

Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas

ISSN-e 1988-2556

 EDICIONES
COMPLUTENSE

<https://dx.doi.org/10.5209/dice.84213>

Sellos de cera y tormentas de fuego: cera y deseo femenino en el sistema simbólico de «El celoso extremeño»

Antonio Sánchez Jiménez¹

Recibido: 3 de septiembre de 2021 / Aceptado: 22 de febrero de 2022.

Resumen. Este trabajo examina el sistema metafórico de «El celoso extremeño» a partir de una imagen central: la cera. Tras un estado de la cuestión sobre la metáfora cervantina, cartografiamos las apariciones y transformaciones de la cera en «El celoso extremeño», así como su especificidad con respecto a otras obras de Cervantes. Con esto ilustramos el sentido de la imagen y su relación con los temas más importantes de la novela, es decir, el deseo femenino y el libre albedrío, con los que la cera conforma un nudo de metáforas y asociaciones que resume la cancioncilla que se canta en el centro de la obra: como la cera, la voluntad femenina puede ser maleable, pero la forma que se le imprima puede fundirse ante el fuego del deseo, el cual solo puede controlar la voluntad de la interesada. Gracias a esta imagen de la cera, «El celoso extremeño» se revela una exploración del deseo femenino y una muestra del pensamiento cervantino al respecto.

Palabras clave: Miguel de Cervantes; «El celoso extremeño»; deseo femenino; cera; metáforas

[en] Waxen Seals and Fire Storms: Wax and Feminine Desire in the Symbolic System of «El celoso extremeño»

Abstract. This article examines the metaphoric structure of «El celoso extremeño» departing from its central image: wax. After reviewing of secondary literature on Cervantine metaphors, we examine apparitions and transformations of wax in «El celoso extremeño», as well as their specificity relatively to other works of Cervantes'. This analysis illustrates the meaning of the waxen imagery and its connection with the main subjects of the novel, that is, feminine desire and free will, with which wax shapes a nexus of metaphors and associations present in the song that the characters sing in the novel: as wax, feminine will can be malleable, but the form that it is given can melt in the fires of desire, which only the will of the woman concerned can control. In short, this article reads «El celoso extremeño» as an exploration of feminine desire and an example of Cervantes' thoughts on the subject, as seen through his use of waxen imagery.

Keywords: Miguel de Cervantes; «El celoso extremeño»; Feminine Desire; Wax; Metaphors

Sumario: Metáforas cervantinas. La cera en «El celoso extremeño»: objetos, metáforas, mitología. Deseo femenino. «Del amoroso incendio derretid[a]s»: cera, deseo, albedrío. Conclusión. Obras citadas.

Cómo citar: Sánchez Jiménez, A. (2022): "Sellos de cera y tormentas de fuego: cera y deseo femenino en el sistema simbólico de «El celoso extremeño»". *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 40, pp. 101-111.

Felipe Carrizales, el celoso extremeño de la novela epónimo², compró una casa en el centro de Sevilla para encerrar en ella a su joven esposa, Leonora³. No obstante los afanes del viejo, en el corazón de la novela el «virote» Loaysa comienza a asediar la aparentemente inexpugnable fortaleza para seducir a Leonora⁴. Primero, ataca con el «ende-

¹ Université de Neuchâtel

Correo electrónico: antonio.sanchez@unine.ch

² La «Novela del celoso extremeño» se conserva en dos versiones: la del manuscrito Porras de la Cámara y la de las *Novelas ejemplares* (1613). Abajo nos referiremos a algunas de las diferencias entre los textos, que se pueden consultar en la edición de García López (Cervantes, *Novelas ejemplares*, pp. 325-369 y 683-713). Tanto el clásico estudio de Criado de Val (1951-1952) como los artículos de Molho (1990: 743-745) y Williamson (1990) han explorado estas diferencias, especialmente el final (en Porras se consume el adulterio; en el impreso, Leonora rechaza a Loaysa).

³ Cervantes no explica en qué collación de Sevilla estaba la casa de Carrizales, precisando tan solo que estaba situada «en un barrio principal de la ciudad» (p. 332). Fernández (1994: 973) la imagina en el centro.

⁴ La descripción costumbrista de los virotes (solteros) y mantones (casados) de los barrios sevillanos está más desarrollada en la versión del manuscrito Porras. Molho (1990: 763) relaciona la palabra «virote» con la virilidad y el pene.

moniado son de la zarabanda» (p. 346)⁵, que la servidumbre bailará oyéndolo a través de la puerta. Luego, dentro, y ante la propia Leonora, cantará «unas coplillas que entonces andaban muy validas en Sevilla, que decían: “Madre, la mi madre, / guardas me ponéis”» (p. 357), y que constituyen la esencia simbólica de la novela. Concretamente, en la última estrofa de la canción encontramos la siguiente imagen:

Es de tal manera
la fuerza amorosa,
que a la más hermosa
la vuelve en quimera⁶:
el pecho de cera,
de fuego la gana,
las manos de lana,
de fieltro los pies,
que si no me guardo,
mal me guardaréis. (Cervantes, *Novelas*, p. 358)

El cantarillo se halla también en *La entretenida* (vv. 2345-2354)⁷ e incluye referencias al amor, al apetito, a los encierros y a la voluntad (Cervantes, *Novelas*, p. 357). Asimismo, la versión del «Celoso» presenta la imagen de la mariposa y la llama, unos versos más arriba:

Quien tiene costumbre
de ser amorosa,
como mariposa
se irá tras su lumbre,
aunque muchedumbre
de guardas le pongan,
y aunque más propongan
de hacer lo que hacéis,
que si yo, etc. (Cervantes, *Novelas*, p. 358)

Las dos imágenes tienen en común un elemento que aparece con singular énfasis en «El celoso extremeño»: la cera, que la novela presenta en mil formas y situaciones, asociada a unos y a otros personajes, con insistencia reveladora acerca del entramado simbólico de la obra.

Nuestro trabajo examina el sistema metafórico de «El celoso extremeño» a partir de la imagen de la cera. Para ello, y tras un estado de la cuestión sobre la metáfora cervantina, cartografiaremos las apariciones y transformaciones de la cera en «El celoso extremeño», así como su especificidad con respecto a otras obras de Cervantes. Así ilustraremos el sentido de la imagen y su relación con los temas más importantes de la novela, es decir, el deseo femenino y el libre albedrío, con los que la cera conforma un nudo de metáforas y asociaciones que resume la cancioncilla: como la cera, la voluntad femenina puede ser maleable, pero la forma que se le imprima puede fundirse ante el fuego del deseo, el cual solo puede controlar la voluntad de la interesada.

Metáforas cervantinas

La crítica ha prestado debida atención al modo en que Cervantes construía sus obras mediante ejes metafóricos que subrayan los temas centrales. El volumen de trabajos al respecto nos exime de trazar un estado de la cuestión exhaustivo, pero no de mencionar algunos estudios recientes y destacados. Así, Gerber ha examinado el campo semántico de la osadía (2014) y las metáforas de la corporalidad y la reproducción (biográfica y literaria) en el *Quijote* (2012; 2016; 2018; 2019). En cuanto al «Celoso extremeño», los estudiosos han analizado las metáforas referidas a la casa de Carrizales (Dunn, 1973: 104; Casalduero, 1974: 171-177; Forcione, 1982: 35-36; Weber, 1984: 44; Molho, 1990: 753-757; Fernández, 1994: 974; Avilés, 1998; D’Onofrio, 2008: 19-20 y 2019: 277-279; Prendergast, 2010)⁸, así

⁵ Para las connotaciones demoníacas en el personaje de Loaysa, véase Forcione (1982: 47-52).

⁶ Se observará que en el cuarto verso citado alteramos la puntuación de García López (punto y coma). El cambio es necesario para entender cabalmente el pasaje: el amor es tan fuerte que puede transformar incluso a las más hermosas en monstruos como la quimera, esto es, en seres compuestos de diferentes partes (pecho de cera, gana de fuego, etc.). García López (2013: 358), en cambio, entiende que «la vuelve en quimera» significa «la vuelve un monstruo», en el sentido de ‘atrevida’, lo que no nos parece acertado (no se sigue que los monstruos sean, necesariamente, atrevidos). En su edición de estos versos en *La entretenida*, García Aguilar (2015: 769) no glosa el término, pero su puntuación (punto, no el punto y coma de García López) podría acercarse, ya a nuestra interpretación, ya a la de García López. Véase también Williamson (1990: 802).

⁷ El cantar aparece en las dos versiones del «Celoso» (en el manuscrito Porras y en la impresa), así como en *La entretenida*, de las *Ocho comedias* (1615). Para la utilidad de este cantar a la hora de fechar *La entretenida*, véase Canavaggio (1977: 21), quien considera la comedia posterior a la novela.

⁸ D’Onofrio (2019: 279) presenta, además, una útil taxonomía al respecto: la casa como símbolo de Carrizales; la casa como imagen de Leonora.

como el campo semántico de la política colonial y del comercio en la obra (Fernández, 1994; Brewer, 2013)⁹. Es más, y como tal vez cabría esperar, la crítica ya ha notado la omnipresencia de la cera en la novela. Concretamente, Williamson (1990: 800) propone que «El celoso estremeño» representa «una contienda entre dos formas de afirmar la voluntad masculina de poder» sobre Leonora, que lo expresa «a través de los motivos de la llave y la cera» y que «el papel de lo femenino en esta lucha es representado por la cera». Por su parte, D'Onofrio pone de relieve la «incesante mención de la cera» (2019: 290)¹⁰ y aporta dos matices a las ideas de Williamson. En primer lugar, examina la imagen en relación con dos empresas muy difundidas en la época: el emblema II, 91 de los *Emblemas morales* de Covarrubias (que compara a los niños con tabletas de cera en las que todo se puede imprimir) y el emblema *In temerarios* de Andrea Alciato (referido al mito de Ícaro, cuyas alas estaban hechas de cera y plumas). Tras establecer estas asociaciones, D'Onofrio modula la idea de Williamson al sostener que «La cera es, entonces, elemento que está en la base constitutiva del artificio del celoso, pero que también funciona como medio para su destrucción» (2019: 290), pues Loaysa sugiere usar cera para copiar la llave maestra de la casa y para tapar los agujeros que horada en sus muros. Es más, las connotaciones de la cera en la novela, prosigue D'Onofrio (2019: 290), la conectan con dos actividades ambiguas, pues dependen tanto de Carrizales como de su rival, Loaysa: por una parte, la cera se asocia con la industria de las abejas, que construyen con ella su colmena, y tanto Carrizales como Loaysa dan muestras de esa industria (uno para encerrar a la dama; el otro para penetrar en la casa y seducirla)¹¹; por otra parte, las alas de Ícaro nos remiten al loco intento de Carrizales, pero también, añadimos, al de Loaysa, quien en la versión impresa del texto no consigue consumar su adulterio con Leonora.

La cera en «El celoso estremeño»: objetos, metáforas, mitología

Aunque podríamos limitarnos a evocar la autoridad de Williamson y D'Onofrio, conviene demostrar que la cera desempeña una función simbólica en la novela, y que las diversas menciones en «El celoso estremeño» no obedecen a la casualidad, pues van más allá del *effet de réel* (Barthes, 1968). Para comprobarlo, notemos, en primer lugar, que la cera aparece como una materia real en la novela, con diversas funciones e inusitada frecuencia. Por ejemplo, y solo limitándonos a las *Novelas ejemplares*, encontramos la palabra dos veces en «La Gitanilla»; una en «Rinconete y Cortadillo», «El licenciado Vidriera», «La fuerza de la sangre» y «Las dos doncellas»; y ninguna en «El amante liberal», «La española inglesa», «La fuerza de la sangre», «La señora Cornelia», «El casamiento engañoso» y «Coloquio de los perros». En cambio, en «El celoso estremeño» tenemos once menciones explícitas, más otras varias que no vamos a cuantificar y que se refieren a objetos de cera.

Para centrarnos en las primeras, Loaysa propone usar un «pedazo de cera» para guardar la impronta de la llave de Carrizales «de manera que queden señaladas las guardas en la cera» (p. 339), argucia en la que se insiste en diversas ocasiones (pp. 349, 350 y 351, en la última por partida doble); luego, Loaysa tapa un agujero con cera (p. 346), y también de cera es, explícitamente, el «torzal» con que se iluminan los personajes en una escena a la que volveremos enseguida (pp. 343 y 348). Asimismo real, pero no explícita, es la cera del sello (p. 346), la de la vela a cuya luz las mujeres examinan a Loaysa (p. 356) y la de otra vela cuya «lumbre» atrae a la mariposa en la consabida cancioncilla (p. 358). Parece ocioso comparar esta densidad con la de otras obras cervantinas fuera de las *Novelas ejemplares*, donde también aparece la cera, pero jamás con tanta insistencia. Es más, este énfasis es aún mayor en la versión impresa de «El celoso estremeño», en relación con la del manuscrito *Porras de la Cámara*¹². Semejante detalle sugiere que, al reescribir su novela, Cervantes trató de reforzar su estructura metafórica y simbólica, centrada en la cera.

En segundo lugar, señalemos que los propios personajes y narrador de «El celoso estremeño» usan la cera no solo como materia prima transformada en diversos enseres, sino como metáfora. Lo hace el narrador en un pasaje central, eco del «harela a mis mañas» (p. 331) con que Carrizales explicaba sus planes con respecto a la joven Leonora:

La plata de las canas del viejo a los ojos de Leonora parecían cabellos de oro puro, porque el amor primero que las doncellas tienen se les imprime en el alma como el sello en la cera. (p. 335)

Con sutileza característica, Cervantes contrasta la realidad que presenta el narrador (Carrizales es un viejo: sus cabellos son canos) con la que perciben los personajes (el deseo de Carrizales, el engaño en que vive Leonora)¹³. Además, la frase prepara la metáfora de la impresión de la llave en cera, tan reiterada abajo: lo férreo (la voluntad de Carrizales, la llave) se marca en lo blando (el alma de la joven, la cera). Asimismo, hemos visto que la cera aparece como metáfora en la cancioncilla («el pecho de cera», p. 358), e incluso en un pasaje que acabamos de mencionar y que resulta especialmente representativo, porque retoma la imagen del sello, esencial en la novela:

⁹ Ya Molho (1990: 749) subrayó la asociación de dinero y amor en la obra.

¹⁰ Citamos la versión de 2019, que completa un artículo que D'Onofrio avanzara en 2008. En él aparecieron por primera vez estas reflexiones sobre la cera (2008: 20-25).

¹¹ El texto cervantino insiste en la palabra. Por ejemplo, Cañizares se enriqueció gracias a «su industria y diligencia» (p. 329), y el propio Loaysa alaba la industria como una de sus cualidades centrales (pp. 342-343). Brewer (2013: 19-21) examina las connotaciones económicas del término.

¹² La manuscrita carece, por ejemplo, de la mención de la p. 339.

¹³ Recordemos, en este sentido, que para Percas de Ponseti (1994: 137-138) la novela pone «de relieve la imposibilidad de llegar a una verdad incontrovertible por la palabra debido al abismo que existe entre la verdad absoluta y la verdad individual».

Cantó asimismo Loaysa coplillas de la seguida, con que acabó de echar el sello al gusto de las escuchantes. (p. 346)

De nuevo, la frase puede reflejar tanto una realidad objetiva vista por el narrador como el deseo de uno de los personajes (Loaysa). Además, retoma una imagen antes referida a los intentos de Carrizales: tanto el viejo extremeño como el virote sevillano pretenden sellar el gusto (es decir, el deseo, la voluntad) de las féminas.

En tercer lugar, la cera participa de un subtexto mitológico que resulta muy denso en la novela (D'Onofrio, 2019: 280-287). En ella encontramos referencias a Orfeo (Loaysa), a Argos (Carrizales), incluso al jardín de las Hespérides (las manzanas serían las mujeres de la casa) (Vita, 1998; Álvarez Martínez, 2010; Santos de la Morena y Piqueras Flores, 2014). A este sistema podemos añadir una conexión no explícita, pero sí importante para comprender el uso de la metáfora de la cera en el texto: Cupido y Psique. Se trata de un mito bien conocido que Cervantes habría leído en *El asno de oro* de Apuleyo (IV, 28-V, 31, pp. 133-167): Psique ha irritado a Venus y vive encerrada en un hermoso palacio en el que, cada noche, recibe a su marido, quien la colma de amor en la oscuridad, puesto que la dama, por expresa prohibición de él, no puede verle. La curiosidad por mirarle reconcome a Psique, quien, instigada por sus hermanas, infringe la interdicción: una noche, mientras él duerme, le contempla arrobada a la llama de una lucerna, pero con la mala suerte de que una gota de aceite cae sobre el dios, quien se despierta, levanta el vuelo y huye.

De que Cervantes conocía el mito no cabe duda, en primer lugar porque estaba difundidísimo en la España del momento y lo usan autores como Lope de Vega o Calderón (Rubio Fernández, 1978: 27-32; Rull, 2012: 28-30; Escobar Borrego, 2018: 26-28; Muñoz Sánchez, 2019), y, en segundo lugar, porque lo encontramos aludido en el *Persiles* (Fernández, García Aguilar, Romero Muñoz y Lozano-Renieblas, 2017: 747). Nos referimos a la escena en la que Ruperta entra a asesinar a Croriano dormido, pero, al contemplar al joven a la luz de «una lanterna bien cerrada, en la cual ardía una vela de cera» (p. 350), le ve tan bello como a un «hermoso Cupido» (p. 351). Como Psique, Ruperta se queda petrificada observándole y «en un instante no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto» (p. 351), aunque luego «se le cayó la lanterna de las manos sobre el pecho de Croriano, que despertó con el dolor de la vela» (p. 352). Se trata de una escena eco de la del *Asno de oro*, pero, antes de observar el episodio del «Celoso extremeño» que evoca este mito, recordemos que en Apuleyo lo que quema a Cupido es «una gotita de aceite» (p. 159), como se ve en otras versiones españolas (Cetina, *Rimas*, p. 845). En cambio, en el *Persiles*, un Cervantes que ya ha escrito «El celoso extremeño» cambia esa lucerna y ese aceite por una vela de cera. En efecto, como el episodio de Apuleyo (y el *Persiles*), la escena del «Celoso» es una suerte de reescritura del mito de Cupido y Psique, y también describe un caso de voyeurismo femenino a la luz de una vela (Molho, 1990: 765):

Lo primero que hicieron fue barrenar el torno para ver el músico, el cual no estaba ya en hábitos de pobre, sino con unos calzones de tafetán leonado, anchos a la marinerisca, un jubón de lo mismo con trencillas de oro y una montera de raso de la misma color, con cuello almidonado con grandes puntas y encaje, que de todo vino proveído en las alforjas, imaginando que se había de ver en ocasión que le conviniera mudar de traje.

Era mozo y de gentil disposición y buen parecer; y como había tanto tiempo que todas tenían hecha la vista a mirar al viejo de su amo, parecíales que miraban a un ángel. Poníase una al agujero para verle, y luego otra; y por que le pudiesen ver mejor, andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido. (p. 348)

Todo en el pasaje recuerda a Apuleyo y al *Persiles*: la detallada *descriptio* de la vestimenta de Loaysa, el énfasis en el cuerpo masculino como objeto de deseo, la presencia de las mujeres contemplándolo en la oscuridad, con una única fuente de luz (aquí, el «torzal de cera») que remeda la focalización de su mirada. Es más, la asociación resulta particularmente significativa porque en el *Persiles* hay otras dos imágenes de cera paralelas a las de «El celoso extremeño». Para empezar, la tópica metáfora del sello y la cera (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1999: 109)¹⁴, que en el *Persiles* significa la amistad:

–Dispón de mí –respondió Arnaldo–, hermano mío, a toda tu voluntad y gusto, haciendo cuenta que yo soy de cera y tú el sello que has de imprimir en mí lo que quisieres. (p. 88)

Además, en el *Persiles* Cervantes regresa a la imagen del objeto duro (el «mármol») que el amor (el deseo) derrite como si fuera cera:

que de las estremadas bellezas se puede esperar que vuelvan en cera los corazones de mármol. (p. 429)

Gracias a las referencias explícitas y directas, a las metáforas y al subtexto mitológico, la cera es un símbolo central en «El celoso extremeño». Además, Cervantes refuerza este elemento en la segunda versión de la novela, lo

¹⁴ Manero Sorolla (1990: 574-579) rastrea la metáfora de la cera en la poesía griega y en Petrarca (*Cancionero*, II, p. 650, v. 32). A su vez, Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1999: 109) explican que «es tópico amoroso frecuente» y mencionan el soneto XVIII de Garcilaso (*Poesía*, XVIII, pp. 210-211), a cuya anotación remitimos (García Aguilar, 2020: 211). En Cervantes véase, por ejemplo, *La Galatea*: «Más blando fui que no la blanda cera, / cuando imprimí en mi alma la figura / de la bella Amarili, esquivia y dura / cual duro mármol o silvestre fiera» (p. 106); o «La Gitanilla»: «Para con ella es de cera mi alma, donde podrá imprimir lo que quisiere; y para conservarlo y guardarlo no será como impreso en cera, sino como esculpido en mármoles, cuya dureza se opone a la duración de los tiempos» (*Novelas ejemplares*, p. 53).

retoma en el *Persiles* y se diría relacionado con el mito de Cupido y Psique¹⁵, y, por tanto, con el voyeurismo y deseo femenino.

Deseo femenino

El voyeurismo femenino implícito en el mito de Cupido y Psique sirve para subrayar otro aspecto esencial del «Celoso» que la crítica no ha puesto de relieve: exploración minuciosa del deseo femenino. Una lectura atenta de la novela revela que en esta no solo abunda en cera, sino también en constantes expresiones de deseo, particularmente relacionadas con las mujeres de la casa de Carrizales. En este sentido, «El celoso» vuelve a presentar notables paralelos con el *Persiles*, libro que Pelorson (2003: cap. IV) describe como una «novela del deseo» donde Cervantes emplea frecuentemente la palabra «deseo» y otros términos derivados y asociados, que en numerosas ocasiones describen el erotismo en Auristela, Sinforosa, Arnaldo, etc.

Desde luego, «El celoso estremeño» no se limita a presentar mujeres deseantes, pues también escenifica un conflicto entre dos hombres que pugnan por un mismo objeto de deseo: Leonora. Uno es Carrizales, de quien el narrador enfatiza su «natural deseo» de volver a su patria, su «gana de comerciar», su «deseo» y «esperanza» de tener hereños, su búsqueda de «gusto» en el matrimonio y, en fin, su «abrasado» pecho (pp. 329, 330), términos todos en el insistente campo semántico del deseo, a menudo relacionado con el del fuego¹⁶. El otro hombre que desea a Leonora es Loaysa, quien comparte con Carrizales las imágenes del deseo y del incendio. El narrador explica que, cuando supo del encierro de Leonora, el virote sintió «gana de saber quién vivía» en la casa, extremo que logró averiguar y que le «encendió el deseo» de entrar en la casa y seducir a la dama (p. 336), deseo en el que se vuelve a incidir más adelante («pero no por ello se le desmayó el deseo», p. 351). Obviamente, las estrategias que emplean Carrizales y Loaysa para obtener sus deseos son muy diversas (Williamson, 1990: 800): si el viejo es un «técnico del secuestro» y un «arquitecto del encerramiento» (Molho, 1990: 752), el joven recurre más bien a una seducción diabólica. No obstante, lo que nos interesa ahora de ellos es que los dos desean muy ardientemente, y que desean a Leonora. Es más, el otro personaje masculino de la novela se ve asimismo preso del deseo. Nos referimos al eunuco Luis, a quien su condición física libera de desear mujeres, pero no de sentir otras tentaciones sensuales, como la música. Así, el narrador presenta al negro «colgado de la música del virote» y explica que Luis «diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer», pues muestra, como todos los de su raza, «inclinación» a ser músico (p. 337). Luego, Cervantes subraya por partida doble que el negro tiene «gana» de ser músico (p. 340), así como el hecho de que le comían los dedos por tocar la guitarra y de que «no veía la hora» de abrir la puerta para que entrara su maestro (pp. 341 y 342).

La música no es la única salida que tiene el deseo en la novela, pues Cervantes tiende a presentarlo también en relación con la comida. Lo señaló Molho (1990: 758), quien habló de «proyección sustitutiva con fijación en el mismo terreno nutricional» porque Cervantes usa ese campo semántico para hablar de Carrizales y Leonora. En primer lugar, el narrador emplea esos términos al indicar que el viejo «comenzó a gozar como pudo los frutos del matrimonio» (p. 333). Luego, sigue explicando que estos frutos «para Leonora, como no tenía experiencia de otros, ni eran gustosos ni desabridos» (p. 333). Este terreno (el deseo de Leonora) es el que nos interesa para nuestro trabajo, y de hecho Cervantes lo estudia en la misma frase fijándose en las otras mujeres de la casa:

dieron en ser golosas, y pocos días se pasaban sin hacer mil cosas a quien la miel y el azúcar hacen sabrosas. Sobráales para esto en grande abundancia lo que habían menester, y no menos sobraba en su amo la voluntad de dárselo, pareciéndole que con ello las tenía entretenidas y ocupadas, sin tener lugar donde ponerse a pensar en su encerramiento. (p. 334).

Como insistiremos abajo, estas féminas son cajas de resonancia del deseo de Leonora, y como ella encuentran en la comida un sustituto –insatisfactorio– de las pulsiones sexuales.

No obstante las medidas del celoso, en este simbólico serrallo¹⁷ penetra el tentador Loaysa para desatar los deseos de las mujeres de la casa. Tras seducir con su música al negro Luis, Loaysa enciende a las féminas, quienes comienzan deseando verle. Es Luis quien explica a la dueña Marialonso que «a fe que os holgásedes de verle» (p. 344), a lo que ella replica incidiendo en el mismo verbo («¿Y adónde puede él estar que nosotras le podamos ver?»), que vuelven a emplear enseguida Luis y otra doncella:

–Andad –dijo el negro–, que lo oiréis y lo veréis algún día.

–No puede ser eso –dijo otra doncella–, porque no tenemos ventanas a la calle para poder ver ni oír a nadie. (p. 344)

¹⁵ Cervantes usa ese mito en una novela muy relacionada con «El celoso estremeño»: «El curioso impertinente», cuya conexión con Apuleyo subrayó Scobie (1976).

¹⁶ Recordemos, por cierto, que la imagen del fuego, obviamente tópica, ya aparecía en Apuleyo, quien habla del «violento incendio» que consume las «entrañas ya ardientes» de Psique (V, 21, p. 157).

¹⁷ Cervantes describe la casa como un espacio sin sombra de varón que no fueran el viejo Carrizales y el eunuco, pues hasta las figuras de los tapices «eran hembras, flores y boscajes» (p. 335).

El deseo de oír la música se mezcla aquí con el de ver al joven. De hecho, a la noche siguiente, y después de bailar tras la puerta «el endemoniado son de la zarabanda», las mujeres rogaron a Luis «que hiciese de suerte que ellas le viesan», para lo que deciden practicar en el torno «un agujero pequeño [...], que después lo taparían con cera» (p. 346). Es lo que hacen en la próxima ocasión, ya acompañadas de Leonora, y de nuevo en un episodio con gran protagonismo de la cera: horadan el torno, Luis toma el consabido torzal de cera y tenemos la célebre «descocada escena de *voyeurismo* femenino» (Molho, 1990: 765) que evoca el mito de Cupido y Psique y que hemos visto arriba. Tras ella, las mujeres quedan «suspensas y atónitas», «todas, así [...] la vieja como [...] las mozas, y todas rogaron a Luis diese orden y traza como el señor su maestro entrase allá dentro, para oírle y verle de más cerca, y no tan por brújula como por el agujero» (p. 348). La trama avanza y la noche siguiente encuentra a todas las mujeres «deseosas de ver dentro de su serrallo al señor músico» (p. 351), en escenas que muestran hasta qué punto todas le anhelan, modulando el deseo que acabará sintiendo la propia Leonora.

La primera y más evidente es Marialonso, quien «era la que con más ahínco mostraba desear su entrada» (p. 351). El narrador relata cómo, para acudir al torno con más ligereza, la dueña «alzose las faldas» y, al ver entrar a Loaysa, no duda en ponerle «la mano en el pecho» para hacerle jurar, describiendo sus propios encantos y enfatizando la virginidad de las servidoras, «porque hasta esta negra, que se llama Guiomar, es doncella» (pp. 353-354). Luego, Marialonso esconde a Loaysa en su aposento y aprovecha la ocasión para requebrarle, expresándole un deseo que el narrador refleja con el transparente verbo «gozar» («la coyuntura que la suerte le ofrecía de gozar, primero que todas, las gracias que ella se imaginaba que debía tener el músico», p. 359), y luego con una frase igualmente encendida: «el deseo que ya se le había apoderado del alma y de los huesos y medulas del cuerpo» (p. 360). Este deseo es el que Marialonso logra contagiar a Leonora mediante «una larga y [...] concertada arenga» repleta de detalles de gran sensualidad («el secreto y duración del deleite»). Al resumir su fin, el narrador invoca la imagen del mármol, que nos debe recordar la citada del *Persiles* (por otra parte, y como sabemos, tópica):

Con otras cosas semejantes a estas, que el demonio le puso en la lengua, llenas de colores retóricos, tan demostrativos y eficaces, que movieran no solo el corazón tierno y poco advertido de la simple e incauta Leonora, sino el de un endurecido mármol. (p. 361)

Marialonso no es la única en sentir (y contagiar) este deseo, que afecta a todas las mujeres de la casa. Así, «una de las doncellas» aboga apasionadamente por que se abra la puerta y que se den todas «un verde de música» (pag. 353); otra ase a Loaysa de los greguescos para meterle dentro (p. 355); la negra Guiomar se queja de que la dejen a ella de centinela y, por tanto, se pierda el espectáculo (p. 356); y, finalmente, todas insultan celosas a Marialonso al escuchar que la dueña requiebra a Loaysa (p. 360). Todas desean lo mismo, incluso Leonora, como apreciamos en la segunda escena de *voyeurismo* del relato, esta vez dentro de casa, y de nuevo a la luz de una vela:

Quedose la negra; fuéronse a la sala, donde había un rico estrado, y cogiendo al señor en medio, se sentaron todas. Y tomando la buena Marialonso una vela, comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico, y una decía «¡Ay, qué copete que tiene tan lindo, y tan rizado!». Otra: «¡Ay, qué blancura de dientes! ¡Mal año para piñones mondados que más blandos ni más lindos sean!». Otra: «¡Ay, qué ojos tan grandes, y tan rasgados! ¡Y por el siglo de mi madre, que son verdes, que no parecen sino que son de esmeraldas!». Esta alababa la boca, aquella los pies, y todas juntas hicieron de él una menuda anatomía y pepitoria. Solo Leonora callaba, y le miraba, y le iba pareciendo de mejor talle que su velado. (pp. 356-357)

Pasemos por alto la nueva aparición del campo semántico de la comida («pepitoria»), los evidentes paralelos de esta escena con la anterior del torzal de cera (p. 348), la inversión de roles con respecto a la representación tradicional (mujeres mirando, hombre objeto)... Dejemos, si queremos, estos detalles, pero no la aparición de la vela, porque sirve para conectar los temas centrales de la novela. Conviene, pues, analizarla en detalle.

«Del amoroso incendio derretid[a]s»: cera, deseo, albedrío

Para explicar el sentido de este objeto, conviene examinar brevemente dos pasajes de sendas obras que Cervantes compuso después del «Celoso» y que conectan la imagen de la cera y el deseo abrasador, asociación que ilumina la obra que nos ocupa.

El primer pasaje se encuentra en *La entretenida*, comedia con la que «El celoso extremeño» comparte la consabida cancioncilla «Madre, la mi madre». Concretamente, el lugar está en un soneto que enuncia Cardenio, personaje que liga amor, fuego y cera derretida, todo ello expresado con el mito de Ícaro:

Vuela mi estrecha y débil esperanza
con flacas alas, y, aunque sube el vuelo
a la alta cumbre del hermoso cielo,
jamás el punto que pretende alcanza.

Yo vengo a ser perfecta semejanza
de aquel mancebo que de Creta el suelo
dejó, y, contrario de su padre al cielo,
a la región del aire se abalanza.

Caerán mis atrevidos pensamientos,
del amoroso incendio derretidos,
en el mar del temor turbado y frío;
pero no llevarán cursos violentos,
del tiempo y de la muerte prevenidos,
al lugar del olvido el nombre mío. (*Comedias*, p. 698, vv. 245-258)

El soneto recurre a la interpretación más común de Ícaro como emblema de los temerarios (Alciato, *Emblemata*, núm. CIV), a la imagen de la cera derretida por el amor y a la mención a la fama poética, aspectos todos presentes en Garcilaso (soneto XII, *Poesía*, pp. 198-199). Particularmente interesante es la imagen del «amoroso incendio» capaz de derretir tanto los pensamientos de la voz lírica como la cera de las alas de Ícaro. Este giro nos recuerda un pasaje de *El trato de Argel*, donde se dice

mas ¿qué haré?, que amor es fuego
y mi voluntad es cera (*Comedias*, p. 916, vv. 135-136).

Y es que la imagen en cuestión resulta muy frecuente en Cervantes, quien suele imaginar el amor como un fuego que derrite la cera de la voluntad. De hecho, *La Galatea* usa la metáfora de modo satírico (referida al oro, que también compra el amor), aunque todavía recurriendo al campo semántico del deseo:

pues su dureza vuelve un pecho cera,
por más duro que sea,
pues se le da con él lo que desea (p. 158).

A la luz de estas imágenes podemos regresar a la cancioncilla del «Celoso», pues lo que en ella «se canta y se baila es la moraleja de la historia» (Molho, 1990: 771). Se trata de una glosa a una copla tradicional¹⁸ puesta en boca de una joven que se dirige a su madre:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
no me guardaréis (p. 357).

La copla enfatiza la inutilidad de encerrar a la muchacha y resume, pues, la historia de Carrizales y Leonora, aunque concediéndole todo el protagonismo a la voluntad de la joven: la novela se focaliza inicialmente en Carrizales (recordemos el título), pero su corazón simbólico, la moraleja de la historia, se fija en la voluntad de la chica, es decir, de Leonora. O, mejor, la copla no solo subraya la voluntad de la muchacha, sino también su deseo, pues una de las claves del «Celoso extremeño» es la polisemia de la palabra «voluntad», que en el lenguaje áureo puede referirse a la potencia del alma y al libre albedrío, pero también al deseo, como en la frase «tener voluntad a alguien», porque el campo semántico del deseo está ligado en la época al del apetito erótico. Lo comprobamos en Covarrubias, para quien la voluntad toca diversos registros de deseo: el lexicógrafo toledano explica que «ansia» «algunas veces se toma ansia por la codicia y deseo desordenado de alguna cosa», que «gana» «vale deseo, apetito, voluntad», que «Benevolencia, el amor y la buena voluntad y el deseo de hacer bien», «querer» «es apetecer alguna cosa o tenerla voluntad», etc., e incluso llega a hablar de «depravada voluntad y desenfrenado apetito» (*Tesoro*, ss. vv. *ansia, gana, benevolencia, querer, Belorofonte*). Esta conjunción de deseo erótico y voluntad se da también en mitógrafos como Baltasar de Vitoria, quien en la segunda parte de su *Teatro*, y hablando precisamente de Cupido (recordemos el mito de Cupido y Psique en Cervantes), explica que:

Llamaron los autores al amor profano Cupido, y es derivado de este nombre *cupiditas*, que quiere decir un amor desordenado y demasiado, o, como dice san Agustín: *Cupiditas est improba voluntas*. Es una voluntad estragada, mala y desordenada, y así Cupido no solo se toma por el deseo de la hermosura y belleza, y por el deseo torpe y deshonesto, sino también por la codicia y deseo de mandar (Vitoria, *Segunda parte*, pp. 382-383).

¹⁸ Sobre la fortuna de la copla y sus apariciones en la obra cervantina, véase García López (2013: 1001), con referencia a la bibliografía al respecto.

No hace falta, sin embargo, recurrir a la autoridad de san Agustín para comprobarlo, pues la novelita cervantina, tan abundante en cera y deseo, es también fecundísima en voluntades. Quince veces aparece la palabra, algunas referidas al acatamiento de Leonora:

Prometiéronle las criadas y esclavas de hacer todo aquello que les mandaba, sin pesadumbre, con pronta voluntad y buen ánimo. Y la nueva esposa, encogiendo los hombros, bajó la cabeza y dijo que ella no tenía otra voluntad que la de su esposo y señor, a quien estaba siempre obediente (p. 333).

Y luego, enseguida, a su deseo (o falta de deseo), en conjunción con el vocablo que nos interesa, «voluntad»:

No se desmandaban sus pensamientos a salir de las paredes de su casa, ni su voluntad deseaba otra cosa más de aquella que la de su marido quería (p. 335).

Asimismo, encontramos la palabra referida a Loaysa, y relacionada con el «gusto» del virote:

Todas estas pláticas estaba escuchando Loaysa con grandísimo contento, pareciéndole que todas se encaminaban a la consecución de su gusto, y que la buena suerte había tomado la mano en guiarlas a la medida de su voluntad. (pp. 344-345)

En la novela hay más referencias a la voluntad de Leonora (pp. 348), algunas particularmente claras, como estas que hallamos en la negociación entre Marialonso y Loaysa, en que la primera le promete al virote entregarle a su señora, si luego él se acuesta con la dueña:

En efeto, la conclusión de la plática de los dos fue que él condescendería con la voluntad della, cuando ella primero le entregase a toda su voluntad a su señora (p. 360)

Evidentemente, la voluntad de Marialonso es acostarse con Loaysa, y la de Loaysa hacer lo propio con Leonora: en «El celoso estremeño», voluntad y deseo van hermanados.

Esta conjunción hace particularmente interesante el final de la obra: el discurso de Carrizales y la moraleja del narrador. En el primero, el moribundo reconoce su error en términos de voluntad y deseo, concretamente la voluntad de Dios y los deseos de los humanos:

Mas como no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas, no es mucho que yo quede defraudado en las mías, y que yo mismo haya sido el fabricante del veneno que me va quitando la vida. (p. 366)

Luego, el viejo usa la palabra como sinónimo de amor, hablando de «los quilates de la voluntad y fe con que te quise» (p. 367), y, finalmente, como sinónimo de libre albedrío, determinando que «le rogaré que después de mis días, que serán bien breves, disponga su voluntad, pues lo podrá hacer sin fuerza, a casarse con aquel mozo» (p. 367). En cuanto al narrador, la emplea en una frase decisiva que comienza justo con el deseo y acaba hablando del libre albedrío:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre (pp. 368-369).

Esto es, en la frase que presenta la ejemplaridad de la novela el deseo de los personajes se convierte en el deseo del narrador y de los lectores: el apetito de carne o poder se transforma en el de saber. Y, sobre todo, comprobamos cómo la voluntad erótica se somete aquí a la voluntad en el sentido de libre albedrío, el triunfante libre albedrío de Leonora, quien, como sabemos, no solo rechaza consumir el adulterio con Loaysa, sino casarse con él, mostrando así su inalienable libertad, característica, según Cervantes, de la condición humana.

Conclusión

Es el momento de volver a la copla glosada para concluir nuestro trabajo y comprobar que esta conjunción de significados que hemos señalado se halla ya en ella, concentrada en la imagen de la cera. La primera estrofa, que nos interesa menos (es muy directa), explica hasta qué punto el encierro puede ser contraproducente:

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. (p. 357)¹⁹

La siguiente, sin embargo, contiene ya una de las palabras clave de nuestro estudio: «voluntad».

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. (pp. 357-358)

El vocablo aparece aquí con el sentido de «albedrío», adelantando la moraleja del narrador: el alma humana (y, en particular, el alma de la mujer) es esencialmente libre. Es la voluntad misma la que ha de recatarse, si elige hacerlo, pues no es posible hacerle fuerza.

Luego, las dos estrofas finales, citadas al comienzo de este trabajo, lo expresan con mayor sutileza, pues nos permiten conectar voluntad, deseo y cera. La primera estrofa presenta la tópica imagen de la mariposa y la vela (obviamente, de cera), que representa aquí el deseo amoroso con la consabida asociación al fuego. La segunda retoma esa asociación, pero añadiendo una referencia explícita a la cera, «el pecho de cera, / de fuego la gana» (p. 358), referencia que, visto lo de arriba, estamos en condiciones de explicar. «El celoso estremeño» es, como ha señalado la crítica, una novela sobre el libre albedrío, potencia del alma de Leonora que ni el encierro de Carrizales ni la seducción de Loaysa pueden jamás forzar. Sin embargo, puntualicemos que la voluntad que se examina en la novela es, fundamentalmente, femenina (de Leonora), y que significa tanto libre albedrío como deseo, inclinándose el contexto ya por uno, ya por otro de los sentidos, o incluso por los dos a la vez. En «El celoso estremeño» dos hombres desean a una mujer e intentan imponer su voluntad sobre ella, pero Leonora también tiene su propio deseo y voluntad, que encontramos, con diversos matices, en el resto de personajes femeninos encerrados en la casa de Carrizales. La novela disecciona este deseo, que liga muy sensualmente con la música y, sobre todo, el voyeurismo, que Cervantes desarrolla en dos escenas paralelas e inspiradas en Apuleyo (el mito de Cupido y Psique), episodios en los que las mujeres de la casa contemplan con fruición al joven Loaysa. Cervantes relaciona este mito con la tópica imagen de la cera y la asocia con la tierna voluntad de Leonora, que es lo que quieren sellar, a su modo, tanto Carrizales como Loaysa.

Sin embargo, Cervantes tiñe el símbolo de una ambigüedad característica que resulta muy apropiada para el complejo mensaje de la novela, donde nadie logra sellar la cera de la voluntad de la joven. Para empezar, y como han señalado críticos como Williamson (1990) y D'Onofrio (2008: 20-25; 2019: 290), la cera se asocia tanto con Leonora como con los dos hombres: con Carrizales, por su industria; con Loaysa, por lo mismo, pero también por el hecho de que usa la cera para entrar en la casa del viejo y disimular los agujeros que hace practicar en sus paredes. Además, y sobre todo, Cervantes relaciona la cera con el deseo femenino, que representa simbólicamente la vela a cuya luz las mujeres examinan a Loaysa y cuyo resplandor atrae fatalmente a la polilla. Y, como recuerda la canción, ante el fuego del deseo, la cera se derrite. Es decir: la misma característica que la fantasía de Carrizales atribuye a Leonora (ser maleable, tener voluntad de cera), la hace susceptible de ser presa del amor y convertirse en monstruo, «el pecho de cera, / de fuego la gana» (p. 358). Fuego que solo otra voluntad, otra gana (el libre albedrío), puede apagar.

En suma, «El celoso estremeño» examina la libertad de la voluntad humana (Forcione, 1982: 83), pero al examinar el uso cervantino del símbolo de la cera podemos precisar más el alcance de esa reflexión. En primer lugar, y como hemos demostrado examinando diversos campos semánticos y frecuencias, sostenemos que la novela no trata solo de voluntad, sino de deseo, palabras que, de hecho, aparecen asociadas en la obra. En segundo lugar, proponemos que ese deseo es sobre todo femenino, esto es, de Leonora, objeto del deseo de Carrizales y Loaysa, pero también dueña de deseos propios que resuenan en los de las demás mujeres de la casa, quienes también desearán sexo y sus sustitutos (comida, música). En tercer lugar, afirmamos que la ambigüedad de la cera representa la de la obra: la cera es maleable, pero se usa como sello; alimenta el fuego y se consume en él; es imagen tanto de la permanencia (impresión, sello) como de la volubilidad (se derrite). «El celoso estremeño» sería, pues, una exploración de las relaciones entre voluntad y deseo, y particularmente voluntad y deseo femeninos, y de cómo los pechos de las mujeres pueden fundirse bajo las llamas de Eros y, pese a ello, librarse de las mismas gracias a un albedrío sorprendente y divino, o más bien humano y divino al mismo tiempo.

¹⁹ De nuevo, modificamos la puntuación de García López, quien separa con una coma el antepenúltimo y penúltimo verso.

Obras citadas

- Alciato, Andrea (1621). *Emblemata*. Padua: Petro Paulo Tozzi.
- Álvarez Martínez, José Luis (2010). “*El celoso extremeño*, una versión cervantina de Ovidio a lo burlesco”. *Boletín de la Real Academia de Extremadura de las Letras y las Artes* 18, pp. 315-323.
- Apuleyo (1978). *El asno de oro*, ed. Lisardo Rubio Fernández. Madrid: Gredos.
- Avilés, Luis (1998). “Fortaleza tan guardada: casa, alegoría y melancolía en *El celoso extremeño*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 18, pp. 71-95.
- Barthes, Roland (1968). “L’Effet de reel”. *Communications* 11, pp. 84-89.
- Brewer, Brian (2013). “Jealousy and Usury in ‘El celoso extremeño’”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 33, pp. 11-44.
- Canavaggio, Jean (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Casalduero, Joaquín (1974). *Sentido y forma de las Novelas ejemplares*. Madrid: Gredos.
- Cervantes Saavedra, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Madrid: Real Academia Española.
- (2014). *La Galatea*, ed. Juan Montero, Francisco J. Escobar y Flavia Gherardi. Madrid: Real Academia Española.
- (2015). *Comedias y tragedias*, dir. Luis Gómez Canseco. Madrid: Real Academia Española.
- (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas. Madrid: Real Academia Española.
- Cetina, Gutierre de (2014). *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Covarrubias y Horozco, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.
- Criado de Val, Manuel (1951-1952). “Estilística cervantina. Correcciones, interpolaciones y variantes en el *Rinconete y Cortadillo* y en *El celoso extremeño*”. *Anales Cervantinos* 2, pp. 231-248.
- D’Onofrio, Julia (2008). “‘En cárcel hecha por su mano’”. Rastros de la emblemática en ‘El celoso extremeño’ de Cervantes”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 28, pp. 19-40.
- (2019). *Cervantes frente a la cultura simbólica de su tiempo. El testimonio de las Novelas Ejemplares*. Buenos Aires: Eudeba.
- Dunn, Peter N. (1973). “Las *Novelas ejemplares*”, en *Suma cervantina*, ed. de Juan Bautista Avallé-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis, pp. 81-118.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2018). “Apuleyo o la magia del amor: arquetipos e imaginario mítico para un cuento de hadas y su recepción interdisciplinar”. *Amaltea. Revista de Mitocrítica* 10, pp. 21-34.
- Fernández, James D. (1994). “The Bonds of Patrimony: Cervantes and the New World”. *PMLA* 109, pp. 969-981.
- Fernández, Laura, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, eds. (2017). Miguel de Cervantes Saavedra, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Real Academia Española.
- Forcione, Alban K. (1982). *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton: Princeton University Press.
- García Aguilar, Ignacio, ed. (2020). Garcilaso de la Vega, *Poesía*. Madrid: Cátedra.
- , ed. (2015). Miguel de Cervantes Saavedra, *La entretenida*, en *Comedias y tragedias*, coord. Luis Gómez Canseco. Madrid: RAE, I, pp. 687-794.
- Gerber, Clea (2012). “‘Contravenir el orden de la naturaleza’: sobre partos antinaturales en el *Quijote*”, en *Letras del Siglo de Oro español*, ed. Graciela Balestrino y Marcela Sosa. Salta: Universidad de Salta, pp. 249-254.
- (2014). “‘No es loco, sino atrevido’: lectura, locura y osadía en el *Quijote*”, en *Don Quijote en Azul 6. Actas de selectas de las VI Jornadas Internacionales Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2013*, ed. Julia D’Onofrio y Clea Gerber. Azul: Azul, pp. 61-66.
- (2016). “Motivos del espejo en el *Quijote* de 1615”, en *Don Quijote en Azul. Actas selectas de las VIII Jornadas Cervantinas celebradas en Azul (Argentina) en 2015*, ed. Julia D’Onofrio y Clea Gerber. Tandil: Unicen, pp. 109-117.
- (2018). *La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el Quijote de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- (2019). “Paradojas del reflejo: Sansón Carrasco en el *Quijote* de 1615”. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital: Artes, Letras y Humanidades* 8, pp. 63-74.
- Manero Sorolla, Pilar (1990). *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*. Barcelona: PPU.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2019). “‘Mira, si quieres, no mires’: el deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)”. *Revista de Literatura* 81, pp. 395-422.
- Percas de Ponseti, Helena (1994). “El ‘misterio escondido’ en *El celoso extremeño*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 14, pp. 137-153.
- Petrarca, Francesco (1999). *Cancionero*, ed. Jacobo Cortines, 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Prendergast, Ryan (2010). “Fear and Control in ‘El celoso extremeño’”, *Hispanic Journal*, 31, pp. 9-22.
- Rubio Fernández, Lisardo, ed. (1978). Apuleyo, *El asno de oro*. Madrid: Gredos.
- Rull, Enrique, ed. (2012). Pedro Calderón de la Barca, *Psiquis y Cupido (Toledo)*. Kassel: Reichenberger.
- Santos de la Morena, Blanca, y Manuel Piqueras Flores (2014). “El Loaysa de ‘El celoso extremeño’ y el mito de Orfeo: percepción y realidad”. *Anuario de Estudios Cervantinos* 10, pp. 207-216.
- Scobie, Alexander (1976). “‘El curioso impertinente’ and Apuleius”. *Romanische Forschungen* 88, pp. 75-76.

- Sevilla Arroyo, Florencio, y Antonio Rey Hazas, eds. (1994). Miguel de Cervantes Saavedra, *Obra completa II*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Vega, Garcilaso de la (2020). *Poesía*, ed. Ignacio García Aguilar. Madrid: Cátedra.
- Vita, Sergio Fabián (1998). “El espacio mítico en la ‘Novela del celoso extremeño’”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, pp. 495-503.
- Vitoria, Baltasar de (1657). *Segunda parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*. Madrid: Imprenta Real / Juan de san Vicente.
- Weber, Alison (1984). “Tragic Reparation in Cervantes’ *El celoso extremeño*”. *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America* 4, pp. 35-51.
- Williamson, Edwin (1990). “El ‘misterio escondido’ en *El celoso extremeño*: una aproximación al arte de Cervantes”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 38, pp. 793-815.