

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL «CULTURAS GLOBALIZADAS: DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»

**Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi
de Assis Pacheco (eds.)**



LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
«CULTURAS GLOBALIZADAS:
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2017

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi de Assis Pacheco (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-558-1

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
«CULTURAS GLOBALIZADAS:
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

LA MUJER CASADA EN DOS ENTREMESES CERVANTINOS

Danielle Theodoro Olivieri
Universidade Federal do Rio de Janeiro

I. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo reflexiono sobre los personajes femeninos en el teatro del Siglo de Oro a partir del análisis de dos entremeses cervantinos, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, considerando, sobre todo, el tema honor/honra y la posición que la figura femenina ocupa ante él.

Aproximadamente entre los años de 1613 y 1615, la producción cervantina alcanza la cumbre con la publicación de la segunda parte de *Don Quijote*, de los *Ocho entremeses* y las *Ocho comedias*. Cervantes, consciente de que vive en un mundo en crisis, proyecta en sus obras, en especial en sus entremeses, la compleja realidad de su tiempo. En este género, según Park, más que echar una mirada irónica sobre la vida, desde el punto de vista del humor, Cervantes busca «una reflexión consiente sobre la posición de la mujer como individuo»¹. Sin embargo, el significado *individuo* puede generar, como dice Asensio², nociones equívocas como, por ejemplo, la de individualidad. En el entremés, lo individual ganará complejidad y esta se revelará a través de la acción. Es decir, en el ámbito de este género cabe únicamente un leve principio de personalidad/individualidad, pero sin facetas o matices.

¹ Park, 1999, p. 111.

² Asensio, 1970.

El estudio de los personajes femeninos en los entremeses de Cervantes gana todavía más relevancia si consideramos que en este género los personajes femeninos ocupan gran parte de la escena y de los diálogos y están presentes en toda la pieza, lo que no ocurre, según González González³, en otro teatro coetáneo como el inglés o francés. Tal hecho, «supone un gran avance. No parece haber discriminación hombre-mujer, ambos sexos están representados de la misma manera»⁴.

Sin embargo, antes de entrar propiamente en el análisis de los personajes femeninos en los entremeses, haré un breve comentario sobre el contexto socio-cultural del siglo XVII, sobre las restricciones a que se sometían las mujeres y su relación con el concepto *honor/honra*.

2. LA SITUACIÓN DE LA MUJER EN EL SIGLO XVII Y EL CONCEPTO HONOR/HONRA

En el siglo XVII, las mujeres eran consideradas seres inferiores. Según Burbano Arias⁵, además de poseer la culpa del pecado original cometido por Eva en el paraíso que, consecuentemente, condujo a Adán —el hombre— al pecado, asumían otra gran y pesada responsabilidad en la sociedad: velar, proteger y preservar la *honra*.

Como seres imperfectos, inferiores y responsables por conducir al hombre a la inmoralidad/pecado, no se podía confiar en las mujeres, por lo que acaban sometiéndose a la autoridad del padre o del marido, que se convertían, a su vez, en dueños y verdaderos señores de la mentalidad/pensamiento de la mujer, de sus acciones y comportamiento. Una vez casada, según Fernández Álvarez⁶, la mujer pasa a ejercer el papel de esposa y también de propiedad del marido. Además, para mantener su virtud y honestidad, debían estar alejadas del mundo, ambiente hostil, libertino y pecador. Cuidar de la casa, del marido y educar los hijos era su función.

Fernández Álvarez⁷ señala que dentro del contexto familiar la mujer y la honra/honor presentan una relación directa. El hombre —y la familia— mantenían su honra preservada ante los demás si su mujer/esposa (hermana, hija, madre) era honesta, virtuosa y libre de comen-

³ González González, 1995.

⁴ González González, 1995, p. 69.

⁵ Burbano Arias, 2006.

⁶ Fernández Álvarez, 2010.

⁷ Fernández Álvarez, 2010.

tarios. Así, se puede decir que, en cierto modo, el honor/honra de las mujeres pertenecía a su marido (o padre) y para preservar este bien tan precioso cabía al varón 'defender' el honor de sus protegidas (madre, hija, hermana) que, en realidad, era su propio honor.

El matrimonio, a su vez, se convertía en la mayoría de los casos en un simple contrato entre las partes organizado generalmente por los padres y no por el amor recíproco. Como consecuencia, el marido cumplía sus obligaciones conyugales no por amor sino para garantizar la sucesión familiar. Con la ausencia de amor y complicidad entre la pareja, el hombre solía buscar lo que le faltaba fuera del matrimonio. La esposa, sin embargo, debía soportar todo sin protestar, para mantener el orden, la paz y la unión de la familia. En palabras de fray Luis de León, «Que por más áspero y de más fieras condiciones que el marido sea [...], es necesario que la mujer le soporte, y que no consienta por ninguna ocasión que se divida la paz»⁸.

Sin embargo, aunque con obligaciones tan duras, las mujeres/esposas también buscaban fuera de casa aquello que les faltaba. La diferencia de edad en relación al marido y el autoritarismo de este son algunos factores que, posiblemente, llevaron a muchas mujeres a romper con normas sociales tan rígidas.

Conducidas al matrimonio por sus padres muy jóvenes, entre catorce/quince años, las mujeres veían sus sueños y deseos, sobre todo, sexuales, deshechos por sus maridos, hombres más viejos que tenían entre 30 y 40 años más de edad. Con el avance de los años, las mujeres, jóvenes todavía, se veían obligadas a soportar la pesada carga de un marido anciano y autoritario, pero ya sin fuerzas para acompañar los pasos joviales de la esposa. Todos estos factores hacen que surjan casadas infieles, como veremos más adelante en los entremeses *El viejo celoso* y *La cueva de Salamanca*. A continuación analizo el papel de los personajes femeninos, en especial, los personajes de las mujeres casadas, en estas dos obras.

3. LA MUJER CASADA EN LOS ENTREMESES CERVANTINOS

El entremés, según el *Diccionario de Autoridades*, es una «representación breve, jocosa y burlesca, la cual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio». Asensio, a su vez, lo entiende como género popu-

⁸ Fray Luis de León, *La perfecta casada*, p. 110.

lar que abarca «historietas moldeadas en la imaginación colectiva» cuya originalidad «no reside en la materia, sino en el modo de enfoque, el repertorio de entes cómicos, la tonalidad del diálogo»⁹. Ambas definiciones identifican el entremés como un subgénero dramático de carácter cómico que, a diferencia de la comedia, ejerce «una función de esparcimiento y diversión, con frecuencia impregnada de un espíritu crítico y burlesco, en forma de sátira o parodia»¹⁰. Por ello, Agostini considera que «uno de los rasgos capitales del arte de los entremeses es el juego equívoco entre realidad y apariencia, entre ilusión y verdad»¹¹. Además, según Asensio, el género del entremés se caracteriza también por la presencia de personajes que mezclan seriedad y jocosidad, «contemplados a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola»¹².

Sobre los personajes femeninos, González González¹³, en su estudio sobre *La mujer en el teatro del Siglo de Oro español*, resalta que las mujeres están presentes en todas las escenas, controlan gran parte de las acciones y siempre encuentran una manera de burlar la autoridad del marido para hacer lo que realmente quieren, aunque sus acciones puedan resultar en la pérdida del honor/honra del marido, de la familia y el suyo.

En los entremeses del cambio de siglo, según Pérez de León, los personajes femeninos «destacan por sus elevados ingenios e intereses bien definidos» y exageran en sus deseos y tendencias¹⁴. Según el autor, tal hecho hace que el género del entremés se convierta en una vía de escape del deseo femenino como posible reacción a la imagen reprimida y represiva de la mujer diseminada en la sociedad. Cervantes, valiéndose de la risa, de la ironía y de la burla, será uno de los primeros entremesistas del teatro del Siglo de Oro en incluir en sus obras personajes femeninos que rompen con el orden social creado por los hombres que les impiden ser realmente libres.

El viejo celoso y *La cueva de Salamanca*¹⁵, según la clasificación de Rafael Balbín¹⁶, abordan el tema de la infidelidad conyugal. Además, más que

⁹ Asensio, 1970, p. 19.

¹⁰ Castilla, 2007, p. 16.

¹¹ Agostini, 1964, p. 293.

¹² Asensio, 1971, p. 101.

¹³ González González, 1995.

¹⁴ Pérez de León, 2005, p. 253.

¹⁵ Las citas de ambos entremeses analizados en este trabajo proceden de la edición de los *Entremeses de Cervantes* de Nicholas Spadaccini, 1982.

¹⁶ Balbín, 1948.

una mirada irónica de la vida, desde el punto de vista humorístico —y no de la enseñanza— ambos entremeses, según Asensio¹⁷, revelan directa o indirectamente una actitud moral y social.

3.1 *El viejo celoso*

En *El viejo celoso*, Lorenza, una chica de aproximadamente quince años, se casa, obligada por su padre, con Cañizares, un viejo rico que no la tiene como esposa, sino como alguien para entretenerle, cuidarle en la vejez y llorar su muerte. Cañizares, atacado de celos y temiendo que su joven esposa pueda ponerle los cuernos, decide encerrarla en casa, lejos de todo contacto humano privándola de libertad y amor.

Las ventanas, amén de estar con llave las guarnecen rejas y celosías; las puertas, jamás se abren: vecina no atraviesa mis umbrales, ni los atravesará mientras Dios me diere vida. Mirad, compadre: no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a los jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos públicos; donde ellas se mancan, donde ellas se estropean, y adonde ellas se dañan es en casa de las vecinas y de las amigas (p. 263).

Cañizares intenta contener a su joven esposa comprando su fidelidad con dinero, joyas y vestidos; sin embargo, Lorenza, tras pasar un año encarcelada en su propia casa, no soporta la idea de estar alejada del mundo. Así, al enterarse de que su marido es impotente y que, con eso, no va a poder disfrutar de los placeres del amor, decide, con apoyo de Cristina, su criada y sobrina, buscar por sí misma aquello que su marido no puede ofrecerle. Al primer descuido que Cañizares, deja abierta por primera vez la puerta, Lorenza consigue hablar con una vecina, Ortigosa, a quien manifiesta toda su frustración y sentimientos a través de las siguientes palabras:

Y aun con esos y otros semejantes villancicos o refranes me engañaron a mí; que malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mí todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre? (p. 257).

¹⁷ Asensio, 1970.

Además, al emplear las palabras «pobre» y «hambre» Lorenza contrasta la impotencia de Cañizares con su riqueza y, al mismo tiempo, según Wardropper¹⁸, declara que está ávida de sexo, lo que se espera de una joven de aproximadamente quince años.

Al oír las quejas de Lorenza, Ortigosa decide presentarle a un joven, esto es, la induce al adulterio. La joven esposa es fuertemente tentada a aceptar la propuesta de la vecina, pero hay algo que no le permite dar una respuesta inmediata: la preservación de su honra. Lorenza sabe que el adulterio implica la pérdida del honor del marido, de la familia, sabe que la sociedad condenaba el adulterio y le permitía al marido matar a su mujer para limpiar su honor. Tal hecho se percibe más fácilmente cuando se tiene en cuenta la siguiente intervención de doña Lorenza: «Como soy primeriza, estoy temerosa, y no querría, a truco del gusto, poner a riesgo la honra» (p. 259).

Sin embargo, todas las normas y reglas sociales no fueron capaces de mantener a Lorenza fiel a Cañizares. Lorenza ya no se ve como un objeto de entretenimiento de su marido y, cansada del autoritarismo del viejo, decide romper con los patrones sociales tan rígidos; esto es, Lorenza no se somete a la predestinación social, ser esposa sumisa y madre, y sale en búsqueda de su libertad sexual.

Tal hecho produce un cambio en la personalidad del personaje, Lorenza antes era un simple juguete del marido, pero ahora es una mujer que lo ridiculiza y que no acepta imposiciones. Para Lorenza, el adulterio representa no solo la manumisión de un matrimonio que la impide ser verdaderamente feliz y libre, como también una manera de vengarse del viejo marido que «ha violado el orden de la naturaleza de las relaciones de pareja y es culpable de despojar la libertad de conciencia femenina, que es derecho básico del ser humano»¹⁹.

Conforme mencionamos anteriormente, el tema de la honra preocupa a doña Lorenza, pues si su atrevimiento es descubierto puede costarle la vida y la deshonor de Cañizares. Sin embargo, en este entremés, este problema —transgresión de la ley moral del honor, que sitúa a la mujer joven injustamente en la órbita de la obediencia al marido anciano— se resuelve en un rápido dialogo entre Lorenza, Cristina y la vecina, según Asensio (1970). El silencio de Cristina y Ortigosa mantiene la honra preservada y la falta ocurre sin más preocupaciones.

¹⁸ Wardropper, 1981.

¹⁹ Park, 1999, p. 123.

- DOÑA LORENZA ¿Y la honra, sobrina?
- CRISTINA ¿Y el holgarnos, tía?
- DOÑA LORENZA ¿Y si se sabe?
- CRISTINA ¿Y si no se sabe?
- DOÑA LORENZA ¿Y quién me asegurará a mí que no se sepa?
- ORTIGOSA ¿Quién? La buena diligencia, la sagacidad, la industria; y, sobre todo, el buen ánimo de mis trazas.
- CRISTINA Mire, señora Ortigosa, tráyanosle galán, limpio, desenvuelto, un poco atrevido, y, sobre todo, mozo (p. 260).

Cañizares, dominado por la rabia al ver que la vecina está en su casa y, además, con un guadamecí que contiene imágenes de hombres, no consigue percibir la burla tramada por las tres mujeres ante sus ojos. Según Wardropper²⁰, los celos extremados de Cañizares le cegaron de tal modo que no fue capaz de entender las pablaras insidiosas de Ortigosa, tampoco la indiscreta intervención de Cristina al sospechar que el viejo hubiera descubierto la farsa: «Señor tío, yo no sé nada de rebozados; y si él ha entrado en casa, la señora Ortigosa tiene la culpa» (p. 268). Creyendo que Cristina se refería a las figuras representadas en el guadamecí, Cañizares no ve al amante «de carne y hueso tras él encubierto»²¹.

El galán, así, consigue traspasar los umbrales de la casa de Cañizares y se une a doña Lorenza, que separada del marido apenas por una puerta le describe con riquezas de detalles su experiencia sexual con el amante. Según Zimic, Lorenza responde a la mentira que le ha hecho vivir Cañizares, «engañándolo con aquella verdad que él más teme y aborrece»²². Wardropper²³, sin embargo, fomenta la idea de que Cañizares se ha enterado del adulterio, pero para mantener la honra decide ocultarlo. Sin embargo, oculto o no, la infidelidad de Lorenza produce un cambio en el papel de este personaje (Cañizares); antes, marido autoritario, celoso y controlador, ahora, marido deshonorado e inválido.

²⁰ Wardropper, 1981.

²¹ Zimic, 1992, p. 396.

²² Zimic, 1992, p. 396.

²³ Wardropper, 1981.

La infidelidad de la esposa representa, además, una respuesta rebelde a las actitudes machistas de los hombres. Lorenza, como mujer casada, está predestinada a velar y mantener la honra del marido, ser fiel y virtuosa. Sin embargo, consciente de su miserable situación, la joven esposa, según Park²⁴, encuentra en el adulterio una manera de oponerse al sistema patriarcal y religioso vigente. La honra ya no le importa tanto cuanto su libertad. Antes la muerte que pasar la vida encarcelada con un viejo celoso e impotente: «[...] que estoy tan aburrída, que no me falta sino echarme una sogá al cuello, por salir de tan mala vida» (p. 261).

3.2. *La cueva de Salamanca*

El tema de la infidelidad conyugal a través de la burla al marido, también está presente en *La cueva de Salamanca*. Sin embargo, según Zimic, aunque este tema sea recurrente en el teatro del Siglo de Oro y en la literatura que precede a Cervantes, en este entremés gana «una versión más densa en el aspecto ideológico, más ingeniosa y original en el artístico»²⁵. Pérez de León²⁶, a su vez, diría que lo más característico y particular en este entremés es la manipulación de la realidad por un joven estudiante —Carraolano— supuesto conocedor de las artes mágicas enseñadas en la Cueva de Salamanca para encubrir la tentativa de adulterio de la esposa en la que él también se encontraba.

Así, valiéndose del folklore, de las creencias populares de la época, Cervantes expone los defectos y flaquezas típicas del ser humano. *La cueva de Salamanca*, lugar donde, según la creencia popular, el diablo enseñaba su ciencia y magia a sus discípulos, se vuelve, en este entremés, en la principal herramienta del burlador para engañar al marido y ocultar el delito de la esposa.

Leonarda, la esposa infiel de *La cueva de Salamanca*, así como doña Lorenza de *El viejo celoso*, pone en evidencia su deseo de aprovechar y gozar los placeres extramatrimoniales. Ser la guardiana del honor/honra del marido y de la familia es una responsabilidad muy pesada y al mismo tiempo representa la anulación de todos sus sueños. Consciente de que lleva una vida infeliz, Lorenza, animada por su criada, Cristina, encuentra una manera de hacer lo que realmente desea.

²⁴ Park, 1999.

²⁵ Zimic, 1992, p. 377.

²⁶ Pérez de León, 2005.

La primera escena de este entremés tiene lugar en la casa de Pancracio que se despide de su esposa, Leonarda, para ir a la boda de su hermana. La ausencia de Pancracio es la oportunidad que Leonarda esperaba. Sin embargo, no le demuestra su deseo de verlo lejos, sino que le hace creer a Pancracio que su ausencia representa un enorme sufrimiento: «yo me apretaré con mi llaga y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere. Solo os encargo la vuelta, y que no paséis del término que habéis puesto» (p. 238). La actitud de Leonarda demuestra que su personaje tiene dos caras, sabe disimular muy bien para mantener el ambiente de falsa paz familiar y la falsa imagen de esposa dedicada.

Además, a Leonarda no le bastaba decirle al marido que su ausencia le haría sufrir y finge un desmayo. En este momento, se conoce la inclinación de Pancracio a creer en la magia, lo que ya anticipa, de cierto modo, el desarrollo de las próximas escenas: «Mas espera; diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos (p. 238)».

Pancracio, ciego de confianza en la 'honestidad' de su mujer, rasgo que lo caracteriza, parte con su compadre Leonisio rumbo a la boda de la hermana. Luego que sale Pancracio, Leonarda se quita la máscara de mujer casada, sumisa, sustentadora del honor del marido y revela su otra cara, la de mujer libre que toma sus propias decisiones.

¡Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo. Por Dios, que esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestro recatos! (p. 239)

La ciega confianza que Pancracio deposita en su esposa lo convierte en un necio y esto ya lo saben los dos amantes, el Sacristán y el Barbero, como dice Zimic, «considerándolo víctima fácil de engaño y de burlas que, con toda probabilidad, ya le han hecho muchas veces»²⁷. Podemos decir que también Carraolano, el estudiante salmantino, sabe de la fama de tonto que lleva Pancracio y de sus creencias en la magia, una vez que se aprovecha de esto para demostrarle la ciencia que ha aprendido en *La cueva de Salamanca* y hacer que Leonarda y Cristina le den abrigo por una noche.

Pérez de León concibe al Sacristán y al Barbero como los galanes de este entremés y, según el autor, su presencia en el escenario «se vincula

²⁷ Zimic, 1992, p. 381.

a los recursos humorísticos menos sutiles» como se percibe en la intervención del primero al desear una «¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!»²⁸. Sin embargo, el personaje de Carraolano trasciende el simple papel de estudiante que pide abrigo o de burlador ingenioso. Según el mismo autor, Carraolano pasa a ser, como veremos más adelante, autor y director de una pieza dentro de la pieza o teatro en el teatro, de modo que es capaz de reorganizar el espacio de la casa y las acciones de los otros personajes según sus intereses para llevar a cabo la burla al tonto Pancracio.

La fiesta adúltera planeada por Leonarda y Cristina es interrumpida por la vuelta inesperada del marido que insistentemente llama a la puerta. Lorenza, en este momento, para ganar tiempo y esconder a los amantes, asume otra vez su papel de esposa y finge un celo excesivo para certificar que realmente es su marido quien llama. Pancracio, a su vez, interpreta la demora de la esposa para abrirle la puerta y el interrogatorio que le hace como prueba del recato: «¡Oh recato inaudito de mujer prudente! Que yo soy, vida mía, tu marido Pancracio: ábreme con toda seguridad» (p. 247).

Por un breve momento Leonarda cree que su astucia, bien como la ciega creencia de Pancracio en su matrimonio, ocultará su falta, pero los gritos del estudiante escondido en el pajar pueden desenmascararla. Si antes era mujer astuta e ingeniosa, ahora Lorenza se convierte en mujer temerosa y preocupada.

Según Pérez de León²⁹, a partir de este momento las acciones de los demás personajes serán dirigidas por Carraolano que sale del pajar y usa todo su ingenio para manipular al incrédulo Pancracio. Así, valiéndose de sus creencias en la magia y presentándose como aprendiz de brujo, consigue que el Sacristán y el Barbero aparezcan como demonios. La ‘aparición’ de estas criaturas deja a Pancracio maravillado y le impide ver realmente lo que está pasando, le interesa apenas aprender las artes ocultas y descubrir si los diablos comen:

PANCRACIO No se cure dellas, amigo, sino haga lo que quisiere, que yo les haré que callen; y ya deseo en todo extremo ver alguna destas cosas que dicen que se aprenden en la Cueva de Salamanca (p. 249).

²⁸ Pérez de León, 2005, p. 271.

²⁹ Pérez de León, 2005.

- CRISTINA ¿Y éstos, han de cenar con nosotros?
- PANCRACIO Sí, que los diablos no comen.
- BARBERO Sí comen algunos, pero no todos; y nosotros somos de los que comen (p. 252).

Tal hecho representa, según Asensio³⁰, el verdadero engaño a los ojos, es decir, Pancracio ciego en su creencia en seres mágicos y en la exagerada idealización que tiene de su esposa no es capaz de percibir que está delante de dos amantes y un burlador, no de dos demonios y un brujo. La perspicacia de Carraolano, así, oculta el delito de la mujer y mantiene, en consecuencia, la aparente armonía conyugal de la pareja.

Muchos estudiosos como García Blanco y Aveleyra, por ejemplo, opinan que «la credulidad de Pancracio por las artes mágicas es absurda» y que la aparición de seres diabólicos «excluye toda verosimilitud y toda la proporción con la verdad»³¹. Zimic, en contrapartida, destaca que el exceso o el énfasis en los efectos cómicos y grotescos que se atribuye «al defecto de un personaje» no desfiguran la realidad, sino la pone en evidencia de modo más intenso e incisivo³². De este modo, todas las mentiras, engaños, creencias y ‘apariciones mágicas’ en *La cueva de Salamanca* cumplen la función de «hacer más amable la inversión de valores morales que está en las tradiciones del entremés»³³, es decir, desvían situaciones potencialmente trágicas —como el adulterio— hacia la comicidad, de modo que, según Asensio, el mismo público que rechazaba en la comedia de tres actos la infidelidad conyugal y reivindicaba duros castigos a la adúltera, aplaudía en el entremés el engaño, la sensualidad e ingeniosidad femenina, regocijándose con la escena del marido cornudo y feliz³⁴.

Leonarda, durante toda la obra, pero en especial al final, con ayuda de otros personajes, se burla no solo del marido, sino de la sagrada institución del matrimonio, de las normas religiosas/sociales y, sobre todo, del código de honra/honor. Las acciones de Leonarda en este entremés

³⁰ Asensio, 1970.

³¹ Ver Aveleyra, 1962, p. 161; García Blanco, 1951, p. 78.

³² Zimic, 1992, p. 383.

³³ Asensio, 1970, p. 23.

³⁴ Asensio, 1970, p. 21.

revelan una mujer frustrada e infeliz que decide buscar, a todo costa, «su propia vida y el propio gozo sexual»³⁵.

CONCLUSIÓN

Cervantes en sus entremeses nos presenta algo más que un conflicto de parejas. El código de honor y las pesadas reglas religiosas y sociales ya no impiden a las mujeres buscar la libertad de pensamiento y acciones, no son meros juguetes de los maridos, tampoco seres pasivos.

Lorenza y Leonarda, las mujeres casadas de *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, encuentran en la infidelidad conyugal una manera de oponerse —y vengarse— del sistema social dominado por los hombres. Además, las actitudes de ambos personajes promueven una inversión de valores morales, una vez que la infidelidad ya no es un error moral tan grave cuanto violar «el orden natural de las relaciones de pareja y despojar la libertad de conciencia femenina»³⁶. Las mujeres casadas en los entremeses cervantinos, por tanto, se proyectan como las verdaderas señoras/ dueñas de sus vidas y no apenas guardianas del honor del hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Agostini, Amelia, «El teatro cómico de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 44, 1964, pp. 223-308.
- Armijo Canto, Carmen Elena, «La imagen de la mujer en los entremeses de Cervantes: una aproximación hermenéutica», en *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2001, pp. 143-149.
- Asensio, Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1971.
- Aveleyra Arroyo de Anda, Teresa, *El humorismo de Cervantes en sus obras menores*, México, UNAM, 1962.
- Balbín, Rafael de, «La construcción temática de los entremeses de Cervantes», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 415-428.
- Bobes Naves, M.^a del Carmen, *Temas y tramas del Teatro Clásico español: convivencia y transcendencia*, Madrid, Arco Libros, 2010.
- Burbano Arias, Grace, «El honor, o la cárcel de las mujeres del siglo xvii», *Memoria & Sociedad*, 21, 2006, pp. 17-28.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asencio, Madrid, Castalia, 1970.

³⁵ Park, 1999, p. 120.

³⁶ Park, 1999, p. 122.

- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Nicholas Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1982.
- Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Alberto de Castilla, Madrid, Akal, 2007.
- Esteban, María Hernández, «Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de la cueva de Salamanca», *Quaderns d'Italià*, 14, 2009, pp. 77-97.
- Fernández Álvarez, Manuel, *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid, Espasa Libros, 2010.
- García Blanco, Manuel, «El tema de la Cueva de Salamanca y el entremés cervantino de este título», *Anales Cervantinos*, 1, 1951, pp. 71-109.
- González González, Luis Mariano, «La mujer en el teatro del Siglo de Oro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7, 1995, pp. 41-70.
- León, fray Luis de, *La perfecta casada*, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1963.
- Martínez Bennecker, Juan B., «Credulidad y magia en *La cueva de Salamanca* de Cervantes», *Revista digital*, 4, 2013, pp. 85-97.
- Park, Chul, «La libertad femenina en los entremeses de Cervantes: *El juez de los divorcios* y *El viejo celoso*», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, pp. 111-126.
- Pérez de León, Vicente, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- Wardropper, Bruce W., «Ambiguity in *El viejo celoso*», *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2, 1981, pp. 19-27.
- Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

