

Paradigmas de burlas metateatrales en cuatro entremeses de Cervantes

Victoriano Roncero López
(Stony Brook University)

La publicación en 1969 del libro *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* de Lionel Abel introdujo en el campo de los estudios sobre la dramaturgia el concepto de metateatro, y significó el punto de partida de un nuevo campo de análisis del fenómeno teatral. En los años posteriores han aparecido multitud de artículos y libros sobre este recurso, que, en ocasiones, han expandido el concepto a la totalidad de la obra; así Pavis escribió que todo teatro es metateatro y que la puesta en escena es siempre metateatral (Gobat, 75). Hornby lo aplicaba a toda obra dramática que contuviera una representación dentro de una representación encuadrante, y diferenciaba distintas variedades en las que se usaba lo metadramático: “the play within the play; the ceremony within the play; role playing within the role; literary and real-life reference; self reference” (32). En lo que coinciden todos los teóricos y estudiosos del fenómeno teatral es en el carácter de obra dentro de otra obra, la autorreferencialidad del texto dramático. Lo resumen muy bien Hermenegildo, Rubiera y Serrano, cuando señalan que para que se considere metateatro debe haber en el escenario:

un *mirado*, es decir, el personaje de la obra enmarcada; y un *mirante*, es decir, el personaje de la obra marco, que tiene la convicción de ser espectador de algo que está ocurriendo ante sus ojos. Y todo ello debe funcionar dentro de un conjunto en el que participa el *archimirante*, el público espectador. Si no hay *mirante*, no hay TeT y, en consecuencia, se pierde el objetivo fundamental de la operación escénica, que es adjudicar la sensación de realismo a la pieza marco (11, énfasis mío).

Sin embargo, esta definición, como apunta Arellano (en prensa) debe ser completada, porque deja de lado ciertas manifestaciones dentro de la representación, en las que el *mirante* no es consciente de que lo que está contemplando en la escena es un espectáculo creado para engañarlo, para burlarse de él, aunque el *archimirante* sí es perfectamente conocedor de lo que está sucediendo en el escenario (salvo cuando algún despistado crítico tampoco se percata de las dimensiones teatrales, lo cual, por cierto, se produce con cierta frecuencia). Una de estas manifestaciones, como ha señalado Ignacio Arellano,¹ se da en las múltiples burlas que ciertos personajes infligen a otros, ya que en estas escenas de burlas metateatrales:

los ‘actores’ incorporan papeles de personalidades fingidas o disfraces que engañan a los personajes ‘espectadores’, quienes toman como acción ‘real’ lo que es una burla (“Variaciones metateatrales”, en prensa).

En estos episodios burlescos los *mirados* establecen un contrato con los *archimirantes* para reírse de una manera más o menos cruel del *mirante*, que aparece con gran frecuencia caracterizado como bobo, y que, al final, sale escaldado de este ‘enfrentamiento’ con su

¹ Agradezco al doctor Arellano que me haya pasado una copia de sus dos artículos “Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas” y “Modalidades metateatrales en las obras lúdicas de Calderón”, ambos en prensa.

oponente ficticio.² Las burlas metateatrales abundan en la dramaturgia lúdica, término acuñado por Arellano, de los autores teatrales del siglo XVII, como Cervantes, Lope, Tirso o Calderón, por citar algunos de los dramaturgos más notables. Sin lugar a dudas, el género de los entremeses es uno de los que mejor se presta a la introducción de este recurso dramático de la burla, que suele estructurar esta breve comedia,³ como ya había puesto de relieve Caramuel en su *Epístola XXI*, en la que definía este género: “Entremés apud Hispanos est comoedia brevis in qua actores ingeniose nugantur” (842). Los autores de entremeses hicieron uso de la burla metateatral para provocar la risa de los espectadores que acudían a las representaciones de las comedias entre las que se intercalaban sus piezas breves.

En el presente trabajo me propongo analizar el uso metateatral de la burla en cuatro entremeses cervantinos: *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*. Debemos destacar desde un principio que Cervantes ha sido considerado como el introductor en España del “procedimiento del teatro en el teatro” (Canavaggio 2000, 147). El escritor alcalaíno utilizó este recurso tanto en sus comedias (*La entretenida*, *Pedro de Urdemalas*), como en los entremeses analizados en el presente estudio.⁴ En el género de teatro breve el elemento metateatral de la burla contribuye a reforzar la comicidad del espectáculo/texto en el que el espectador/lector, tanto del siglo XVII, como del siglo XXI, disfruta de un género concebido para el entretenimiento,⁵ aunque algunos estudiosos como Zimic piensan que detrás de este carácter lúdico se “revela un pensamiento profundo, serio y de intención ejemplar” (27-28).

Desde un punto de vista estructural los cuatro entremeses aquí analizados se dividen en dos grupos: por una parte, *El vizcaíno fingido* y *El retablo de las maravillas*, en los que la burla estructura la obra desde el principio con el consecuente aviso al espectador/lector; por otra, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, en la que esta se introduce ya iniciado el entremés, aunque en el caso del primero de ellos podemos considerar metateatral la ‘actuación’ de Leonarda y Cristina cuando se despiden con tristeza fingida de Pancraccio, el esposo de la primera de ellas, como veremos.

En *El vizcaíno fingido* y *El retablo de las maravillas*, los protagonistas de la burla, los tracistas, los personajes activos,⁶ advierten nada más comenzar la representación al espectador/lector, el *archimirante*, de que va a representarse una burla. En *El vizcaíno fingido*⁷ Solórzano informa a su cómplice Quiñones, y al espectador/lector, que va a engañar con una bolsa a una cortesana sevillana,⁸ ya que:

² Sigo aquí la concepción de Vitse que concibe la burla como un enfrentamiento entre dos adversarios (1988, 163). Sobre la burla en el Siglo de Oro español Joly 1982.

³ Ver sobre la burla en algunos entremeses calderonianos Roncero 2019.

⁴ Sobre el carácter estructural de la burla en el teatro cervantino y la metateatralidad en sus comedias y entremeses ver Arellano 2020.

⁵ No hago distinción entre el lector y el espectador, puesto que los cervantistas no se ponen de acuerdo sobre si el escritor compuso sus entremeses para ser representados (Kirschner 1999) o para ser leídos (Blasco 2005).

⁶ Para Eugenio Asensio el tracista es el personaje preferido por Cervantes, porque sus “ficciones poseen mayor fuerza de convicción que la cruda verdad” (1970, 14).

⁷ Cito los entremeses por la edición de Baras 2012.

⁸ El motivo de la bolsa cerrada utilizada para llevar a cabo una burla “eutrapélica” es frecuente en la literatura entremesil; un ejemplo lo tenemos en *El escolar y el soldado* de Calderón, en el que el soldado propone al escolar “una industria con que pienso / saquear aquese lugar / a puras limosnas?” (vv. 64-66).

cuando las mujeres son como estas, es gusto el burlallas. Cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba. Quiero decir que ni ha de ser con ofensas de Dios ni con daño de la burlada, que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno (69).

El tracista Solórzano ha diseñado una burla eutrapélica, que era la defendida por los autores de las poéticas de los siglos XVI y XVII, como recuerda Cascales: “La materia cómica haze mover a risa y que la risa es una burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea” (221). Con sus palabras Solórzano introduce el entremés y marca el tono ligero de la comicidad metateatral que atraviesa el texto dramático. En realidad, las burlas que afectan a los personajes ficticios literarios, en el género entremesil, son siempre eutrapélicas, en el sentido de que el espectador mira distanciado a los personajes, de tal manera que los dolores y temores no pasan al espectador, como afirma el Pinciano.⁹ Es un modo de poder gozar de la risa que siempre es agresiva, pero que cuando afecta a personajes cómicos de ficción puede gozarse sin que el espectador/lector se sienta mal.

Por su parte, Chanfalla en el inicio de *El retablo de las maravillas* presenta también el recurso metateatral de la burla que prepara a los habitantes de la villa a la que se dirigen él y su cómplice Chirinos, “No se te pasen de la memoria, Chirinos, mis advertimientos, principalmente los que te he dado para este nuevo embuste que ha de salir tan a luz como el pasado del llovista” (87). Con estas palabras, Chanfalla, pone en aviso al espectador/lector de su intención de crear una traza, “nuevo embuste”, que prepara y que ha de ser tan conocido como el del “llovista”, que ya habían representado él y Chirinos con anterioridad.¹⁰ El carácter metateatral en el entremés se refuerza cuando el protagonista asume una personalidad ficticia, la de Montiel, autor de comedias, a quien “han enviado a llamar de la Corte los señores cofrades de los hospitales, porque no hay autor de comedias en ella y pieren los hospitales, y con mi ida se remediará todo” (89). El engaño a las autoridades locales no lo es tal para los *archimirantes* que ya estaban advertidos de que iban a presenciar una ficción teatral en la que el “autor de comedias” es Chanfalla/Montiel, personaje en el que se ha querido ver una sátira de Lope de Vega,¹¹ que representará el “retablo de las Maravillas, el cual fabricó y compuso el sabio Tontonelo” (89).

Las burlas de estos dos entremeses difieren en lo que se refiere a la complejidad, a la temática y a la intencionalidad. Ya hemos visto que en *El vizcaíno fingido*, el propio tracista, Solórzano, describe su traza como una burla que no pretende causar daño a la burlada. En ese sentido algunos críticos del siglo XX la han considerado como: “engaño no demasiado ingenioso y a primera vista no parece demasiado verosímil” (Casalduero, 202), opinión compartida por Zimic, que escribe que el embuste no es ingenioso (1992, 362); para otros pertenece al grupo de las “burlas eutrapélicas” (Brioso, 172), y Canavaggio la define como “bourle au second degré” (1977, 203). No es el objetivo de mi estudio el análisis de la verosimilitud de la burla ni su

⁹ “Y la diferencia que ay de los temores trágicos a los cómicos es que aquestos se que dan en los mismo actores y representantes solos, y aquellos pasan de los representantes en los oyentes; y así las muertes trágicas son lastimosas, mas las de la comedia, si alguna ay, son de gusto y passatiempo, porque en ellas mueren personas que sobran en el mundo, como es vna vieja zizañadora, vn viejo auaro, vn rufián o vna alcahueta” (Pinciano, III, 24).

¹⁰ Sobre el engaño del “llovista” ver Chevalier 1983, 387.

¹¹ Según esa hipótesis, Chanfalla sería un retrato de Lope de Vega “el gran ilusionista y trapacero, según Cervantes, el Chanfalla del panorama teatral de entonces” (Brioso, 175). También Enguix (2015, 466) y Gobat (1997, 94) lo consideran un ataque a Lope de Vega y su dramaturgia.

finalidad,¹² sino la estructura burlesca metateatral que construye el entremés, por lo que no profundizaré en esta faceta.

El espectador/lector, como ya hemos visto, es informado desde el inicio de la obra de que va a asistir a un embuste del que van a ser víctimas dos cortesanas sevillanas, “merecedoras” de esa acción, que representan a esas mujeres fáciles de engañar, tal y como se recalca en el romance que cierra la obra. Por tanto, las dos *mirantes*, Cristina y Brígida, creen a pie juntillas las explicaciones de Solórzano del pretendido engaño del que quiere hacer objeto a Quiñones, que adopta el apellido vasco Azcaray:

Porque para decir la verdad a vuesa merced, él es un poco burro y tiene algo de mentecapto. Y añádesele a esto una tacha, que es lástima decirla, cuanto más tenerla, y es que se toma algún tanto, un sí es no es, pero no de manera que de todo en todo pierda el juicio, puesto que se le turba. Y cuando está asomado, y aun casi todo el cuerpo fuera de la ventana, es cosa maravillosa su alegría y su liberalidad (73).

La actuación de Quiñones/Azcaray, el “vizcaíno” cuyas apariciones son esporádicas a lo largo del entremés, sirve para añadir la comicidad al texto, siguiendo la tradición iniciada por Lope de Rueda de incluir a este personaje entre los agentes cómicos de sus pasos.¹³ Solórzano caracteriza a Azcaray como bruto, falto de juicio y borracho, aunque también alaba su alegría y generosidad, elogios que, creo, aquí debemos interpretar de manera irónica. Pero lo que provoca la hilaridad en el espectador/lector es su lengua. Cervantes se mofa de su habla enrevesada, típica de los vizcaínos literarios de los siglos XVI y XVII, que no es entendida por las cortesanas sevillanas;¹⁴ Brígida comenta: “¡Ay, qué linda lengua! Yo no la entiendo, a lo menos, pero parésceme muy linda” (79).

Todo el engaño gira alrededor de la cadena de oro y los diez escudos que Cristina le entrega a Solórzano como señal. Pero la burla se centra en el personaje de la cortesana Cristina, ingenua e inocente, y también en Brígida, que aceptan como verdad la representación ficticia de Solórzano y Quiñones, “comparse de l’action” (Canavaggio 1977, 154). Precisamente la burla se da por concluida, y las dos burladas se dan cuenta del engaño, cuando Quiñones recupera su identidad y su lengua castellana:

VIZCAÍNO. Ahora sí que puede decir a mi señora Cristina: mamola una y cien mil veces.

BRÍGIDA. ¿Han visto qué claro habla el vizcaíno?

VIZCAÍNO. Nunca hablo yo turbio, si no es cuando quiero.

CRISTINA. ¡Que me maten si no me la han dado a tragar estos bellacos! (85).

A estos personajes hay que añadir como elementos también necesarios para la burla al platero y al alguacil, que tampoco son conscientes del embuste puesto en escena por los dos

¹² Asensio describe a Solórzano como “escrupuloso moralista” (1970, 28); Zimic opina que burla a las mujeres “que personifican debilidades o falacias no solo femeninas” (356).

¹³ Recuérdense las palabras de Cervantes en el “Prólogo al lector” en su edición de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*: “Las comedias eran unos coloquios, como églogas, entre dos o tres pastores y alguna pastora; aderezábanlas y dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo y ya de vizcaíno” (Cervantes *Comedias y tragedias*, I, 10).

¹⁴ Sobre la lengua vizcaína en el teatro ver Penas Ibáñez 1993. Sobre la figura del vizcaíno en el teatro es interesante el artículo de Ferrer Chivite 2001.

burladores,¹⁵ pero que son imprescindibles para su feliz culminación: el primero atestigua el valor de la joya; el segundo, representante de la justicia, infunde el terror en Cristina, pues la cortesana confiesa entre lágrimas que “si ante el Corregidor me lleva, me doy por condenada” (84). El alguacil además es el que sale más beneficiado de la burla, pues recibe seis escudos de Cristina como pago a su benevolencia.

El retablo de las maravillas ha sido definido como “una de las obras más metateatrales de la dramaturgia cervantina” (Enguix, 465). El entremés en su totalidad está estructurado en la burla metateatral hasta el momento en el que aparece el furrier que rompe la ilusión ficticia y provoca la violencia con que termina la pieza cómica. Ya hemos visto que Chanfalla en sus primeras palabras recuerda a Chirinos y pone en alerta al espectador/lector de que se va a escenificar un nuevo embuste en el que adoptará una nueva identidad: Montiel autor de comedias. Inmediatamente entra en contacto con el público, el *mirante*, que asistirá a esa representación, y expone con claridad la herramienta sobre la que se fundamenta su embuste: el lenguaje. Chanfalla le recuerda a Chirinos cuando se encuentran de frente al gobernador y a los alcaldes: “Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación, pero no despuntes de aguda” (88). La advertencia del tracista a su cómplice resalta el valor de la lengua como instrumento fundamental en la manipulación de los otros: Chirinos debe guardarse de aparentar ser ingeniosa, porque podría despertar las sospechas de sus interlocutores y dar al traste con el embuste preparado, cuya representación se hará en la casa del regidor Juan Castrado.

Precisamente la lengua, el discurso de Chanfalla, es la herramienta básica del embuste, al igual que la bolsa con la cadena de oro lo había sido de la traza de Solórzano. El “auctor de comedias” se transforma en el ilusionista, el mago que con su verbo crea una realidad ilusoria que se materializa en la mente de los *mirantes* que la asumen como parte de su mundo real.¹⁶ Pero la ilusión no podrá ser vista por aquel “que tenga alguna traza de confeso o no sea habido o procreado de sus padres de legítimo matrimonio” (90). Mucho se ha escrito acerca de este tema sobre todo en lo concerniente a la limpieza de sangre, por lo que no me voy a detener demasiado en él.¹⁷ Solo me interesa enfatizar que esta advertencia condiciona la respuesta de los *mirantes* convertidos en verdaderos títeres “a quienes (Chanfalla) mueve con los cordelillos de su obsesión” (Asensio 1970, 30). Los espectadores/títeres, hipnotizados por el verbo de Chanfalla y su miedo a ser considerados como bastardos o de origen converso, participan del retablo, de este espectáculo que de esta manera atraviesa el mundo ficticio de la comedia para entrar en el mundo real de los espectadores (Arellano 2017, 42). Solamente el Gobernador expresa dudas acerca de la veracidad de la ilusión creada por la verbosidad de Chanfalla; así cuando Sansón derriba las columnas del templo admite en un aparte que no ve nada: “¡Milagroso caso es este! Así veo yo a Sansón ahora, como el Gran Turco; pues en verdad que me tengo por legítimo y cristiano viejo” (95); cuando aparece el toro que mató al ganapán de Salamanca no tiene más remedio que confesar: “Basta. Que todos ven lo que yo no veo. Pero al fin habré de decir que lo veo, por la

¹⁵ Sin embargo, nos queda la duda de si estos dos personajes están conchabados con Quiñones y Solórzano. El platero aparece en el momento justo en que se requieren sus servicios, con una petición a Cristina de que entretenga a su mujer en la comedia; el alguacil también se halla cerca de la casa de las cortesanas cuando se produce el bullicio y su presencia es fundamental para que Cristina acepte de buen grado la burla: pague la cena y le dé los seis escudos como soborno para que no la lleve ante el Corregidor.

¹⁶ Canavaggio habla de la “magie d’un verbe” (1977, 263).

¹⁷ Salomon afirma que el tema de la limpieza de sangre “es como la transposición social y simbólica de una alucinación social real que él podía constatar todos los días” (115).

negra honrilla” (96). El *mirante* Gobernador, también dramaturgo,¹⁸ reconoce que no ve nada, que la ilusión de Chanfalla no lo ha hipnotizado, pero que debe seguir la corriente de sus conciudadanos para no ser tachado de converso o bastardo¹⁹ y caer así en el ostracismo social.

La ruptura de la ilusión se produce en el momento en el que aparece en escena el personaje del furrier que busca alojamiento para los soldados del rey. En un primer momento los *mirantes* asumen que es un personaje más del retablo y, por tanto, invención de Tontonelo, por más que Chanfalla y Chirinos intentan desengañarlos.²⁰ Benito incluso llega a amenazar a Tontonelo por haber introducido en el retablo soldados y le advierte a Chanfalla, el verdadero dramaturgo:

Ahora yo conozco bien a Tontonelo, y sé que vos y él sois unos grandísimos bellacos, no perdonando al músico. Y mirá que os mando que mandéis a Tontonelo no tenga atrevimiento de enviar estos hombres de armas, que le haré dar docientos azotes en las espaldas que se vean unos a otros (99).

Por tanto, no aceptan las explicaciones del tracista y se convierten en coautores de la obra, pues introducen en ella a un nuevo personaje, el furrier, a quien no quieren ver en el pueblo, por lo que “recurren otra vez a la mentira” (Zimic, 372). En este episodio los *mirantes* actúan movidos, en parte, por el miedo que había en los pueblos a dar alojamiento a los escuadrones de soldados que provocaban serios incidentes con los habitantes que habían de mantenerlos y acogerlos en sus casas.²¹ Ante esta situación, como afirma Zimic, se agarran a la ficción teatral para convertirlos en unos personajes teatrales, que desaparecen cuando se acaba la función. Cervantes sitúa magistralmente este episodio con el retablo en pleno apogeo, con lo que esta ruptura se produce “sans pour autant annuler le succès de la bourle” (Canavaggio 1977, 323). Pero cuando reaparece el furrier se produce el caos y la violencia, con la que terminaban muchos de los entremeses del siglo XVII.²² El furrier, ajeno a la traza, confiesa que no ve a la doncella Herodías, con la que supuestamente está bailando el sobrino de Benito, el alcalde, lo que produce la reacción de los *mirantes* que, vueltos a la realidad, insultan al militar acusándolo de ser judío:

FURRIER. ¡Soy de la mala puta que los parió! ¡Y por Dios vivo, que si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta!
CAPACHO. Basta. ¡De *ex ellis* es!

¹⁸ “Porque yo tengo mis puntas y collar de poeta, y pícome de la farándula y carátula. Veinte y dos comedias tengo, todas nuevas, que se veen las una a las otras, y estoy aguardando coyuntura para ir a la Corte y enriquecer con ellas media docena de autores” (92).

¹⁹ Zimic lo califica de “intelectual cobarde, traidor de sus propios exaltados principios, que pulula en el ambiente político der todos los tiempos” (370).

²⁰ Me parece muy acertada la opinión de González Maestro de que en *El retablo de las maravillas* no existe la comunicación, aunque sí el “diálogo de sordos” entre los personajes que componen el público y entre ellos y el furrier (232).

²¹ El tema aparece en obras teatrales como *El alcalde de Zalamea* de Calderón y en los grabados de la época como los de Jacques Callot editados en *Les grandes misères de la guerre*, publicados en 1633.

²² Recuérdese la caracterización de Caramuel: “En nuestro tiempo, a esa clase de comedia la han sustituido los entremeses, que siempre buscan hacer reír y tienen un final festivo; y del mismo modo que en la tragedia se recurre a lo prodigioso para que el fin de la obra esté a tono con su majestuosidad, así en los entremeses, para que todo se resuelva en una carcajada, la fábula se cierra y concluye a palos” (801).

BENITO. Basta. ¡Dellos es, pues no vee nada!

FURRIER. ¡Canalla barretina! ¡Si otra vez me dicen que soy dellos, no les dejaré hueso sano!

BENITO. Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes. Y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es!

FURRIER. ¡Cuerpo de Dios con los villanos! ¡Esperad! (101).

La representación, la burla, ha terminado y la cruda realidad vuelve a imponerse en la escena. La irrupción del furrier supone, para los *mirantes*, la confirmación de que lo sucedido en el escenario era real y que la ‘ceguera’ del soldado demuestra su ascendencia judía. Y esa suposición les lleva a subestimar sus amenazas, pues en la época se consideraba que los judíos y conversos eran cobardes, tal y como afirma Benito. Pero el retablo ha sido un verdadero éxito para los tracistas que ya planean la representación del día siguiente con la ampliación de la audiencia a todos los habitantes del pueblo, tal y como afirma Chanfalla: “Y nosotros mismos podemos cantar el triunfo desta batalla, diciendo: ¡vivan Chirinos y Chanfalla!” (101).

Los *archimirantes* del siglo XVII entendían perfectamente el miedo que se instalaba en los personajes títeres del entremés, pero aun así no podían menos que reírse, porque ya estaban advertidos desde el primer momento de que el espectáculo que el ilusionista transmitía oralmente era solo un embuste para aprovecharse de la ingenuidad, de la simplicidad y de los prejuicios de las autoridades locales. El furrier representa la realidad de la España de principios del siglo XVII con sus prejuicios aceptados y temidos, al mismo tiempo, por los *mirantes* y por los *archimirantes* de los que se han servido los tracistas para engañarlos y adormecerlos con la ilusión de su legitimidad y limpieza de sangre. La ruptura de esa metateatralidad por parte del oficial militar no afecta para nada a las convicciones de los *archimirantes* de que han presenciado una fantástica representación teatral.

La cueva de Salamanca y *El viejo celoso* forman parte del grupo que Asensio clasificó como “vacación del código moral” (1971, 108). Los dos entremeses tienen como tema central el erotismo, personificado en dos mujeres, Leonarda y doña Lorenza, insatisfechas en las relaciones con sus maridos, que buscan satisfacción en amantes. También les une el hecho de que la burla metateatral no se origina en el principio del texto, sino que aparece con posterioridad con la dirección de dos tracistas: Carraolano, estudiante salmantino, y Hortigosa, la vecina de Cañizares.

La cueva de Salamanca presenta una mayor complejidad en la estructura y también en el recurso del metateatro. Aunque la representación del teatro dentro del teatro se produce con la vuelta a casa de Pancracio, que pilla por sorpresa a su esposa y desbarata sus planes eróticos con el sacristán Riponce, y los de su criada Cristina con maese Nicolás el barbero, en el principio asistimos a una actuación de Leonarda en la histriónicamente exagerada despedida que le hace a su marido:

Id en hora buena y cumplid con vuestras obligaciones, pues las que os llevan son precisas, que yo me apretaré con mi llaga y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere. Solo os encargo la vuelta y que no paséis del término que habéis puesto. —Tenme, Cristina, que se me aprieta el corazón (103).

No es difícil imaginar que los *archimirantes* del siglo XVII, teniendo en cuenta lo que se ha denominado como ‘horizonte de expectativas’, recibieran estas lamentaciones hiperbólicas de

la esposa como una actuación burlesca,²³ que los preparaba para lo que iba a ser un acto de infidelidad, recibido con aplausos por el público (Asensio 1970, 21). El segundo acto de esta actuación metateatral se produce cuando vuelve Pancracio y Leonarda, asomada a la ventana, entretiene a su esposo para dar tiempo a Carraolano, a Riponce y a maese Nicolás para que se escondan en el pajar y en la carbonera, respectivamente. El *archimirante*, que había visto el engaño que ama y criada estaban perpetrando al bobo Pancracio, se reíría de esta situación cómica y de la industria de Leonarda que pretende dilatar la apertura de la puerta a su marido con preguntas ridículas:

LEONARDA. Venga acá, yo lo veré agora. ¿Qué hice yo cuando él se partió esta tarde?

PANCRACIO. Suspiraste, lloraste y al cabo te desmayaste.

LEONARDA. Verdad, pero con todo esto, dígame: ¿qué señales tengo yo en uno de mis hombros?

PANCRACIO. En el izquierdo tienes un lunar del grandor de medio real, con tres cabellos como tres mil hebras de oro.

LEONARDA. Verdad. Pero ¿cómo se llama la doncella de casa?

PANCRACIO. ¡Ea boba, no seas enfadosa, Cristinica se llama! ¿Qué más quieres?

LEONARDA. ¡Cristinica, Cristinica, tu señor es! ¡Ábrele, niña! (112).

La burla metateatral se inicia en el momento en el que Carraolano sale del pajar para resolver el embrollo en el que se ha convertido la situación. El personaje del estudiante representa la figura del ingenio, del tracista “cuya función será contribuir a la alegría general proporcionando una diversión, y la magia le servirá para sacar las figuras deseadas en muchas piezas que emplean el recurso del ‘teatro dentro del teatro’” (Buezo, 135). El origen de este personaje se ha relacionado con los *Zanni* de la Comedia del Arte (Arboleda, 35); representaría el papel del bufón que en las cortes europeas de la época se identificaba con el ingenio, la burla y la libertad de expresión, tal y como se recoge en *El elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam, por ejemplo.²⁴ Carraolano se transforma en el autor de la comedia, en el centro “d’un nouvel universe” (Canavaggio 1977, 226) y, al mismo tiempo, en el protagonista, sorprendiendo tanto a los *mirantes* como a los *archimirantes*. Estos últimos son conocedores de la presencia de los amantes en la casa de Pancracio y su escondite en la carbonera, pero como Leonarda, Cristina y los dos escondidos ignoran la burla que va a crear el estudiante, que se ofrece a hacer aparecer delante de Pancracio y las damas: “dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas” (114). Leonarda y Cristina, en un primer momento, temen las acciones de Carraolano e, incluso, están a punto de sabotearlas:

ESTUDIANTE. Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia y en la de un barbero su amigo.

²³ Arboleda considera, tanto a Leonarda como a Cristina “actrices metateatrales” (1991, 41). Zimic cree que esta despedida es una parodia de la de Ulises y Penélope en la *Ilíada* (378-379).

²⁴ “Peligroso es, desde luego, ir a los reyes y poderosos con la verdad por delante; pero este peligro tórnase provechoso para mis locos, puesto que hasta las injurias se les escuchan con deleite, y aquello mismo que expresado por un sabio triste le llevaría a la horca, produce en labios de un imbécil alegre extraordinario regocijo” (Erasmo, 60).

CRISTINA. ¿Mas que lo dice por el sacristán Riponce y por maese Roque, el barbero de casa? ¡Desdichados dellos, que se han de ver convertidos en diablos! Y dígame, hermano, ¿y estos han de ser diablos bautizados?

ESTUDIANTE. ¡Gentil novedad! ¿Adónde diablos hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que estos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción. Y apártense, y verán maravillas.

LEONARDA. (¡Ay, sin ventura! Aquí se descose, aquí salen nuestras maldades a plaza, aquí soy muerta).

CRISTINA. (¡Ánimo, señora, que buen corazón quebranta mala ventura) (114).

Las dos mujeres adoptan el papel de *mirantes*, pues desconocen el ingenio de Carraolano y ven peligrar su honor, temiendo que la gente conozca sus “maldades”. El grupo de los espectadores de la burla del estudiante abarca al resto de los personajes del entremés, no solo Pancracio que es su único y real destinatario. A ellos hay que unirle los dos amantes que se ocultan en la carbonera: Riponce y maese Nicolás, a quien Cristina le ha cambiado el nombre por Roque. Estos dos, que desde su escondite no pueden seguir la traza, no responden al conjuro con el que Carraolano pretende rescatarlos, por lo que el ‘autor’ debe cambiar el guion escrito y entrar “dentro, y a solas hacer un conjuro tan fuerte que los haga salir más que de paso. Aunque la calidad destos demonios más está en sabellos aconsejar que en conjurallos” (115). El creador de la burla para que llegue a buen término debe improvisar para poder envolver en ella tanto a las mujeres, como a sus amantes, pues en esos momentos solo los *archimirantes* son concedores de los entresijos de la traza.

La burla no termina en el instante en que el sacristán y el barbero aparecen en el escenario con la cesta de la comida, y se disponen a celebrar el alegre y merecido banquete, sino que a partir de ese instante aumenta el número de los *mirados*, que incluye a todos los personajes menos a Pancracio. Pero es que la burla metateatral se extiende más allá del romance cantado por el sacristán y el barbero y la alusión a los diablos poetas del final del entremés,²⁵ como demuestran las palabras finales del marido burlado:

Entremos que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que dellos cuentan. Y por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en la Cueva de Salamanca (118).

Por tanto, la burla continuará después de la cena, ya acabado el entremés, pues el crédulo y bobo Pancracio pretende que los diablos, el sacristán y el barbero, y el estudiante sigan en su casa hasta comunicarle todas las ciencias que han aprendido en la cueva de Salamanca.

El viejo celoso reitera el tema de la mujer joven casada con anciano, que por celos la mantiene encerrada en casa, que ya había tratado en la novela *El celoso extremeño*.²⁶ La temática erótica de *La cueva de Salamanca* se repite en esta obra, personificada en doña Lorenza y Cristina que manifiestan su deseo sexual,²⁷ ejemplificado en las palabras del ama que afirma

²⁵ “El blanco de la censura cervantina es siempre el poeta malo y no la corriente literaria en sí misma. En los versos del sacristán satiriza la ridícula e insensata imitación de la poesía culta de Góngora por parte de tontos poetillas, lo que para él representa de seguro una sacrílega deformación de la lengua. Esta se metaforiza ingeniosamente en la del sacristán” (Zimic, 384).

²⁶ Para Eugenio Asensio, Cervantes remoja el entremés, “importando en su campo temas y técnicas de la novela” (1971, 99).

²⁷ En el final del entremés, Cristina se lamenta porque ella quería un “frailecico” (135).

tener “hambre de hombre” (119). En este sentido se entienden las quejas proclamadas por la joven esposa, que odia a su cónyuge, y que se ve secundada por su criada, que lo califica de “viejo podrido” (119), y anima a doña Lorenza a procurarse un amante joven y placentero. Lo único que detiene a la dama es el tema de la honra, pues afirma: “y no quería, a truco del gusto, poner en riesgo la honra” (121). Aunque poco después, en un rápido intercambio de opiniones con Cristina, se deja convencer, eligiendo el gusto sobre la honra, porque la vecina Hortigosa ofrece: “La buena diligencia, la sagacidad, la industria, y sobre todo, el buen ánimo y mis trazas” (121).

Una diferencia clave entre *El viejo celoso* y el resto de los entremeses analizados en este artículo es que en esta ocasión el tracista es una mujer,²⁸ la vecina Hortigosa, apoyada por Cristina, la criada de doña Lorenza, personaje que, según Huerta, “se lleva la gala en punto a osadía y manejo picante del lenguaje y de la situación que propicia el adulterio con el que se resuelve la pieza” (2008, 109). La burla metateatral la dirige Hortigosa que es la encargada de buscar al joven: “un jinjo verde; quiere bien, sabe callar y agradecer lo que por él se hace” (120) y la que planea la manera de introducirlo en casa de Cañizares delante de sus narices y sin que este se dé cuenta de lo que está pasando. En este entremés el único *mirante* es el marido que no ve lo que los otros personajes, los *mirados*, ni los espectadores, *archimirantes*, observan con absoluta claridad. El joven es introducido oculto detrás de un guadamecí adornado con los retratos de cuatro personajes del *Orlando furioso* de Ariosto, uno de los cuales, el de Rodamonte, provoca un comentario de Cañizares:

¡Oh, qué lindo Rodamonte! ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese qué tan amigo soy destas cosas y destos rebocitos, espantarse hía (128).

El espectador no podría menos que sonreír ante la ceguera del viejo que no se da cuenta de que en su casa ha entrado un ‘rebozadito’, que va a gozar a su mujer. Así concluye la primera parte de la burla, en la que la tracista ha sido la vecina, que la ha aliñado con la falsa historia de su hijo encarcelado (128). En ella, como en los casos anteriores, prevalece el elemento visual: el galán escondido detrás del guadamecí aparece en escena, observado por todos, menos por Cañizares. Pero a partir de ese momento, y con un breve intercambio entre el marido y su esposa, esta abandona el escenario para encerrarse en su habitación, donde se ha metido el galán, a “desenajarse”, en palabras de Cristina (131).²⁹ El resto de la acción produce un intercambio verbal entre los personajes que se hallan en el escenario y doña Lorenza, que se encuentra fuera de él. Por tanto la burla metateatral se basa en la oralidad y la tracista, en este caso, ya no es Hortigosa, sino que la burla la dirige e interpreta la palabra de la esposa joven, que engaña a su esposo con la verdad. El *mirado* se halla fuera de la visión de los *mirantes* y de los *archimirantes*, aunque Cristina y los espectadores son plenamente conscientes de la acción metateatral, mientras que el marido piensa que está escuchando una simple burla: “¿Bobear Lorenza? A fe que no estoy yo de gracia para sufrir esas burlas” (131). Las palabras de la joven esposa narran la felicidad de una encuentro sexual con el joven mozo que le ha procurado Hortigosa:

¡Si supieses qué galán me ha deparado la buena suerte! Mozo, bien dispuesto, pelinegro y que le huele la boca a mil azahares (131).

²⁸ Se cumple aquí lo que afirma Huerta de que “la mujer manda en el entremés” (95).

²⁹ Baras en nota a su edición aclara el contenido sexual de este verbo: el goce sexual (131n.).

A diferencia de lo que sucedía con Chanfalla, doña Lorenza describe actos con su verbo que, aunque nadie puede verlos con los ojos como ocurría en *El retablo de las maravillas*, sí suceden dentro de la habitación. La burla se termina en el momento en el que Cañizares decide entrar en la habitación para “desenojar” a su mujer, utilizando el verbo en su sentido literal, y no en el metafórico que tenía en la intervención de doña Lorenza, y que el viejo era incapaz de comprender, pues quedaban ya lejos sus años de práctica del goce sexual.³⁰ La recepción de que es objeto al abrir la puerta completa la humillación a que ha sido sometido a lo largo de todo el entremés: le dan con una bacía de agua en los ojos, lo que aprovecha el galán para escapar. La sorpresa del impacto del agua en los ojos hace que afirme:

¡Por Dios, que por poco me cegaras, Lorenza! Al diablo se dan las burlas que se arremeten a los ojos (132).

La expresión del perplejo Cañizares sobre las burlas y el verbo ‘arremeter’ podrían producir la risa en los espectadores/lectores que podrían asociarla con el refrán recogido por Correas: “Reniego de la burla ke al kulo se arremete; o ke a veras se arremete” (570). Aunque pienso que Cervantes no pretendía aludir a esa referencia escatológica, sino que simplemente se refiere al mal gusto de la burla que ha supuesto el recibir el agua de la bacía en los ojos; los espectadores/lectores conocedores del refrán sí podrían hacer la conexión escatológica. Lo interesante es que el agua en los ojos, precisamente el sentido de la vista por el que ha recibido la burla, pone punto final a la traza. El entremés se cierra con la irónica canción sobre las peleas entre casados y la absolución por parte de la justicia de las vecinas y del agradecimiento a las mismas por parte de doña Lorenza.

Como conclusión, creo que los cuatro entremeses cervantinos que he analizado en el presente trabajo constituyen perfectos ejemplos del uso metateatral de las burlas, tal y como propone Ignacio Arellano en su artículo *Variaciones metateatrales* (en prensa). Los tracistas, los mirados, de *El vizcaíno fingido*, *El retablo de las maravillas*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso* se convierten en los creadores de una ficción de la que hacen cómplices a los espectadores/lectores del entremés, los archimirantes, que el resto de los personajes, los mirantes, aceptan en su ignorancia y en la que se ven envueltos, convirtiéndose en objeto de mofa, más o menos eutrapélica, por parte de los otros dos componentes del espectáculo teatral.

³⁰ Esta falta de producir goce sexual a su esposa y la falta de comprensión de sus necesidades, expresadas en estas palabras, por ejemplo, llevan a que Cañizares haya sido considerado como personaje no cómico, “dejando entrever un aspecto trágico de su existencia, lo que rompe con el ritmo humorístico de la obra” (Pérez de León, 147); Zimic también lo considera como un personaje patético (398).

Obras citadas

- Arboleda, Carlos Arturo. *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- Arellano, Ignacio. “Comicidad escénica en el teatro de Cervantes.” En Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz eds. *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*. New York: IDEA, 2017. 19-44.
- . “La estructura de la burla en el teatro de Cervantes.” En Aurelio González y Nieves Rodríguez Valle eds. *Cervantes hombre de teatro*. México: El Colegio de México, 2020. 95-114.
- . “Variaciones metateatrales en el Siglo de Oro. Algunas calas”. *En prensa*.
- Asensio, Eugenio. “Introducción. Los entremeses de Cervantes.” Miguel de Cervantes. Eugenio Asensio ed. *Entremeses*, Madrid: Castalia, 1970. 7-55.
- . *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos, 1971. 2a edición revisada.
- Blasco, Francisco Javier. *Cervantes, raro inventor*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Brioso Santos Héctor. “Análisis de los ocho entremeses.” En Javier Huerta Calvo dir. *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 160-183.
- Buezo, Catalina. “La magia de la burla entremesil: el estudiante de La cueva de Salamanca.” En Catalina Buezo. *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger, 2004. 127-135.
- Calderón de la Barca, Pedro. *Entremeses y mojigangas para autos sacramentales. Burlas profanas y veras sagradas*. Victoriano Roncero López y Abraham Madroñal Durán eds. Kassel: Edition Reichenberger, 2020.
- Canavaggio, Jean. *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.
- . “Variaciones cervantinas sobre el teatro en el teatro.” En Jean Canavaggio. *Cervantes, entre vida y creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000. 147-163.
- Caramuel, Juan. Pedro Conde Parrado ed. *Epístola XXI (Primus calamus)*. Lope de Vega. *Arte nuevo de hacer comedias. Edición crítica. Fuentes y ecos latinos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2016. 761-889.
- Casalduero, Joaquín. *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- Cascales, Francisco. *Tablas poéticas*. Benito Brancaforte ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- Cervantes, Miguel de. *Entremeses*. Alfredo Baras Escolá ed. Madrid: RAE, 2012.
- . *Comedias y tragedias*. Luis Gómez Canseco dir. Madrid: RAE, 2015. 2 vols.
- Chevalier, Maxime. *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica, 1983.

- Correas, Gonzalo. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Louis Combet ed. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l' Université de Bordeaux, 1967.
- Enguix Barber, Ricardo. "Metateatralidad y renovación dramática cervantina. Estudio de los elementos metadramáticos de Pedro de Urdemalas, El rufián dichoso y El retablo de las maravillas." *Lemir*. 19 (2015): 447-474.
- Erasmus. *Elogio de la locura*. José Luis Vidal trad. Barcelona: Planeta, 1987.
- Ferrer Chivite, Manuel. "La figura del vizcaíno en el teatro del siglo XVI." *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda* 19 (2001): 23-39.
- Gobat, Laurent. "Juego dialéctico entre realidad y ficción: El retablo de las maravillas de Cervantes." En Irene Andrés Suárez, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas eds. *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Editorial Verbum, 1997. 73-97.
- González Maestro, Jesús. *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana, 2000.
- Hermenegildo, Alfredo, Rubiera, Javier y Serrano, Ricardo. "Más allá de la ficción teatral: el metateatro." *Teatro de palabras* 5 (2011): 9-16.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1986.
- Huerta Calvo, Javier. "Cristina (en torno a las criadas de Cervantes)." En Luciano García Lorenzo ed. *La criada en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Fundamentos, 2008. 95-111.
- Joly, Monique. *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIe-XVII siècles)*. Lille: Atelier National de Reproduction des thèses, 1982.
- Kirschner, Teresa J. "Cervantes, director de sus entremeses." En Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva coords. *Cervantes y la puesta en escena de su tiempo. Actas del Coloquio de Montréal 1997*. Murcia: Universidad de Murcia, 1999. 159-184.
- López Pinciano, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Alfredo Carballo Picazo ed. Madrid: CSIC, 1973. 3 vols.
- Penas Ibáñez, María Azucena. "El habla vizcaína en el teatro de Lope de Vega." *Anuario del Seminario de Filología Vasca "Julio de Urquijo"* 27 3 (1993): 815-820.
- Pérez de León, Vicente. "Introducción." En Javier Huerta Calvo dir. *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Iberoamericana, 2008. 143-160.
- Roncero López, Victoriano. "La estructura de la burla en tres entremeses calderonianos." *Romance Notes* 59 2 (2019): 313-326.
- Salomon, Noël. *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Beatriz Chenot trad. Madrid: Castalia, 1985.
- Vitse, Marc. "Burla e ideología en los entremeses." En Luciano García Lorenzo ed. *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1988. 163-180.
- Zimic, Stanislav. *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992.