

BURLA, BURLADORES Y BURLADOS EN CERVANTES

Carlos Mata Induráin (ed.)



BURLA Y TEATRALIDAD
EN LA CUEVA DE SALAMANCA DE CERVANTES

Ana Aparecida Teixeira de Souza
Universidade de São Paulo

Como se sabe, diversos estudios críticos, en los últimos años, vienen demostrando, en palabras de Javier Huerta Calvo, que «las burlas traspasan y contaminan casi toda la literatura áurea cualquiera que sea el género»¹. Y, como no podría ser diferente, Miguel de Cervantes explota los diferentes tipos de burlas en sus obras: tanto en sus *Nuevas ejemplares* (1613) como en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615). Sin embargo, es con el *Quijote* (1605/1615) que el escritor le ofrece a su lector, según el investigador, «una enciclopedia de burlas bien o mal aplicadas»², que trata desde diferentes perspectivas. Entre las más diversas obras cervantinas que presentan la burla como un elemento importante en el desarrollo de la acción de sus personajes, el presente artículo pretende analizar dicho recurso en el entremés *La cueva de Salamanca*, más específicamente en el cuadro en el que Carroalano, un estudiante de Salamanca, ingeniosamente, le prepara y le realiza una burla al marido cornudo, Pancracio³.

¹ Huerta Calvo, 2001b, p. 10.

² Huerta Calvo, 2001b, p. 10.

³ Es posible reconocer otros niveles de burlas en *La cueva de Salamanca* (Leonarda a su esposo, el sacristán y el barbero al marido de Leonarda, Cristina a su amo), pero este artículo se centra solo en la burla que el estudiante le hace a Pancracio, con el

Para comprender el modo como Cervantes utiliza la burla en *La cueva de Salamanca*, es importante tener en cuenta algunas consideraciones metodológicas propuestas por Hannah E. Bergman en su estudio *Ramillete de entremeses y bailes*. Según la investigadora, la burla «es quizás el tema predilecto del entremés, motivo central en algunos y accesorio en casi todos»⁴. De todos modos, conforme lo aclara Celsa Carmen García Valdés, a partir de lo que dice Bergman, es esencial la presencia de la burla en los entremeses «en cualquiera de sus modalidades»⁵ considerando que se trata de «su esencia» y de «su razón de ser»⁶. En el caso específico de *La cueva de Salamanca*, la burla no forma parte del motivo central del entremés, porque se acerca más al accesorio. Sin embargo, aunque este entremés integra el grupo de los entremeses con burlas⁷, este artículo se propone demostrar que el modo como el dramaturgo alcalaíno utiliza la burla en las acciones de sus personajes favorece el carácter metateatral de esta obra.

Otro aspecto fundamental es delimitar el concepto de la burla en la obra entremesil cervantina, pues, conforme lo señala Ignacio Arellano, es muy difícil establecer los límites de la burla, pues, en líneas generales, «la burla lleva siempre una carga agresiva, de la que debe analizarse la dirección y los medios utilizados»⁸. Por este motivo, conforme lo aclara el investigador, es inevitable «plantearse la cualidad “subversiva” o “conservadora” de la risa»⁹ en estas situaciones. Para hacer esta distinción, Arellano sugiere observar no solo las intenciones del autor, que generalmente transitan más en el ámbito satírico, sino pensar en el contexto de la obra, es decir, en «los efectos estéticos inmediatos (la risa) que provoca en el receptor»¹⁰. Asimismo, es posible ver la intención de Cervantes, por ejemplo, en su entremés *El vizcaíno fingido*, en el que demuestra que la burla no debe

fin de detallar dicho recurso, así como establecer una relación intrínseca con el mecanismo teatro en el teatro.

⁴ Bergman, 1970, p. 15.

⁵ García Valdés, 2020, p. 10.

⁶ García Valdés, 2020, p. 11.

⁷ García Valdés aclara que «“algunos” [entremeses] que tienen la burla como tema central, es decir, son *entremeses de burlas* y esto los diferencia de “casi todos” (la mayoría) que tienen burlas como motivos accesorios, es decir, que son *entremeses con burlas*» (2020, p. 11).

⁸ Arellano, 2019a, p. 8.

⁹ Arellano, 2019a, p. 7.

¹⁰ Arellano, 2019a, p. 14.

dañar al otro¹¹, cuando pone en boca del personaje Solórzano la siguiente observación: «Cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba. Quiero decir que ni ha de ser con ofensa de Dios ni con daño de la burlada, que no son burlas que las redundan en desprecio ajeno»¹². De acuerdo con María Luisa Lobato, Cervantes muestra, con esta colocación, que su concepto de burla «está más próximo a la diversión que a la ofensa de quien la recibe»¹³. En este aspecto, el dramaturgo, en alguna medida, se distancia de las burlas pesadas, las que «enojan y dañan»¹⁴, ya que se acerca más a la moderación y a la benevolencia, una vez que defiende que la burla no debe provocar daño, dolor y tampoco ruina a la persona burlada. Asimismo, es interesante señalar, a partir de lo que dice Arellano, que el propio género entremesil suaviza la carga de agresividad que suele estar presente en las burlas¹⁵; incluso porque el principal objetivo de los entremeses es provocar la risa. Siendo así, la burla sugerida por Cervantes en su entremés tiene como horizonte la ética aristotélica de la eutrapelia. Según Carmen García Valdés, dicha ética se integra en la visión cristiana propuesta por Santo Tomás de Aquino¹⁶. Con la intención de explicar esta relación, la investigadora se apoya en lo que dice Covarrubias sobre esta visión, considerando que, para el lexicógrafo áureo, se trata de «Un entretenimiento de burlas graciosas y sin perjuicio»¹⁷.

Ahora bien, tras pensar en los límites de la burla, es importante delimitar el tipo de acción que se suele utilizar en el género entremesil. Para ello, se toma en consideración los estudios de Javier Huerta Calvo, en los que aclara que hay dos tipos de acción que se

¹¹ Cervantes presenta una concepción semejante en su *Quijote*, cuando aclara «que no son burlas las que duelen, ni hay pasatiempos que valgan si son con daño de tercero» (*Don Quijote de la Mancha*, II, p. 62).

¹² Cervantes, *El vizcaíno fingido*, p. 69.

¹³ Lobato, 2005, p. 284.

¹⁴ Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 264. Covarrubias, a su vez, explica que la burla pesada es «la que es perjudicial, y con daño de la persona a quien se hace» (*Tesoro de la lengua castellana*, p. 371).

¹⁵ Conforme lo aclara Arellano, «La conciencia de la agresividad de la risa hace que surjan mecanismos limitadores de la violencia. Un mecanismo de control es la censura; otro son las convenciones genéricas literarias capaces de desactivar la violencia de la burla aislándola en un marco globalmente lúdico» (2019b, p. 6).

¹⁶ García Valdés, 2020, p. 13.

¹⁷ Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana*, p. 864.

suelen utilizar en los entremeses: la burla propiamente dicha¹⁸ y las burlas de carácter amoroso. Estas últimas son las que interesan para este artículo, considerando que representan la «vida erótica, tanto fuera como dentro del matrimonio»¹⁹. Según el investigador, los entremeses que forman parte de este grupo tienen la costumbre de poner en juego «el consabido triángulo de personajes: mujer/ amante / marido»²⁰. En *La cueva de Salamanca*, dicho triángulo se representa a través de las acciones de los siguientes personajes: Leonarda (esposa), el sacristán Reponce (amante) y Pancracio (marido). Asimismo, se pueden añadir las acciones desempeñadas por la pareja Cristina (criada) y el barbero maese Nicolás (amante), porque contribuyen al desdoblamiento del adulterio que se comete en la casa de Pancracio, una vez que la criada, además de ser cómplice de su señora, también imita su comportamiento indecoroso.

El motivo de las traiciones de Leonarda se debe, muy probablemente, a su disgusto frente a su matrimonio con Pancracio y a su voluntad de disfrutar de los placeres del amor carnal, aunque sea con otro hombre. Por lo general, en las obras entremesiles, la mujer suele estar insatisfecha con la vida de casada, de modo que siempre utiliza una serie de ardides para librarse de su marido, como, por ejemplo, «una repentina enfermedad»²¹, con la intención de disimular sus verdaderas intenciones frente a él. Es lo que ocurre en la escena en la que Leonarda, para simular que no quiere que su marido se ausente del hogar por algunos días, finge, entre lágrimas y suspiros, un desmayo²². Pancracio, como la considera un ejemplo de esposa fiel y “virtuosa”²³, comparándola a las célebres Lucrecia y Porcia, se engaña fácilmente con su actitud, pues, frente a este desmayo fingido,

¹⁸ Huerta Calvo dice que «En estas piezas asistimos a la escenificación de una burla, engaño o estafa, casi siempre asociada a lo material: robo de prendas, de dinero, de alimentos...» (2001a, p. 88).

¹⁹ Huerta Calvo, 2001a, p. 90.

²⁰ Huerta Calvo, 2001a, p. 90.

²¹ Huerta Calvo, 2001a, p. 97.

²² Leonarda, en ausencia de su marido, le revela a su criada su disgusto frente a su matrimonio: «¡Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz! Vaya y no vuelvas; la ida del humo. Por Dios, que esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestros recatos» (Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 105).

²³ Pancracio le declara a su compadre Leoniso: «No hay Lucrecia que se le lleque ni Porcia que se le iguale; la honestidad y el recogimiento han hecho en ella su morada» (Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 110).

piensa que algunas palabras dichas por él son capaces de volverla de su estado de inconsciencia, como se ve en esta sentencia: «Mas espera, direle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos»²⁴. Como es posible observar, Pancracio, dentro del esquema de personajes entremesiles, figura el papel del bobo debido a su «simplicidad mental»²⁵. Stanislav Zimic muestra que el propio nombre del personaje tiene una connotación cómica²⁶ ya que se fundamenta en la tontería²⁷. Asimismo, se comprende que se trata de un tipo de personaje que confía fácilmente en todo lo que los demás le dicen, por ello, es muy fácil burlarse de este tipo²⁸.

Como no se requiere mucho esfuerzo para engañarlo, Leonarda y Cristina no encuentran obstáculos para celebrar una fiesta de muchos placeres con sus amantes, el sacristán Reponce y el maese Nicolás, respectivamente. Se suma a ellos, aunque de modo inesperado, Carroalano, un estudiante de Salamanca. Mientras estos personajes disfrutan de la música, Pancracio regresa anticipadamente de su viaje. Con la presencia del marido engañado en la puerta de la casa, los dos amantes se alborotan y, por tal motivo, Leonarda busca medios para ocultarlos en el «desván donde está el carbón»²⁹ y, a la vez, retrasa la entrada de su marido a casa a través de un interrogatorio cómico, en el que simula no reconocerlo, sea por medio de la voz, sea por medio de la propia apariencia.

Frente a este desorden, típico de las piezas entremesiles, el estudiante, de modo calculado, se revela al marido engañado con el fin de asumir la situación y, de este modo, articula medios para librar a los amantes y libarlo a él del peligro, ya que era testigo del adulterio. Este tipo de personaje entremesil, según Huerta Calvo, tiene la costumbre de poner en práctica «el arte de la burla» ya que se trata de

²⁴ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 104.

²⁵ Huerta Calvo, 2001a, p. 98.

²⁶ Abraham Madroñal Durán recuerda que en los entremeses la risa se origina a través del manejo del lenguaje, así «una manera de provocar esa comicidad mediante el empleo de recursos lingüísticos es la de nombrar a los personajes con intención cómica» (2001, p. 188).

²⁷ Zimic, 1992, pp. 377-378.

²⁸ De acuerdo con Gonzalo Correas, «Ansí engañan a los bobos» en las burlas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 46.

²⁹ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 111.

un tipo ingenioso³⁰ y por ello «sabe resolver las situaciones más comprometidas mediante sus conocimientos de magia negra»³¹. Por ser un personaje de «ingenio excesivo»³², tiene la perspicacia de elaborar una burla³³ a Pancracio. Para engañarlo, se aprovecha, conforme lo observa Zimic, de la fama de tonto que tenía en el pueblo³⁴, para sugerirle ser un nigromante³⁵ y, por esa razón, se apoya en «la ciencia» que conoció en la misteriosa «Cueva de Salamanca»³⁶.

PANCRACIO. La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde soy natural, si se dejara usar sin miedo de la Santa Inquisición, yo sé que cenara y recenara a costa de mis herederos. Y aun quizá no estoy muy fuera de usalla, siquiera por esta vez, donde la necesidad me fuerza y me disculpa³⁷.

Como Pancracio cree fácilmente en todo lo que le dicen, se queda curioso para saber exactamente lo que el salamanquero conoce: «ya deseo en todo extremo ver alguna destas cosas que dicen que se aprenden en la Cueva de Salamanca»³⁸. A partir de la curiosidad del

³⁰ Conforme lo aclara Covarrubias, es quien tiene «una fuerza natural del entendimiento» y «el que tiene sutil y delgado ingenio» *Tesoro de la lengua castellana*, p. 1099. Según García Valdés, «El creador de la traza, el burlador, halla un medio con que salir de la dificultad, un modo ingenioso con que desempeñarse» (2020, p. 12).

³¹ Huerta Calvo, 2001a, p. 103.

³² Pérez de León, 2005, p. 272.

³³ Según García Valdés «la fuerza creadora de la burla no procede de la pobreza, el hambre o la avaricia que con tanta frecuencia ocasionan episodios burlescos sino del ingenio» (2020, p. 11).

³⁴ Zimic, 1992, p. 381.

³⁵ Para Pérez de León, Carroalano tiene la «capacidad para manipular al resto de personajes a través de la utilización de sus conocimientos sobre magia» que «es fundamental para solucionar el conflicto pacíficamente y a su favor» (2005, pp. 273-274).

³⁶ Correas cuenta que «La cueva de Salamanca; estuvo en la cueva, o ha estado, o salió de la cueva de Salamanca. (Esta cueva es la Universidad y estudio general que aquí hay, y sobre esta verdad han fingido patrañas para hacer maravillar a los que vienen de nuevo, y mostraban una que era sacristía de la parroquia de San Cebrián, debajo de la capilla y altar mayor; y decían que allí se leía en secreto nigromancia, y que allí estudió el Marqués de Villena; mas todo es fábula, como las antiguas que refieren Palafeto, o Palefato, y Fortuno.)» *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 548.

³⁷ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 113.

³⁸ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114.

marido cornudo, Carraolano, de modo avisgado, lo engaña a través de la manipulación del discurso³⁹ y le hace una pregunta de modo que se quede más curioso aún y, de esta forma, concuerde con su propuesta: «¿No se contentará vuesa merced con que le saque de aquí dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas?»⁴⁰. El estudiante, a través de un lenguaje enigmático, le aclara a Pancracio que no se trata simplemente de cualquier demonio, sino de los propios amantes que se convierten en figuras alegóricas: «Digo que saldrán en figura del sacristán de la parroquia y en la de un barbero su amigo»⁴¹. Pancracio acepta sin cuestionar y, por este motivo, se deja llevar por la escena fingida preparada por el estudiante: «yo me holgaré de ver esos señores demonios y a la canasta de las fiambresas»⁴².

Merece la pena señalar que las dos mujeres asumen un papel muy importante en la conducción de la burla elaborada por Carroalano, cuando se lleva en consideración que de función pasiva adquieren una función activa⁴³. Leonarda, cuando ve la conducta del estudiante, se admira: «¿Demonios en mi casa y en mi presencia? ¡Jesús! ¡Librada sea yo de lo que librarne no sé!»⁴⁴. Este comportamiento sugiere dos tipos de interpretación: en primer lugar, ella se sorprende de la invención del estudiante, pues no esperaba que él fuese a asumir la farsa a Pancracio y, en segundo lugar, su cuestionamiento contribuye a que su marido acepte de buen grado lo que Carroalano le propone. Ya, Cristina, por su parte, también entiende que el salamanqueso se burla de su señor⁴⁵ y, para tornar verosímil su espanto ante dicha escenificación fingida, le hace algunas preguntas retóricas:

³⁹ Según el *Diccionario de autoridades*, burla es una «acción que se hace con alguno, o la palabra que se le dice, con la cual se le procura engañar» (en línea).

⁴⁰ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114.

⁴¹ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114.

⁴² Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114.

⁴³ Lobato, 2005, p. 296.

⁴⁴ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114.

⁴⁵ Cristina evidencia su consciencia acerca de la burla elaborada por el estudiante a Pancracio en un aparte: «(El mismo diablo tiene el estudiante en el cuerpo. ¡Plega a Dios que vaya a buen viento esta parva!)» (Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114).

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

ESTUDIANTE. ¡Gentil novedad! ¿Adónde diablos hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que éstos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción. Y apártense, y verán maravillas⁴⁶.

El estudiante se apoya en las indagaciones de Cristina para crear un clima de misterio y, por tal razón, anuncia la representación de la escena fingida a los demás personajes y les advierte que «verán maravillas». Asimismo, invita al propio público lector a acompañar la escenificación de la burla, dentro del propio entremés, lo que permite afirmar que hay, en *La cueva de Salamanca*, una presencia del recurso dramático teatro en el teatro⁴⁷. Para que todos puedan presenciar todas esas maravillas y de modo a ofrecer verosimilitud a su burla, Carroalono pone en escena la exhibición de un conjuro, a fin de probar que tiene conocimiento de los asuntos relacionados al universo de lo sobrenatural:

Vosotros, mezquinos, que en la carbonera
hallastes amparo a vuestra desgracia,
salid, y en los hombros, con priesa y con gracia,
sacad la canasta de la fiambreira.
No me incitéis a que de otra manera
más dura os conjure. Salid, ¿qué esperáis?
Mirad que si a dicha el salir rehusáis,
tendrá mal suceso mi nueva quimera⁴⁸.

En realidad, lo que el estudiante hace es parodiar, de modo burlesco, los hechizos que se solían hacer en la famosa Cueva de Salamanca⁴⁹. Para convencer a Pancracio de sus habilidades de conjurar a los demonios, le advierte que tiene que entrar en la carbonera, que,

⁴⁶ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 114.

⁴⁷ De acuerdo con Hermenegildo, «siempre que haya dentro de una obra una cierta *puesta en escena* de una acción en algún modo autónoma», se reconoce la representación dentro de la representación (1999, p. 79).

⁴⁸ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 115.

⁴⁹ Suárez Miramón, 2019, p. 144.

paródicamente, se convierte en la propia cueva⁵⁰. Asimismo, le justifica que su ingreso en este desván contribuirá sobremodo a que sus palabras tengan más fuerza: «Quiero entrar allá dentro, y a solas hacer un conjuro tan fuerte que los hago salir más que de paso»⁵¹. Efectivamente, dentro de las convenciones del teatro en el teatro, el estudiante, que asume el papel de director de escena⁵², sugiere implícitamente que su intención es enseñarles a los dos amantes cómo actuar en el papel de demonio en la burla a Pancracio⁵³. Es posible comprobar esta hipótesis cuando el personaje fundamenta su propuesta, al advertirles: «aunque la calidad destes demonios más está en sabellos aconsejar que en conjurallos»⁵⁴.

Después de escuchar el conjuro, Pancracio se queda maravillado y muy curioso para ver ante sus ojos la presencia de estos dos seres del mundo del más allá. Por lo tanto, les confiesa a las dos mujeres sus impresiones frente a la magia del estudiante, al decirles: «Yo digo que si éste sale con lo que ha dicho, que será la cosa más nueva y más rara que se haya visto en el mundo»⁵⁵. De esta manera, cuando estas dos figuras entran en escena, lo primero que hace Leonarda es darle rienda suelta a la imaginación de su esposo, a través de esta expresión: «¡Jesús! ¡Qué parecido son los de la carga al sacristán Reponce y al barbero de la plazuela!»⁵⁶.

Al regresar a la escena, tanto el sacristán como el barbero asumen un papel muy diferente de los suyos, considerando que, de amantes fogosos y amigos de los placeres proporcionados por las fiestas y co-

⁵⁰ Suárez Miramón, 2019, p. 144.

⁵¹ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 115.

⁵² Según la concepción del teatro en el teatro: «Uno o varios personajes de la obra/marco pueden asumir también la función de conceptor y director escénicos, proponiendo la manera de actuar y de fingir, el diálogo que ha de ponerse en boca de los mirados, el vestuario que estos llevarán, los gestos y las relaciones espaciales — kinésica y proxémica— que llevarán a cabo, etc.» (Hermenegildo, 1999, p. 82).

⁵³ Vicente Pérez de León observa que «El papel del estudiante parece trascender el de mero personaje, ya que pasa por ser en la obra desde actor a autor, además de audiencia y maestro de ceremonias o director de los actos que acontecerán» (2005, p. 276).

⁵⁴ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 115.

⁵⁵ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 115.

⁵⁶ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 115.

midas⁵⁷, se convierten, aunque de modo fingido, en demonios para llevar a efecto la burla al marido engañado. Asimismo, se puede añadir el hecho de que cambiar de papel dentro de las obras dramáticas, según lo esclarece Hermenegildo, es un factor primordial en la producción del artificio teatro en el teatro⁵⁸, lo que permite construir la ilusión dramática y, con ello, realzar la teatralidad de este entremés cervantino.

Esta teatralidad se desdobra en la escena en la que los personajes integran a estos dos demonios en un animado banquete. Es como si las dos mujeres y los dos amantes pudieran, en alguna medida, darle prosequimiento a la fiesta que, conforme ya se ha comentado, se interrumpió con la llegada de Pancracio a la casa. Para esta confraternización, el avisado estudiante, en un clima festivo⁵⁹, celebra con el vino de Esquivias la presencia de estos dos invitados “inesperados”. Como se trata de dos seres “fantásticos”, los personajes discursan si los diablos comen o no, con la intencionalidad de despertar aún más la curiosidad de Pancracio:

CRISTINA. ¿Y estos, 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.

CRISTINA. ¡Ay, señores! Quédense acá los pobres diablos, pues han traído la cena. Que sería poca cortesía dejarlos ir muertos de hambre, y parecen diablos muy honrados y muy hombres de bien⁶⁰.

⁵⁷ Conforme lo explica Huerta Calvo, en los entremeses el sacristán generalmente representa el papel de «fugoso amante, buen amigo de los placeres de la mesa (acompaña siempre sus escarceos sexuales con succulentas comidas) [...]» (2001a, p. 100). Ya, el barbero, según el investigador, figura, de modo semejante, el «prototipo de fogoso amator y suministrando un léxico de carácter erótico en la parte de su oficio que se refiere a *hacer sangrías* con su afilada *lanceta*» (2001a, p. 104).

⁵⁸ Para Hermenegildo, «Siempre que un personaje se reviste de una función distinta de la que es propia en la obra/marco y alguna de las figuras dramáticas asume una función mirante frente a unos mirados, [...] estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del teatro en el teatro o derivadas, de modo inmediato, de él» (1999, p. 79).

⁵⁹ Se trata de una escena con características típicamente entremesiles, pues, en el teatro breve «La glotonería, el elogio del beber y del placer sensual serían burlescos» (Arellano, 2019b, p. 12).

⁶⁰ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 116.

Como se ve, Cristina engaña con la verdad a su señor, cuando le dice que los dos diablos deben participar de la cena, una vez que fueron ellos quienes llevaron la comida y la bebida para la fiesta. El modo como manipula su discurso pone en evidencia el siguiente dicho popular, registrado por Gonzalo Correas en su obra *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627) «Cuando se dice a uno la pura verdad, como en burlas, de manera que él no la cree, sino lo contrario, y queda engañado»⁶¹. De hecho, Pancracio, debido a su insensatez, no interpreta lo que su criada le dice, sino todo lo opuesto, pues, como sigue inmerso en su curiosidad por la magia, desea ver, con sus propios ojos, los poderes de los diablos: «Queden, que quiero ver lo que nunca he visto»⁶². El resultado positivo del engaño llevado a cabo por la criada se debe al hecho de que «el aspecto lingüístico es uno de los principales a la hora de conseguir la burla en el entremés»⁶³. De este modo, el sacristán y el barbero aprovechan la oportunidad para cantar, al son de la guitarra, una música que posee «una letra en apariencia disparatada o sin sentido»⁶⁴, que gira alrededor de los enigmas de la cueva de Salamanca. Por consiguiente, Pancracio se queda hipnotizado por el modo como los dos “diablos” se comportan:

PANCRACIO. Dígame, señor mío, pues los diablos lo saben todo: ¿dónde se inventaron todos estos bailes de las zarabandas, zambapalo y dello me pesa, con el famoso del nuevo Escarramán?

BARBERO. ¿Adónde? En el infierno. Allí tuvieron su origen y principio.

PANCRACIO. Yo así lo creo⁶⁵.

La respuesta de Pancracio a los demonios fingidos sentencia su papel de bobo en el entremés, porque cree, conforme ya se ha dicho, en todo lo que ve y en todo lo que le dicen. Para Joaquín Casalduero, dicho comportamiento «pone de manifiesto toda la tontería de que es capaz el tipo literario del marido burlado»⁶⁶. Por

⁶¹ Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, p. 523.

⁶² Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 116.

⁶³ Madroñal Durán, 2001, p. 179.

⁶⁴ Baras Escolá, 2012, p. 499.

⁶⁵ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 118.

⁶⁶ Casalduero, 1966, p. 209.

ello, no ve la realidad de la que forma parte⁶⁷, ya que no reconoce, en ningún momento, que los demonios son, de hecho, el sacristán y el barbero del pueblo. Lo más sorprendente es que Pancracio no solo cree en el engaño, sino que quiere seguir metido en esta situación absurda cuando les afirma a los dos amantes esta sentencia: «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»⁶⁸. A este respecto, Pancracio asume, a partir de las exigencias del teatro en el teatro⁶⁹, aunque de modo inconsciente, el papel de espectador de su propia burla. Sobre ello, María Luisa Lobato⁷⁰ llama la atención para el hecho de que en esta obra cervantina el burlado no se da cuenta de que ha sido objeto de burla, como solía suceder en la mayoría de los entremeses de la época. La ausencia de anagnórisis contribuye sobremanera a mostrar que la burla engendrada por Carraolano no le causa a Pancracio ni dolor, ni daño⁷¹. Sin saber de la verdad, el marido de Leonarda tiene su honor salvaguardado y, en virtud de ello, se convierte en una víctima cómica. Es interesante pensar, a partir de lo que dice Arellano, que «Muchas víctimas de la burla se podrían observar desde la perspectiva de las *figuras* en el sentido aurisecular de personajes con una deformación extravagante y ridícula que mueve a risa y desprecio»⁷². De hecho, Pancracio, además de comportarse ridículamente en su vida matrimonial, se porta de modo absurdo ante el engaño promovido por el estudiante. La risa reside también en el hecho de que en el género entremesil no se valoran, como bien lo

⁶⁷ Casalduero, 1966, pp. 209-210.

⁶⁸ Cervantes, *La cueva de Salamanca*, p. 118.

⁶⁹ Según lo observa Alfredo Hermenegildo, en las piezas dramáticas, que tiene la presencia del recurso dramático teatro en el teatro, es de fundamental importancia que uno de los personajes «se convierta en espectador dentro de una obra dramática» (1999, p. 79).

⁷⁰ Lobato, 2005, p. 294.

⁷¹ El *Diccionario de autoridades* expone este carácter inofensivo de la burla en la siguiente definición: «Echarlo en burlas, o a burlas. Vale lo propio que no hacer caso ni caudal de lo que se ha dicho, de que otro se pudiera ofender, desvaneciéndolo; y disimulando para que no resulte algún perjuicio, daño, u ocasión de disturbio entre los circunstantes» (en línea). Se suma a este concepto una cuestión poética, pues, según lo establecido por Cascales, «la risa es una burla sin dolor de alguna cosa torpe y fea» (*Tablas poéticas*, en García Berrio, 2006, p. 379).

⁷² Arellano, 2019b, p. 7.

dice Bergman, cualidades que se estiman «en el ser humano», como «amor, lealtad, valor, generosidad, abnegación, honor»⁷³. De esta forma, según las observaciones de la investigadora, como las víctimas de los engaños y de las burlas no poseen estas cualidades, como es el caso de Pancracio, «sus chascos no mueven a lástima sino a risa»⁷⁴.

Para concluir, se puede decir que la burla presente en *La cueva de Salamanca* se acerca más a la benevolencia y a lo lúdico, distanciándose de la agresividad satírica de la mayoría de las burlas. En palabras de Vicente Pérez de León, el dramaturgo alcalaíno transforma «un entremés de adulterio y deshonor en una celebración carnavalesca que incluye una gran comida que despide deseos y atracciones carnales entre personajes»⁷⁵. Asimismo, la manera con la que Miguel de Cervantes articula el tema del engaño al marido burlado en su obra entremesil favorece, conforme se ha analizado a lo largo del presente artículo, al desarrollo del recurso dramático teatro en el teatro, que potencia, por un lado, la comicidad de las acciones de sus personajes entremesiles y, por otro lado, estimula la risa de su público lector.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «La burla en el Siglo de Oro. Algunas consideraciones previas», en *Antología de la literatura burlesca del Siglo de Oro. Volumen 1. Poesía de Lope de Vega, Góngora y Quevedo*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2019a, pp. 7-18.
- ARELLANO, Ignacio, «Introducción. Burlas y veras en el Siglo de Oro. Teorías y prácticas», *Hispanófila*, 185, 2019b, pp. 5-9.
- BARAS ESCOLÁ, Alfredo, «Notas complementares. *La cueva de Salamanca*», en *Entremeses de Miguel de Cervantes*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 498-541.
- BERGMAN, Hannah E., *Ramillete de entremeses y bailes nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Madrid, Castalia, 1970.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gre-dos, 1966.

⁷³ Bergman, 1970, p. 14.

⁷⁴ Bergman, 1970, p. 14.

⁷⁵ Pérez de León, 2005, p. 268.

- CERVANTES, Miguel de, *El vizcaíno fingido*, en *Entremeses de Miguel de Cervantes*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 69-101.
- CERVANTES, Miguel de, *La cueva de Salamanca*, en *Entremeses de Miguel de Cervantes*, ed. de Alfredo Baras Escolá, Madrid, Real Academia Española, 2012, pp. 103-118.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana en que van todos los impresos antes y otra gran copia*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Jaime Ratés, 1906.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- Diccionario de autoridades* (1726-1739), Recurso elaborado por el Instituto de Investigación Rafael Lapesa, Madrid, Real Academia Española, en <<http://web.frl.es/DA.html>> [fecha de consulta: 20/07/2020].
- GARCÍA BERRIO, Antonio, *Introducción a la poética clasicista. Comentarios a las «Tablas poéticas» de Cascales*, Madrid, Cátedra, 2006.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Introducción», en *Antología de la Literatura Burlesca del Siglo de Oro. Volumen 4. Entremeses de burlas*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, pp. 9-50.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina», en Catherine Poupene Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (eds.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo. Actas del coloquio de Montreal*, Murcia, Servicios de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999, pp. 77-92.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2001a.
- HUERTA CALVO, Javier, «Presentación», en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001b, pp. 9-11.
- LOBATO, María Lobato, «Morfología del entremés de burlas cervantino», en A. Robert Lauer y Kurt Reichenberger (eds.), *Cervantes y su mundo III*, Kassel, Edition Reichenberger, 2005, pp. 283-306.
- MADROÑAL DURÁN, Abraham, «La burla lingüística en el entremés barroco», en Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas (eds.), *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 177-197.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2005.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «De lo grave a lo grotesco en las cuevas cervantinas», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 7.2, 2019, pp. 135-146.

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.