
AURELIO GONZÁLEZ EL ESPACIO Y LA REPRESENTACIÓN EN LOS ENTREMESES DE CERVANTES

El Colegio de México

Resumen

Al publicar Cervantes sus comedias y entremeses en 1615 lo hace como una manera de presentar sus propuestas teatrales, temáticas y escénicas. En este sentido el espacio es un elemento fundamental en la construcción dramática de la obra. Teatralmente el espacio puede ser comprendido como un espacio físico (el escenario o tablado) en el cual se desenvuelven los personajes y que puede ser definido como el espacio escénico; en ese espacio físico se crea un espacio de la ficción que es el espacio dramático. En el presente trabajo se revisa la construcción del espacio dramático de los entremeses y se muestra cómo cada uno ofrece variantes y distintos grados de complejidad que van desde lo más elemental hasta una construcción espacial similar a la que se emplea en las comedias.

palabras clave: Cervantes, entremeses, espacio, representación, técnica teatral

Abstract

Space and Representation in Cervantes' Interludes (Entremeses)

When Cervantes published his plays (comedias) and interludes (entremeses) in 1615, he intended to present his thematic and staging proposals. Hence, space becomes a foundational element in the dramatic structure of a piece. Theatrically, space may be understood as a physical entity (the setting or stage) wherein dramatic characters develop: this could be defined as the scenic space. In this physical or scenic space, a fictional or dramatic space ensues. In this essay, I analyze the construction of the various dramatic spaces in the Interludes (Entremeses), showing how each one presents variations and different degrees of complexity, from the most basic to the most intricate. In the latter case, the construction of space would be similar to that found in a full-length play or comedia.

keywords: Cervantes, entremeses (interludes), space, representation, dramatic technique

Un fenómeno particular del gran movimiento teatral del Siglo de Oro es el desarrollo del género breve cómico, esto debido a que era parte esencial de la representación en los corrales, pues entre cada jornada de la comedia se representaba ya fuera un entremés, una jácara, una mojiganga o un baile. Eugenio Asensio nos dice sobre el entremés: “constituye un género teatral intrascendente, juguete de un cuarto de hora, y no admite ambiciones estéticas ni psicología compleja, ni interpretación didáctica de la sociedad” (Cervantes, 1970: 41). Sin embargo, y precisamente por esta intrascendencia genérica, todo su valor para la compleja función del teatro barroco se apoya en una eficaz escenificación en el tablado del corral. No olvidemos que era un género de especialistas al que ocasionalmente se acercaban los grandes dramaturgos como Calderón; por eso llama la atención de Cervantes que da a la imprenta en 1615 ocho entremeses y ocho comedias. Algunos estudiosos de la obra cervantina, al interrelacionar en su obra lo narrativo y lo teatral, como Herrero García (1950: 33-37), llegan a plantear que las *Novelas ejemplares* podrían ser prosificación de entremeses. En esta relación Ruffinatto concluye que “la verdadera labor dramática de Cervantes no reside en sus comedias sino más bien en la impronta teatral de sus *Novelas ejemplares*” (2003: 373).

En cuanto al contenido del entremés, en general, se trata de un género que, también en opinión de Asensio, “amparado por sus festivos privilegios, nos brinda este cuadro: justicia apaleada, padres engañados, maridos burlados, ingenuos chasqueados, en una palabra, vacaciones morales” (1965: 34-35). En este sentido, el entremés resulta el contrapunto a la tensión dramática y afirmación de los valores aceptados por la sociedad presentes en los grandes temas del teatro áureo como la honra, el destino trágico o la exaltación histórica que tan bien manejaba la comedia. Tampoco hay que olvidar que la risa brota con mayor facilidad y es más apreciada cuando se genera en el borde de lo prohibido e irreverente, y ese es el campo del entremés.

La manera en que está compuesto el texto dramático de las obras pertenecientes al género entremesil también permite algunas libertades y peculiaridades, por ejemplo, el uso de la prosa, lo cual es una circunstancia determinante (aunque también hay entremeses en verso) para su escenificación, pero, además, los diálogos de los personajes deben tener una vivacidad y agilidad acorde con la breve duración del entremés; incluso en algunos entremeses el discurso mismo es el elemento caracterizador y la esencia de la comicidad. A este propósito, Bustos Tovar ha señalado que “El rasgo más notable del diálogo entremesil es que se trata en todos los casos de un diálogo teatralmente trunco, en el sentido que no conduce obligatoriamente a un desenlace dialéctico” (1996: 288).

Cervantes ha alcanzado, entre la crítica moderna, más éxito con sus entremeses

que con sus comedias o tragedias. Con respecto a la valoración de los entremeses cervantinos por parte de la crítica, además de la fundamental visión de conjunto de Jean Canavaggio (1977), se puede recordar lo que ha dicho recientemente el ya citado Bustos Tovar: “La aportación fundamental de Cervantes al género del entremés consiste, a mi juicio, en esta suerte de trascendencia (lo que él llama ‘las imaginaciones y pensamientos escondidos del alma’) que es una constante en toda la obra cervantina” (1996: 278).

Por su parte, Asensio considera que “Cervantes alía en el entremés la continuidad de la narración, la consistencia imaginativa de las situaciones con la variedad de personajes rápida e inolvidablemente esbozados” (1965: 101). En este mismo sentido también se ha destacado que la originalidad de Cervantes “no reside en la materia, sino en el modo de enfoque, en el repertorio –que amplía notablemente– de sus personajes cómicos, y sobre todo, en la tonalidad del diálogo y la intención satírica con que los adoba” (Fornaris 1982: 176).

Aunque se ha discutido mucho sobre el proyecto teatral de Cervantes implícito en las obras que de forma poco acostumbrada dio a la imprenta en 1615, sin que nunca antes se hubieran representado (González 1997: 79-85, 1999: 75-85), me parece lógico suponer que hay una reflexión y una posición sobre el hecho teatral. Esta oscuridad sobre la idea que subyace en la publicación cervantina es posible que se limite más bien a las comedias, pues en los entremeses parece más evidente la existencia de un esquema temático definido que los estructura con bastante claridad, incluso en el orden de colocación en la publicación, según mostró hace ya algunos años Rafael Balbín Lucas (1948: 415-28).

Con respecto a la calidad de los ocho entremeses cervantinos, la valoración que se ha hecho reconoce en ellos distintos niveles; a mi parecer, esto puede deberse al intento de mostrar las varias posibilidades del género desde la perspectiva cervantina, por lo que va de la simplicidad escénica a la complejidad espectacular. Por ejemplo, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, rigurosos editores de la obra teatral cervantina completa, consideran que hay que destacar “la madurez de los tres últimos, los mejores, sin duda, tanto en su trascendencia temática como por su plenitud técnica y estética. *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca* tienen seis apartes cada uno, además de cambios de escenario y un profundo e inteligente juego de teatro dentro del teatro” (Cervantes 1987: LI).

En otros tres entremeses (*El juez de los divorcios*, *El vizcaíno fingido* y *El rufián viudo*) también se encuentran explícitamente discursos en aparte, por medio de los cuales los personajes expresan en voz alta pensamientos propios de modo que se hace “saber al público que es consciente de determinados hechos, sobre los que expresa una determinada valoración” (Maestro 1998: 595).

El manejo estructural de estos último entremeses (Flechniakoska 1971: 15-22) los aproxima a la comedia, pues no se concretan a presentar en un espacio dramático vagamente determinado una galería de personajes más o menos tópicos o a llevar una trama hacia un desenlace explosivo y festivo. Su estructura dinámica con alternancia espacial obliga a la creación de un espacio dramático específico.

La mayor parte de los entremeses habituales del siglo áureo se pueden organizar de la siguiente forma:

- Piezas que se basan en la presentación de un cuadro ambiental: una escena callejera o de costumbres.
- Entremeses con uno o varios personajes con alguna extravagante peculiaridad¹.
- Piezas que se centran en la experimentación del lenguaje, hablas extranjeras, jergas, etc.
- Piezas en que predomina la acción, por lo general de carácter burlesco y con un tono erótico.
- Obras que se basan en la espectacularidad de un vestuario, con presencia constante de la música o el baile (Huerta Calvo 1983: 619-20).

Cervantes revitaliza en general toda la tipología de personajes del entremés, especialmente el bobo y el rufián. El primero deja de ser la figura estática y pasiva que había sido característica de todo el teatro anterior y adquiere una amplia gama de rostros escénicos que van desde la criada ingenua, tal como aparece representada por Cristina, la fregona de *La guarda cuidadosa*, hasta el labrador simplón, rústico y basto, tal como aparecen en *La elección de los alcaldes de Daganzo*. También entraría en este tipo el marido torpe de *La cueva de Salamanca* y los rústicos y prejuiciosos ediles de *El retablo de las maravillas*. Lo mismo sucede con el tipo del rufián que de la mano de Cervantes deja de ser una máscara monocorde en su fanfarronería para adquirir una característica más polifacética que abarca un espectro amplio que va desde el jaque Trampago y sus compinches en *El rufián viudo* hasta el soldado casado con doña Guiomar en *El juez de los divorcios* o el soldado antagonista del sacristán Lorenzo Pasillas en *La guarda cuidadosa* (González 2005: 577-88).

Los entremeses de Cervantes, aunque él no los viera, es claro que los compuso para este fin, y donde cobran su auténtica vitalidad es en el escenario, pues es ahí donde la espacialidad y el aparte cobran su verdadera dimensión y se establece la complicidad con el público, complicidad que implica pasar del espacio de la

¹ Entremeses de “figuras” lo llama Eugenio Asensio (1965: 77 y ss.).

ficción dramática al espacio teatral real, que es en el que se encuentra el público.

Como ya hemos dicho, la publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* implica dar a conocer una especie de catálogo de propuestas teatrales cervantinas, por lo que las obras tienden a no repetir esquemas ni tratamientos y, por tanto, no mantienen un mismo nivel. En el caso de los entremeses tenemos un primer grupo en el cual la espacialidad es claramente secundaria, pues se trata de piezas en las cuales, a partir de un elemento verosímil y relativamente habitual, es la entrada de uno o varios personajes tópicos lo que determina la comicidad. Es el caso de *El juez de los divorcios* y *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

En el primero de ellos el espacio dramático es indeterminado, aunque por lógica se supone que es verosímil y convencional la situación espacial del juez personaje en torno al cual se desarrollará la trama. Lo único que hay que hacer es jerarquizar la espacialidad del juez, lo cual escénicamente se logra con la presencia de la silla en la cual se sienta y desde la que entra en contacto con la galería de personajes que vienen en busca del divorcio y que desfilan ante él con diálogos ingeniosos. La indicación de Cervantes para determinar el texto espectacular, dando valor visual al juez sentado, es explícita:

Sale EL JUEZ, y otros dos con él, que son ESCRIBANO y PROCURADOR, y siéntase en una silla; salen EL VEJETE y MARIANA, su mujer (El juez de los divorcios: 721)².

El espacio no cambia a lo largo del entremés, solo las parejas que entran y salen del tablado, pues al Vejete y Mariana los substituyen el Soldado y doña Guiomar, y a estos el Cirujano y Aldonza de Minjaca, su esposa, y, finalmente, un Ganapán “con su caperuza cuarteada”, para cerrar la acción con la consabida entrada de los músicos y la canción de cierre. La vitalidad del entremés se apoya en los diálogos ágiles y las diatribas de unos contra otros, mujeres y hombres. Se puede decir que el tratamiento escénico es el más elemental. Incluso los personajes del escribano y el procurador son meramente incidentales.

Una mínima complejidad espacial en relación con este entremés la plantea *La elección de los alcaldes de Daganzo*. El inicio del entremés es similar al anterior, solo que aquí salen cuatro personajes que interactuarán entre sí.

2 Todas las citas están tomadas de la edición del *Teatro completo* de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Cervantes 1987). En adelante solo indicaré entre paréntesis el título abreviado del entremés y el número de página cuando el entremés sea en prosa, e indicaré el número de versos cuando sea el caso; para las acotaciones en estos casos la referencia será el verso inmediatamente siguiente.

Salen EL BACHILLER PESUÑA; PEDRO ESTORNUDO, el escribano; PANDURO, regidor, y ALONSO ALGARROBA, regidor. (Alcaldes de Daganzo: v. 1).

No se especifica el lugar al que entran. Aquí no es la galería de nuevos personajes la que desarrolla la comicidad, sino el diálogo rústico entre los cuatro personajes, que se extiende hasta que entran (v. 125) los cuatro labradores: Humillos, Rana, Berrocal y Jarrete, potenciando el mismo esquema de diálogos rústicos. La escena final es del mismo tipo, solo que ahora llegan los músicos caracterizados de gitanos y acompañados por dos gitanas, con lo que da inicio el canto y el baile.

En *La elección de los alcaldes de Daganzo*, hay una mínima complejidad espacial, pues se crea un espacio anexo cuando “*Entra un sota-sacristán muy mal endeliñado*”:

SACRISTÁN. Señores regidores, ¡voto a dico,
que es de bellacos tanto pasatiempo!
¿Así se rige el pueblo, noramala,
entre guitarras, bailes y bureos? (*Los alcaldes de Daganzo*: vv. 323-26).

Ante la protesta y cuestionamiento crítico del sacristán, los demás deciden man-tearlo, para lo cual el regidor Algarroba sale por una manta y regresa con ella, con lo cual se crea un espacio extensivo, ya que Algarroba va a un espacio que, aunque no se ve, teatralmente existe y se presupone que forma parte de la espacialidad ficcional que se ha creado. Es el único desplazamiento espacial del entremés.

En este sentido, hay que entender el espacio en su funcionamiento teatral (sobre todo en el teatro del Siglo de Oro) desde una doble modalidad: en primer lugar, en su dimensión real en el tablado (esto es a partir de los movimientos y gestos del actor en las tres dimensiones: altura, anchura y profundidad), y desde una dimensión virtual por la evocación –tanto de palabra como de gestos– de espacios ausentes: en segundo lugar, un espacio invisible, pero cercano y coextensivo del espacio escénico (hoy ocupado por los bastidores y desahogos, y antes por el vestuario y demás cámaras ocultas a la vista del público); en tercer lugar, un espacio también invisible, pero distante, incluso situado en otro tiempo, el pasado, que puede ser evocado, y, finalmente, en cuarto lugar, un espacio afín simplemente creado por la palabra (Corvin 1997: 203-04). El lugar al que entra por única vez Algarroba para buscar la manta correspondería al primer tipo de espacio.

El espacio extensivo anexo que solo funciona limitadamente en el entremés anterior en el *Rufián viudo llamado Trampagos* se utiliza en varios momentos. El entremés se inicia así:

Sale TRAMPAGOS con un capuz de luto, y con él, VADEMECUM, su criado, con dos espadas de esgrima (Rufián viudo: 1).

En la lógica escénica se trata de un espacio de la casa del rufián, una sala o, tal vez, un patio donde recibirá los pésames y que hay que preparar, por lo que el criado Vademecum, obedeciendo a su señor, sale de la escena y volverá a entrar con la silla que le ha pedido, solo que, acorde con el género, esta tendrá un aspecto que pueda mover a risa. El mecanismo de entrar y salir con encargos diversos se repetirá en varias ocasiones ampliando el espacio dramático:

TRAMPAGOS. Está bien: muestra y camina,
y saca aquí la silla de respaldo,
con los otros asientos de por casa.

VADEMECUM. ¿Qué asientos? ¿Hay alguno por ventura?

TRAMPAGOS. Saca el mortero, puerco, el broquel saca,
y el banco de la cama (*Rufián viudo: vv. 2-7*).

Entra VADEMECUM con la silla, muy vieja y rota (Rufián viudo: v. 43).

TRAMPAGOS. Vuelve por el mortero y por el banco.
y el broquel no se olvide, Vademecum (*Rufián viudo: vv. 46-47*).

Entra VADEMECUM con los asientos referidos (Rufián viudo: v. 95).

TRAMPAGOS. Luego, luego
Parte, y trae seis azumbres de lo caro,
alas pon en los pies.

VADEMECUM. Y en las espaldas.

Éntrase VADEMECUM con el capuz, y queda en cuerpo TRAMPAGOS (Rufián viudo: vv. 240-42).

Vuelve VADEMECUM

VADEMECUM. Ya está en la antesala el jarro (*Rufián viudo: v. 259*).

Mientras entra y sale Vademezum, han ido llegando otros rufianes como Chiquiznaque y Juan Claros y varias de sus daifas, Pizpita, Mostrenca y Repulida, que establecerán relación con Trampagos. El entremés se cierra con la llegada de los músicos (uno de los cuales saldrá y volverá a entrar trayendo las guitarras, v. 280, repitiendo el juego de ampliación espacial) para finalizar con la entrada del famoso Escarramán, personaje hampesco, quien será bailarín del escarramán, la gallarda, el canario, la zarabanda y el villano, conocidos bailes con los que concluye el entremés, con lo cual el espacio donde recibía Trampagos el duelo por la muerte de Periconas se convierte en el espacio de la fiesta de bodas.

El artificio de las entradas y salidas de Vademezum al espacio implícito del resto de la casa tiene la función de dinamizar la escena que, hasta antes del final bailado, se apoya en los diálogos de los rufianes con su habla peculiar.

En *El vizcaíno fingido* la espacialidad es más compleja; ya ahora no se trata de un solo espacio. El entremés se inicia en el espacio de dos galanes (*Entran SOLÓRZANO y QUIÑONES*) [*Vizcaíno*: 782], donde se presentan los antecedentes de la trama y la burla que pretenden hacer. Este espacio se crea simplemente con las palabras de los personajes. De este espacio se desplazarán a la casa de la dama de no muy buenas costumbres:

SOLÓRZANO. Derecho en casa de la ninfa; y vos no salgáis de casa, que yo os llamaré a su tiempo.

Éntranse los dos. Salen DOÑA CRISTINA y DOÑA BRÍGIDA; Cristina sin manto, y Brígida con él, toda asustada y turbada (Vizcaíno: 782).

La entrada de las mujeres crea un nuevo espacio. El que doña Brígida traiga manto indica que viene de un espacio exterior: la calle. Más adelante el personaje que aparece en la primera escena entra en la casa de Cristina, lo cual se hace explícito por el diálogo:

SOLÓRZANO. Vuesa merced perdone el atrevimiento, que la ocasión hace al ladrón: hallé la puerta abierta, y entréme, dándome ánimo al entrarme, venir a servir a vuesa merced, y no con palabras, sino con obras; y, si es que puedo hablar delante desta señora, diré a lo que vengo, y la intención que traigo (*Vizcaíno*: 785).

Este lugar, la casa de Cristina, será del que entran y salen Cristina, Brígida y Solórzano. Después entra el platero, que avala la cadena, y Quiñones, el falso

vizcaíno cuya habla enrevesada será el núcleo cómico y, al final, el aguacil y los músicos que cierran el entremés con un canto –un romance– de rigor. Aquí también hay un espacio extensivo que completa la casa como el espacio de la ficción que se crea con la entrada de la criada y las viandas para la cena:

Vuelve a salir CRISTINA con un criado o criada, que traen una caja de conserva, una garrafa con vino, su cuchillo y servilleta.

CRISTINA. Bien puede comer el señor vizcaíno, y sin asco; que todo cuanto hay en esta casa es la quinta esencia de la limpieza (*Vizcaíno*: 792).

Así el entremés tiene la acción en un mismo espacio, pero hay un espacio previo para dar los antecedentes, y se crea el espacio extensivo por exigencia de la trama, sin ningún problema, solamente con las palabras –didascalias implícitas– lo que es perfectamente aceptable en el marco de las convenciones del teatro de la época.

El juego con la espacialidad se mantiene en esta misma línea en *El viejo celoso*. Son dos los espacios dramáticos que se crean: uno es la casa del viejo Cañizares donde “*Salen doña LORENZA, y CRISTINA, su criada, y ORTIGOSA, su vecina*” (*Viejo celoso*: 826), y otro el espacio exterior, que puede ser la calle frente a la puerta de la casa donde se encuentran el viejo y un compadre. El espacio es exterior a la casa, según queda explícito por el diálogo del marido celoso:

CAÑIZARES. [...] y yo digo que mi amigo, *usque ad portam*, hasta la puerta; que ninguno ha de pasar de mis quicios; y adiós, señor compadre, y perdóneme.

Éntrase CAÑIZARES (Viejo celoso: 831).

Sin embargo, la comicidad del entremés se apoya en el engaño con el guadamecí que oculta la entrada del galán para Lorenza, lo cual es un tópico literario y folclórico. Escénicamente, Cervantes llega al detalle en el control de la representación e indica los retratos ariostescos que ha de traer pintada dicha piel labrada y decorada que se usaba para colgaduras, aunque en los diálogos de la escena solo se menciona a Rodamonte:

Entra ORTIGOSA, y trae un guadamecí y en las pieles de las cuatro esquinas han de venir pintados Rodamonte, Mandricardo, Rugero y Gradaso; y Rodamonte venga pintado como arrebozado (Viejo celoso: 833).

El mecanismo de entrada del galán para la joven esposa es obvio y da resultado. Podemos suponer que entra, en una representación en un escenario de corral que tuviera al fondo las habituales tres puertas, por una de tales puertas, la que da al exterior y por la que ha entrado Ortigosa y, antes, el mismo Cañizares. El público lo ve, y sale el galán de escena por otra de las puertas, siempre disimulado por la piel pintada.

Al alzar y mostrar el guadamecí, entra por detrás dél UN GALÁN; y, como CAÑIZARES vee los retratos dice:

CAÑIZARES. ¡Oh, qué lindo Rodamonte ¿Y qué quiere el señor rebozadito en mi casa? Aun si supiese que tan amigo soy destas cosas y destos rebocitos, espantarse ía (*Viejo celoso*: 834).

Es por esa puerta por la que después deberá irse Lorenza, la joven esposa, enojada por la actitud del marido, para encontrarse con el galán oculto:

CRISTINA. Señora tía, éntrese allí dentro y desenójese, y deje a tío, que parece que está enojado.

LORENZA. Así lo haré, sobrina, y aun quizá no me verá la cara en estas dos horas; y a fe que yo se la dé a beber, por más que la rehúse.

*Éntrese DOÑA LORENZA (*Viejo celoso*: 835-36).*

A continuación, el espacio extensivo anexo se vuelve real, pues Lorenza hablará desde dentro, provocando la exasperación del viejo Cañizares, que permanece en el área del tablado, pues lo que se dice de burlas igualmente provoca los celos del esposo, pero la risa surge de que es la verdad. Al abrir la puerta, evitando que lo vea el viejo, el galán sale y se va:

*Al entrar CAÑIZARES, danle con una bacía de agua en los ojos; él vase a limpiar; acuden sobre él CRISTINA y DOÑA LORENZA y en el interin sale el galán y vase (*Viejo celoso*: 837).*

La espacialidad es más compleja, pues el que se oiga a doña Lorenza sin que se la pueda ver permite la verosimilitud del engaño.

Por su parte, en *La guarda cuidadosa*, complejizando el mismo mecanismo, se establece un puente y contacto visual entre el espacio exterior, en este caso la

calle, y el interior de la casa a través de una ventana. La acción se sitúa en la calle, espacio exterior frente a la casa de Cristinica y lugar del primer encuentro entre los dos pretendientes:

Sale UN SOLDADO a lo pícaro, con una muy mala banda y un antojo, y detrás dél UN MAL SACRISTÁN (Guarda: 766).

La comicidad surge de las pullas y discursos ingeniosos de ambos personajes hasta que se va el sacristán, lógicamente por una puerta distinta de la que corresponde a la casa de la fregona y que han creado e identificado los dos personajes. El ámbito callejero se reafirmará con la entrada a escena de diversos personajes a los que el soldado, en su “guarda cuidadosa”, buscará impedir que se acerquen y entren a casa de Cristina:

Entra UN MOZO con su caja y ropa verde, como estos que piden limosna para alguna imagen.

MOZO. Den, por Dios, para la lámpara del aceite de Señora Santa Lucía, que les guarde la vista de los ojos. ¡Ha de la casa! ¿Dan limosna? (*Guarda: 769*).

Al siguiente personaje –un vendedor– buscará también alejarlo, pero aquí se establece el contacto con el otro espacio, el del interior de la casa, dando una nueva proyección al juego del entremés:

Entra OTRO MOZO, vendiendo y pregonando tranzaderas, holanda, cambray, randas de Flandes, y hilo portugués.

UNO. ¿Compran tranzaderas, randas de Flandes, holanda, cambray, hilo portugués?

CRISTINA *a la ventana (Guarda: 770).*

Los diálogos implicarán dos espacios: el interior de la casa en cuyo límite se encuentra la criada, y el de la calle en el cual se encuentra el desastrado soldado y los otros personajes. En estos dos ámbitos se establecerán los diálogos del soldado tanto con Cristina como el de esta con los que se acercan:

Entra UN ZAPATERO con unas chinelas pequeñas nuevas en la mano y, yendo a entrar en

casa de CRISTINA, detiéndele el soldado (Guarda: 771).

Y más adelante serán dos personajes quienes se asomen a la ventana de la casa ante el escándalo provocado por los sacristanes y el soldado:

A la ventana CRISTINA y su AMA.

CRISTINA. ¡Señora, señora, que matan a mi señor! Más de dos mil espadas están sobre él, que relumbran, que me quitan la vista (*Guarda: 776*).

El peligro es hiperbólico, pues en realidad son los dos sacristanes armados de manera poco heroica, pero muy entremesil, con “un tapador de tinaja y una espada muy mohosa [...] con un morrión y una vara o palo, atado a él un rabo de zorra” (*Guarda: 776*). El paso de las dos mujeres al espacio exterior de la calle ocasiona el final del entremés, que termina con la elección de Cristina, que favorece al sacristán y los consabidos músicos “para que con sus guitarras y voces nos entremos a celebrar el desposorio, cantando y bailando” (*Guarda: 779*).

El retablo de las maravillas es probablemente el más famoso de los entremeses de Cervantes, con referente en la cuentística tradicional (Chevalier 1976: 97-98) y sátira crítica de valores tan habituales en la sociedad del siglo XVII como la honra o el ser cristiano viejo. El entremés tiene una teatralidad espléndida derivada del manejo de un espacio diegético en el mismo espacio dramático de la ficción creado por los personajes.

El entremés se inicia sin dar mayores explicaciones de quienes son Chanfalla y la Chirinos más allá de que han incorporado un músico, el Rabelín, que no es más que una “desventurada criaturilla”.

Salen CHANFALLA y la CHIRINOS (Retablo: 799).

El espacio es exterior e indeterminado; solamente se sabe que están en un pueblo –que después se dirá que es Las Algarrobillas– y se acercan a ellos las autoridades:

Salen el GOBERNADOR y BENITO REPOLLO, alcalde, JUAN CASTRADO, regidor, y PEDRO CAPACHO, escribano (Retablo: 800).

En este espacio tiene lugar la explicación de a quienes permite el famoso retablo que se vean sus maravillas, y una burla y parodia de los poetas en el diálogo de Chirinos y el Gobernador. También hay un desplazamiento espacial que se da en

la magia de las palabras que nos lleva de un espacio exterior a un espacio privado al que entran Chanfalla y Juan Castrado. Este desplazamiento se lleva a cabo con una secuencia (la confesión de las veleidades poéticas del gobernador) que podemos suponer razonablemente que sirve para la instalación en el escenario del famoso retablo, colocando la manta que luego descolgará la Chirinos.

El retablo de las maravillas, en realidad, es una obra dentro de otra: el espectáculo que Chanfalla presenta en casa del regidor y el propio entremés de Cervantes, complementado por espectadores internos, además de los externos, que de haberse representado verían el entremés en el corral (Gobat 1997: 77).

Una vez que salen todos de escena desaparece el espacio dramático creado y, cuando vuelven a entrar, el espacio ya es otro: es un patio o sala interior, donde se pueden sentar (no hay que olvidar el recurso de metemuertos y sacasillas) y donde se deberá haber colocado el maravilloso retablo. Los personajes-espectadores serán labradoras y las autoridades y otra gente del pueblo.

Éntranse todos. Salen JUANA CASTRADA y TERESA REPOLLA, labradoras la una como desposada, que es la CASTRADA (Retablo: 804).

CHANFALLA. Siéntense todos. El Retablo ha de estar detrás deste repostero, y la Autora también, y aquí el músico (*Retablo: 805*).

Es entonces cuando Chanfalla invoca al autor del Retablo y pasa a describir lo que sucede: aparece el bíblico Sansón abrazando las columnas del templo. La acción que sale del retablo y sus espectadores suceden en un espacio mimético en el cual se mueven y reaccionan los personajes encarnados por los actores, pero la descripción de lo que sucede crea un espacio diegético nuevo, en cuanto solo existe en las palabras de Chanfalla. Este segundo espacio llega al de los rústicos labradores, que obedecen las palabras del autor ante la salida de un toro para no ser considerados bastardos o conversos. Todo esto lo subrayan con apartes que extienden la espacialidad en otro sentido, pues al involucrar a los auténticos espectadores de la representación en el corral, crean una nueva dimensión espacial, el espacio teatral:

CHANFALLA. ¡Échense todos, échense todos! ¡Húcho ho!, ¡Húcho ho!, ¡Húcho ho!

Échense todos, y alborótanse.

BENITO. El diablo lleva en el cuerpo el torillo; sus partes tiene de hosco y de bragado; si no me tiendo me lleva de vuelo.

[...]

GOBERNADOR [*Aparte*] Basta; que todos ven lo que yo no veo; pero al fin habré de decir que lo veo, por la negra honrilla (*Retablo*: 806).

El espacio teatral (aquel que además del espacio escénico donde se lleva a cabo efectivamente la acción de la obra incluye al público que observa la representación) creado por el manejo del aparte establece la complicidad con las maravillas inexistentes del retablo, ya que es el propio Gobernador el que confiesa al público, que no a sus entusiastas vecinos, que no ve nada de lo que dicen los dos brillantes embaucadores. Lo mismo sucederá con la manada de ratones y el agua vivificadora del Jordán, los osos colmeneros y los leones rampantes y la doncella Herodías, que hace bailar al sobrino Repollo la zarabanda en un magnífico anacronismo. Así, el espacio diegético se traslapa con el mimético por la música que acompaña al baile que efectivamente se escucha, con lo que la realidad espacial se complejiza y ya no es todo simple imaginación y descripción sino realidad:

SOBRINO. Qué me place, tío Benito Repollo.

Tocan la zarabanda.

CAPACHO. ¡Toma mi abuelo, si es antiguo el baile de la zarabanda y de la chacona!
(*Retablo*: 809).

La espacialidad da un giro más y del espacio extensivo, anexo al espacio interior donde está el retablo, llega un sonido, que es real, pero que no tiene que ver con las maravillas del retablo, pues no pertenece al espacio diegético creado por las palabras de Chirinos y Chanfalla:

Suena una trompeta o corneta dentro del teatro, y entra UN FURRIER de compañía (Retablo: 809).

El resultado no es el esperado: los aldeanos suponen al furrier, que es real y viene a reclamar alojamiento para treinta hombres de armas que se acercan al pueblo, como surgido del Retablo y enviado por el sabio Tontonelo y, por lo tanto, no pertenece a su realidad. Lo cual hace que las acciones, sucedidas en distintos espacios, se mezclen en un final de entremés a palos cuando el indignado furrier es tratado de converso:

Metete mano a la espada y acuchillase con todos; y el ALCALDE aporrea al RABEJEJO; y la CHIRINOS descuelga la manta y dice:

CHIRINOS. El diablo ha sido la trompeta y la venida de los hombres de armas; parece que los llamaron con campanilla (*Retablo*: 811).

A final de cuentas, la mezcla de espacios es el soporte en la representación del juego entre la realidad y la mentira, o tal vez mejor, entre la realidad y la ficción: el entremés es una parábola de la mentira (Zimic 1982).

Finalmente, veamos el entremés espacialmente más complejo: *La cueva de Salamanca*. Cervantes construye este entremés a partir del tópico temático de la Cueva de Salamanca, enriquecido con nuevas dimensiones o incluso con interpretaciones cómicas sobre el engaño del cónyuge y la burla del sexo, habituales en los entremeses (Huerta Calvo 1990: 113-23).³

Lara Garrido opina específicamente de *La cueva de Salamanca* que “La tardía escritura del entremés y su coincidente situación al final del volumen dispuesto por el autor, se corroboran en su madurez estética y su perfección técnica, desde las transformaciones operadas en una compleja tradición folclórica hasta el empleo dúctil y diversificado del espacio escénico” (1992: 102).

En *La cueva de Salamanca* nos encontramos que, en líneas generales, para Casaldueiro el entremés tiene cuatro momentos: la despedida, la llamada a la puerta del marido al regresar, la supuesta escena de magia con la aparición del estudiante y la escena final donde el engañado merece ser engañado (Casaldueiro 1974: 210). Esta visión olvida la llegada del estudiante y los dos amantes, secuencia nuclear para el sentido del entremés, lo cual lo aleja del esquema típico donde los cambios de secuencia no son tan marcados.

*La cueva de Salamanca*⁴ se inicia con una escena con una acción *in medias res*. Podemos suponer que los dos personajes que están hablando, más un tercero que observa, han entrado al tablado por una de las puertas del fondo y avanzan hablando hacia el frente, captando la atención del público, tal vez por ser un tanto exagerados los suspiros y lágrimas de la mujer. Por el diálogo de los personajes nos enteramos que se trata de una separación muy dolorosa. La entrada al escenario y el texto nos crean la imagen que se sale de un interior a un nuevo espacio que puede ser interior o exterior. El mecanismo de la despedida entonces tiene lugar

³ Sobre los excesos en la interpretación de contenidos sexuales de los entremeses pueden verse los trabajos de Molho (1985: 29-48) y de la Granja (1999: 103-28).

⁴ Los elementos nucleares del análisis de este entremés han sido tomados de González (2000: 17-31).

acompañando a quien se va, que sabemos que se llama Pancracio, pues así le dice la mujer. Por el tratamiento afectuoso y de respeto, “mi Pancracio y mi señor”, podemos suponer que es su esposo. Este espacio dramático creado, ya sea exterior o una dependencia pública de una casa, tal como una sala o un patio, se confirma cuando la mujer, cuyo nombre aún desconocemos, se desmaya y Pancracio envía a Cristina al espacio interior, lo cual puede querer decir que, sin estar en un auténtico espacio exterior, va a las dependencias de servicio de la casa:

PANCRACIO: Entra, hija, por un vidrio de agua para echársela en el rostro. Mas espera; diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos (*Cueva de Salamanca*: 813).

El espacio dramático posible de esta primera secuencia es entonces el de una casa lo suficientemente importante para tener varias dependencias. La importancia se reafirma al mencionar la mujer un coche que espera a Pancracio conducido por su compadre Leoniso. Por las palabras de Cristinica confirmamos que quien se marcha es el esposo de Leonarda. Hay un contraste entre el nombre sencillo de la criada Cristina, incluso el de Leonarda, y los rebuscados de Pancracio (todo poderoso) y Leoniso.

La secuencia concluye con la salida de escena de Pancracio. Al quedar las dos mujeres solas se refuerza la idea del espacio interior de la casa. Cambia la actitud de ellas y todo se muestra que ha sido una patraña para alejar al marido y recibir “a los que se espera”: el sacristán Reponce y el barbero Nicolás.

La definición del espacio como un interior se refuerza por la siguiente acción controlada por el dramaturgo por medio de un signo de la representación indicado en una didascalia explícita:

Llama a la puerta el ESTUDIANTE CARRAOLANO, y, en llamando, sin esperar que le respondan, entra (Cueva de Salamanca: 815).

La puerta por donde llama y por la que entrará alguien caracterizado como estudiante (tal vez con bonete o simplemente capa y gorra⁵) por lógica debe ser aquella por donde se ha ido Pancracio. La distribución más factible implicaría que

5 Covarrubias indica que “antiguamente los criados de los estudiantes en Salamanca traían capas y gorras, de donde tomaron el nombre de capigorristas” (2006, *s.v.* gorra). El traje habitual de estudiante era la “loba” (traje talar amplio como una sotana) y el bonete, que en el caso de los estudiantes pobres se convertía en la gorra y la capa antes mencionados (Defourneaux 1983: 165-71).

fuera la puerta central, habiendo entrado originalmente los personajes al escenario por una de las dos laterales.

La imagen de este personaje debe ser muy clara y reconocible por el público, pues aunque la didascalía explícita le da un nombre –Carraolano– este no tiene ninguna función teatral, ya que nunca se le identifica con ese nombre; en cambio sí es muy importante su caracterización, pues así le definen los demás personajes y él a sí mismo, como estudiante pobre y “salamanqueso”. Finalmente se hace explícito el lugar donde se encuentra la acción:

CRISTINA: Bien se os parece que sois pobre y estudiante, pues lo uno muestra vuestro vestido, y el ser pobre vuestro atrevimiento. Cosa extraña es ésta, que no hay pobre que espere a que le saquen la limosna a la puerta, sino que se entran en las casas hasta el último rincón, [...] (*Cueva de Salamanca*: 815)

La forma de entrar implica que la puerta no está cerrada, y así es que también podrán entrar directamente el sacristán Reponce y el barbero Nicolás, evidentemente por la misma puerta. La entrada, sin mayores preámbulos, de estos dos personajes también marca su caracterización como individuos de mucha confianza de la casa y, por ende, de la señora Leonarda. Por lo tanto, la situación en la que se encuentran es habitual y apoyada en la credulidad de Pancracio. Las mujeres aguardan a unos amantes que, al contrario que sus maridos, comerán bien y se mostrarán fogosos; ellos “sus cuerpos descoyuntando” y ellas –por fin– “rellanadas”.

La siguiente escena sirve para caracterizar tanto al Sacristán⁶ como al Barbero, y como la mayor parte de las caracterizaciones en una obra del género entremesil, rápida y humorística, tiene una connotación cómica. Esto es, la presentación del personaje, además de introducirlo en el marco de la obra, tiene la intención de hacer reír al público, ya sea por la manera en que se presenta o por el tipo de lenguaje que se emplea y la situación en que aparece. En este caso será el lenguaje del sacristán:

SACRISTÁN. ¡Oh, que en hora buena estén los automedones y guías de los carros de nuestros gustos, las luces de nuestras tinieblas, y las dos recíprocas

⁶ En la época de Cervantes “a partir del Concilio de Trento se vetó la aparición en escena de clérigos que pudieran suscitar la comicidad del público. [...] surge así la figura del Sacristán, identificada con la Iglesia, pues vestía sotana, pero al mismo tiempo desligada de cualquier atribución sagrada” (Huerta Calvo en *Cervantes* 1997: 25).

voluntades que sirven de basas y colunas a la amorosa fábrica de nuestros deseos! (*Cueva de Salamanca*: 816).

Lenguaje que precisa y justifica ante la reclamación de la criada Cristina.

SACRISTÁN. Sí, que diferencia ha de haber de un sacristán gramático a un barbero romancista (*Cueva de Salamanca*: 817).

A continuación, la escena queda vacía, los personajes salen, lógicamente por la puerta por donde originalmente entraron Pancracio y Leonarda en la primera secuencia del entremés, como parte del mecanismo de un desplazamiento espacial (y temporal), pues inmediatamente después entran Leoniso y Pancracio por un punto lateral y reconstruyen diegéticamente el espacio del camino donde han tenido un percance en la rueda, lo que los obligó a regresar, con la consiguiente creación de una tensión dramática –función primordial de la escena– ya que el espectador sabe que la fiel Leonarda está con el barbero y el sacristán. El espacio creado se caracteriza como un exterior, el de las calles aledañas donde viven los personajes, mencionado en una didascalia implícita en el diálogo de Leoniso:

COMPADRE. [...] Por esta calle está más cerca mi casa; tomad, compadre, por éstas, y estaréis presto en la vuestra; y veámonos mañana, que [no] me faltará coche para la jornada. Adiós (*Cueva de Salamanca*: 818).

El regreso al espacio interior se da con el ingreso de los evidentemente alegres amantes (por el mismo lugar por donde salieron, que se presume debe ser opuesto al lugar por donde han dejado el escenario el esposo y su compadre). Cervantes tiene una idea muy clara de cómo debe funcionar esta escena tanto en la apariencia de los personajes como en su gestualidad y acciones:

Vuelven a salir el SACRISTÁN [y] el BARBERO, con sus guitarras; LEONARDA, CRISTINA y el ESTUDIANTE. Sale el SACRISTÁN con la sotana alzada y ceñida al cuerpo, danzando al son de su misma guitarra; y, a cada cabriola, vaya diciendo estas palabras (*Cueva de Salamanca*: 818).

La escena se alargaría lo suficiente como para permitir al sacristán moverse por el tablado, saltar alegremente en un baile paródico y cómico y cantar varias veces su texto: “¡Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor!”. Cristina indica que aunque el tiempo ha transcurrido desde la escena anterior, de la tarde a la noche,

aún no han cenado:

CRISTINA. Señor sacristán Reponce, no es éste tiempo de danzar; dése orden en cenar, y en demás cosas, y quédense las danzas para mejor coyuntura (*Cueva de Salamanca*: 818-19).

La escena se interrumpe súbitamente con la voz de Pancracio fuera del tablado, queriendo entrar. En la lógica del montaje escénico, aunque no lo vemos, llama desde el otro lado de la puerta central, la que se ha marcado que da al exterior; esto permite la creación efectiva de otro espacio extensivo anexo, el de la calle, solo que ahora la puerta que divide ambos espacios y que ha estado abierta para el estudiante, el barbero y el sacristán está cerrada, resaltando lo íntimo del espacio interior, pero invirtiendo los papeles, ya que el dueño de la casa se encuentra afuera y los extraños dentro.

Leonarda, al reconocer la voz de su marido, indica que se escondan en la carbonera, pero inmediatamente después se corrige e indica que vayan a “el desván donde está el carbón”. Esta corrección solo se justifica si tiene significado en la obra, el cual puede ser que se quiera dar una referencia espacial precisa que justifique la salida de los personajes hacia la parte superior, la galería, pues el desván no puede estar sino arriba, directamente bajo el tejado. El estudiante, por el contrario, se resiste a seguir ese camino, y en un parlamento que sin mucha dificultad puede enunciarse como un aparte⁷, dice que prefiere esconderse en otro sitio: en el pajar, donde si lo hallan “antes pareceré pobre que adúltero” (819).

La mecánica escénica se vuelve compleja, ya que los cuatro personajes deben dejar la escena y debe aparecer Pancracio logrando en el mismo espacio escénico una inversión de los espacios dramáticos, haciendo que lo que era un interior sea ahora el exterior, manteniendo como el punto de referencia la puerta que ha tocado el marido que regresa a su casa y que sin mayor problema podemos suponer que vuelve a tocar, solo que ahora sí se ve cuando lo hace en una continuidad de la escena anterior donde solamente se le escuchaba. La acotación cervantina pide que Leonarda se asome a la ventana. En las convenciones escénicas de la época esta ventana a veces era una de las puertas de la planta inferior, pero también podía ser en la galería superior. En este caso, y dado el fingimiento de no reconocer al marido, escénicamente sería más convincente que esta ventana estuviera arriba, lo

⁷ En la edición *princeps* de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615, ed. facsimilar, 1984), este texto está atribuido al sacristán, lo cual no tiene sentido, por lo que lo corrigen en sus ediciones, adjudicándolo al estudiante, Sevilla Arroyo y Rey Hazas (1987: 819), Asensio (1970: 193), pero no Huerta Calvo (1997: 203).

cual además es coherente si acompañaron al barbero y al sacristán a su escondite y con la orden que le da Leonarda a Cristina de que vaya a abrir cuando pretende haber reconocido a su marido después de un ingenioso y paródico diálogo. Como hemos dicho, la escena ahora se desarrolla ante la puerta, en el espacio exterior de la calle. El mismo recurso de la voz fuera de escena sirve para crear un nuevo espacio. La didascalia explícita indica que la voz debe de oírse “*Dentro, y como de muy lejos*” (820), creando una situación ambigua en relación con el espacio de la casa: ¿se oye dentro o fuera de la casa?

PANCRACIO. ¿Es en casa o en la calle?

CRISTINA. Que me maten si no es el pobre estudiante que encerré en el pajar, para que durmiese esta noche (*Cueva de Salamanca*: 820).

La didascalia implícita “encerré” en el texto de Cristina exige la existencia de una puerta cerrada. La única posibilidad es la otra puerta lateral que no ha sido usada, de la cual debe salir el estudiante una vez que se abra la puerta y que figurará ser el pajar en el cual ha sido encerrado. En este caso, la definición del espacio del cual sale es visual, pues se ve la paja en el vestido, según lo pide explícitamente Cervantes:

Sale el ESTUDIANTE y CRISTINA; él lleno de paja las barbas, cabeza y vestido (Cueva de Salamanca: 820).

Para completar la escena y el juego de espacios, todavía hará falta la creación de otro espacio distinto: la carbonera donde se han escondido los dos visitantes. Si tomamos en cuenta la corrección que hizo en su parlamento Leonarda, este espacio estará en la galería superior. Esto puede dar realce espectacular a la escena del conjuro con el estudiante dirigiéndose hacia lo alto, mientras el ama y la criada, en sendos apartes e incluso dirigiendo la vista al piso, expresan su angustia:

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

CRISTINA. Ánimo, señora, que buen corazón quebranta mala ventura.

ESTUDIANTE. 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 fiambrera; [...] (*Cueva de Salamanca*: 822).

Siempre existiría la posibilidad, aunque nos parece que espectacularmente es me-

nos eficaz, de ubicar la carbonera en el plano del tablado con la salida a escena de los fingidos diablos por la otra puerta, aunque esta ya se usó indicando el paso a una dependencia interior. Todo adquiere la forma de representación teatral, real o fingida, pues “el entremés, la mojiganga [...] por su marcado carácter de artificio teatral [...] se presta de modo especial a la *teatralización*, al juego del teatro dentro del teatro, de apariencia-vida” (Díez Borque 1985: 61).

En la escena final, después de la canción (y posible baile) del sacristán, de profundo sentido cómico y alusiones que hoy nos resultan difíciles, pero que a sus contemporáneos debían hacer reír fácilmente, pues es un punto de clímax en la estructura del entremés, se confirma que toda esta escena sucede en un espacio exterior, pues deciden entrar en la casa para cenar:

- ESTUDIANTE. Todo se andará; por agora, entrémonos a cenar, que es lo que importa.
 PANCRACIO. Entremos; que quiero averiguar si los diablos comen o no, con otras cien mil cosas que dellos cuentan; y, por Dios, que no han de salir de mi casa hasta que me dejen enseñado en la ciencia y ciencias que se enseñan en la Cueva de Salamanca (*Cueva de Salamanca*: 823).

No hay que olvidar que además de las posibles interpretaciones que se puedan derivar del entremés,

La cueva de Salamanca supone un hábil y relativamente complejo empleo de las posibilidades del corral de comedias. El espacio exigido por el texto y las acotaciones abarca varios términos del dispositivo permanente: el escenario y las puertas laterales, la galería y el hueco de las apariencias. Todos ellos intervienen para diseñar el espacio dramático central: la casa con sus estancias (sala y cocina) y dependencias (el pajar, el desván que sirve de carbonera) (Lara Garrido 1992: 103).

Cervantes trata el entremés de *La cueva de Salamanca*, desde una perspectiva escénica, con la técnica de la comedia; el juego espacial es complejo y está perfectamente articulado en el texto dramático empleando el tablado del corral en todas sus dimensiones (alto y bajo, horizontal y dentro y fuera), pero sin recurrir a los artificios de la tramoya. La comicidad se dosifica perfectamente colocando personajes prototípicos como el marido cornudo, el barbero y el sacristán, la esposa adúltera y la criada y el estudiante, con textos llenos de referencias y juegos de palabras en un ámbito de teatralidad escénica de género mayor (Huerta Calvo 1990: 113-23).

Así, “los ocho entremeses nuevos nunca representados”, además de ser una

galería tipológica de las formas entremesiles, en su perspectiva escénica, también presentan una gama de la creación y manejo del espacio, elemento esencial en la composición del texto dramático y su realización espectacular, de acuerdo con las convenciones teatrales de la época, que eran las que permitía la tecnología del corral que nuestro autor bien conocía. Cervantes es un autor clave en la transformación del entremés “al incrementar el número de personajes (hasta diez), diversificar el repertorio de prototipos, incorporar circunstancias urbanas propias del momento, conferir mayor calidad al diálogo, y perfeccionar la intensidad cómica” (Maestro 2000: 212) y al desarrollar la espacialidad, y con ella los mecanismos de representación.

Del espacio elemental e indeterminado de *El juez de los divorcios* se llega al espacio complejo de la comedia en *La cueva de Salamanca*, graduando la complejidad espacial en los otros entremeses con los espacios extensivos e innovando en *El retablo de las maravillas*. Me parece que Cervantes presenta toda una propuesta de la espacialidad en el teatro a partir del género entremesil.

Bibliografía citada

- ASENSIO, EUGENIO (1965), *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.
- BALBÍN LUCAS, RAFAEL (1948), “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”, *Revista de Filología Española*, 32: 415-28.
- BUSTOS TOVAR, JOSÉ JESÚS DE (1996), “La construcción del diálogo en los entremeses cervantinos”, *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, ed. José Juan Berbel Rodríguez. Almería, Instituto de Estudios Almerienses: 277-89.
- CANAVAGGIO, JEAN (1977), *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, Paris, PUF.
- CASALDUERO, JOAQUÍN (1974), *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos.
- CERVANTES, MIGUEL DE (1970), *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia.
- , (1984), *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (Viuda de Alonso Martín, Madrid, 1615), ed. facsimilar, Madrid, Real Academia Española.
- , (1987), *Teatro completo*, eds. Florencio Sevilla Arroyo; Antonio Rey Hazas. Barcelona, Planeta.

- , (1997), *Entremeses*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Edaf.
- CHEVALIER, MAXIME (1976), “‘El embuste del llovista’ (Cervantes, *El retablo de las maravillas*)”, *Bulletin Hispanique*, 78: 97-98.
- CORVIN, MICHEL (1997), “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, *Teoría del teatro*, ed. María del Carmen Bobes. Madrid, Arco/Libros: 201-28.
- COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN DE (2006), *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. integral e ilustrada Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Universidad de Navarra / Vervuert / Iberoamericana / Real Academia Española-Centro para la Edición de Clásicos Españoles.
- DÉFOURNEAUX, MARCELIN (1983), *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Argos Vergara.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (1985), “Presencia-ausencia escénica del personaje”, *El personaje dramático*, ed. Luciano García Lorenzo. Madrid, Taurus: 53-65.
- FLECNIAKOSKA, JEAN LOUIS (1971), “Valeur dynamique de la structure dans les *entremeses* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, 10: 15-22.
- FORNARIS, FORNARINA (1982), “El humorismo y la crítica en los *Entremeses* de Cervantes”, *Universidad de la Habana*, 218: 158-81.
- GOBAT, LAURENT (1997), “Juego dialéctico entre realidad y ficción: *El retablo de las maravillas* de Cervantes”, *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, eds. Irene Andrés-Suárez; José Manuel López de Abiada; Pedro Ramírez Molas. Madrid, Verbum: 73-97.
- GONZÁLEZ, AURELIO (1997), “El proyecto teatral de las comedias de Cervantes”, *El escritor y la escena V. Estudios de teatro español y novohispano de los Siglos de Oro*, ed. Ysla Campbell. Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez: 79-85.
- , (1999), “Las *Comedias*: el proyecto dramático de Cervantes”, *Cervantes 1547-1997*, ed. Aurelio González. México, El Colegio de México: 75-85.
- , (2000), “Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes”, *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, ed. Aurelio González. México, El Colegio de México: 17-31.
- , (2005), “Caracterización dramática de personajes en los entremeses de Cervantes”, *Actas XI-Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. In memoriam José María Casasayas*, ed. Chul Park. Seúl, Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros: 577-88.
- GRANJA, AGUSTÍN DE LA (1999), “*La cueva de Salamanca* al margen del sexo”, *Cervantes 1547-1997*, ed. Aurelio González. México, El Colegio de México: 103-28.
- HERRERO GARCÍA, MIGUEL (1950), “Una hipótesis sobre las *Novelas ejemplares*”, *Revista Nacional de Educación*, 96: 33-37.

- HUERTA CALVO, JAVIER (1983), “Los géneros menores en el teatro del siglo XVII”, *Historia del teatro en España. I*, dir. José María Díez Borque. Madrid, Taurus: 613-22.
- , (1990), “Risa y eros. Del erotismo en los entremeses”, *Edad de Oro*, 9: 113-23.
- LARA GARRIDO, JOSÉ (1992), “*La cueva de Salamanca*”, en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos-Ibercaja: 101-04.
- MAESTRO, JESÚS G. (1998), “Construcción e interpretación del diálogo en los *Entremeses* de Miguel de Cervantes”, *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (III-CINDAC)*, ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma, Universitat de les Illes Balears, 591-610.
- , (2000), *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- MOLHO, MAURICIO (1985), “En torno a *La cueva de Salamanca*”, *Lecciones cervantinas*, ed. Aurora Egido. Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza: 29-48.
- RUFFINATTO, ALDO (2003), “El arte viejo de hacer comedias y fracasar”, *Theatralia: Revista de Teoría del Teatro*, 5: 361-73.
- ZIMIC, STANISLAV (1982), “*El retablo de las maravillas*; parábola de la mentira”, *Anales Cervantinos*, 20: 153-72.