

## **La cueva de Salamanca de Cervantes y El dragoncillo de Calderón: algunos aspectos del teatro barroco español**

**Luigi Contadini**  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

---

### ABSTRACT

---

This paper analyses two interludes that share a number of folk motifs in order to highlight Cervantes' tendency to explore forbidden areas, beyond sacred and social ties, and his inclination to demystify institutions apparently untouchable. At the same time it is underlined how Calderón, despite his inflexible aesthetic and moral principles, manages to represent, by breaking down the essential conflicts of his time, the irresolvable ambivalence between a profound pessimism and a burlesque, playful vision of the world.

**Keywords:** Miguel de Cervantes, *La cueva de Salamanca*, Calderón de la Barca, *El dragoncillo*, comparative study.

En este trabajo dedicado a dos entremeses que comparten diferentes motivos folclóricos, se pone de relieve la tendencia cervantina a explorar zonas prohibidas, más allá de los vínculos sagrados y sociales, que desmitifica comportamientos e instituciones aparentemente inatacables. Y al mismo tiempo se subraya cómo Calderón, a pesar de sus inflexibles principios estéticos y morales, consigue representar, descomponiendo los forzosos conflictos de su época, una ambivalencia irresoluble entre un profundo pesimismo y una visión burlesca y lúdica del mundo.

**Palabras clave** Miguel de Cervantes, *La cueva de Salamanca*, Calderón de la Barca, *El dragoncillo*, estudio comparativo

---

## Introducción

Cervantes publica en 1615 *La cueva de Salamanca* (Cervantes, 1615), aunque se supone que su composición se realiza entre 1610 y 1611<sup>1</sup>, mientras que *El dragoncillo* de Calderón aparece por primera vez publicado en 1708, en una recopilación de loas, entremeses y mojigangas (AA.VV., 1708). Las primeras obras cortas de Calderón datan de 1643, mientras que la redacción de *El dragoncillo* puede fecharse sobre 1670 (Rodríguez, 1998, p. 130). La distancia entre la composición de los dos entremeses ya es significativa porque representa históricamente dos momentos muy diferentes del teatro español. La evolución en el tiempo de la pieza breve comporta un grado de estilización cada vez mayor de los personajes, de los temas, de las acciones y del lenguaje<sup>2</sup>. Es el caso del entremés de Calderón (escrito en verso<sup>3</sup>) respecto al de Cervantes (escrito en prosa). El dramaturgo, además, nombra indiferentemente a sus personajes por el nombre o por el papel desarrollado (“*un alcalde vejete*”; “*el vejete con vara de alcalde*”; “*Juan Soldado*”, Calderón, 1982, pp. 264, 265, 266) y potencia las posibilidades dramáticas y los efectos no verbales.

A pesar de sus inflexibles principios dramáticos, las piezas cortas de Calderón pueden ser consideradas como un cuerpo único con su obra seria. Su entremés es un mundo abreviado donde a través de una simple sugerencia es posible reconstruir una serie de connotaciones culturales y sociales, traspasando, por tanto, los límites impuestos por el género (Rodríguez - Tordera, 1982, p. 31). Además, como afirma Rodríguez, “sólo cuando aparece el *sistema* calderoniano, cuando ya ha construido todo su férreo armazón ideológico en las principales obras, acuciado por el rigorismo formal de los autos [...], Calderón ofrece el teatro de la desmitificación y puede considerarse incluido sin dudas en la historia de ser moderno” (Rodríguez, 1998, p. 135).

También las piezas cortas cervantinas constituyen algo muy especial. Los estudiosos están unánimemente de acuerdo en considerarlas como una verdadera excepción porque trascienden los tópicos del género llegando a ordenar un mundo dotado de coherencia propia. Los temas del engaño, del ser y parecer, del desdoblamiento de perspectivas, del teatro en el teatro aparecen en los entremeses como en la mayoría de sus obras y por medio de ellos el escritor investiga los aspectos engañosos de la realidad, desmitificando, a veces, comportamientos e instituciones sociales aparentemente inatacables. Sus personajes, aun sin llegar a desprenderse de los elementos tipificadores, tienden a incorporar rasgos que alcanzan niveles de relevante hondura y complejidad (Caballero, 1988, p. 211).

---

<sup>1</sup> De Cesare, sobre la base de Buchanan, afirma: “la menzione del famoso bandolero catalano Roque Guinart, che Cervantes pone in bocca allo studente salmantino, consente di collocare la data della scrittura dell’intermezzo [...] verso il 1610-1611, quando il temuto bandolero raggiunse il culmine della notorietà” (De Cesare, 2000, p. 10). Véase también: Buchanan, 1908.

<sup>2</sup> Véase: Asensio, 1971. Por lo que se refiere al lenguaje de los entremeses, véase: Alonso Hernández, 1976; Senabre, 1988.

<sup>3</sup> Los de *El dragoncillo* son 355 versos ordenados según la combinación estrófica llamada *silva de consonantes* (endecasílabos y heptasílabos con rima consonante en pareado y esporádicos versos sueltos) (Rodríguez; Tordera, 1982, pp. 26-27).

## Transgresión y tradición

Según Canavaggio, las dos obras analizadas son variaciones sobre motivos folclóricos preexistentes muy conocidos, que en formas diferentes se hallan a menudo dentro y fuera de España<sup>4</sup>. En la génesis de la obra de Calderón, por lo tanto, no se puede plantear la adopción de un modelo cervantino. Analogías y diferencias se explican por dos tratamientos distintos de un mismo motivo tradicional (Canavaggio, 1988, p. 12).

En efecto, la reescritura de Calderón de la obra de Cervantes no supone la institución de un vínculo o de un diálogo directo entre los dos autores, no obstante las diferentes menciones explícitas que hace Calderón del texto cervantino<sup>5</sup>. Calderón está interesado sobre todo en el motivo folclórico y se inspira en *La cueva de Salamanca* para recuperarlo.

Rodríguez y Tordera ponen de relieve que el entremés de Calderón debe ser considerado sobre todo como una reescritura de un motivo de *El Alcalde de Zalamea* en clave de autoparodia (Rodríguez - Tordera, 1983, p. 202), aunque los dos estudiosos afirman también que las numerosas ediciones de *El dragoncillo* se deben con seguridad a su cercana inspiración en el entremés cervantino *La cueva de Salamanca*, tema que dio lugar a numerosas versiones (Rodríguez; Tordera, 1982, p. 262).

Otros estudiosos, como González, subrayan la deuda del entremés calderoniano con respecto a *La cueva de Salamanca* (González, 2003, p. 39) y en un ensayo más reciente Rodríguez señala la importancia de la relación entre la obra de Cervantes y la de Calderón, hablando explícitamente de refundición<sup>6</sup>, y confirmando al mismo tiempo que un aspecto muy relevante de *El dragoncillo* es su correspondencia con *El alcalde de Zalamea*:

esta parte de la producción calderoniana se nutre considerablemente con la parodia de su propio teatro. Ésta puede formularse como mera *autocita* sembrada en el esquema argumental de, por ejemplo, *El dragoncillo*, sostenido no sólo sobre una eficaz refundición de *La cueva de Salamanca* cervantina, sino sobre la latente desconfianza doméstica acerca de la custodia del honor. [...] el motivo folklórico (conjuro demoníaco y aparición y desaparición de viandas en una cena mágica) se roza con el esquema paródico de obras como *El alcalde de Zalamea* transmitiéndonos el conflicto social entre villanos y nobleza soldadesca, pero en un tono bufo y de opereta dentro del cual el honor se transmuta en *gusano* o *polilla* que corroe la conciencia (Rodríguez, 2002, p. 150).

Además, Fichter opina que *La cueva de Salamanca* puede derivar del cuento XXXV de Matteo Bandello, *Nuovo modo di castigar la moglie ritrovato da un gentiluomo veneziano*, que constituiría, respecto al entremés cervantino, un modelo al revés por la capacidad del marido de percatarse del inminente adulterio y castigar a su mujer<sup>7</sup>. Sin embargo, la importancia del folclore resulta

---

<sup>4</sup> Canavaggio resume eficazmente las aportaciones precedentes a su mismo ensayo sobre las relaciones entre los dos entremeses (Canavaggio, 1988, pp. 9-11). Varios estudiosos señalan que en *La cueva de Salamanca* se produce una mezcla de dos cuentos folclóricos: el tipo 1358 C y el tipo 1358 A, según la clasificación de Aarne y Thompson (Molho, 1985, p. 33).

<sup>5</sup> Véase a este propósito: Canavaggio, 1988, pp. 13-14.

<sup>6</sup> Véase a este respecto: Bingham Kirby, 1992; Profeti, 1990; Profeti, 1996; Mackenzie, 1993.

<sup>7</sup> Véase: Fichter, 1960, pp. 525-528. Véase también: De Cesare, 2000, pp. 14-16. Varios estudiosos señalan también la *Patraña X* de Juan de Timoneda como probable fuente de la obra de

ser fundamental no sólo como fuente directa (el tema de la cueva<sup>8</sup>, las máscaras fijas, el esquema del marido burlado, el conjuro, etc.) sino también por la manera con la cual llega a convertirse en elemento teatral dentro de un espectáculo particular, en un espacio cerrado en que se plasma en un diálogo activo y se convierte en un género nuevo (Profeti, 1988, p. 39).

Huerta Calvo, aludiendo a Bajtín, subraya el rastreo minucioso que éste hace por la antigüedad, a la búsqueda de aquellos elementos, a veces mínimos, caracterizados por lo dialógico, lo que lleva al crítico ruso a fijarse en la parcela de lo llamado cómico-serio, que, opuesta a las de lo épico, lo trágico, lo histórico, incluye modalidades como la sátira, el drama satírico, las parodias. Todas estas manifestaciones están unidas por el lazo común de lo carnavalesco: obedecen a una concepción alterada y heterodoxa de la existencia, al margen de la vida oficial<sup>9</sup>. A este respecto, Profeti advierte que sería reductivo calificar la pieza breve de popular en cuanto proyección de los deseos bajos del espectador: los deseos primarios son de todos los hombres, incluso el noble y el cultivado, que participan, naturalmente, de las mismas apetencias de los plebeyos hacia la comida, el sexo, lo corporal (Profeti, 1988, p. 35).

Sin embargo, Huerta Calvo afirma que el entremés tiene también un referente en la realidad social caracterizada por la depresión económica, la pobreza, la mendicidad. La pieza breve sería manifestación de un teatro pobre, en cuanto acoge en su seno una verdadera legión de personajes desheredados. Las piezas cortas primitivas desarrollan una burla que, aun apoyándose en una base fundamentalmente lúdica, tiene una motivación de orden material, la necesidad de robar para comer o sobrevivir. En el entremés barroco sobrevive esta motivación: la burla, producida por un motivo frívolo o caprichoso y en la cual unos personajes se divierten a costa de un tercero, acaba a menudo por satisfacer la necesidad material de algún personaje (como en *La cueva de Salamanca* y en *El dragoncillo*), aunque la diversión no persiga directamente un fin material preciso (Huerta Calvo, 1988, p. 22).

Según algunos teóricos, la inversión de los valores celebrados en la comedia funciona como válvula de escape de un conjunto de reglas sociales muy estrictas y formalizadas. La disolución del tabú sólo puede darse momentáneamente en el cuadro controlado de los géneros menores o de la comedia burlesca; sin esta posibilidad de expresión verbal, de dar voz al malestar que las normas producen, la presión del orden establecido llegaría a ser insufrible<sup>10</sup>. Pero diferentes estudios antropológicos, señalados por Addis,

---

Cervantes (Recoules, 1972). Sobre el mismo tema, Hernández Esteban identifica en el "arquetipo narrativo boccacciano [...] un *corpus* de referencia" formado por un conjunto de relatos "que, de manera directa o indirecta, desde Boccaccio o desde fuentes interpuestas, podrían formar parte de los elementos compositivos que conforman tanto la trama de *La cueva de Salamanca* como el registro cómico de otras piezas teatrales del escritor" (Hernández Esteban, 2009, pp. 81-82). Según Buezo, en cambio, la estructura de *La cueva de Salamanca* responde sobre todo a la de un cuento maravilloso (Buezo, 2004, p. 130).

<sup>8</sup> A este respecto, véase: García Blanco, 1951; González Egido, 1994.

<sup>9</sup> Huerta Calvo, 1982, p. 149. Véase también: Bajtín, 1974; Chevalier, 1978; Joly, 1982; Huerta Calvo, 1989.

<sup>10</sup> Profeti, 1988, p. 40. Vitse afirma que el esquema de metafóricación y de representación del mundo de la comedia es el mismo que el del entremés. La burla entremesil nace de la misma visión de los valores morales tradicionales. En este caso, el entremés sería un intento de reflexión de la sociedad sobre sí misma, en el mismo lugar de la comedia pero desde puntos de vista diferentes (Vitse, 1988, pp. 175-176, 187). Chauchadis sostiene que "si el entremés por sus recuerdos de cultura popular ofrece un espacio de libertad entre dos actos de comedia, no goza

sobre los comportamientos festivos han puesto en tela de juicio la idea de que el carnaval es un simple mecanismo que perpetúa el orden y el sistema político dominante. Las inversiones rituales son más bien expresiones simbólicas de los conflictos internos de una sociedad<sup>11</sup>. Asimismo, Jammes afirma que el valor subversivo de lo burlesco en el Siglo de Oro no queda totalmente neutralizado, si bien siempre el poder trata de recuperar la risa en defensa de los valores dominantes. Pero sólo hasta cierto punto lo consigue. La risa provoca tensiones en la sociedad: es subversiva y al mismo tiempo utilizada por la clase dominante; es tolerada y al mismo tiempo sospechosa (Jammes, 1980, pp. 9-10, 182). La risa deja un rastro que es imposible contener y evaluar de manera exhaustiva<sup>12</sup>. Además, algunas de las más típicas metáforas barrocas (el teatro en el teatro, el laberinto, el sueño, el disfraz, el engaño, la revelación y el ocultamiento, etc.) que generalmente expresan la dificultad de orientarse en un sistema de signos ambigüos, se dan a menudo también en las piezas cortas (es el caso de las dos obras aquí analizadas), ofreciendo la posibilidad, no obstante las estrictas reglas del género y su codificación, de interpretaciones múltiples que complican el reconocimiento de trozos de realidad y, por lo tanto, de algunos valores tradicionales de la sociedad. Además lo cómico, y su efecto más atrevido, tiene que quedarse dentro de una frontera concreta para que mantenga su coherencia, para que sea eficaz; de otra forma, si rebasara los límites espaciales y temporales establecidos, dejaría probablemente de ser subversivo<sup>13</sup>. En fin, aunque considerando el momento más específicamente teatral del entremés, es decir, la convivencia en un mismo espectáculo con el baile, la loa y la comedia, la pieza breve puede dar voz a problemas que la comedia ignora, censura o reprime.

### Variantes e invariantes

Es interesante reconocer y analizar aquellas funciones que no sólo permitan establecer equivalencias y diferencias del modelo narrativo y de la estructura interna de cada pieza, sino que consientan también evidenciar las conexiones de las dos obras con el contexto social y cultural<sup>14</sup>.

Existe un modelo abstracto, que comprende las dos obras tratadas, formado por elementos comunes que ahondan en la tradición folclórica y que al

---

en realidad más que de una libertad estrechamente vigilada, sometida a las reglas de una «gramática» propia del género. Las convenciones teatrales perjudican a lo espontáneo de la fiesta carnavalesca. El público presencia un espectáculo en que cada personaje depende más de un paradigma o archipersonaje que de un referente de carne y hueso. Tal fenómeno quita mucho de la amoralidad subversiva que parece caracterizar el tratamiento de la honra conyugal en el entremés. El sistema semiológico, el lugar particular que ocupa el entremés en el espectáculo neutralizan la audacia de las mujeres protagonistas de los casos de honra" (Chauchadis, 1980, p. 170). Véase también: Maravall, 1990; Cruz, 1994.

<sup>11</sup> Addis, 1992, p. 391. A este respecto, véase: Babcock, 1978; Manning, 1983; Roudiez, 1980.

<sup>12</sup> Sobre el tema de la risa en el Siglo de Oro, véase: Huerta Calvo, 1995; Huerta Calvo, 2001; Arellano, 2006; Roncero López, 2006.

<sup>13</sup> Según Rodríguez, es la misma prospectiva bajtiniana que lleva "a la contemplación de un trozo de literatura dramática como un lugar en donde se verifica la transformación del hombre platónico orientado por la especulación en un mundo construido por ideas inmutables y acabadas, al hombre aristotélico, tentado por una instalación utópica en la dimensión desesperada pero de lo paródico, de lo risible. Liberadora precisamente porque es breve y concluye tarde o temprano" (Rodríguez, 1998, p. 191).

<sup>14</sup> Jakobson, 1966, p. 18; Véase también: Orlando, 1983.

mismo tiempo revelan un parecido entre las dos obras que justifica el término "reescritura" con el cual se suele mencionar *El dragoncillo* con respecto a *La cueva de Salamanca*. El esquema común es el siguiente<sup>15</sup>. La mujer (o engañador secundario, Leonarda en Cervantes y Teresa en Calderón)<sup>16</sup> engaña al marido (Pancracio en Cervantes y Parrado en Calderón) esperando que éste se vaya de casa para recibir en su ausencia la visita del galán (un sacristán en ambos casos) con dos fines evidentes: adulterio y comida. El marido vuelve inesperadamente interrumpiendo la fiesta entre la mujer y el galán. Éste no puede huir y tiene que esconderse en la misma casa para que el marido no lo descubra. El engañador principal (estudiante en Cervantes y soldado en Calderón) pide que le saquen del pajar donde estaba encerrado y donde tenía que pasar la noche. El engañador principal está al tanto de lo que está ocurriendo en la casa y realiza un conjuro. El marido es el único que cree en el conjuro y por lo tanto queda dos veces burlado (por la mujer y por el engañador principal). A través del conjuro, el engañador principal consigue dos fines: 1) se aprovecha de la situación para conseguir una ventaja personal reanudando la fiesta destinada al galán (mientras que éste tiene que aceptar la nueva situación dominada por el engañador principal, quedando por lo tanto engañado); 2) actuando el conjuro, se hace al mismo tiempo cómplice de la mujer y del galán, justificando la presencia de éste en la casa a los ojos del marido y sacando a todos del apuro que la vuelta inesperada del marido había provocado.

Además del esquema básico compartido, existen también varias diferencias importantes: la reducción del número de personajes en Calderón, de siete a seis: ausencia del barbero (amante de la criada y amigo del sacristán), ausencia del compadre de Pancracio (Leoniso), añadidura del alcalde-vejete como agente que introduce al engañador; la actitud de las dos mujeres en el engaño inicial: las mentiras de Leonarda y la indiferencia de Teresa; el tiempo y la motivación de la entrada del engañador principal: el soldado introducido forzosamente por el alcalde antes de que el marido se vaya, el estudiante Carraolano que se presenta solo y después de que el marido se haya ido y consigue ser aceptado por las mujeres por su capacidad de convencer; la diversidad tipológica de algunos personajes: el soldado autoritario y mandón, el estudiante seductor y la diferente ingenuidad o bobería de Parrado con respecto a Pancracio; la motivación por la cual el marido vuelve a casa, explicada en Cervantes a través de un breve diálogo entre Pancracio y Leoniso, su compadre; motivación que no es explicada en Calderón (con la consiguiente eliminación de la escena); el tipo de ventaja personal que buscan los dos embaucadores: la simple comida para el soldado, una ventaja más compleja para el estudiante que implica, además de la comida, un dominio mayor y más atento de los otros personajes; el motivo de la aceptación del conjuro por los dos maridos: Pancracio cree verdaderamente en la capacidad de la magia, Parrado manifiesta sobre todo el deseo de conseguir una abundante comida a través del conjuro; el final de *La cueva de Salamanca*, con el canto y la invitación del mismo Pancracio para que todos entren en el interior de la casa para cenar, y el final de *El dragoncillo*, con los clásicos palos que acaban por dañar sólo al gracioso Parrado.

<sup>15</sup> Terracini, 1988, pp. 77-78. Véase también: Canavaggio, 1981, p. 19.

<sup>16</sup> En los entremeses de burlas amorosas predomina a menudo el punto de vista femenino. El motivo de la mujer demiúrgica que dirige la burla diabólicamente se une al de la tradición folclórica y de la misoginia medieval.

## Verosimilitud y teatralidad

La publicación de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* manifiesta la desilusión del escritor “frente a la negativa de los profesionales de la escena”; pero también expresa su predilección por un teatro considerado como menor, en un tiempo en que los entremeses, “tenidos en muy corta estima, sólo se incluían anónimos, en partes de comedias de diferentes autores” (Canavaggio, 1981, p. 15).

Como subraya Spadaccini, los entremeses cervantinos implican una reflexión consciente del ser humano, con sus limitaciones económicas, estamentales y psicológicas<sup>17</sup>. En efecto, no faltan ejemplos provechosos sobre la conducta del hombre como individuo y como ser social. Este tipo de ejemplaridad aparece bajo una óptica cómico-satírica y, por lo tanto, puede resultar oscurecida si no se considera la advertencia de Cervantes en el *Prólogo al lector* en relación a la propiedad del lenguaje de los entremeses<sup>18</sup> (“el lenguaje del entremés es propio de las figuras que en ellos se introducen”, Cervantes, 1992, p. 94) y, por lo tanto, a la concepción aristotélica según la cual la verosimilitud reside en una compenetración entre estilo y estamento<sup>19</sup>.

Estas reflexiones literarias y sobre el ser humano (y la consecuente tendencia hacia la ejemplaridad) están mucho más atenuadas en la obra de Calderón. Éste, en cambio, expresa a través de alusiones más o menos explícitas una clara conciencia, aun en un contexto cómico brillante, de la inevitabilidad de los problemas más agobiantes de la sociedad de aquel entonces (la pobreza, la justicia, el honor, la traición, la venganza, los conflictos estamentales), que sufren, por lo tanto, una manipulación lúdica y quedan involucrados en artificios estilísticos.

Si *La cueva de Salamanca* está caracterizada sobre todo por la “técnica verosimilizadora”, *El dragoncillo* lleva “el sello de una teatralidad propia de la estética del disparate”: expansión de los aspectos jocosos y escénicos, desmitificación caricaturesca de un tema impregnado de demonología, lo que resultaría ser una especie de recurso conjuratorio de “los temores y angustias profundos, compartidos por la sociedad barroca” (Canavaggio, 1988, pp. 15-16).

En efecto, el lenguaje de Calderón llega a ser funcional al juego humorístico, comportándose como un mecanismo potenciador del significado cómico. El dramaturgo crea un mundo abreviado a través de una técnica de miniaturización de los mayores frutos de su estilo (Rodríguez; Tordera, 1982, pp. 31 y ss.); reduce el desarrollo literario del tema y refuerza las posibilidades dramáticas proporcionando un espectáculo en el cual adquieren un relieve fundamental los aspectos no verbales<sup>20</sup>. Hay que destacar, por ejemplo, la importancia de la iluminación (como en la escena del conjuro): “La señora ama ha de alumbrar con la luz [...]. Alumbra bien, que las caras nos hemos de ver porque todo lo que hiciese, haga” (Calderón, 1982, p. 273), y del valor acústico

<sup>17</sup> Spadaccini, 1992, p. 22. Véase también: Zimic, 1983; Pérez de León, 1997; Andrés, 2007; King, 2009.

<sup>18</sup> Spadaccini, 1992, p. 15.

<sup>19</sup> Spadaccini, 1992, pp. 13-22. Véase también: Lázaro Carreter, 1974; Zimic, 1984.

<sup>20</sup> Es importantísimo, aunque de difícil aproximación, el problema de la puesta en escena, del papel del actor, de la gestualidad y de todos los elementos paraverbales. A este respecto, véase: Rodríguez; Tordera, 1982, pp. 43-49; véase también: Rodríguez, 1988, pp. 47-93; en estas páginas se ilustra la importancia de los dispositivos no verbales y del espacio escénico.

de las palabras (en la misma escena): “Quirirín quin paz. [...] Quirirín quin puz. [...] Aquí el buz. [...] Aquí el baz. [...] Tras. [...] Tris. [...] Tros. [...] Trus” (Calderón, 1982, pp. 273-274).

Además, el esquema argumental de *El dragoncillo* recuerda paródicamente el esquema de *El alcalde de Zalamea* (1651). Hay, por lo tanto, una fuerte intención autodemistificadora: el triunfo del soldado representa el rescate de la clase militar en contra de los villanos (Vitse, 1988, p. 175). Si Pedro Crespo elige seguir el honor en cuanto patrimonio del alma y para alcanzarlo manda que maten al capitán, Parrado define su sentido del honor como si fuera un vicio: “¡Oh, en esta ausencia no me muerdas, gusano, la conciencia” (Calderón, 1982, p. 269); “¡Ay polilla del honor, cuánto escarbas!” (Calderón, 1982, p. 272), y en vez de vengarse del dragoncillo, queda burlado y apaleado. Como afirman Rodríguez y Tordera, “los diversos tópicos sobre la inflexibilidad de los principios dramáticos de Calderón no han impedido que su escritura reconozca como dimensión esencial de la naturaleza humana lo risible”<sup>21</sup>.

### Mundo real y mundo entremesil

En la dialéctica dramatúrgica de *La cueva de Salamanca* entre lo externo y lo interno, el mundo real, exterior, no aparece como amenazador: el motivo por el cual Pancracio debe alejarse de su casa es el matrimonio de la hermana. La llegada del estudiante no provoca en las dos mujeres obligaciones ni preocupaciones. Sólo la vuelta inesperada de Pancracio (por quebrarse la rueda del coche), que constituye uno de los motivos fundamentales de la burla, será causa de susto y preocupación.

En Calderón, en cambio, el mundo exterior aparece ya desde los primeros versos como amenazador: “Huid, marido, que viene la Justicia/con grande gente acá, y trae codicia/sin duda de prenderos,/cumplido el plazo ya [...] /de aquellas negras tierras que comprásteis” (Calderón, 1982, p. 264). La justicia, valor ineludible asociado, en muchas obras serias de Calderón y de otros contemporáneos, al concepto de honor, aquí asume el papel de una institución en profundo contraste con la gente humilde: Parrado no tiene dinero para pagar las deudas de su inversión en tierras, que son “negras” porque son fuente de preocupaciones y amarguras. En la segunda escena sale el alcalde o vejete (la Justicia) que sirve para presentar e introducir al embaucador, Juan Soldado de la Compañía de Dragones (el dragoncillo). Aunque la Justicia no llega para perseguir al gracioso, sino para alojar obligatoriamente al soldado (“a él le toca un soldado/que esta noche ha de estar aquí hospedado”, Calderón, 1982, p. 265), será, en todo caso, motivo de desdicha de parte de Parrado. La Justicia, anunciada con énfasis por Teresa, la mujer graciosa de Parrado, y representada por un “vejete con vara de alcalde” (*ibidem*), aparece así parodiada y

<sup>21</sup> Rodríguez; Tordera, 1982, p. 30. Lo mismo sostiene Navarro cuando habla de obras calderonianas en las cuales el autor parodia “gran parte de los principales temas, personajes, situaciones y recursos frecuentes en sus más trágicos y poéticos dramas; uno de los desatendidos aspectos de su portentosa producción teatral” (Navarro, 1984, pp. 146, 169). También Merregalli afirma que “per molto tempo si è trascurato quest’aspetto [l’ironia] della sua opera e della sua personalità” (Merregalli, 1995, p. 135). Rodríguez pone de relieve la necesidad de reconocer “la asunción, ya en plena madurez, y como resultado del largo ensayo crítico de las etapas esenciales de su producción, del escalón irónico, farsesco y trasgresor de los mitos que el propio Calderón ha forjado previamente. Y ese es el cometido esencial de sus *entremeses*, *jácaras* y *mojigangas*” (Rodríguez, 1998, p. 129). Véase también Bergman, 2003.



burlada. La presencia del vejete justifica, por lo tanto, la obligatoriedad y la legalidad del deber de alojamiento por parte de los pecheros mientras que contribuye, con su presencia, a burlar esos mismos temas.

A través de las dos primeras escenas es evidente la existencia de un contraste entre el mundo externo a los acontecimientos propios del entremés calderoniano y lo que se desarrollará a continuación; la aproximación al entremés empieza por unos temas serios y dolorosos, como para recordar al espectador que lo que va a mirar tiene profundas conexiones con los problemas cotidianos de la sociedad barroca.

### Los maridos burlados

Pancraccio confía ciegamente en las “virtudes” de su mujer como demuestra en la escena inicial, en la cual él cree sin sombra de dudas en las falsas quejas de Leonarda por su inminente salida, y como confiesa a su compadre Leoniso en la escena central del entremés: “la dejé esta tarde casi para espirar, del sentimiento de mi partida. [...] la honestidad y el recogimiento han hecho en ella su morada” (Cervantes, 1992, p. 245). La ingenuidad y la credulidad de Pancraccio y su tentación hacia el saber prohibido permiten y favorecen el engaño de las mujeres y del estudiante. Esta credulidad está en conexión con la tendencia cervantina a la explicación y a la motivación que él confiere a todo acontecimiento, por inverosímil que sea. Según los principios de la *admiratio* y de la verosimilitud, Cervantes manifiesta su gran capacidad de usar las palabras para construir un engaño y al mismo tiempo para esclarecerlo, justificarlo, convirtiendo lo absurdo en verosímil; el escritor necesita establecer una coherencia interna en la burla y un acuerdo (aunque improvisado) entre los embaucadores para que no se contradigan; nada se da por descontado, de manera que Pancraccio cree en lo absurdo a través de las explicaciones que parecen lógicas por su función aclarativa y justificativa. Cuanto más grande es el engaño, tanto más motivada es la explicación. A cada pregunta o intervención del marido, el estudiante y los otros, inspirados por aquél, consiguen improvisar una respuesta que tiene la función de explicar de manera indulgente y benévola: se le explica a Pancraccio que hay dos tipos de diablos, los que comen y los que no comen, y ellos son de los que comen (“Sí comen algunos, pero no todos, y nosotros somos de los que comen”. *Ibidem*, p. 252); que los diablos no suelen ser bautizados pero que puede haber excepciones (“¿Adónde diablos hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que éstos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción”. *Ibidem*, p. 250), etc. El estudio de Vitse apunta a subrayar la atmósfera de armonía y clemencia que domina la burla cervantina, orientada no hacia una exclusión segregadora (como en Calderón), sino hacia una inclusión recuperadora del burlado<sup>22</sup>.

---

22 Vitse, 1988, p. 171. Vitse, en el mismo ensayo, pone de relieve la importancia de la estrategia persuasiva, no coactiva o coercitiva, del estudiante y el principio armónico que rige la concepción de la burla cervantina hasta la integración terminal del propio Pancraccio quien, víctima principal de la burla, insiste en su prolongación. El estudioso subraya la enorme diferencia entre la benignidad y la clemencia de *La cueva de Salamanca* y la dureza y animosidad que impregnan las relaciones entre los personajes, así como la tensa atmósfera, del entremés calderoniano *El dragoncillo*. La de Calderón sería una reescritura enteramente antitética, tanto por su construcción (no ya lineal como en Cervantes, sino invertida) como por el reparto de los

Parrado resulta ser muy diferente: ya desde el comienzo el gracioso manifiesta sus dudas sobre la fidelidad de su mujer y sus parlamentos están llenos de alusiones a la posibilidad de ser engañado: “¿adónde, / cuando yo vengo y otro está, se esconde?” (Calderón, 1982, p. 265); “¿Tanto en esconderse tardan?” (*ibidem*, p. 272). El personaje, aunque aparentemente menos ingenuo que Pancracio, aparece más limitado por el papel que le corresponde, participa en el conjuro repitiendo mecánicamente las palabras del soldado, sufre el maltrato de los otros personajes y, finalmente, no sólo sospecha de su mujer, sino que alude a una tipología de matrimonio donde el contraste reina soberano, los cónyuges no se quieren y tampoco fingen hacerlo: “sois parientes / [...] dragones y serpientes” (*ibidem*, p. 268).

Además, el verdadero motivo por el cual Parrado acepta participar en el conjuro del soldado es la posibilidad de conseguir una rica cena; su tendencia a esta necesidad primaria se manifiesta de manera evidente cuando él deja aparte momentáneamente las sospechas de infidelidad hacia su mujer, con la esperanza de que el dragoncillo les ofrezca algo que comer: “Eso de cena es el diablo. / Vaya por mi parte” (*ibidem*, 1982, p. 273). Eso demuestra su pertenencia plena al esquema del gracioso (en este caso del marido burlado por la avidez, o necesidad, de comer).

Pero Parrado se preocupa también por su honor en todo el desarrollo de la pieza. El código de honor, en efecto, tal como aparece en la comedia, se ve olvidado, burlado, transgredido, invertido (Chauchadis, 1980, p. 165). Es posible señalar un esquema básico de la comedia de honor que consta de dos fases casi siempre inmutables: seducción-engaño, castigo-venganza. En cambio, el entremés admite diferentes variantes estructurales; en *La cueva de Salamanca* las fases podrían ser: engaño sin sospechas del marido, triunfo del burlador; mientras que en *El dragoncillo* serían: engaño sospechado por el marido, marido castigado por el galán (*ibidem*, pp. 165-166). Todo lo contrario de lo que ocurre en las comedias. Es evidente que el entremés destruye la jerarquía honra-vida que corresponde al sistema de valores de la comedia (sin que éstos se olviden del todo): la vida y el deleite se ponen por delante de la honra, la alegría y el baile triunfan sobre la venganza y la muerte, el instinto sobre las prohibiciones morales (*ibidem*, p. 167).

Calderón, en fin, extiende el tema fundamental de todo el teatro barroco al entremés y lo hace de manera especial: Parrado, preocupándose por su honor sin querer o poder hacer nada para remediar o vengarse, y quedando además burlado al final, tiene la función de ridiculizar el tema mismo del honor que, como la justicia, sufre una evidente inversión.

### Los embaucadores

El sistema de personajes de *La cueva de Salamanca* se compone de siete personajes repartidos en grupos binarios: dos maridos, Pancracio y su compadre Leoniso; dos mujeres, Leonarda y Cristina; dos amantes, el sacristán y el barbero. El sistema actancial está regido por el principio de dualidad o de redoblamiento, como el tiempo y la estructura; el personaje del estudiante es el único impar y singular (Ezquerro, 1988, p. 46). Para explicar su identidad es

---

actores de la burla (inestable frente a la estabilidad cervantina), y por su clima de general hostilidad (Vitse, 1988, pp. 163-176).

necesario, como sugiere Ezquerro (Ezquerro, 1988, p. 48), considerar la explicación de la criada Cristina: “El mismo diablo tiene el Estudiante en el cuerpo” (Cervantes, 1992, p. 250). El conjurador aparece, entonces, como un ser superior que se sitúa por encima de los demás gracias a su saber demonológico (Molho, 1985, p. 46). Su poder reside fundamentalmente en el verbo: sabe latín, sabe contestar adecuadamente, sabe ensalms y, sobre todo, sabe manejar magistralmente el doble lenguaje<sup>23</sup>. Es primeramente un seductor (antes de engañar a Pancraccio logra seducir a las mujeres y luego a los dos galanes) y realmente diabólico, pues usa el arma absoluta del diablo: la tentación; consigue tomar el poder, repartiendo los papeles según su voluntad (Ezquerro, 1988, p. 48). El estudiante, por lo tanto, se convierte de actor a autor, trascendiendo el papel de mero personaje: “El joven reorganiza el espacio de la casa a su imagen y beneficio para la celebración del ingenio y la manipulación” (Pérez de León, 2005, p. 276).

Un rasgo parecido en los dos entremeses es la existencia de dos tipos de burla: la primera está en contra del sacristán (y también del barbero en el caso de Cervantes); la segunda está en contra del marido, llevada a cabo a través de un procedimiento similar en las dos obras, descubrir y encubrir al mismo tiempo. En el caso de Cervantes, la primera burla supone una preponderancia del estudiante sobre los dos amantes. Aquél llega a disfrutar la cena destinada a éstos y, sobre todo, acepta la invitación de las mujeres para que les ayude a “pelar” un par de capones (que, según Molho, representarían al sacristán y al barbero, Molho, 1985, p. 40). En el caso de la segunda y más importante burla, el estudiante fomenta la tentación de Pancraccio hacia el saber vedado y con un juego magistral de descubrimiento y encubrimiento muestra a los amantes escondidos mientras que oculta sus identidades haciéndolos pasar por diablos y atrae de manera definitiva la curiosidad y la complicidad de Pancraccio. La propuesta que hace el estudiante (“sacar dos demonios en figuras humanas”, Cervantes, 1992, p. 249) constituye el nudo de la burla, el punto crítico en que se asocian el descubrir y el encubrir el adulterio (Molho, 1985, p. 41): “¡Jesús! ¡Qué parecidos son [...] al sacristán Reponce y al barbero de la plazuela!” (Cervantes, 1992, p. 251).

También el soldado calderoniano se burla ante todo del sacristán-amante quitándole parte de la cena reservada a él y estorbando de manera definitiva el encuentro galante y adúltero. Pero se burla sobre todo de Parrado, revelando la existencia del sacristán y de la comida, y al mismo tiempo encubriéndolos a través de explicaciones mágicas: “¡Oh tú, que estás encerrado/ (el dónde yo me lo sé),/ ven de un bufete cargado” (Calderón, 1982, p. 274).

El estudiante apunta a ser demiurgo, a actuar como un verdadero diablo capaz de “alzarse con toda la casa” (Cervantes, 1992, p. 245), mientras que la preocupación fundamental del soldado parece ser la de conseguir una abundante cena a costa de los demás. Pero en la actuación del conjuro también el soldado tiene una función demiúrgica, maneja y dirige toda la escena. Su actitud es la de amenazar de manera evidente (“hacer lo que se les manda./ Porque si no han de escuchar/ como el dragoncillo canta”, Calderón, 1982, p. 273; “Mira que si no lo es,/ o de tajo o de revés/ haré en tu cara una

---

<sup>23</sup> “El estudiante defiende una filosofía de la vida en la que la facilidad de manipular a los semejantes es fundamental para la supervivencia, en una sociedad en la que todavía pervive la creencia y el respeto a lo sobrenatural” (Pérez de León, 2005, pp. 272-273).

cruz". *Ibidem*, p. 275); mientras que el estudiante utiliza sobre todo su capacidad de convencer y seducir para que los otros personajes acaben por apoyarlo, aunque la fórmula con la que Carraolano invoca a los demonios contiene, según la tradición de los conjuros empleados por brujas y nigromantes, también una amenaza implícita: "No me incitéis a que de otra manera/más dura os conjure" (Cervantes, 1992, p. 251).

En el final el sacristán intenta vengarse del dragoncillo que le ha estorbado la cita galante y ha comido su cena. Pero Parrado sufre los palos del sacristán destinados al dragoncillo. El soldado se venga por lo tanto del villano y del representante eclesiástico. La venganza, otro tema privilegiado por el teatro barroco, sufre aquí una inversión, porque recae (de una manera burlesca) sobre el personaje (Parrado) que tendría que cumplirla. La intención vengativa del sacristán ("Deste soldadillo tengo/de vengarme", Calderón, 1982, p. 278) es emblemática porque define la superioridad momentánea del dragoncillo (que come y evita los palos), mientras evidencia el contraste sin solución entre los representantes del clero, del ejército y del campo. El embaucador de Calderón no es como el estudiante, personaje superior que domina y seduce a los demás, más bien es un tracista que consigue obtener una momentánea victoria y conseguir un provecho.

### Más allá del límite

Es importante considerar que el entremés cervantino contiene una escena central alrededor de la cual gira la acción: es una breve secuencia donde intervienen Pancracio y su compadre Leoniso. El entremés, por lo tanto, está dividido en tres partes: dos cuadros largos y una escena central muy breve. En cada una de las partes más largas hay una imprevista intervención del estudiante (su intrusión en la casa en la primera, la salida del pajar y la ejecución de su estratagema en la segunda) y dos entradas finales y paralelas de todos los personajes, presentes en aquel momento en el escenario, hacia el interior de la casa: el espacio mágico y misterioso.

La interposición del breve diálogo de los dos compadres alarga el tiempo de la fiesta que se está celebrando en la casa y proporciona al lector una información superior: éste sabe que Pancracio va a volver a su casa dentro de poco tiempo y de manera inesperada, por lo que su expectativa se convierte en suponer o adivinar si las dos mujeres y sus respectivos amantes saldrán del apuro y, a ser posible, qué medios emplearán.

Eso aumenta el efecto cómico y el contraste entre la credulidad de Pancracio, que no pierde ocasión para alabar las virtudes de su mujer, y Leonarda misma, cuyo comportamiento es exactamente el contrario de lo que piensa su marido. Si es verdad que los capones no son sino los dos galanes que el estudiante se prepara a "pelar" (prevaleciendo sobre ellos), adquieren un sentido especial, lleno de connotaciones ambiguas y atrevidas, los últimos parlamentos del estudiante, de las mujeres y de los dos amantes, antes de que aparezcan los dos compadres:

ESTUDIANTE. [...] y voto a... de no irme esta noche desta casa, si todo el mundo me lo manda. [...]

BARBERO. Éste más parece rufián que pobre; talle tiene de alzarse con toda la casa.

CRISTINA. [...]. Entrémonos todos, y demos orden en lo que se ha de hacer; que el pobre pelará y callará como en misa.

ESTUDIANTE. Y aun como en vísperas.

SACRISTÁN. Puesto me ha miedo el pobre estudiante; yo apostaré que sabe más latín que yo.

LEONARDA. De ahí le deben nacer los bríos que tiene; pero no te pese, amigo, de hacer caridad, que vale para todas las cosas. (Cervantes, 1992, pp. 244-245)

Los personajes mencionados entran, desaparecen del escenario y reaparecen tras la escena entre Pancraccio y Leoniso. Se intuye que mientras tanto la fiesta ha avanzado y se reanuda para el público (que ya sabe que Pancraccio está volviendo) con la danza y la guitarra del sacristán: "sale el Sacristán con la sotana alzada y ceñida al cuerpo, danzando al son de su misma guitarra"<sup>24</sup>.

Esta complicación funcional del entremés apunta no sólo a favorecer la comicidad y una intriga diferente, sino que ofrece una multiplicidad de interpretaciones.

Se supone que la escena entre Pancraccio y Leoniso acontece en un lugar externo con respecto a la casa de Pancraccio, pero este desplazamiento de la atención de una escena a otra influye más en el tiempo que en el espacio. Es posible considerar el espacio como un espacio único: no hay ningún tipo de acotaciones (como casi siempre en los entremeses) para poder distinguir más de un ambiente. Hay más bien una interesante relación interno-externo: el lugar visible, el escenario, y el lugar invisible, imaginario, que está detrás de la cortina, de donde salen los personajes y adonde regresan tras sus actuaciones. Lugar misterioso que adquiere una importancia especial, convirtiéndose en espacio prohibido, donde se prepara y probablemente se consume el adulterio, la verdadera cueva (Molho, 1985, p. 47).

La escenificación del paso central, por lo tanto, confiere a la estructura de la burla una notable amplitud temporal, que refuerza y anticipa la apertura del final y el desplazamiento más allá de los límites fijos del género entremesil<sup>25</sup>. Por lo que *La cueva de Salamanca* hace, en cierto modo, estallar el marco estrecho del entremés, también desde el punto de vista formal, "hasta llegar, con la distribución de sus tres minijornadas, a ser como una minicomedia o comedia abreviada" (Vitse, 1988, p. 166).

Dice Cristina al final de la primera escena: "Entrémonos todos, y demos orden en lo que se ha de hacer; que el pobre [el estudiante] pelará [los capones] y callará como en misa" (Cervantes, 1992, p. 245). Esta entrada representa el primero de los dos ingresos a la verdadera cueva nigromántica, hacia la

---

<sup>24</sup> Cervantes, 1992, p. 246. Molho explica, a través de un análisis lingüístico y paronímico y una confrontación con el código erótico de entonces, la "disparatada obscenidad" de las coplas cantadas por el sacristán, el "ardor erótico" y la irreverencia de todo el entremés, sobre todo de la parte final, y el atrevimiento de las dos mujeres (Molho, 1985, pp. 45-48).

<sup>25</sup> "La aparentemente inútil complicación del espacio y del tiempo en este entremés es una respuesta parcial a la problemática general explorada por Cervantes en sus ocho obritas experimentales. En otros términos *La cueva*, desde este punto de vista, no es más que un momento de la experimentación sistemática que en sus *Ocho entremeses* hace Cervantes de fórmulas espacio-temporales cada vez más complejas, aspecto este último, tan decisivo que en esta progresión complejizadora, sutil y en absoluto mecánica reside el criterio más valedero para dar razón de la enigmática ordenación de los entremeses en el volumen del 1615" (Vitse, 1988, p. 166).

trasgresión aludida e imaginada. Así que mientras que leemos o asistimos a la escena entre Pancracio y Leoniso, la fiesta en la casa sigue y se desplaza a un lugar prohibido. El segundo y definitivo ingreso a este ambiente nunca mostrado acontece al final y será Pancracio, embobado por el estudiante, quien lo proponga a los demás.

El espacio detrás del paño convencional adquiere, por lo tanto, fuerza e importancia: es un espacio de misterio y de ocultación, de trasgresión y de oportunidad<sup>26</sup>, que es posible alcanzar fuera de los lazos religiosos o sociales, con o sin la autoridad del poder de la casa (Pancracio), o porque éste no está presente o porque es posible burlarlo.

Cervantes investiga en las posibilidades que ofrece este territorio prohibido donde se quebrantan los vínculos sagrados y formales, y su relación con la normalidad, la oficialidad, el escenario público. Es un espacio que el escritor quiere revelar al lector no directamente, sino de manera ambigua y engañosa, ocultado por un escenario cómico y aparentemente despreocupado, porque esa es la única manera de manifestarse (o de no manifestarse) de la realidad, más allá de las censuras o límites impuestos por las instituciones barrocas<sup>27</sup>. Lo que está delante de los ojos de los espectadores esconde siempre un segundo plano aparentemente no reconocible, como demuestra también la presencia de Rebelín en *El retablo de las maravillas*, detrás de las imágenes (inexistentes) evocadas por Chirinos y Chanfalla, y como indica el breve adulterio cometido por doña Lorenza y su amante detrás de la puerta cerrada en *El viejo celoso*.

### Una realidad transformada

Los palos finales de *El dragoncillo*, que actúan como definidores del orden establecido, sirven para colocar de nuevo cada uno de los personajes (respectivamente Teresa, la criada, el Sacristán, el soldado y el gracioso) en su posición rigurosamente fija: “Yo me voy a mi cocina. (Vase.)/ Yo debajo de mi cama. (Vase.)/ Yo me voy a mi profundis. (Vase.)/ Y yo a mi Cuerpo de Guardia. (Vase.)/ Y yo a mi guarda de cuerpo” (Calderón, 1982, p. 278). Es una especie de vuelta al mundo cotidiano tras el momentáneo desahogo entremesil, desahogo no alternativo a la realidad, sino en profundo contacto con ella. La atmósfera de disgregación, de conflicto, de falta de confianza entre los personajes que domina todo el entremés, alude significativamente a fragmentos dramáticos de realidad que, mezclados con la pura simulación teatral y la

<sup>26</sup> Según Ezquerro “es el lugar de la ocultación: ahí se esconden la canasta de la cena, el Estudiante, el Sacristán y el Barbero; es el lugar de la revelación: ahí aparecen el Estudiante y los diablos; es el lugar de donde llega el peligro: el Estudiante, los amantes, el accidente del marido” (Ezquerro, 1988, p. 46).

<sup>27</sup> Según Huerta Calvo, en la evolución del entremés la censura es bastante determinante, pues debió contribuir sin duda alguna a la pérdida de agresividad crítica, por ejemplo en el tema del anticlericalismo. El estudioso nota cómo los textos manuscritos se diferencian de los impresos por un atrevimiento verbal y una agresividad mayor (Huerta Calvo, 1983, p. 46). Pero, respecto al ámbito erótico, Profeti afirma que no se matizaban palabras, expresiones o situaciones escabrosas para esconder la alusión sexual, sino para descubrirlas de forma igualmente evidente, apelando al patrimonio de referencias que obraba en poder del espectador; y además la actitud de evitar nombrar directamente comportamientos escandalosos puede ser motivada por la voluntad, de parte del autor, de manifestar su habilidad a través del juego verbal (Profeti, 1988, p. 44).

inversión de los valores tradicionales, contribuye a dibujar aquella grandiosa pintura que es la obra literaria de Calderón, en la que se realiza una transformación continua entre la verdad y la ficción, lo natural y lo artificial.

La vuelta final al orden es una obligación de la cual nadie puede abstenerse. El final, tal como está formulado, supone que Teresa, la mujer de Parrado, vuelva a la cocina, que es el lugar apto para las amas de casa. La criada tendrá que abandonar su papel de mala consejera y volver a su actitud humilde y sumisa. El sacristán volverá a emplear su latín para fines más idóneos: la actividad religiosa, con sus rezos y sermones. El soldado tendrá que abandonar sus fórmulas mágicas y regresar a la vida militar. El gracioso Parrado tendrá que cuidar su cuerpo dañado (por los palos recibidos) y volver a vigilar su honor (“guarda de cuerpo”) de manera diferente de como lo ha hecho hasta aquel momento. El entremés había empezado por una evidente intrusión de motivos reales y termina aludiendo a la recuperación de la vida normalizada.

Todo esto no contradice el aspecto burlesco, la sátira y la comicidad que en el desarrollo de la acción entremesil predominan y confunden la visión dramática del mundo y el rigor de su orden establecido. En efecto, como afirma Rodríguez, “la risa para Calderón puede suavizar la intolerancia y modificar la rigidez del individuo o del grupo que cree mantener el monopolio de la verdad, desagregando o desenmascarando las fachadas del orden social (o del orden estético y literario)” (Rodríguez, 2002, p. 150). La burla deja sin duda una huella, a pesar de la tajante vuelta al orden, porque demuestra que siempre es posible aproximarse a los valores dominantes a través de un punto de vista diferente.

Si en Calderón la categórica reconstitución del orden expresa el término de la estilización entremesil, en Cervantes, al contrario, el mundo entremesil no termina con el final de la obra, sino sigue más allá del escenario: es el mismo Pancraccio, enteramente seducido por el estudiante-diablo, quien lleva la burla a consecuencias extremas y peligrosas. Son suyas las últimas palabras del texto y marchan hacia la misma dirección de la burla empezada por las parejas adúlteras y por el estudiante: “Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que de ellos 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” (Cervantes, 1992, p. 255). Paradójicamente es el mismo burlado el que quiere que los otros lo sigan burlando<sup>28</sup>. Eso supone no la conclusión del encuentro adúltero y una vuelta de cada uno a su sitio, sino una multiplicación del adulterio. Detrás de la cortina corrida, en el espacio virtual muchas veces mencionado pero nunca mostrado, “la fiesta irá adelante, con sus músicas y sus placeres transgresivos en presencia de un marido embobado en su afán perverso de curioso impertinente” (Molho, 1985, p. 47).

Varios críticos subrayan la tendencia cervantina a explorar zonas prohibidas, más allá de los vínculos sagrados y sociales. *La cueva de Salamanca* sería, por lo tanto, una de esas obras en que Cervantes ataca de frente el

---

<sup>28</sup> A este propósito, Pérez de León tiene una opinión diferente: “Pancraccio no responde al estereotipo del bobo tradicional, destacando su evolución y aprendizaje ante las situaciones en las que se encuentra” (Pérez de León, 2005, p. 269); según el estudioso, al final del entremés “El marido es, finalmente, un ser escéptico ante lo que ha sucedido que comparte su deseo de aprender los hechos que se han mostrado ante sus ojos” (Pérez de León, 2005, p. 278).

problema del matrimonio cristiano y de las prácticas conyugales<sup>29</sup>. El tema principal del entremés no es el adulterio y los cuernos de Pancraccio; si así fuera, Cervantes no hubiera movilizado la cueva de Salamanca y sus nigromancias. La burla, en torno a la cual gira todo el entremés, está dirigida contra Pancraccio como representante del poder y de la institución político-familiar<sup>30</sup>. El problema formal que plantea el entremés es el de la conexión entre el tema del matrimonio y los cuernos y el de las artes mágicas: el punto de arranque de la burla es la relación entre Pancraccio y el estudiante (Molho, 1985, p. 44). Frente a la tentación que éste le ofrece, Pancraccio no vacila en poner en juego su condición de marido y la autoridad que le confiere el sacramento para “ver lo que nunca ha visto” (Cervantes, 1992, p. 252).

El pecado de Pancraccio es la curiosidad. La comicidad y la necedad del personaje no sirven sino para disimular la gravedad de su comportamiento, salvando de este modo el orden y el estilo del entremés. Su pecado (que se emparenta con la tentación original de comer la fruta del árbol de la ciencia) consiste en no comprender, o asumir, que el ingresar en la cueva implica la suspensión de la ley cristiana y concretamente la del matrimonio y de las muchas obligaciones contraídas con el sacramento (Molho, 1985, pp. 44-45).

También para Ezquerro el ardid de la cueva pone de manifiesto “el carácter ambiguo y problemático de la realidad y del conocimiento, y las trampas de las supuestas revelaciones. En esta medida, el entremés se puede considerar, más allá de la farsa, como una obra subversiva” (Ezquerro, 1988, p. 50). No hay que olvidar que el estudiante, antes de empezar el conjuro, menciona “el miedo de la Santa Inquisición” (Cervantes, 1992, p. 249) y que “la irreverencia es patente” (Ezquerro, 1988, p. 50) sobre todo en la parte final, desde el conjuro en adelante. El tema es el doble lenguaje cervantino que revela y encubre a la vez. La cueva funciona como expresión mágica que tiene el poder de transformar la realidad, y efectivamente tras el conjuro del estudiante la situación cambia realmente para todos los personajes<sup>31</sup>.

Las obras cortas de Cervantes y Calderón constituyen una excepción con respecto a sus contemporáneos y ofrecen múltiples posibilidades de interpretación. Cervantes porque rehúsa la estilización y la conformidad con la ideología dominante: en su obra todo es ambiguo y matizado, los límites se derrumban y se abren espacios inexplorados y asombrosos. Calderón porque, no obstante sus principios estéticos y morales, consigue expresar un mundo abreviado y, descomponiendo los forzosos conflictos de su época, representa a su manera una ambivalencia irresoluble entre un profundo pesimismo y una visión risible y lúdica del mundo.

<sup>29</sup> Molho, 1985, p. 44. Véase también: Bataillon, 1974.

<sup>30</sup> Molho, 1985, p. 47. Escribe Spadaccini: “el tema de la infidelidad matrimonial se inscribe dentro de una perspectiva consistente que hace recaer sobre los maridos la principal responsabilidad en los casos de adulterios” (Spadaccini, 1992, p. 38). Véase también: Castro, 1972; Piluso, 1967.

<sup>31</sup> “La «Cueva de Salamanca» condensa pues una tradición folclórica y una serie de connotaciones lingüísticas que, conjuntamente, tienden a hacer de esta expresión el símbolo de lo oculto, de lo informal, de lo diabólico, el lugar de las relaciones diabólicas” (Ezquerro, 1988, p. 50).



## Bibliografía

- AA.VV. *Flores del Parnaso*. Zaragoza, Pascual Bueno, 1708.
- ADDIS, Mary K. "Sistema y libertad: desdoblamiento e inversión carnavalescos en *Tirano Banderas*" en GABRIEL, John P. (ed.). *Suma valleinclaniana*. Barcelona, Anthropos, 1992. (387-414).
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis. *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*. Salamanca, Universidad, 1976.
- ANDRÉS, Christian. "Cervantes y la 'comedia humana' en los entremeses (realidades sociológicas y caracterización cómica)" en BRIOSE SANTOS, Héctor (ed.). *Cervantes y el mundo del teatro*. Kassel, Reichenberger, 2007, (173-196).
- ARELLANO, Ignacio. "Las máscaras de Demócrito: En torno a la risa en el Siglo de Oro" en ARELLANO Ignacio; RONCERO, Victoriano - AZAUSTRE GALIANA, Antonio, et alii (eds.). *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla, Renacimiento (Iluminaciones), 2006, (329-59).
- ASENSIO, Eugenio. *Itinerario del entremés (De Lope de Rueda a Quiñones de Benavente)*. Madrid, Gredos, 1971.
- BABCOCK, Barbara (ed.). *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca, Cornell University Press, 1978.
- BAJTÍN, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona, Barral, 1974.
- BATAILLON, Marcel, "Cervantes y el matrimonio cristiano", en *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid, Gredos, 1974, (238-255).
- BERGMAN, Ted L.L. *The Art of Humor in the "Teatro breve" and "Comedias" of Calderón de la Barca*. London, Tamesis, 2003
- BINGHAM KIRBY, Carol. "Hacia una definición precisa del término *refundición* en el teatro clásico español" en VILANOVA Antonio, (ed.). *Actas del X Congreso AIH*. Barcelona, PPU 1992, (1005-1011).
- BUCHANAN, Milton A. "Cervantes as a Dramatist". *Modern Language Notes*, XIII, 1908, (183-186).
- BUEZO, Catalina. "La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de *La cueva de Salamanca*" en *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel, Reichenberger, 2004, (127-135).
- CABALLERO, Ernesto. "Recreación escénica actual del entremés" en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 201-214.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Entremeses, jácaras y mojigangas*. RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (ed.) - TORDERA, Antonio (ed.). Madrid, Castalia, 1982.
- CANAVAGGIO, Jean. "Estudio preliminar" a CERVANTES, Miguel. *Entremeses*. Madrid, Taurus, 1981, pp. 7-34.
- CANAVAGGIO, Jean. "En torno al *Dragoncillo*. Nuevo examen de una reescritura" en NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto (ed.). *Estudios sobre Calderón (Actas del Coloquio Calderoniano. Salamanca 1985)*. Salamanca, Universidad, 1988, (9-16).
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Noguer, 1972.

- CERVANTES, Miguel de. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Madrid, viuda de Alonso Martín, 1615.
- CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*. SPADACCINI, Nicholas (ed.). Madrid, Cátedra, 1992.
- CHAUCHADIS, Claude. "Risa y honra conyugal en los entremeses", en AA.VV. *Risa y sociedad en el Teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3<sup>o</sup> colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol*. París, CNRS, 1980, (165-178).
- CHEVALIER, Máxime. *Folklore y literatura: el cuento oral en el siglo de oro*. Barcelona, Crítica, 1978.
- CRUZ, Anne J. "Deceit, Desire, and the Limits of Subversion in Cervantes' *Interludes*". *Cervantes (Bulletin of the Cervantes Society of America)*, v. XIV, n. 2, 1994, (119-136).
- DE CESARE, Giovanni Battista. "In margine a *La cueva de Salamanca*" en DE CESARE, Giovanni Battista (ed.). *Dal testo alla scena, Atti del Convegno di Studi. Napoli 22-24 aprile 1999. Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*. Salerno, Edizioni del Paguro, 2000, (9-17).
- EZQUERRO, Milagros. "Análisis semiológico de *La cueva de Salamanca*". *Criticón*, n. 42, 1988, (43-52).
- FICHTER, William. "*La cueva de Salamanca* de Cervantes y un cuento de Bandello" en *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid, Gredos, 1960, (525-528).
- GARCÍA BLANCO, Manuel. "El tema de la cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título". *Anales cervantinos*, I, Madrid, 1951, (71-109).
- GONZÁLEZ EGIDO, Luciano. *La cueva de Salamanca*. Salamanca, Ayuntamiento, 1994.
- HERNÁNDEZ ESTEBAN, María. "Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de *La cueva de Salamanca*". *Quaderns d'Italià*, n. 14, 2009, (77-97).
- HUERTA CALVO, Javier. "La teoría literaria de Mijail Bajtín". *Dicenda*, n. 1, 1982, (143-158).
- HUERTA CALVO, Javier. "Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro", en AA.VV. *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del Coloquio celebrado en Madrid: 20-22 de mayo de 1982*. Madrid, CSIC, 1983, (23-62).
- HUERTA CALVO, Javier. "Poética de los géneros menores" en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, (15-32).
- HUERTA CALVO, Javier, et alii (eds.). *Formas carnavalescas: en el arte y la literatura: seminario de la Universidad internacional Menendez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1987*. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier, *El nuevo mundo de la risa: estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*. Palma de Mallorca, Jose J. de Olaneta, 1995.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de oro*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001.
- JAMMES, Robert, "La risa y su función social en el Siglo de Oro" en AA.VV. *Risa y sociedad en el Teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3<sup>o</sup> colloque du Groupe d'Etudes Sur le Théâtre Espagnol. Toulouse 31 janvier-2 février 1980*, París, CNRS, 1980, (3-12, 182-183).
- JAKOBSON, Roman, "Antropologi e linguisti" (1953), en *Saggi di linguistica generale*, Milano, 1966.
- JOLY, Monique (ed.), *La bourle et son interprétation*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1982.

- KING, Jeremy. "Societal Change and Language History in Cervantes' *entremeses*: The Status of the Golden Age *vos*". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 29, n. 1, 2009, (167-195).
- LÁZARO CARRETER, Fernando. "El *Arte Nuevo* (vv. 64-73) y el término *entremés*" en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1974, (77-92).
- MACKENZIE, Ann. *La escuela de Calderón*. Liverpool, University Press, 1993.
- MAESTRO, Jesús G. "La *commedia dell'arte* y el *entremés cervantino*: sobre el diálogo dramático". *Extramundi y los Papeles de Iria Flavia*, vol. IV, n. 14, 1998, (15-43).
- MANNING, Frank E. (ed.). *The Celebration of Society: Perspectives on Contemporary Cultural Performance*. Bowling Green, Bowling Green University Press, 1983.
- MARAVALL, José Antonio. *Teatro y literatura en la sociedad barroca*. Barcelona, Crítica, 1990.
- MEREGALLI, Franco. "Cervantes in Calderón" en CANCELLIER, Antonella - PINI MORO, Donatella - ROMERO, Carlos (eds.). *Atti delle giornate cervantine*. Padova, Unipress, 1995, (127-135).
- MOLHO, Maurice. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid, Gredos, 1976.
- MOLHO, Maurice. "Nueva lectura del *entremés La cueva de Salamanca*" en EGIDO, Aurora (ed.). *Lecciones cervantinas*. Zaragoza, Caja de Ahorro y Monte de Piedad de Zaragoza, 1985, (29-48).
- NAVARRO, Alberto. *Calderón de la Barca de lo trágico a lo grotesco*. Kassel, Reichenberger, 1984.
- ORLANDO, Francesco. *Le costanti e le varianti*. Bologna, Il Mulino, 1983.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente. "El *entremés* en el siglo XVII: Cervantes y Calderón". *Romance Languages Annual*, n. 9, 1997, (645-655).
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente. *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- PILUSO, Robert V. *Amor, matrimonio y honra en Cervantes*. Nueva York, Las Américas, 1967.
- PROFETI, Maria Grazia. "Condensación y desplazamiento: la comicidad de los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro" en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, (34-46).
- PROFETI, Maria Grazia et al. *Le metamorfosi e il testo*. Milano-Verona, Franco Angeli, 1990.
- PROFETI, Maria Grazia (ed.). *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*. Firenze, Alinea, 1996.
- RECOULES, Henri. "Cervantes y Timoneda y los entremeses del siglo XVII". *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, n. 48, 1972, (231-291).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. "Gesto, movimiento, palabra: el actor en el *entremés* del Siglo de Oro" en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, (47-93).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. "Disparate y gala de ingenio. Calderón y su teatro breve" en CHIAPPINI, Gaetano (ed.) - PROFETI, Maria Grazia (eds.). *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro. Firenze 8-12 settembre 1997*. Firenze, Alinea, 1998, (121-222).

- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. *Calderón*. Madrid, Síntesis, 2002.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina - TORDERA, Antonio. "Introducción" a CALDERÓN, Pedro. *Entremeses, jácaras y mojigangas*. Madrid, Castalia, 1982, (9-49).
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina - TORDERA, Antonio. *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*. Londres, Tamesis Books, 1983.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano. "El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro" en ARELLANO Ignacio - RONCERO, Victoriano - AZAUSTRE GALIANA, Antonio, et alii (eds.). *Demócrito áureo: Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*. Sevilla, Renacimiento (Iluminaciones), 2006, (285-328).
- ROUDIEZ, Leon S. (ed.). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York, Columbia University Press, 1980.
- SENABRE, Ricardo. "El lenguaje de los géneros menores" en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, (131-148).
- SPADACCINI, Nicholas. "Introducción" a CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*. Madrid, Cátedra, 1992, (13-74).
- TERRACINI, Lore. "Le invarianti e le variabili dell'inganno" en *I codici del silenzio*, Alessandria, Dell'Orso, 1988, (73- 88).
- VITSE, Marc. "Burla e ideología en los entremeses" en GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, (163-176, 187-188).
- ZIMIC, Stanislav. "La cueva de Salamanca: parábola de la tontería". *Anales Cervantinos*, vol. XXI, 1983, (135-152).
- ZIMIC, Stanislav. "La ejemplaridad de los entremeses de Cervantes". *Bulletin of Hispanic Studies*, n. 61, 1984, (444-453).

**Luigi Contadini** enseña Literatura Española en la Universidad de Bolonia. Cuenta con publicaciones sobre la narrativa española contemporánea, de la posguerra y de finales del siglo XIX. Se dedica también a la literatura del siglo XVIII (especialmente autobiografía y épica) y al teatro breve.  
Contacto: [luigi.contadini@unibo.it](mailto:luigi.contadini@unibo.it)