Peter N., «Las *Novelas ejemplares*», en *Suma Cervantina*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce y Edward C. Riley, London, Támesis, 1973, pp. 81-118.
- EL SAFFAR, Ruth, *Novel to Romance: A Study of Cervantes' «Novelas ejemplares»*, Maryland, Johns Hopkins University Press, 1974.
- FORCIONE, Alban K., *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- GIL POLO, Gaspar, *Diana enamorada*, ed. Francisco López Estrada, Madrid, Castalia, 1988.
- GÓMEZ ÍÑIGUEZ, Laura, «Humor cervantino: *El celoso extremeño*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid, Anthropos, 1990, pp. 633-639.
- MARTÍNEZ BERBEL, Juan Antonio, «Algunas calas en el mito de Orfeo y su representación áurea», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2004, vol. II, pp. 1277-1287.
- MOLHO, Maurice, «Aproximación al *Celoso extremeño*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp. 743-792.

- MONTEMAYOR, Jorge de, *La Diana*, ed. Asunción Rallo, Madrid, Cátedra, 1991.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 2001.
- RODRÍGUEZ LUIS, Julio, *Novedad y ejemplo de las «Novelas ejemplares» de Cervantes*, México, D. F., Porrúa, 1980, 2 vols.
- SANTA-AGUILAR, Sara, «Dos ambigüedades autorales en los poemas insertos en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Artifara*, 18, 2018, pp. 247-254.
- SANTOS DE LA MORENA, Blanca, y Manuel PIQUERAS FLORES, «El Loaysa de *El celoso extremeño* y el mito de Orfeo: realidad y percepción», *Anuario de estudios cervantinos*, 10, 2014, pp. 207-216.
- VITA, Sergio Fabián, «El espacio mítico en *El celoso extremeño*», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 495-503.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



En la España de los siglos XVI y XVII la existencia cotidiana se reducía muchas veces a sobrevivir de malas maneras. Eran buenos tiempos para hombres y mujeres extraordinarios y con espíritu aventurero. Desde aquellos que decidían un buen día subirse a un barco y recorrer el océano para buscar las riquezas y el honor que les negaba la madre patria, que llegaban a las Indias recién descubiertas en exiguos puñados, hasta aquellos otros que luchaban cuerpo a cuerpo en los diferentes escenarios bélicos de Europa, con la inagotable arrogancia de aquellos que no tenían nada que perder, y que combatían muchas veces en condiciones lamentables, sin pertrechos adecuados y acuciados por el hambre y la sed. Pero también la futilidad de la vida común en los Siglos de Oro hacía de la existencia en sí misma una aventura cotidiana, repleta de oficios y asuntos que hoy día nos parecen a nuestros ojos igual de extraordinarios. Este volumen, que recoge contribuciones de varios especialistas en literatura del Siglo de Oro, quiere rendir merecido homenaje a estos espíritus libres, auténticos aventureros de esa época.

Juan Manuel Escudero Baztán es Profesor Titular de la Universidad de La Rioja. Ha sido también profesor e investigador en el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra. Es miembro numerario del CECE (Centro para la Edición de los Clásicos Españoles) y director de *Cuadernos de Investigación Filológica*. Dirige en la actualidad el grupo de investigación sobre teatro español desde la Modernidad Temprana (TEMT). Ha publicado numerosos trabajos sobre teatro aurisecular, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Luis Quiñones de Benavente y otros dramaturgos menores.



Universidad
de Navarra

GRUPO DE
INVESTIGACIÓN
SIGLO DE ORO



UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA