

## El espacio literario en *El juez de los divorcios*

Ignacio D. Arellano-Torres  
(Adelphi University)

### 1. Materialidad, espacio y comicidad.

La lectura es, por su propia naturaleza, una experiencia de interacción social. Alberto Manguel, por ejemplo, explica cómo esta se convierte en una experiencia colectiva. Explica también la capacidad del acto de lectura para establecer puentes y conexiones interculturales e intergeneracionales.<sup>1</sup> Puentes que van más allá de lo físico. Es decir, no importa que dicha interacción se de en un mismo espacio –un recital poético, pongamos por caso– o que los sujetos involucrados en ella no compartan una misma localización, pensemos en el género epistolar. En puridad, ni siquiera importa que compartan o no un mismo periodo histórico. De hecho, ya señalaba Gracián en *El Criticón* que la lectura es una vía de comunicación directa con el pasado, “viven los sabios varones ya passados y nos hablan cada día en sus eternos escritos” (I, 109). En resumen, independientemente de las circunstancias espacio-temporales, en el acto de lectura hay una dimensión social que es inevitable. Una dimensión social que en los entremeses cervantinos se traslada de manera muy conveniente al elemento cómico, ya que el humor en estos siempre nace a partir de situaciones dialógicas que involucran a varios individuos, cada uno de ellos con un punto de vista particular. Ahora bien, si la dimensión social de la lectura no queda necesariamente asociada a un cuadrante espacial, la escritura de los entremeses sí que hace que las tramas literarias se encuentren encuadradas en un espacio que las posibilitan. No son interacciones epistolares, ni diálogos con las mentes del pasado, ni nada por el estilo. Son situaciones que suceden a la vista de todos, de ahí la íntima relación entre personajes, humor y espacio.

El espacio se convierte en uno de los elementos estructurales que sostiene el humor en los textos, ya entendamos el humor como vehículo de crítica satírica, como eje articulador de identidades compartidas o como activador de los mecanismos de catarsis individual o colectiva. Como veremos, en los entremeses es a menudo la exposición pública de las tramas lo que hace funcionar en última instancia el elemento cómico. Por supuesto, es importante señalar que al hablar de teatro el tema de la exposición pública se complejiza por las propias características del formato. No en vano el teatro juega a duplicar el universo, ya que abre un nuevo plano en el ámbito de la simulación: ficción y realidad comparten una existencia que, en tanto representada en escena, adquiere una corporeidad tangible.

En el teatro la ficción queda actualizada y proyectada al mundo de lo real. Esto significa que existe la posibilidad de analizar el humor y su relación con el espacio de una manera dual: a nivel interno y de cara a la audiencia. Es decir, en la obra habrá cosas que a un personaje no le hacen gracia (o que no ve), pero cosas que a los espectadores sí y también cosas que tanto al uno como al otro les parecen cómicas. Al autor, claro está, lo que más le interesa es la funcionalidad humorística a nivel externo, que sean los lectores y espectadores quienes se ríen. Todo lo demás son estrategias narrativas al servicio de ese fin.

Una de estas estrategias que utiliza Cervantes es de la buscar la complicidad del lector o espectador al proporcionar unos marcos de referencia compartidos a nivel social: las convenciones sobre cómo debemos actuar y ser tratados en uno u otro espacio. Y es

---

<sup>1</sup> Ver Manguel 2005.

que los límites de lo permisible, en las burlas, dependen de cuál es el grado de exposición que estas adquieren. Así como no es lo mismo leer en soledad obras teatrales (por muy graciosas que sean) que verlas desarrollarse en el escenario (convirtiendo el humor en una experiencia colectiva), tampoco es lo mismo para los personajes que sus desgracias ocurran en el ámbito de lo privado o de lo público. Hay una relación directa con el espacio que se ocupa, que no depende tanto de cómo se construye físicamente, sino de quién y cómo se habita.

Ya señala el personaje de Solórzano en el entremés del *Vizcaino fingido* que ciertas burlas no han “de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada, que no son burlas las que redundan en el desprecio ajeno” (182).<sup>2</sup> Esto es, Solórzano es consciente de que determinadas burlas a la honra (las relacionadas con las cuestiones más íntimas) no deben traspasar el ámbito de lo privado. No hay que olvidar que las burlas al honor, aunque también son premisa de dramas y géneros mucho más serios que los entremeses, aquí son material para el entretenimiento en clave graciosa. Que Solórzano use la palabra burla en su acepción de engaño no importa en este caso, ya que los engaños en este género teatral se conciben con una intención cómica, acercando la burla como engaño a la burla como acción encaminada a reírse de alguien o algo.

Esta radical conciencia de la división binaria en términos espaciales que rige las normas de convivencia, de la fama y del humor; se espera de un sujeto cuya vida social se apoya en el negociado performático de su persona (es una persona de puertas para adentro y otra muy distinta de puertas para afuera). Y es que es un estafador, pretendido cortesano que se presenta como alguien de valía y honestidad. Pero prestemos atención a sus palabras. La burla acaba cuando bien se ofende a Dios o cuando traspasa a la esfera pública, ya que se puede dañar en demasía la fama de la persona afectada. El límite de la burla (que en este sentido, repito, funciona como instrumento al servicio de la comicidad barroca) queda atado a la metáfora espacial. Claro está, en el teatro (y en el conjunto de la literatura por extensión), esta distinción no es operativa, ya que toda burla va más allá de cualquier *tejado*, no tanto por lo que toca a Dios, sino porque todos nos convertimos en testigos de las desgracias de uno u otro personaje. Por lo tanto, el proceso de lectura del entremés se configura como el mecanismo que va contra la propia premisa de Solórzano, ya que la comicidad de los entremeses funciona a pesar de que sus personajes queden expuestos, más allá de los *tejados*, de las maneras más ridículas y vergonzosas. Eso sí, al ser personajes ficcionales su fama no se ve afectada a nivel externo, sino solamente dentro del contexto de la obra, porque como señala Bergman, “El entremés nos recuerda constantemente que lo que vemos en el tablado no es vida sino teatro. Por eso sus personajes no necesitan regirse por las normas de la sociedad” (41). Pero tenemos que puntualizar esto, porque si bien no necesitan regirse por ellas, estas configuran un código compartido entre autor, personajes y audiencia; lo que permite en última instancia a los espectadores y lectores interpretar las tramas en una determinada dirección.

Como digo, en los entremeses de Cervantes el espacio desempeña un papel fundamental en la creación de circunstancias cómicas porque permite leer las situaciones en clave humorística, satírica y crítica. Además, no hay que olvidar que son breves piezas teatrales que se representaban generalmente en ámbitos abiertos, como plazas, corrales o patios con un público popular que se reunía alrededor de esos escenarios en ocasiones improvisados. En general, el género entremesil a menudo hablaba de lugares cotidianos, como calles, tabernas o mercados. Este tipo de

---

<sup>2</sup> Todas las citas de los entremeses cervantinos las extraigo de la edición de Sáez.

condicionantes influía en la forma en que se desarrollaban las escenas cómicas. En primer lugar, porque el espacio abierto permitía una mayor interacción entre los actores y el público. Los entremeses solían romper a menudo la cuarta pared, es decir, los personajes se dirigían directamente a los espectadores, implicándolos en la acción. Esto generaba un ambiente de participación activa y complicidad, lo cual potenciaba el efecto cómico de las situaciones. No solo eso, sino que el espacio abierto permitía la incorporación de elementos visuales y físicos que aumentaban la comicidad. Por ejemplo, se utilizaban acrobacias, caídas, golpes y gestos exagerados para provocar la risa del público. La amplitud del espacio brindaba libertad de movimiento a los actores, lo que facilitaba la ejecución de estas acciones cómicas. El entorno físico también contribuía al humor a través de la ambientación. Una ambientación cambiante y poco definida por el autor, como era habitual en la época. Hay que recordar que “los textos teatrales del XVII tienen pocas acotaciones, y en esto los entremeses no son una excepción. Es preciso atender a las didascalias implícitas, no siempre claras o definidas” (Arellano, 277). Todo esto significa que, independientemente del grado de precisión del autor —en el caso de Cervantes casi nulo—, a la hora de describirlos, se trataban de espacios familiares y reconocibles que permitían al público identificarse con las situaciones cómicas presentadas. Así mismo, se aprovechaban los detalles de los escenarios improvisados, como puertas, ventanas o elementos de utilería, para generar situaciones divertidas y diversos enredos graciosos. Otro aspecto importante es el uso del espacio para la creación de la ilusión, el engaño y confusión. El espacio abierto permitía la entrada y salida rápida de personajes, así como la aparición de elementos sorpresa. Todos estos recursos se utilizaban para generar momentos cómicos de confusión, malentendidos y equívocos, que eran especialmente efectivos en el entorno teatral al aire libre. La volubilidad de estos espacios físicos facilitaba la riqueza en la creación de espacios dramáticos, ya que las escenas adaptaban a su favor las posibilidades teatrales de la poca exigencia que los autores tenían con la configuración última de los escenarios. Pero en este caso nos centraremos no en las representaciones escénicas, sino principalmente en el aspecto puramente textual de las obras.

En un texto teatral, si lo tomamos en su dimensión más plana, escrita (una sucesión gráfica de conceptos y símbolos), también encontramos un doble nivel. Del primero forma parte el lector. Lector que si bien no ve, sí que imagina los espacios. Es el lector quien de manera activa, a través de su capacidad abstractiva, pone cara a los personajes, a sus movimientos, establece las distancias entre sujetos, los inserta en un marco espacial, etc. Pero otro nivel es el de los propios personajes, cuyas interacciones dotan de carácter al espacio literario que ellos viven, condicionando a su vez los procesos de imaginación en el acto de lectura. Es decir, el autor, a través de sus personajes, tiene la capacidad gracias al uso del lenguaje de condicionar, si bien no determinar, la imaginación visoespacial del lector: cómo va a proceder este en el primer nivel anteriormente referido. Ahora bien, más allá del lenguaje, esa imaginación de la que hablamos se apoya necesariamente en el mundo de lo material. Eso es un reflejo de la propia sofisticación cognitiva que explica el nacimiento de la escritura. Y es que, como señalan Trasmundi y Cowley, la lecto-escritura nace por exigencia de las capacidades y necesidades del ser humano “to stabilize actions over time *via* language, inscriptions, and other tools that are results of human material engagement. Material engagement is thus an embodied condition for the establishment of human culture” (2).

Como vemos, la escritura plasma en lo material todo aquello que nace del rico universo imaginativo del ser humano, pero la lectura se apoya en esos propios soportes para crear imágenes mentales que a su vez remedan e instrumentalizan la materialidad del entorno conocido. Es un viaje de ida y vuelta. Toda vez que la noción de

materialidad es innegociable, los individuos acaban situando los conceptos y los textos (sean imaginados o escenificados) en el ámbito de lo volumétrico y por ende en el ámbito de lo espacial. Para ello es fundamental contar con una serie de referentes ya grabados en la memoria, con un conocimiento establecido del mundo sensorial que aporte los materiales necesarios para la construcción de ese universo imaginado. Evidentemente, para llevar a cabo esto hay que apoyarse en la memoria. Y es que la memoria y la imaginación son capacidades emparentadas entre ellas, caracterizadas entre otras cosas por su naturaleza (re)constructiva.<sup>3</sup> Porque si bien la lectura es algo complejo y estamos lejos de comprenderla en toda su profundidad, “we are still a long distance from being able to say what happens while we are reading a text” (Di Paolo, 304), parece claro que el estímulo de lo leído, aunado al recuerdo de lo conocido, provoca una serie de imágenes mentales que ayudan al lector a procesar la información e interpretarla. Por lo tanto, estas situaciones dialógicas en las que se basa el texto hay que leerlas en clave espacial, hay que pensarlas a nivel material. Entre otras cosas porque este esfuerzo al imaginar el posicionamiento de cuerpos ficcionales nos habla a veces de jerarquías que van a ser potencialmente subvertidas (lo que genera un efecto cómico). Nos habla de lugares indecorosos, del distanciamientos o de la cercanía impropia de dos individuos, etc. Y es entonces que el lector tiene las herramientas y la información suficiente para absorber el texto, hacerlo suyo y, en el caso de los entremeses, entender tanto su comicidad más grotesca como sus sentidos ulteriores de crítica social o reflexión moral.

Es por eso que al enfrentarnos a los entremeses cervantinos podemos observar cómo el espacio —leído, imaginado, evocado, escrito y potencialmente escenificado— cumple una función al servicio de la intención humorística del autor. Esto lo podemos ver, por ejemplo, en el entremés de *El juez de los divorcios*.

## 2. El espacio literario en el *Juez de los divorcios*.

Publicada por primera vez en 1615, la obra se desarrolla en un juzgado de divorcios, donde un juez se encarga de resolver los conflictos matrimoniales y otorgar las separaciones legales. Este es un personaje cómico que, a lo largo del texto, se enfrenta a diversas parejas con problemas que llegan al juzgado buscando una separación debido a los conflictos y desavenencias en sus matrimonios. El juez, con un estilo peculiar y desenfadado, lleva a cabo juicios rápidos y humorísticos que en lugar de fundamentarse en la ley o en argumentos legales utilizan su propio criterio y sentido común para dictar sentencias. El entremés, pues, se centra en estas situaciones cómicas que surgen durante los juicios gracias a las interacciones entre el juez y las parejas en conflicto. A través de diálogos ingeniosos y situaciones humorísticas, Cervantes retrata satíricamente la institución del matrimonio y las dificultades que pueden surgir en las relaciones conyugales.

En esta obra se juega fundamentalmente con la dicotomía público/privado. Se subraya la importancia de la relación entre espacio y sujeto para ahondar en la exposición pública de asuntos que son en realidad más propios del ámbito familiar: los problemas matrimoniales. Lo cómico nace de esa incongruencia. Somos testigos de algo que no debíamos. Se airean, a vista de todos, los problemas de pareja de los personajes. Se rompen las estructuras y convenciones que dictan cómo debemos ser percibidos en público. En este sentido, la comicidad nace de esa tensión entre elasticidad y rigidez de la que hablaba Bergson en *La risa*, ya que en principio no estamos socialmente preparados para escuchar esos asuntos que no nos conciernen.

---

<sup>3</sup> Sobre esta capacidad reconstructive ver Gaesser.

Rigidez porque al lector y espectador se le presentan situaciones que como digo rompen los esquemas de lo que la convección dicta es lo ideal (un matrimonio ordenado), de ahí que sea algo gracioso, porque todos notamos esa disonancia. Elasticidad porque el lector o espectador puede hacer el ejercicio de aplicar esos problemas a su propia existencia (de ahí que sea funcional en tanto crítica satírica). El público se ríe a pesar de que bien sabe que a él no le gustaría verse en esa situación. Uno se ríe casi con alivio, por no ser, en ese momento y en ese lugar, el protagonista de tan vergonzoso episodio.

Esta cuestión de la exposición pública casa a la perfección con el proyecto de una época (el largo Siglo de Oro) que, entre otras cosas, nos ha legado la novela picaresca, donde la exposición pública de las intimidades, desgracias y situaciones embarazosas queda más que oportunamente reflejada. Ya nos dice Estebanillo al anunciar su historia, “me he puesto en la plaza del mundo y en la palestra de los combates, dando a la imprenta este libro de mi vida y no milagros” (I, 7). La plaza del mundo se configura como ese lugar que convierte al sujeto en un objeto frente a la mirada de los demás. En él la autopercepción pierde presencia, ya que nos abrimos a lo que no podemos controlar: la reconstrucción especulativa que de nosotros hacen los otros. Todo queda tamizado por un proceso cognitivo mediado por el lenguaje que involucra a más de un individuo. Esto representa un mundo de oportunidades. Como ya señalara Bajtín, el lenguaje de la plaza pública se caracteriza por ser un lenguaje centrípeto y un lenguaje polifónico.<sup>4</sup>

La plaza pública, es decir, los espacios de interacción social abiertos y heterogéneos, se abren a una multiplicidad de voces y discursos en constante diálogo y confrontación, en contraposición al lenguaje monológico que representa la voz de un solo hablante y que se caracteriza por una visión unívoca y autoritaria. En este contexto, en los entremeses se escuchan múltiples voces, opiniones y perspectivas que interactúan y se entrelazan. La comunicación se vuelve dinámica y enriquecedora, y no hay una única verdad o voz dominante. Es un espacio de intercambio de ideas, confrontación de opiniones y construcción colectiva del significado. De esta manera, la plaza pública se convierte en un escenario propicio para la expresión de la diversidad cultural, ideológica y discursiva. Es un espacio esencialmente democrático y participativo. Representa la interacción libre y abierta entre individuos, la posibilidad de expresarse y ser escuchado, y la coexistencia de múltiples voces en un espacio común. Pero ojo, esta oportunidad tiene el riesgo de poner al individuo en evidencia si lo que verbaliza actúa en contra de las normas del decoro y del sentido común, y eso es lo que pasa en la audiencia de *El juez de los divorcios*.

Esta amalgama de voces e ideas discordantes compartidas en el ámbito de lo público (resorte de lo humorístico) y la dimensión social de estos casos de divorcio envueltos en una cómica trama jurídica, son lo que según la conceptualización de Augé ayudaría a construir ese entorno como *lugar*.<sup>5</sup> Y es que un *lugar* es aquel espacio que adquiere significado y tiene relevancia para las personas. Esto puede ocurrir o bien porque les pasan cosas que no son de su agrado (ya que todos los personajes buscan un divorcio que no se les concede), porque a través de lo cómico se van a establecer ciertas jerarquías o por cualquier otra causa. En los entremeses si algo queda claro es que pasan experiencias humanas diferenciadas por su profundidad e identificabilidad, a diferencia de esos *no lugares* —espacios de transitoriedad y anonimato propios de la sociedad contemporánea.

Los personajes entremesiles viven y actúan allá donde se construyen y mantienen (muy a su pesar) relaciones, memorias y experiencias. El espacio que habitan

---

<sup>4</sup> Sobre Bajtín, el lenguaje y la figura de la plaza pública ver Hirschkop.

<sup>5</sup> Ver Augé.

posee una identidad y una historia específicas. En él se desarrollan relaciones íntimas y personales asociadas al entorno aunque queden satirizadas y ridiculizadas. Y esto es importante para el proyecto entremesil, no porque más allá de lo humorístico halla un nivel de profunda reflexión sobre la condición humana y la vida en sociedad, sino porque el propio humor constituye ese nivel. Si Augé destaca la importancia de estos lugares en la construcción de la identidad individual y colectiva es porque proporcionan un sentido de arraigo y pertenencia, algo que tiene implicaciones en el proyecto filosófico-social del texto entremesil. Estos lugares son los escenarios que permiten la creación de identidades personales (la nuestra, la del lector o espectador) que se construyen reaccionando a los estímulos e información transmitida por la literatura (reflejo de la vida en sociedad). En el caso de *El juez de los divorcios*, a través de la imaginación y la empatía del lector se construye una reflexión (que existe solo en el ámbito intelectual) regida por una suerte de propiocepción de carácter ético que responde a las dinámicas de lo ficcional. Y es que el sujeto y su imaginación espacial son clave para responder a las dinámicas ficcionales. No solo para entenderlas, sino para en última instancia aprender de ellas. O defenderlas. O entender la postura del autor frente a una serie de temas: la institución del matrimonio, la libertad y la naturaleza de las relaciones humanas.

Augé también establece la distinción entre “espacio” y “lugar”, que si bien aquí no nos es del todo útil por cuestiones de pragmatismo semiológico,<sup>6</sup> sí que sirve para enfatizar cómo el ser humano representa un elemento diferencial en la interpretación que tenemos que hacer de los espacios, ya reales, ya imaginarios. De este lugar humano, en *El juez de los divorcios*, sabemos más bien poco, ya que las indicaciones de las acotaciones son mínimas. Hay algunas referencias puntuales a lugares físicos reales como Tetuán (104), la puerta de Guadalajara (105) o la Puente Toledana (107). En estos casos se usan estas referencias para situar la acción en un medio urbano, en concreto Madrid, y porque tienen connotaciones que ayudan al discurso del autor. Las mazmorras de Tetuán, por ejemplo, sirven como paradigma máximo en el imaginario cervantino de cautiverio o prisión. La mención a la puerta de Guadalajara, como señala Sáez en su edición, sirve para enfatizar que “era un lugar de gente ociosa” (105), lo cual contribuye a describir a un personaje en clave burlesca. Es decir, se acusa al esposo de la segunda pareja de ser un vago. La Puente Toledana, que cruzaba el Manzanares, se usa para hablar de lo mismo pero a través de lo contrario: de la posibilidad de trabajar, saliendo a mercadear a los alrededores de la ciudad, algo a lo que el vago del marido se niega.

Más allá de estas referencias puntuales, para la representación teatral es el diálogo de los personajes y el resto de mecanismos de generación de espacios dramáticos lo que más importa y lo que dota de carácter al escenario. Esto ayuda a la flexibilidad escénica del entremés, que no requiere de grandes medios para ser efectivo. A la hora de leerlos, sin embargo, estamos hablando de un espacio principalmente evocado. Un marco sostenido, entre otras cosas, por verbos y construcciones verbales de acción y movimiento. Esto lo encontramos, claro está, en las acotaciones —*sale, salen, entra, entran*—, pero también en el cuerpo del texto, “llegaos” (103), “me sacará de cautiverio” (104), “se va” (105), “viene”(105), “vuélvese a ir” (105), etc. Y es que es algo hasta cierto punto intuitivo que en el lenguaje oral, en la comunicación cotidiana, uno se aproxima al mundo y se centra en el movimiento, en las figuras humanas y en el aspecto narrativo; no tanto en el fondo, en las descripciones del contexto espacial o en el aspecto descriptivo. El desplazamiento y la situación de un cuerpo respecto al resto (animados o inanimados) es una pieza clave a la hora de hacer funcional aspectos tan

---

<sup>6</sup>De hecho en este trabajo los usaremos indistintamente.

básicos como la verosimilitud. Poco importa en este caso la distinción que hace Morimoto entre los verbos de desplazamiento y los verbos de movimiento (59), ya que en los entremeses ambos forman parte de la misma estrategia estilística y narrativa.

También contamos con construcciones verbales que pudiéramos llamar de presencia o de posicionamiento. Estas, unidas a la silla del juez, sirven para establecer en el la jerarquía que señala González, “el espacio dramático es indeterminado, aunque por

lógica se supone que es verosímil y convencional la situación espacial del juez personaje en torno al cual se desarrollará la trama. Lo único que hay que hacer es jerarquizar la espacialidad del juez, lo cual escénicamente se logra con la presencia de la silla en la cual se sienta” (151). Entre estas construcciones tenemos por ejemplo: “está ya [...] sentado” (97), “tienes delante” (97), “Deste viejo que está presente” (98), “ante la presencia” (104), “que está delante” (104), “que está presente” (109), etc. Las tres primeras, al principio del entremés, sirven para explicar el triángulo que forman el juez, Mariana y el Vejete (el primero de los matrimonios). La intervención inicial pertenece a Mariana. Ella es la que se ocupa describir la escena. La segunda es la réplica de su esposo, que busca el amparo del juez al exigirle que guarde el debido decoro para con el magistrado. La tercera es otra vez la mujer, hablando con el juez como si el otro solo existiera como una especie de tumor que necesita extirparse. Como vemos, el lenguaje asociado a lo espacial busca atacar, distanciarse, granjear simpatías o establecer las conexiones psicológicas que a cada uno de los litigantes interesan: tomar el control en el caso de ella, deshumanizando al Vejete e intentando establecer una clara distancia, y apelar al favor del juez en el caso de él. La distancia que intenta establecer ella queda subrayada por la referencia al mal aliento que le achaca a su esposo, que dice sentirse a “tres tiros de arcabuz” (100). La distancia, en términos espaciales, también la desea Minjaca, esposa del tercer caso, que aduce como cuarta razón para su divorcio que “como no le puedo ver, querría estar apartada dél dos millones de leguas” (110).

Así mismo, hay que tener en cuenta que posición y movimiento son los dos ejes fundamentales de la percepción espacial y nuestra interacción con el entorno. Una fija y otra relativa, lo que ahonda en el carácter humano del lugar (en contraposición, por ejemplo, con un objeto inmóvil cuya relación con lo espacial es más bien pasiva). Esta dimensión humana de lo espacial se traslada al uso del lenguaje. Por eso contamos por ejemplo con múltiples metáforas espaciales, “Desta tengo de quedar dentro o fuera” (97). Aquí el personaje se refiere a su matrimonio, que queda proyectado en una materialidad espacial, como si se tratara de una prisión, sin necesariamente aludir a una lectura estructural del espacio doméstico como espacio coercitivo de los individuos de género femenino. La primera pareja alude, pues, a un espacio doméstico que está fagocitado por una relación matrimonial que tiene a ambos descontentos y que dada la condición física del esposo se construye no solo como prisión sino también como un hospital, ya que según dice ella “no me criaron mis padres para ser hospitalera ni enfermera” (98). El marido de la segunda pareja, el soldado, también reflexiona de manera similar y compara el matrimonio con las mazmorras de Tetuán, “me sacará de cautiverio, como si por milagro se librase un cautivo de las mazmorras de Tetuán.” (104). Esta figura de la prisión-matrimonio y la querencia de los personajes por salirse de ella queda atenuada por la concepción de la libertad de Cervantes, caracterizada según Agostini Bonelli por “un concepto moral que pudiera definirse como la aceptación de las circunstancias prósperas o adversas que impone la vida” (67).

Todas estas figuras, metáforas e imágenes, sirven para satirizar tanto la institución del matrimonio como la manera en la que los personajes lo viven. El uso indirecto y figurativo de los verbos de acción/movimiento lo comprobamos también en

la siguiente cita: “cuando entré en su poder” (98). Aquí el verbo indica una relación asimétrica, no ya solo por estar asociado al término “poder”, sino por la dirección, ya que se sitúa un sujeto activo (ella), frente a un sujeto pasivo (él). Ella es la que “entra”, la que camina en dirección a ese matrimonio, a ese hospital que la atrapa como si fuera prisión. Paradójicamente, la figura de poder queda definida por su carácter pasivo en relación con las metáforas del movimiento y el espacio. Esto es clave en una sátira donde el varón, supuesto dominador según los parámetros de la sociedad de la época, queda expuesto en sus carencias físicas y su virilidad amenazada. De hecho, cuando se usa la misma construcción para hablar de él, ecos del lenguaje legal, las características de agencia asociadas al verbo ‘entrar’ quedan completamente deconstruidas, “ha veinte y dos años que entré en su poder, como quien entra en el de un cómitre calabrés a remar en galeras” (101). El matrimonio, visto a posteriori, le parece al esposo una condena, las galeras, a las que uno, como norma general, no acude por su propia voluntad. La lógica de la metáfora del desplazamiento y del espacio desnuda de agencia al sujeto, en este caso él. Pasividad que por otra parte el mismo esposo reconoce explícitamente, pero no usando la metáfora del matrimonio como prisión, galera u hospital, sino como cementerio. Y es que declara que “cada día me va dando vaivenes y empujones hacia la sepultura” (101). Él se autodescribe como un monigote sin capacidad para hacer frente a su esposa, que se convierte en la fuerza motriz que le empuja hacia un espacio que para el viejo, dada su salud y edad, es muy real. La muerte, representada por el continente físico del cadáver, es una posibilidad para uno de ellos, si bien todo forma principalmente parte del juego de la exageración y así hay que entenderlo.

A la prisión, la sepultura, las galeras y el hospital, todos ellos lugares de reclusión, se le suma uno más, mencionado por el esposo: el monasterio. Salomónico, propone que al juez que tanto él como su esposa se encierren en sendos monasterios para poder vivir en paz lo que les queda de vida. La propuesta, sobra decir, no es bien recibida por la mujer, “yo, que estoy sana y con todos mis cinco sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta y no por brújula, como quínola dudosa” (103).

Como pueden comprobar los lectores, todo ayuda a construir el aparato cómico y las exageraciones. Ella es la fuerza que se mueve y él, ya sea como poseedor del poder o víctima de él, un objeto pasivo. Y es que ella se demuestra como la voz cantante de la escena, no solo físicamente sino también verbalmente, algo que facilita la dimensión pública de la trama, “Mira que tienes atronada a toda la vecindad con tus gritos” (97). Su voz traspasa los tejados de los vecinos, diluyendo las fronteras entre lo público y lo privado, conectando ambos ámbitos. La exposición de los problemas personales y privados adquiere su carácter cómico gracias a la ruptura de las normas del decoro. Este elemento rupturista y de contradicción es base fundamental en las premisas de comicidad del Siglo de Oro.

En el entremés no solo el marido le pide que baje la voz, sino que el propio juez le llama la atención, “bajad la voz” (98). La figura del juez sirve para ahondar en estas posiciones relativas que se relacionan con la subversión de las estructuras jerárquicas, “Tienes delante al señor juez” (98). Aquí el verbo indica una posición relativa frente a un sujeto de autoridad cuya función principal es, sin embargo, la de testigo de las exageradas opiniones de los esposos sobre el matrimonio. Es un recordatorio, tanto para el personaje como para la audiencia, de que hay que guardar el debido decoro en el espacio público. La recomendación hecha por el Vejete, su esposo, con quien mantiene el contencioso, subraya la actitud opuesta de ambos personajes en su interacción con los espacios de dominio público.

### 3. Conclusión.

En conclusión, a pesar de las pocas indicaciones sobre el espacio en el entremés de *El juez de los divorcios*, es la condición pública de este lo que permite que funcione el aparato cómico, ya que el lector y el espectador comprenden la ruptura que de las convenciones sociales se está llevando a cabo. El uso de metáforas espaciales de carácter hiperbólico ayuda al proyecto cómico, ya que comparar el matrimonio con una prisión, galera, hospital, etc., puede fácilmente crear un sentimiento de identificabilidad con los espectadores, o por lo menos evocar en ellos la suficiente empatía como para comprender a los personajes y percibir como estos exceden la normalidad. Este exceso resulta en lo risible. Cervantes hace uso de recursos retóricos que se apoyan en estas metáforas y en verbos y construcciones verbales asociadas a lo espacial para generar un efecto humorístico no exento de crítica o invitación a la reflexión. La omnipresencia de lo espacial, sin necesariamente depender de lo descriptivo ni de espacios físicos de corte realista, es un instrumento fundamental de carácter estructural en el proyecto entremesil cervantino.

**Obras citadas**

- Agostini Bonelli, Amelia. "El teatro cómico de Cervantes: Conclusión. El espíritu y el arte cervantino en los Entremeses." *Boletín de la Real Academia Española* 45 (1965): 65-116.
- Arellano, Ignacio. "Medios escénicos en los entremeses de Quevedo." *La Perinola* 20 (2016): 273-297.
- Augé, Marc. *Non-places*, London: Verso, 2008.
- Bergson, Henri, *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2011.
- Cervantes, *Entremeses*, Adrián Sáez ed. Madrid: Cátedra, 2020.
- Di Paolo Ezequiel A, Cuffari Elena. C., De Jaegher Hanne. *Linguistic bodies: The continuity between life and language*. Cambridge: MIT Press, 2018.
- Gaesser, Brendan. "Constructing memory, imagination, and empathy: a cognitive neuroscience perspective." *Frontiers in psychology* 3, (2013): 576.
- González, Aurelio. "El espacio y la representación en los entremeses de Cervantes." *Cuadernos Aispi* 5 (2015):147-170.
- Gracián, Baltasar. *El Criticón*. Manuel Romera-Navarro ed. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1978.
- Hirschkop, Ken. *Mikhail Bakhtin: An Aesthetic for Democracy*. Oxford: Oxford Academic Books, 1999.
- La vida y hechos de Estebanillo González*. Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid eds. Madrid: Cátedra, 1990.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Barcelona: Lumen, 2005.
- Morimoto Yuko. *Los verbos de movimiento*, Madrid: Visor Libros, 2001.
- Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*. Hanna E. Bergman ed. Madrid: Castalia, 1970.
- Trasmundi, Sarah Bro; Cowley, Stephen J. "How Readers Beget Imagining." *Frontiers in Psychology* 11 (2020): Article 531682