

## **Boccaccio en Cervantes: marcas temáticas, estilísticas y discursivas en *El viejo celoso***

**M<sup>a</sup> José Rodríguez Mosquera**  
**Universidad de Barcelona**  
**España**

En el año 1615 Miguel de Cervantes saca a la luz sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, que ya había anunciado, aunque con un número menor de comedias y entremeses –seis–, en 1614 al escribir la *Adjunta al Parnaso*: «Yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula o no se entiende cuando las representan» (Cervantes, 1935, 116).

Los ocho entremeses que finalmente publica el alcaíno,<sup>1</sup> en cuyo interior se nos descubren situaciones, protagonistas, ambientes y acciones, ponen de manifiesto una serie de circunstancias que el lector-espectador, gracias a los chistes y la jocosidad que emanan sus personajes, podría sentirse identificado con ellas y, a partir de ahí, sacar sus propias conclusiones para tomar partido por una u otra situación. Así sucede con el entremés objeto de estudio, *El viejo celoso*, donde a través de la joven doña Lorenza descubrimos el adulterio y su burla hacia su marido, Cañizares, un viejo celoso que la guarda tras los muros de su casa sin contacto alguno con el exterior, pero, a pesar de ello, no queda exento del engaño; y es en ese momento cuando el espectador debe valorar los comportamientos de ambos protagonistas para decantarse por uno o por otro, es decir, si tiene razón la joven o el viejo.

El entremés de *El viejo celoso*<sup>2</sup> relata cómo su personaje principal, Cañizares, un ser sumamente suspicaz, intenta impedir que nadie entre en su casa para que su mujer, la joven doña Lorenza, no cometa adulterio y no se ponga en juego el honor marital y el deseo de su esposa de mantener una relación extramatrimonial más satisfactoria. Para él su matrimonio

---

<sup>1</sup> Para una clasificación de los *Entremeses* de Cervantes, véase la edición de Eugenio Asensio (1970, 16-41), y la de Alfredo Baras Escolá (2012, 173-176). Todos los fragmentos que se reproducen de la obra están tomados de esta última edición.

<sup>2</sup> Para un análisis minucioso de los entremeses de Miguel de Cervantes, véase el estudio de Vicente Pérez de León.

representa, teniendo en cuenta la sociedad en la que está inmerso, la culminación de un individuo que ha logrado ser reconocido socialmente gracias a la acumulación de riquezas después de una vida de trabajo, pero no personalmente, porque su casamiento, aunque él crea que le permitirá una vida tranquila con su esposa al final de sus días y gozar de su compañía, este último deseo no se llega a cumplir por la diferencia de edad entre ambos, tal como le confiesa a su compadre:

CAÑIZARES. El sesentón que se casa con quince, o carece de entendimiento, o tiene gana de visitar el otro mundo lo más presto que le sea posible. Apenas me casé con doña Lorencica, pensando tener en ella compañía y regalo, y persona que se hallase en mi cabecera y me cerrase los ojos al tiempo de mi muerte, cuando me embistieron una turbamulta de trabajos y desasosiegos. Tenía casa, y busqué casar; estaba posado, y desposeme.

COMPADRE. Compadre, error fue pero no muy grande porque según el dicho del Apóstol, mejor es casarse que abrasarse.

CAÑIZARES. ¡Qué no había qué abrasar en mí, señor compadre, que con la menor llamarada quedara hecho ceniza! Compañía quise, compañía busqué, compañía hallé. Pero Dios lo remedie, por quien Él es. (Cervantes, 2012, 124)

Sin embargo, este éxito social que él cree acariciar en un primer momento, riqueza y matrimonio con una joven, se verán truncados a lo largo de la obra porque, por una parte, su lozana esposa tiene unas necesidades que Cañizares no puede satisfacer y, por otra parte, la actitud posesiva del viejo hará que este se crea que actúa de manera correcta cuando decide coartar la libertad de doña Lorenza para así asegurarse de que esta no le sea infiel:

CAÑIZARES. Las ventanas, amén de estar con llave, las guarnecen rejas y celosías; las puertas jamás se abren; vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida. Mirad, compadre, no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a los jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos públicos. Donde ellas se mancan, donde ellas se estropean y adonde ellas se dañan es en casa de las vecinas y de las amigas. Más maldades encubre una mala amiga que la capa de la noche, más conciertos se hacen en su casa y más se concluyen que en una sembla. (Cervantes, 2012, 124-125)

Incluso, sus celos, sus temores y sus sospechas son tales, que Cañizares no quiere ni permite que su compadre entre en casa por miedo a que doña Lorenza pueda sentir deseos impuros:

CANIZARES. Habéis de saber, compadre, que los antiguos latinos usaban de un refrán que decía *Amicus usque ad aras*, que quiere decir «El amigo, hasta el altar»; infiriendo que el amigo ha de hacer por su amigo todo aquello que no fuere contra Dios. Y yo digo que mi amigo, *usque ad portam*, «hasta la puerta»; que ninguno ha de pasar mis quicios. Y a Dios, señor compadre, y perdóneme. (Cervantes, 2012, 125)

Esta conducta demuestra un claro conflicto vital entre el hombre de avanzada edad que no puede satisfacer los deseos de su esposa y los apetitos carnales de ella, lo que convierten a Cañizares en un personaje carnavalescamente cornudo que es el hazmerreír de la escena y del espectador, y al mismo tiempo representa al ser trágico que nunca alcanza la felicidad porque su comportamiento receloso y miedoso se lo impiden, tal como queda demostrado en su diálogo con compadre:

COMPADRE. Pero si la señora doña Lorenza no sale de casa, ni nadie entra en la suya, ¿de qué vive descontento mi compadre?

CANIZARES. De que no pasará mucho tiempo en que no caya Lorenzica en lo que le falta, que será un mal caso, y tan malo que en solo pensarlo le temo, y de temerle me desespero, y desesperarme vivo con disgusto. (Cervantes, 2012, 125)

Como bien indica Vicente Pérez de León: «A Cañizares los celos no le dejan vivir; a su joven esposa el deseo sin consumir, la consume. Así, la fatalidad natural dicta que nadie pueda evitar un destino agravado por edades disparatadas e intereses encontrados» (257).

No obstante, esta actitud del viejo celoso la descubrimos mucho antes del diálogo entre Cañizares y su compadre, porque desde el comienzo su carácter absorbente queda retratado en la conversación que doña Lorenza mantiene con su sobrina y criada Cristina y su vecina Hortigosa:

D.<sup>a</sup> LORENZA. Milagro ha sido este, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave de mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Este es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa, que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó. (Cervantes, 2012, 119)

Asimismo, se nos descubre, en boca de Cristina, el deterioro físico de un hombre de avanzada edad que necesita de una serie de cuidados para soportar sus males y achaques:

CRISTINA. ¡Jesús y del mal viejo! Toda la noche «daca el orinal, toma el orinal; levántate, Cristinica, y caliéntame unos paños, que me muero de la ijada; dame aquellos juncos, que me fatiga la piedra». Con más unguentos y medicinas en el aposento que si fuera una botica. Y yo, que apenas sé vestirme, tengo de servirle de enfermera. ¡Puj, puj, puj, viejo clueco, tan potroso como celoso, y el más celoso del mundo! (Cervantes, 2012, 120)

El envejecimiento corporal de Cañizares y los lamentos de insatisfacción de doña Lorenza «¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia, con hambre?» (Cervantes, 2012, 119) conllevan a que Hortigosa, personaje de mediana edad, pueda, igual que el viejo, entrar y salir de la casa, conectando así el mundo exterior con el interior,<sup>3</sup> lo que le permite ayudar a la joven inexperta y fogosa a cometer el adulterio con un galán que se nos presenta como un personaje mudo, de quien no sabemos nada más que unas pocas virtudes que menciona la vecina:

HORTIGOSA. Ahora bien, señora doña Lorenza, vuestra merced haga lo que le tengo aconsejado, y verá como se halla muy bien con mi consejo. El mozo es como un jinjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace. Y pues los celos y el recato del viejo no nos dan lugar a demandas ni a respuestas, resolución y buen ánimo. Que por la orden que hemos dado, yo le pondré al galán en su aposento de vuestra merced y le sacaré, si bien tuviese el viejo más ojos que Argos y viese más que un zahorí, que dicen que ve siete estados debajo de la tierra. (Cervantes, 2012, 120)

Así, Hortigosa se convierte en el personaje que domina la acción y pone remedio a los deseos de doña Lorenza cuando entra en casa de Cañizares con la excusa de venderle un guadamecí, de esta manera consigue que el galán acceda a la casa para satisfacer los apetitos de la esposa del viejo y, gracias al engaño a Cañizares, se produce el clímax de la obra

---

<sup>3</sup> Según Vicente Pérez de León: «La libertad de Hortigosa de andar libremente la convierte en una mujer especial, capaz de alterar el orden establecido por tener características de hombre al situar su ubicuidad fuera de la casa. Debido a su tardía edad ya no ha de preocuparse de perder su honor en la calle, por lo que puede andar por ella libremente. Además, esta mujer está vinculada a la casa, ya que es vecina y ha adquirido por amistad el derecho a penetrar en el hogar del viejo» (263 nota 347).

porque, aunque no se afirma con certeza, parece consumarse la unión entre el joven y doña Lorenza, quien tras el encuentro afirma:

D.<sup>a</sup> LORENZA. ¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! ¿Está loca, tía?

D.<sup>a</sup> LORENZA. No estoy sino en todo mi juicio, y en verdad que, si le vieses, que se te alegrase el alma.

[...]

D.<sup>a</sup> LORENZA. Que no son sino veras, y tan veras que en este género no pueden ser mayores.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías! Y dígame, tía, ¿está ahí también mi frailecito?

D.<sup>a</sup> LORENZA. No, sobrina. Pero otra vez vendrá, si quiere Hortigosa la vecina.

CAÑIZARES. Lorenza, di lo que quisieres, pero no tomes en tu boca el nombre de vecina, que me tiemblan las carnes en oírle.

D.<sup>a</sup> LORENZA. También me tiemblan a mí por amor de la vecina.

CRISTINA. ¡Jesús, y qué locuras y qué niñerías!

D.<sup>a</sup> LORENZA. Ahora echo de ver quién eres, viejo maldito, que hasta aquí he vivido engañada contigo. (Cervantes, 2012, 131-132)

La burla de las tres mujeres culmina cuando doña Lorenza y Cristina le dan con una bacía de agua en los ojos al viejo y, mientras este se limpia, las dos acuden sobre él y así el galán puede salir de la casa. En este momento el lector-espectador puede compadecerse de Cañizares porque se convierte en el personaje cornudo y apaleado por la mofa a la que está siendo sometido por su esposa y su sobrina. Sin embargo, no es así, ya que la actitud rancia y malvada que ha mantenido a lo largo de la obra lo convierten en un ser despreciable y autoritario, aunque al final adquiere una actitud más humana cuando le pide perdón a Hortigosa y se justifica con su señora:

CAÑIZARES. Señores, vuestras mercedes todos se vuelvan norabuena. Que yo les agradezco su buen deseo, que ya yo y mi esposa quedamos en paz.

D.<sup>a</sup> LORENZA. Sí quedaré, como le pida primero perdón a la vecina, si alguna cosa mala pensó contra ella.

CAÑIZARES. Si a todas las vecinas de quien yo pienso mal hubiese de pedir perdón, sería nunca acabar. Pero con todo eso, yo se le pido a la señora Hortigosa.

HORTIGOSA. Y yo le otorgo para aquí y para delante de Pero García. (Cervantes, 2012, 133-134)

La actitud celosa y desconfiada que muestra el viejo constantemente invade el espacio dramático de toda la obra y crea un entramado, junto con el adulterio de su joven esposa, que parece difícil de resolver, pero que termina, como hemos visto, por desarticularse fácilmente gracias a la intervención de otros caracteres y de la música y del baile que cierran con contento y regocijo la escena final: «Las riñas de por San Juan / todo el año paz nos dan» (Cervantes, 2012, 134). La música se convierte en el entremés en un instrumento narrativo que le permite al autor dejar de una manera más clara al lector-espectador la intencionalidad de la obra y terminar de un modo más agradable y grato y, al mismo tiempo, exige al espectador reflexionar sobre los problemas de la sociedad.<sup>4</sup>

Este comportamiento suspicaz y malicioso de Cañizares, el engaño de doña Lorenza ayudada por su cómplice criada Cristina y las artimañas de la vecina Hortigosa, ya habían quedado retratados por Boccaccio en algunos personajes de su *Decamerón*. Aunque Cervantes nunca hace alusión a esta obra ni a su autor, los ecos boccaccianos en la producción cervantina son incuestionables, tanto en el plano temático como estilístico.<sup>5</sup> Según Emilio Alarcos García, «Boccaccio fue para Cervantes lección y ejemplo hondamente asimilados y convertidos en sustancia propia... Pero no aparece nada que revele –ni en cuanto a la materia ni en cuanto al estilo– imitación directa y concreta» (233-234). Sin embargo, sí hay una serie de concomitancias intertextuales entre el texto del autor florentino y los *Entremeses* del alcalaíno, como veremos a continuación entre la séptima jornada del *Decamerón* y *El viejo celoso*.

El motivo central de ambos textos es el tema tradicional del matrimonio insatisfecho entre el marido y la mujer, cuya unión, en la mayoría de casos, despierta los celos de él y acaba con el engaño de la joven a su esposo para saciar sus deseos.

---

<sup>4</sup> Para un estudio pormenorizado de la importancia de la música en la obra cervantina, consúltese el estudio de Miguel Querol Gavaldá.

<sup>5</sup> Véase al respecto el artículo de Aldo Ruffinatto en el que estudia, por una parte, las relaciones intertextuales de la narrativa cervantina con algunos autores italianos y, por otra parte, la penetración de Cervantes en el universo cultural italiano.

En el primer cuento de la jornada<sup>6</sup> séptima descubrimos a la joven y bella doña Tessa, quien, con el favor de una criada, engaña a su esposo Gianni Loteringhi, haciéndole creer que quien llama a la puerta es un fantasma y no su amante Federigo de Neri Pegolotti:

no tardó mucho en llegar Federigo, y llamó despacio una vez a la puerta, que estaba tan cerca de su alcoba que Gianni lo oyó de inmediato, y lo mismo la señora; pero, para que Gianni no pudiese sospechar nada de ella fingió dormir.

Y al cabo de un rato, llamó Federigo por segunda vez; por lo que Ganni, asombrándose, meneó un poco a la señora y dijo:

—Tessa, ¿oyes lo mismo que yo? Parece que llaman a nuestra puerta.

La señora, que mucho mejor que él lo había oído, fingió despertarse y dijo:

—¿Cómo dices? ¿Qué?

—Digo —dijo Gianni— que parece que llaman a nuestra puerta.

La señora dijo:

—¿Qué llaman? ¡Ay de mí, Gianni mío! ¿No sabes lo que es? Es el fantasma, del que estas noches he tenido más miedo que en vida, tanto que, cuando le oía, escondía la cabeza y no me atrevía a sacarla hasta que llegaba el día. (Boccaccio, 760-761)

Tessa, para que Federigo no se enfadara y supiera que Gianni estaba allí, decidió levantarse y hacer que su joven amante oyera a su esposo. Para ello, ingenia una especie de conjuro en el que Gianni debe escupir cuando ella se lo indique, así Federigo sabrá que no está sola. En este momento, el espectador presencia, por un lado, la mofa y, por otro, la avanzada edad de Gianni:

Y Federigo, que estaba fuera y lo oía, como ya se había disipado la sospecha, con el mal humor y todo tenía tantas ganas de reír que reventaba, y en voz baja, cuando Gianni escupía, decía:

—¡Los dientes! (Boccaccio, 762)

Del mismo modo sucede una situación parecida en *El viejo celoso* cuando Hortigosa, la vecina, trae un guadamecí para Cañizares y tras él se esconde el amante de doña Lorenza; la burla está servida, sobre todo, cuando lo golpean con una bacía de agua en los ojos para que el galán pueda salir de la casa.

---

<sup>6</sup> Los diez cuentos de la séptima jornada transcurren bajo el mandato de Dioneo en el idílico *locus amoenus* del Valle de las Damas.

Sin embargo, a pesar de las similitudes de las jóvenes esposas –ambas están casadas con hombres mayores y las dos acuden a la ayuda de criadas para cometer el adulterio–, hay una diferencia entre ellas: Tessa esa noche no logra disfrutar de los encantos del joven, mientras que doña Lorenza sí parece hacerlo.

Asimismo, descubrimos una escena muy similar al entremés cervantino en el noveno cuento, cuando la joven Lidia, casada con un hombre de avanzada edad, Nicóstrato, que no la satisface, decide recurrir a la complicidad de su criada Lusca para que le ayude a conseguir al joven Pirro, el criado de su marido. Pero a diferencia de lo que sucede en *El viejo celoso*, donde se nos descubre un amante mudo, sin habilidad lingüística, que no tiene voz ni voto en la acción, en este caso el joven cobra protagonismos en la escena porque le exigirá a Lidia que lleve a cabo tres pruebas para poder confiar en ella: «en primer lugar que ella, en presencia de Nicóstrato mate a su buen gavilán; luego que me mande un mechón de la barba de Nicóstrato, y por último una de sus muelas, de las más sanas» (Boccaccio, 824).

Ella acepta el reto y lleva a cabo lo que le propone Pirro y así consigue disfrutar de los placeres del joven, pero Lidia, para demostrarle más aún su interés y manifestar la necesidad de su esposo, decide llevar a cabo una prueba todavía más difícil: ir al jardín y hacerle creer a Nicóstrato que el peral está encantado y que lo que se ve desde allí arriba no es real. El viejo marido se lo cree, sube al frutal y, mientras, ella aprovecha para gozar de su pretendiente, haciéndole creer a Nicóstrato que esa imagen que ve no es cierta, sino una mera visión, lo que pone de manifiesto la burla de la joven esposa, incluso delante de los ojos del marido, quien se deja engañar por ella y su criado, igual que Cañizares se deja embaucar por su esposa, su sobrina y la vecina cuando esta última entra en su casa con el guadamecí tras el que se esconde el amante de doña Lorenza.

De igual forma, en el sexto cuento el marido nunca conoce la burla que la joven y bella Isabella lleva a cabo con su educado amante Leonetto (o Lionetto) porque ella ingenia una historia tan verosímil, gracias a la intervención en escena de micer Lambertuccio, que su marido no sospecha nada e, incluso, tras cenar juntos, ayuda al joven a volver a Florencia. En este suceso, doña Isabella se convierte en la directora de escena porque es quien distribuye a los personajes y quien les dice cómo deben actuar y qué tienen que decir, convirtiendo así la acción en lo que será una comedia teatral. La joven, igual que doña Lorenza,



prefiere disfrutar de su afable amante, aunque no sea de gran linaje, que de su caballero de bien que no la satisface, lo que pone de manifiesto que el placer es más importante para estos dos personajes femeninos que las riquezas que puedan poseer con sus respectivos maridos.

También el séptimo cuento nos descubre a Lodovico (o Ludovico) cuando decide marcharse a Bolonia para conocer a Beatriz, de quien le habían hablado de su hermosura. Una vez allí, pasa a llamarse Aniquino y entabla amistad con la bella joven cuando trabaja para su marido Égano. Finalmente, Aniquino le declara su amor y es correspondido, entonces Beatriz idea un plan para burlar a su cónyuge y así poder disfrutar de los placeres del criado. Para ello, hace creer a su marido que Aniquino le ha propuesto verse esa noche al pie del pino de su jardín, entonces incita a que Égano acuda a la cita para así comprobar la lealtad de su criado. Este acepta, se viste con un manto y un velo de su mujer y va al punto de encuentro de los amantes. Esta ausencia del marido la aprovecha Beatriz para regocijarse con Aniquino, a quien luego manda al jardín con un palo fingiendo que va al encuentro con ella. Allí está Égano a la espera, a quien tiene que sacudir a palos simulando que es Beatriz y que esta está actuando como una mala mujer porque acepta engañar a su señor. Tras la situación, Égano vuelve de inmediato a la alcoba donde lo esperaba su esposa para saber qué había sucedido y si Aniquino había ido al jardín, este le cuenta lo acontecido y ella se alegra de que la trama haya tenido éxito porque así Égano nunca sospechará de la deshonor de su criado y de la lealtad de su esposa y ella podrá seguir gozando de Aniquino.

Como vemos, el personaje del marido en esta escena nada tiene que ver con el que nos descubre Cervantes en *El viejo celoso*, porque Égano no se nos manifiesta como un marido celoso que tenga a Beatriz recluida en casa, ni un viejo mezquino y cascarrabias como lo es Cañizares con doña Lorenza, sino que se revela como un ser que confía en su esposa y que cree en su lealtad, a pesar de que se convierta en el hazmerreír de la escena. Sin embargo, la actitud de las jóvenes esposas muestra cierta similitud porque ambas urden un plan, una con la ayuda de la vecina (Hortigosa) y la otra por sí sola, para cometer el adulterio y así disfrutar de los placeres de otro hombre.

Tampoco responde al estereotipo del celoso el marido de doña Agnese en el tercer cuento. Ella engaña a su marido con fray Rinaldo, su compadre, y cuando su esposo llega a

casa y casi descubre el engaño, ella idea que el fraile está en su alcoba para curar al hijo del matrimonio de lombrices. El marido se cree la historia sin sospechar del engaño de doña Agnese y feliz porque el niño se había curado, los agasaja con dulces y buen vino.<sup>7</sup> Este festejo entre el triángulo amoroso podría interpretarse con doble sentido: por un lado, la supuesta salvación y curación del hijo y, por otro, la celebración de los amantes de que su trama no haya sido descubierta, lo que les permitirá seguir complaciéndose el uno con el otro.

Igualmente, encontramos un escenario semejante en el segundo cuento de la séptima jornada cuando Peronella engaña a su marido de una manera muy graciosa para gozar de su enamorado, Giannello Scignario. Cada mañana, cuando el esposo de Peronella va a trabajar, el joven entra en casa para gozar de la atractiva muchacha. Pero un día el marido regresa antes de lo previsto y esta tiene que esconder a su amante en un tonel. Como la economía familiar no era suficiente, el marido decide vender el tonel para obtener un poco de dinero, pero ella le hace creer que ya lo ha vendido por un precio más caro a un buen hombre que está dentro de él para ver si está firme:

—El tonel me parece muy firme, pero creo que habéis tenido dentro heces, pues está todo embadurnado de algo tan seco que no puedo quitarlo con las unas, y no me lo llevaré hasta que lo vea limpio.

Dijo Peronella:

—No, por eso no se romperá el trato; mi marido lo limpiará todo.

Y el marido dijo:

—Por supuesto. (Boccaccio, 769)

Esta supuesta consolidación del marido-mujer como pareja no atenuará el acto de burla, pues, como el joven parece no estar conforme con la limpieza del tonel, hace que el marido entre dentro y se lo friegue mientras él satisface sus apetitos con Peronella «del

---

<sup>7</sup> Asimismo, otra relación de incesto la encontramos en el décimo cuento de esta jornada en la que se nos cuenta la historia de dos sieneses, Tingoccio Mini y Meuccio de Tura que se enamoran de la comadre de uno, doña Mita, quien acaba manteniendo una relación con Tingoccio, que fallece a causa de una enfermedad. Tras su fallecimiento, al tercer día, tal como le había prometido a su amigo Meuccio en vida, vuelve una noche a su alcoba para darle noticias del más allá. Este quiere saber qué le pasa en el otro mundo a las personas que mantienen relaciones con sus comadres, y cuando su amigo le dice que no tienen ninguna repercusión, se burla de su necedad porque había perdido algunas oportunidades debido a la creencia que las relaciones con los compadres y comadres eran pecado.

mismo modo que a campo abierto los desenfrenados caballos, encendidos de amor, asaltan a las yeguas de Partia, llevó a cabo su fogoso deseo» (Boccaccio, 769). Para colmo, Gianne- llo le hace llevar el tonel al pobre marido a su casa, momento que él aprovecha, igual que el amante de doña Lorenza cuando arremeten contra Cañizares, para salir airoso de la situa- ción. Por lo tanto, el marido, igual que acontece en *El viejo celoso*, sufre la burla de su esposa, pero hay algunas diferencias entre estos dos personajes: uno tiene llena de riquezas a su esposa, pero enclaustrada en casa sin contacto alguno con el exterior, mientras que el otro no toma ninguna medida de aislamiento ni, por su oficio, posee riquezas, sino más bien lo contrario, como descubrimos por boca de Peronella cuando este vuelve a casa antes de lo previsto:

¿de qué viviremos? ¿De dónde sacaremos el pan? ¿Crees que voy a tole- rar que me empeñes el refajo y todos mis otros trapillos, que no hago otra cosa más que hilar día y noche, tanto que se me ha desencarnado la uña, para poder tener al menos aceite para que arda nuestro candil? (Boccaccio, 766)

Sin embargo, a pesar de que la bella Peronella lleva una vida humilde, se nos descu- bre como un personaje, en cierto modo, más feliz que doña Lorenza, porque en ningún momento vemos esa angustia de falta de libertad que sufre la esposa de Cañizares.

No obstante, la burla de alguna de las esposas las deja fuera del hogar, fuera de ese lugar opresor en que se convierte el domicilio conyugal, como hemos visto en Cervantes. Este es el caso del cuarto cuento de la séptima jornada en el que el engaño de doña Ghita tiene sus repercusiones: se queda fuera de casa. La burla va más allá de la propia infidelidad y el engaño porque ella le atribuye al marido celoso, Tófano, su conducta. Ghita, a diferen- cia de los personajes femeninos que hemos visto hasta ahora, sale de casa para encontrarse con su amante hasta que una noche su marido le cierra la puerta por dentro mientras ella está fuera. Cuando regresa se da cuenta de que no puede entrar y Tófano le dice que regre- se a donde ha estado porque allí no puede volver. Ella intenta convencerlo de que viene de casa de una vecina con la excusa de que no podía dormir porque las noches eran muy lar- gas. Ante la negativa del marido, ella lo amenaza con que lo hará el hombre más desdicha- do del mundo porque se tirará a un pozo y la gente creerá que ha sido él debido a sus fre-

cuentes estados de embriaguez. Él no cede ante tal chantaje, entonces ella toma una piedra grande y la tira al pozo, el golpe que esta provoca hace que el marido se crea que realmente se ha tirado, entonces sale corriendo de casa y Ghita, que se había escondido cerca de la puerta, aprovecha para entrar en la vivienda y cerrarse por dentro. Tófano vuelve a la puerta y le pide que le abra, pero ella empieza a gritar y a despreciarlo vilmente:

—¡Por los clavos de Cristo, borracho asqueroso! Tú no entrarás aquí esta noche; no puedo soportar más estos modales tuyos; tengo que hacer ver a todos quién eres tú y a qué hora vuelves de noche a casa.

[...]

—Es este mal hombre, que vuelve borracho por las noches a casa o se duerme por las tabernas y luego vuelve a estas horas; por lo que yo, que lo he soportado mucho tiempo y que no he logrado nada, como no puedo soportarlo más, he querido hacerle pasar esta vergüenza de dejarle fuera de casa para ver si se enmienda.

La bestia de Tófano, por su parte, decía cómo había sido la cosa y le amenazaba violentamente. La señora, con sus vecinas, decía:

—¡Pues mirad qué hombre es! ¿Qué diríais si yo estuviese en la calle como está él, y él estuviese en casa como estoy yo? Por Dios creeríais que él decía la verdad, ¡Bien podéis ver su sensatez en esto! Él dice que yo he hecho justamente lo que yo creo que ha hecho él. Creyó asustarme tirando no sé qué al pozo, pero quisiese Dios que se hubiese tirado de verdad y ahogado, de modo que el vino que ha bebido de más se hubiese agogado bien. (Boccaccio, 783-784)

Así, de este modo, con sus palabras y griterío, logra engañar, no solo a su marido, sino también a todos los vecinos. Tófano acaba sufriendo el escarnio público por su actitud celosa con Ghita y este comportamiento desconfiado es el que tendrá Cañizares con la joven doña Lorenza, quien también a veces escandaliza a su viejo esposo hasta que llega el alguacil, los músicos, el bailarín y Hortigosa para poner fin a la escena y llenarla de baile y música.

Un suceso parecido es el que se nos descubre en el cuento número ocho de esta misma jornada en el que Sismonda, joven y gentil señora, se casa con el mercader Arriguccio Berlinghieri, a quien engaña con Ruberto. El mercader los oyó en alguna ocasión y, a partir de ahí se volvió muy celoso y dejó de viajar tanto como su oficio le requería para vigilar a su esposa. A pesar de que el mercader somete a Sismonda a un control absoluto,

no se libra del engaño, pues ella inventará las artimañas que sean necesarias para estar con su amante. Una vez Arriguccio descubre la burla, Sismonda le pide a su criada que ocupe su lugar en la cama y reciba ella los golpes del marido:

Y yéndose a la cama, creyendo que cogía a su mujer, cogió a la criada, y le dio cuanto pudo con las manos y con los pies tantos golpes y tantas patadas que le destrozó todo el rostro; y por último le cortó los cabellos, sin parar de decirle los mayores insultos que jamás se le ha dicho a una mala mujer. (Boccaccio, 813)

Arriguccio decide ir a quejarse a los hermanos de Sismonda y explicarles lo sucedido y estos acuden, junto con la madre, a verla para saber qué ha ocurrido realmente, entonces descubren que la joven no tiene nada y no ha sido maltratada tal como ha dicho su marido. En este momento el hombre queda ridiculizado delante de sus familiares, sobre todo, por el discurso de su esposa en el que deja claro que todo lo que les ha contado su marido es falso:

—En esta casa tú no te has acostado anoche. Pero dejemos eso, porque no puedo dar más testimonio que mis palabras verdaderas, y vayamos a lo que dices, que me golpeaste y cortaste los cabellos. A mí tú nunca me has golpeado, y cuantos aquí están y tú también fijaos en mí si tengo alguna señal de paliza en todo el cuerpo; pero no te aconsejaría que fueses tan osado de ponerme la mano encima, porque, por los clavos de Cristo, que te partiría la cara. Y tampoco me cortaste los cabellos, que yo lo sintiese o viese, pero tal vez lo hiciste y no lo advertí; déjame ver si los tengo cortados o no.

Y quitándose sus velos de la cabeza mostró que no los tenía cortados, sino largos. (Boccaccio, 816)

Sismonda acaba convencido a su madre y a sus hermanos de que todo lo que les ha contado su marido es porque le ha sucedido a él ya que

son pocas las noches que no va emborrachándose por las tabernas juntándose ahora con esta mala mujer y ahora con ésa [...] Estoy segura de que, estando bien ebrio, se acostó con alguna desgraciada de las tuyas [...] hizo todas esas proezas que dice [...] y como no había vuelto aún bien en sí, se creyó, y estoy segura de que aún se lo cree, que todas esas cosas me las ha hecho a mí. (Boccaccio, 817)

La madre de Sismonda al oír estas palabras en boca de su hija empieza a gritar contra su yerno, igual que Ghita hizo con Tófano en el cuarto cuento, dejando así a los dos

hombres ridiculizados ante el espectador por atribuirles las conductas de sus esposas. La protesta de la madre es una clara defensa a la figura de su hija y a la de su propia familia:

—¡Por los clavos de Cristo, hija mía, no habría que hacer eso, sino que habría que matar a este perro molesto e ingrato, que no fue digno de tener a una esposa como tú! ¡Pues sí que estaría bueno! ¡Ni que te hubiese recogido del fango! ¡Mal rayo le parta! Como si tú tuvieses que aguantar la podredumbre de las palabras de un mercachifle de mierda de asno, de esos que, llegados del campo y salidos de las mesnadas vestidos de paño burdo, con las calzas acampanadas y con la pluma en el culo, cuando tienen tres perras quieren por esposa a las hijas de los gentileshombres y de las damas, y se hacen un escudo y dicen: «Soy de los tales» y «Los de mi familia hicieron esto». Bien querría que mis hijos hubiesen seguido mi consejo, que te podrían haber colocado tan honorablemente en casa de los condes Guidi por un trozo de pan, y prefirieron darte esta buena pieza, porque, mientras tú eres la mejor hija de Florencia y la más honesta, él no se ha avergonzado de decir a medianoche que eres una puta, como si no te conociésemos. Pero te juro por Dios que si se me hiciese caso, se le daría un castigo tal que le pasaría. (Boccaccio, 818)

Otro personaje que también se nos manifiesta como un ser extremadamente desconfiado y celoso es el protagonista del quinto cuento, el mercader Rímimi, quien quiere tener siempre bajo control a su bella esposa, igual que Cañizares hace con doña Lorenza:

la custodiaba tanto y la tenía tan vigilada, que puede que haya muchos de éstos que les condenan a la pena capital que no están tan vigilados por los guardianes con tanto celo. La señora, dejemos a un lado que no pudiese ir a una boda o a una fiesta o a la iglesia, ni pudiese poner de ningún modo el pie fuera de casa, sino que ella no osaba ni asomarse a ninguna ventana ni mirar fuera de casa por ninguna razón; por lo que su vida era pésima, y soportaba aquel pesar con tanta más paciencia cuanto menos culpable se sentía. (Boccaccio, 786-787)

Sin embargo, en este caso, a diferencia de lo que sucede en el entremés cervantino, la joven esposa sale de los muros del hogar para confesarse en la iglesia, allí la espera su marido vestido de cura para confesarla y ella le hace creer que está enamorada de un cura que va todas las noches a verla. Cuando Rímimi escucha esto en boca de su esposa «de pareció que le metían un cuchillo por el corazón», pero si su «deseo de saber más no le hubiese acuciado, habría abandonado la confesión y se habría marchado» (Boccaccio, 789), en cam-

bio, decide seguir con la confesión para conocer si ella se acuesta con su marido y así averiguar por dónde entra el supuesto cura. Cuando termina la confesión, Rímini se vuelve a casa deseoso de encontrar a los amantes juntos. Esa noche decide dormir fuera, cerca de la puerta de la calle para esperar al cura, entonces, su esposa, por petición de él, cierra bien las puertas de casa y aprovecha para que su amante, Filippo, entre por el tejado, por lo tanto, la burla está servida porque mientras el marido celoso espera a la intemperie la llegada del cura, su esposa goza en el lecho con el joven Filippo: «El celoso estuvo muchas noches a la entrada para coger al cura, y la señora pasándolo bien continuamente con su amante» (Boccaccio, 792).

### *Conclusión*

En conclusión, podemos afirmar que, aunque Cervantes ya pusiera de manifiesto en el año 1613 en el «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares*: «[...] que soy yo el primero que he novelado en lengua castellana; que las muchas novelas que en ellas andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son más propias, no imitadas ni hurtadas [...]» (Cervantes, 1995, 1: 60), vemos que la presencia de la séptima jornada del *Decamerón* de Boccaccio en *El viejo celoso* de Cervantes es un hecho, y más después de su estancia en Italia. En ambos autores, la burla, la parodia, los celos y las relaciones insatisfechas se convierten en eje principal de la narración. Los mecanismos paródicos e irónicos que puso en marcha el florentino en su texto del *Decamerón* no han pasado desapercibidos para el talento imaginativo del alcalaíno quien, según Canavaggio, «explota con éxito toda una gama de comportamientos cómicos encarnados por tipos fijados por la tradición» para dirigir la socarronería, la necedad o la trampa en «Situaciones codificadas pero que recuperan su frescor gracias a los recursos de un lenguaje expresivo apto para recrear vida» (Canavaggio, 367-370, cit. en Hernández, 82).

Boccaccio arremete tan acertadamente contra los maridos necios y celosos, que logra que la burla de las esposas las convierta en personajes simpáticos que conducen a que el espectador no las vea realmente como culpables de las situaciones de adulterio, sino todo

lo contrario: seres que intentan satisfacer sus necesidades fuera de la relación conyugal.<sup>8</sup> En Cervantes el manejo de la burla sirve para que la joven doña Lorenza pueda disfrutar de su amante, que físicamente, como se ha citado anteriormente, parece estar en mejor forma que el viejo Cañizares, quien además es un ser muy refunfuñón y celoso, por eso, igual que en el *Decamerón*, la responsabilidad del adulterio recae sobre el marido y no sobre la esposa insatisfecha.

Los personajes femeninos se rebelan contra la situación marital que tienen o que se les ha impuesto, y la única forma que tienen de ser felices es a través de la infidelidad, pues en el caso de doña Lorenza no hay otra posibilidad de tener un momento de satisfacción porque está enclaustrada en los muros de su casa a cal y canto con la única compañía de su criada Cristina, quien termina convirtiéndose en su cómplice y también, en parte, en la graciosa de la escena por su manera de hablar respondona y con soltura para referirse a lujuria, pues pide a Hortigosa que le traiga «un frailecico pequeñito» (Cervantes, 2012, 123) para poder mantener relaciones,<sup>9</sup> lo que también demuestra el amplio registro léxico de Cervantes ya que combina a la perfección el estilo coloquial y el culto, igual que hiciera el italiano en su texto, quien emplea desde términos vulgares y sencillos hasta vocablos más refinados y exquisitos que dotan al escrito de una sintaxis rica y ágil.

La novedad de Cervantes estriba, tal como bien señala Pérez de León (243), en «la introducción en el espacio de un hogar de un extraño que atenta con quebrar la aparente armonía de un matrimonio caracterizado por el deseo no consumado de la malcasada esposa y la simpleza o mezquindad del marido». La inclusión en la vivienda del amante convierte a los maridos en cornudos, tal como se merecen por su actitud necia y a las esposas en mujeres satisfechas, cumpliéndose así, por un lado, la ridiculización de los maridos y, por otro, el contentamiento del deseo femenino.

Sin embargo, aunque al inicio del entremés pueda parecer que la historia del triángulo amoroso va a terminar de manera trágica, Cervantes acaba transformando *El viejo Celoso* en una celebración, en la que parece olvidarse el adulterio para dar paso a los músicos

---

<sup>8</sup> Véase al respecto el estudio que ha llevado a cabo Cesare Segre en el que analiza el triángulo amoroso de los cuentos de la séptima jornada.

<sup>9</sup> Para conocer la actitud de las “cristinas” de los entremeses cervantinos, véase el artículo de Javier Huerta Calvo.



que alegran la fiesta y convierten la escena en pura comicidad, y así arrancar la sonrisa del lector espectador en una situación en la que parece prevalecer la concordia y en la que nada parece haber sucedido.

Las coincidencias y similitudes temáticas, estilísticas y discursivas del entremés de Cervantes con los *novelliere* de la séptima jornada del *Decamerón* son un claro ejemplo de cómo el italiano influyó, de manera directa o indirecta, en la creación entremesil del alcalaíno gracias a los contenidos y técnicas narrativas que aquel había tratado y empleado tres siglos antes. En el texto italiano, igual que en los *Entremeses*, conviven «vida cotidiana y realidad histórica de su tiempo, desde la representación de un suceso particular y concreto y en uso de una riquísima gama de estilos y registros que van desde los más elevados hasta los más coloquiales» (Muñoz, 177).

© M<sup>a</sup> José Rodríguez Mosquera

### *Bibliografía*

- Alarcos García, Emilio. “Cervantes y Boccaccio”. *Homenaje a Cervantes*. Ed. Francisco Sánchez-Castañer, 2 vols., t.2. Valencia: Mediterráneo, 1950, 195-235. Impreso.
- Boccaccio, Giovanni. *Decamerón*, ed. María Hernández Esteban, Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.
- Canavaggio, Jean. *Cervantes*, Madrid: Espasa Calpe, 2003. Impreso.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*, ed. Alfredo Baras Escolá, Madrid-Barcelona: Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2012. Impreso.
- . *Novelas ejemplares*, ed. Rosa Navarro Durán, 2 vols. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Impreso.
- . *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid: Clásicos Castalia, 1970. Impreso.
- . *Viaje del Parnaso*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Madrid: C. Bermejo, Impresor, 1935. Impreso.
- Hernández Esteban, María. “Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de *La cueva de Salamanca*”. *Quaderns d’Italià*. 14 (2009): 77-97. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/qdi.248>
- Huerta Calvo, Javier. “Cristinas (en torno a las criadas de Cervantes)”. *La criada en el teatro del Siglo de Oro*. Ed. Luciano García Lorenzo, Madrid: Fundamentos, 2008, 95-112. Impreso.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón. “‘Le quali cose ciascuna per sé e tutte insieme’ / ‘Así todas juntas como de cada de una de por sí’: Del *Decamerón* de Boccaccio a las *Novelas ejemplares* de Cervantes”. *Anales Cervantinos*. Vol. 45 (2013): 175-216. DOI: 10.3989/anacervantinos.2013.008
- Pérez de León, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. Impreso.
- Querol Galaldá, Miguel. *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. Impreso.
- Ruffinatto, Aldo, “Cervantes en Italia, Italia en Cervantes”, Centro Virtual Cervantes. URL [https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl\\_X/cl\\_X\\_03.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_X/cl_X_03.pdf) (07-04-2021).
- Segre, Cesare. “Funciones, oposiciones y simetrías en la jornada VII del *Decamerón*”, *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta, 1976, 121-147. Impreso.