



Credulidad y magia en *La cueva de Salamanca* de Cervantes

Juan B. Martínez Bennecker¹

Resumen

En este trabajo se realiza un análisis del texto cervantino desde una perspectiva general. Partimos de una introducción, que da paso al análisis propiamente dicho, el cual se centra en la fecha de composición, en las fuentes, en la estructura argumental y en los personajes.

Palabras clave

Cervantes, entremés, engaño, Cueva de Salamanca, conjuro.

Abstract

This work analyses the cervantine text from a general perspective. We start with an introduction, followed by the proper analysis which is focused on the date of composition, the sources, the structure of the plot and the characters.

Keywords

Cervantes, entremés, trick, Salamanca's Cave, conjuration.

El entremés de finales del XVI y principios del XVII es un género dramático consolidado, definido por el *Diccionario de Autoridades* como “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”. Por ello “uno de los rasgos capitales del arte de los entremeses es el juego equívoco entre realidad y apariencia, entre ilusión y verdad” (Agostini 1964: 293).

Mientras a la comedia se le atribuye una finalidad ejemplificadora y moral (también de idealización de la realidad), el entremés ejerce “una función de esparcimiento y diversión, con frecuencia impregnada de un espíritu crítico y burlesco, en forma de sátira o parodia” (Castilla 2007: 16).

Presenta personajes con mezcla de seriedad y jocosidad, vistos a la vez desde la risa irónica y la simpatía benévola. “Saca a escena campesinos, gente del hampa, chusma callejera, modesta burguesía y algunos profesionales que la sátira y el ridículo habían hecho suyos desde antaño, como médicos y abogados.” (Asensio 1987: 7).

El entremés ofrece, además, otras características, como son la subordinación a la comedia, en cuyos entreactos se representaba; carecer normalmente de fábula, privilegiando el hacer de los personajes y basar su comicidad y el sentido crítico fundamentalmente en el lenguaje, en la pantomima y en el dinamismo de la acción (en aquellos que la tienen).

Según la clasificación de Rafael de Balbín (1948: 415-428), *La Cueva de Salamanca* es un entremés de tema amoroso matrimonial (infidelidad de la mujer, adulterio frustrado, crítica del marido crédulo),² mientras que en la de Joaquín Casaldüero se encuadra en el segundo grupo, en que “la figura está en función de la acción” (Casaldüero

¹ Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Málaga (España). Institución: Instituto de Enseñanza Secundaria “El Almijar”. Cómpeta (Málaga). Contacto: iniexta@yahoo.es

² En este trabajo sigo la edición de los *Entremeses* de Cervantes de Nicholas Spadaccini, de la que proceden las citas.

1966: 23), y en la de E. Asensio (“pieza de acción y movimiento y pieza estática sin protagonista ni desenlace”), estaría dentro de la primera categoría, esto es, la que “presenta una cadena de sucesos causalmente eslabonados, que desembocan en un final festivo que tiene mucho de caprichoso, de explosivo y sorprendente”. (Asensio 1987: 18). El procedimiento escénico de *La Cueva de Salamanca*, según la clasificación que ofrece César Oliva (1999: 154), sería “el engaño”, en el que se incluyen “los modernos y mejores entremeses cervantinos, inspirados más en procedimientos renacentistas (italianos y ruedianos) que medievales” (Oliva 1999: 155).

La Cueva de Salamanca es el séptimo de los “ocho entremeses nuevos nunca representados”, recogidos en la publicación de 1615. Parece ser que pudo escribirse en fecha posterior a 1607 por la alusión al bandido Roque Guinarde, que a partir de ese año cobró celebridad (Bonilla y San Martín 1916: XXII). Valbuena Prat, basándose en el mismo motivo y “por la madurez de estilo” sitúa la escritura del entremés “hacia 1610 o 1611” (I, 1940: 715b). El título se debe, sin duda, a que en el entremés se alude a la famosa cueva de la iglesia de San Cebrián y a las enseñanzas nigrománticas que en ella se impartían, aunque F. Ynduráin opina que “el título apenas está justificado, pues la tradición literaria y oral de la cueva salmantina como lugar de magia y apariciones diabólicas, apenas si se utiliza en el no muy ingenioso engaño del marido” (1962: LVIII).

Con *La cueva de Salamanca* “Cervantes, sobre todo, quiere hacer una obra divertida, donde confluyen influjos diversos, y lo resuelve todo con la mayor gracia, naturalidad y sesgo personal” (Valbuena Prat 1969: 50). Más adelante Calderón, gran admirador de Cervantes, reescribiría este entremés con el título de *El dragoncillo*,³ que mejoró algunos aspectos de la pieza. Otros autores, con menos fortuna, imitaron también el entremés cervantino.

Tiene como asunto el marido crédulo y de pocas luces (Pancracio) que resulta burlado por su mujer (Leonarda), por la criada (Cristina), por los amantes de estas (el Sacristán y el Barbero) y por un oportuno y avisado estudiante salmantino (Carraolano) que ha llegado a la casa pidiendo alojamiento. Aunque el tema central es la infidelidad de la esposa, “a diferencia del adulterio al uso, los juegos escénicos de *La cueva de Salamanca* desbordan amplísimamente el tema de la infidelidad” (Sevilla Arroyo y Rey Hazas, 1987: LII) y nos sumergen en la temática de las ciencias ocultas aprendidas en la Cueva de Salamanca.⁴ “El estudiante, tipo picaresco y con puntas de rufián, enlaza ambos motivos con extraordinaria comicidad” (Valbuena Prat I 1940: 715^a).

³ Se han publicado dos estudios comparativos entre *La cueva de Salamanca* y *El dragoncillo*, uno de Jean Canavaggio, titulado “En torno al *Dragoncillo*, nuevo examen de una reescritura”, en Alberto Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, pp.9-16, y otro de Luigi Contadini, que lleva por título “*La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón: algunos aspectos del teatro barroco español”, en *Confluenze* (Revista di Studi Iberoamericani), vol. 2, N° 1, pp. 130-149.

⁴ “Esta cueva es la Universidad y Estudio General... 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” (Correas, p. 647). Extraído de E. Asensio (1988: 185). Cuenta la leyenda que hace mucho tiempo existía un lugar en Salamanca, en la que hoy es la Cuesta de Carvajal, donde era común practicar las artes mágicas. Este lugar era la Cueva de Salamanca y surgió hacia principios del siglo XIV como contrapunto a las enseñanzas que se realizaban en la Universidad, un lugar donde aprender las ciencias ocultas. La leyenda nos relata que en dicha cueva el demonio impartía clases de ciencias ocultas a la luz de una vela incombustible a siete estudiantes durante siete años, uno de los cuales debía quedarse con él como

Sobre las fuentes literarias y folclóricas de *La cueva de Salamanca* no hay unanimidad entre los distintos estudiosos. Entre ellas están:

Dos relatos cortos: una *novella* de Bandello, *Nuovo modo di castigar la moglie ritrovato da un gentiluomo veneziano* (parte I, nov. XXXV) (Fichter, 1960: 525-528), y la Patraña X de Timoneda (Spadaccini 1998:37, nota 34).

La farsa carnavalesca *Der fahrende Schueler mit dem Teufelbannen* (*El escolar andariego y el conjuro del diablo*), de Hans Sachs (Asensio 1987: 19).

La mezcla de dos cuentos folclóricos: el tipo 1358 C y el 1358 A, según catálogo de Aarne y Thompson (Molho 1985: 33).

Un conjunto de relatos boccaccianos, que “podrían formar parte de los elementos compositivos [...] de *La cueva de Salamanca* como el registro cómico de otras piezas teatrales del escritor” (Hernández Esteban 2009: 82).

El esquema del cuento maravilloso, que sirve de estructura al entremés (Buezo 1994: 116).

La *Odisea* de Homero (Zimic 1983: 135-139).

Así pues, en *La cueva de Salamanca* se puede hablar de una auténtica polifonía textual, pues conviven y se superponen textos de distinta procedencia: el cuento maravilloso, que estructura la pieza; los relatos folclóricos de malcasados, que proporcionan el argumento; la leyenda de la cueva de Salamanca y las procesiones carnavalescas y comitivas profanas del Corpus Christi, donde abundaban “diabladas”, es decir, diablos a lo burlesco (Buezo 1994: 117b-c).

La obra presenta una estructura lineal, que consta de los siguientes elementos:

1. **Introducción - planteamiento de la acción:** Leonarda y Cristina despiden a Pancracio que se va a la boda de su hermana. Ocupa desde el comienzo hasta la partida de Pancracio
2. **Acción.** Abarca desde la marcha de Pancracio hasta su última intervención, que sirve de conclusión. Se divide en dos partes:
 - a) **Hasta la llegada imprevista de Pancracio:**
 - Leonarda y Cristina esperan a sus amantes
 - Llegada inesperada del Estudiante
 - Llegada de los amantes (Sacristán y Barbero) y enfrentamiento con el Estudiante
 - b) **Después de la llegada imprevista de Pancracio:**
 - Llegada imprevista de Pancracio:
 - 1) Pancracio con su compadre Leoniso
 - 2) Pancracio quiere entrar en su casa
 - Protagonismo del Estudiante

tributo a las clases recibidas. En el siglo XV, se añadió a la historia la figura del Marqués de Villena que era conocido por su afición a la brujería y a las ciencias astrológicas. Dice la historia que fue el Marqués de Villena el elegido para quedarse con el demonio (o maestro) y el Marqués, utilizando los trucos que había aprendido, engañó al maligno escondiéndose en una tinaja de agua vacía de la cueva y haciéndole creer que se había vuelto invisible. A esta conclusión llegó el demonio porque vio sobre la mesa varios libros de magia adquiridos. El Marqués consiguió salir de la tinaja cuando el demonio ya se había ido y escapó de la cueva. Pero, al salir, perdió su sombra, la cual le podía haber delatado en su huida, dejándola en el interior de la cueva.

3. **Conclusión.** En su última intervención, Pancracio ratifica la invitación del Estudiante a cenar en el interior de la casa. Quiere cerciorarse de la naturaleza de los diablos y aprender las ciencias ocultas de la Cueva de Salamanca.

1.- El entremés se inicia con una escena de despedida, que sirve de planteamiento de la acción: Pancracio, esposo de Leonarda, está a punto de marcharse a la boda de su hermana. Su ausencia durará cuatro días. Leonarda, que está acompañada por su criada Cristina, finge ostentosamente su dolor por la partida de su esposo, el cual le recomienda sosiego y tranquilidad porque pronto volverá:

PANCRACIO.- Enjugad, señora, esas lágrimas, y poned pausa a vuestros suspiros, considerando que cuatro días de ausencia no son siglos. (237)

Aunque está deseando que se marche, tanto exagera Leonarda su dolor, que Pancracio dice estar dispuesto a no ir a la boda de su hermana, pero en seguida Leonarda, temiendo que se quede, lo anima a que vaya por cortesía; mientras ella se quedará esperándolo en soledad, pero solo los cuatro días acordados. Leonarda teatraliza el sufrimiento por el viaje de su esposo, cayendo desmayada. Unas palabras mágicas de Pancracio hacen que vuelva en sí. Ya repuesta, le insta a marcharse con resolución y firmeza:

LEONARDA.- Basta; ello ha de ser forzoso; no hay sino tener paciencia, bien mío. (238)

pero también con una expresión de doble sentido que Pancracio no capta: “cuanto más os de[t]juviéredes, más dilatáis mi contento” (p. 238), entendiéndose, por un lado, que mientras su marido retrase la marcha, alargará su dicha y, por otro, al detener su partida, retardará la llegada de su gozo, es decir, el encuentro con su amante (González Maestro, 2000:242-246).

Pancracio, agobiado por el dolor que manifiesta su esposa, se muestra remiso a irse. Pero Cristina lo anima a que se vaya, diciéndole:

CRISTINA.- Vaya, señor, y no lleve pena de mi señora, porque la pienso persuadir de manera que nos holguemos, que no imagine en la falta que vuestra merced le ha de hacer. (239)

Con su intervención Cristina deja el asunto más claro, tanto que Leonarda, preocupada, se ve en la obligación de corregirla para que Pancracio no sospeche:

LEONARDA.- ¿Holgar yo? ¡Qué bien estás en la cuenta, niña! Porque, ausente de mi gusto, no se hicieron los placeres ni las glorias para mí; penas y dolores, sí. (239)

Ante esa afirmación tan contundente de su mujer, Pancracio se rinde y decide emprender el viaje:

PANCRACIO.- Ya no lo puedo sufrir. Quedad en paz, lumbre destos ojos, los cuales no verán cosa que les dé placer hasta volveros a ver. (239)

2 a).- Solas en la casa, Leonarda ya no tiene que fingir. Por fin se ha ido su esposo, verdadero obstáculo para sus intenciones amorias, al que despide como un pesado y un pelmazo:

LEONARDA.- ¡Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz! ¡Vayas y no vuelvas! La ida del humo. ¡Por Dios, que esta vez no han de valer vuestras valentías ni vuestros recatos!

Leonarda y Cristina están esperando a sus amantes respectivos, el sacristán Reponce y el barbero maese Nicolás,⁵ de ahí su preocupación por la posible cancelación del viaje de Pancracio y la sensación de alivio cuando este ha partido. Cristina informa a su señora que a través de la lavandera, su encubridora, sus amantes han enviado entre los paños “una canasta de colar, llena de mil regalos y de cosas de comer” (240), en la que hay toda suerte de manjares, frutas del tiempo y buen vino; la tiene en la cocina cubierta “con un cernadero por disimulo” (241).

De pronto surge un imprevisto: un nuevo personaje aparece en escena. Se trata del estudiante Carraolano, que irrumpe resueltamente en la casa y solicita alojamiento para pasar la noche. Con toda naturalidad explica que es salmantino y que viene de Francia, pues al morir su tío cuando iban a Roma y verse solo, decidió volver a su tierra, pero en Cataluña le asaltaron “los lacayos o compañeros de Roque Guinarde”. Él será el verdadero protagonista del entremés. A juicio de Cotarelo Valledor, “su entrada forma una de las mejores páginas del entremés” (1915: 545).

Señora y criada deciden darle hospedaje ya que tienen comida de sobra, aunque Leonarda recela de que pueda ser testigo de sus “liviandades”. Cristina, más resuelta, cree que el Estudiante no tiene pinta de ser hablador y decide incorporarlo a la tarea de pelar los capones para la cena, aunque el Estudiante al principio no sabe a qué se refiere cuando le pregunta si sabe pelar, debido al doble significado de esta palabra.⁶ Después de aclarado, Carraolano desvela su grado de bachiller por Salamanca, lo que induce a Leonarda a afirmar que no solo sabrá pelar “capones, sino gansos y avutardas”. Pero Leonarda quiere asegurarse de que guardará secreto de cuanto vea; y le pregunta si “[es] tentado a decir todo lo que ve, imagina o siente”, a lo que responde el Estudiante:

ESTUDIANTE.- Así pueden matar delante de mí más hombres que carneros en el Rastro, que yo despliegue mis labios para decir palabra alguna. (243)

⁵ Curiosamente más adelante (250), Cristina llama al mismo personaje Roque, “achaque frecuente en los escritos del Príncipe de los Ingenios, tan poco amigo de revisar sus borradores” (Cotarelo 1915:544). M. Molho, por su parte, en el último párrafo de la nota 9 dice: “¿*Roque o Nicolás?* ambas cosas, pues en casa el barbero Nicolás hace de *roque*, lo cual quiere decir en términos de ajedrez que desplaza al Rey, o sea: al amo, trocando lugar con él para ponerse delante: en casa de Pancracio, quien más manda en la doncella no es el señor, sino el barbero” (1985:38).

⁶ Cfr. N. Spadaccini, (1982: 242), nota 29.

Cristina lo invita a participar en la fiesta, cuya hora se aproxima, y a dormir después en el pajar, exigiéndole en términos coloquiales la máxima discreción:

CRISTINA.- Pues atúrese esa boca, y cóscase esa lengua con una agujeta de dos cabos, y amuélese esos dientes, y éntrese con nosotras, y verá misterios y cenará maravillas, y podrá medir en un pajar los pies que quisiere para su cama. (243)

En seguida llegan los amantes, el Sacristán y el Barbero. De forma grandilocuente y retórica, el Sacristán manifiesta su satisfacción por la profesionalidad de los cocheros que los han traído a casa de Leonarda, quien, como si fuera la voz de Cervantes, poco amigo del lenguaje culterano, le manda en tono cariñoso que hable “a lo moderno”, es decir, sin retórica cultista, para que lo entienda perfectamente:

LEONARDA.- ¡Esto me enfada dél! Reponce mío: habla, por tu vida, a lo moderno y de modo que te entienda, y no te encarames donde no te alcance. (243)

Por su parte, el Barbero reconoce que él no tiene problema porque habla “más llano que una suela de zapato”. Pero el Sacristán, ufano de su formación y cultura, afirma:

SACRISTÁN.- Sí, que diferencia ha de haber de un sacristán gramático a un barbero romancista. (244)

Cristina defiende a su Barbero con una salida airosa, mostrando una erudición que contrasta con la escasa cultura que se le supone a una criada: “para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aun más, que supo Antonio de Nebrija” (244). A continuación los invita a dejar las disputas por la manera de hablar y a centrarse en lo que interesa, “que hay mucho que hacer” (244). “Y mucho que pelar”, replica el Estudiante, que hasta ese momento había permanecido al margen. El Sacristán, visiblemente molesto por la presencia inoportuna del bachiller, está dispuesto a darle dos reales para que se vaya en busca de cena y cama:

SACRISTÁN.- Yo le daré un par de reales para cena y para lecho, y váyase con Dios. (244)

El Estudiante se enfada por la actitud del Sacristán y le advierte que es “mudo y pelón”, como sabe Cristina, su anfitriona. Y no satisfecho, apela a su dignidad cuando afirma:

ESTUDIANTE.- Confíese vuestra merced mucho de enhoramala de un hombre de mis prendas que se contenta de dormir en un pajar; y si lo han por los capones, péleselos el Turco y cómanselos ellos, y nunca del cuero les salgan. (244)

Tanto el Barbero como el Sacristán reaccionan sorprendidos ante la valentía del estudiante Carraolano: el Barbero opina que “más parece rufián que pobre” (245) y el Sacristán cree que sabe más latín que él. Finalmente Cristina hace que todos entren a preparar la cena.

2 b).- Llegada imprevista de Pancracio. Un momento importante de la trama está constituido por la vuelta intempestiva de Pancracio, que hace que cambie el rumbo de la acción. Está representado por dos escenas. La primera se desarrolla en la calle del pueblo; los compadres comentan la avería sufrida en el camino y Pancracio decide volver a su casa a dormir con su esposa, porque la dejó muy desconsolada con su viaje. Hablando con Leoniso, elogia la fidelidad y el cariño de Leonarda:

PANCRACIO.- No hay Lucrecia que se [le] llegue, ni Porcia que se le iguale: la honestidad y el recogimiento han hecho en ella morada. (245)

Luego se despiden yendo cada uno a su casa. Mientras, los amantes y el Estudiante han comenzado la fiesta previa a la cena. El Sacristán y el Barbero, con sus guitarras, amenizan la función, en la que el clérigo baila repitiendo un estribillo alusivo a lo fantástico que le espera:

SACRISTÁN.- Linda noche, lindo rato, linda cena y lindo amor! (246)

En la segunda escena Pancracio llama a la puerta pensando que su esposa y su criada están durmiendo. Leonarda se sobresalta al ver que llega su marido y manda a todos que se escondan en la carbonera, aunque el Estudiante prefiere el pajar, “que si allí me hallan, antes pareceré pobre que adúltero” (247). Los amantes están asustados:

SACRISTÁN.- El alma llevo en los dientes.

BARBERO.- Y yo en los carcañares. (247)

Leonarda se asoma por la ventana y –con el fin de ganar tiempo para que los visitantes se escondan– somete a Pancracio a un estricto interrogatorio que de algún modo recuerda al que planteó Penélope a Ulises en la *Odisea* (Zimic1992: 379-380), a fin de comprobar que es su marido: 1) ¿quién llama?, 2) ¿qué hice yo cuando Pancracio se partió esta tarde?, 3) ¿qué señales tengo yo en uno de mis hombros?, 4) ¿cómo se llama la doncella de la casa? A las cuatro preguntas responde Pancracio satisfactoriamente, por lo que manda a Cristina que le abra la puerta. Una vez dentro, explica a su mujer la causa de su vuelta repentina:

PANCRACIO.- No ha sido otra cosa sino que en un barranco se quebró la rueda del coche, y mi compadre y yo determinamos volvernos, y no pasar la noche en el campo. (248)

En el fondo de la casa se oyen voces que alertan a Pancracio. Son del Estudiante, que pide le abran el pajar porque se ahoga. Cristina le explica a su señor que se trata de un pobre estudiante, al que han dado acomodo en el pajar para dormir esta noche. Leonarda confirma lo que ha dicho Cristina para que su marido se quede tranquilo.

Una vez fuera del pajar y cubierto todo de pajas, el Estudiante aparece en escena y explica que si usara de las habilidades que tiene, gozaría más de la vida, aunque chocaría con la justicia:

ESTUDIANTE.- La ciencia que aprendí en la Cueva de Salamanca, de donde yo 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 disculpa; pero no sé si estas señoras serán tan secretas como yo lo he sido. (249)

Las palabras de Carraolano declarando tener poderes nigrománticos, estimulan la curiosidad de Pancracio, aficionado a las artes mágicas, como sabemos desde el principio. Se muestra deseoso de conocer su ciencia, y le da seguridad de que las mujeres guardarán silencio.

El encuentro de Pancracio con el Estudiante marca un punto de inflexión en el acontecer de los hechos. Con la aquiescencia de Pancracio, el Estudiante monta el espectáculo que ha ideado y pactado previamente con los amantes para que no se percate del adulterio que preparaba su mujer en su ausencia y al mismo tiempo todos se diviertan. Le ofrece la presencia de “dos demonios en figuras humanas, que traigan acuestas una canasta llena de cosas fiambres y comederas” (249-250). Pancracio acepta la propuesta, si no encierran peligro los demonios y “las figuras no [son] espantosas”. El Estudiante le responde que los demonios “saldrán en figuras del sacristán de la parroquia y de un barbero su amigo” (250). Leonarda y Cristina le siguen el juego, tanto que a la criada se le ocurre la gracia de preguntar si los diablos han de ser bautizados, lo que facilita al Estudiante agrandar la parafernalia de su actuación:

SACRISTÁN.- ¡Gentil novedad! ¿Adónde diablos hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que estos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción; y apártense y verán maravillas. (250)

En un aparte Leonarda teme que se descubra el engaño, pero Cristina le da ánimos. El Estudiante inicia su pasatiempo mágico con un conjuro burlesco para que salgan los demonios que están refugiados en la carbonera; el conjuro, expresado en una octava de arte mayor, parece imitar en tono jocoso el realizado por la maga en el *Laberinto* de Juan de Mena (coplas 247-248).

Por si el conjuro no surte el efecto deseado, Carraolano quiere entrar en la carbonera y hacer otro más fuerte para que los demonios salgan deprisa, “aunque la calidad de estos demonios –dice– más está en saberlos aconsejar que en conjurallos” (251). Así pues, se introduce en el interior de la casa y al instante sale con los demonios en figuras del Sacristán y del Barbero.

En esta modalidad del teatro dentro del teatro o metateatro,⁷ el espectáculo se organiza para un espectador particular, Pancracio, que no se entera de la farsa,

⁷ “El metateatro consiste en la teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. Cervantes es el primer autor español que utiliza en su dramaturgia el procedimiento del metateatro como un recurso estético” (González Maestro 2005: 10).

Ha sido A. Hermenegildo (1999: 77-92) quien, apoyándose en las “reflexiones” de Lionel Abel (1963), Georges Forestier (1981) y Lucien Dällenbach (1977), ha desarrollado una teoría fundamental acerca del teatro en el teatro (TeT), que ejemplifica en el análisis de varias obras de Cervantes. Este ensayo se une a los estudios previos de E. Orozco (1969), J. M^a Díez Borque (1972) y Carlos Arboleda (1991), entre otros, y abre

convirtiéndose así en el foco y hazmerreír de la misma (Zimic 1992: 383). Sin embargo cuesta trabajo entender que Pancracio, por muy bobo que fuera, no se diera cuenta del engaño de Carraolano, pues conocía perfectamente al Sacristán y al Barbero; la única manera de justificarlo sería por esa afición a la magia y a las ciencias ocultas que lo cegaban.

Comienza el espectáculo: primero brindan con vino de Esquivias, después se entabla un debate sobre si los diablos comen o no comen. Pancracio cree que no, pero el Barbero, cuidando de sí mismo, le responde:

BARBERO.- Sí comen algunos, pero no todos, y nosotros somos de los que comen. (252)

Pancracio, seducido por el arte del Estudiante, manda que se queden los demonios pues quiere ver lo que nunca ha visto. Después el Sacristán se arranca a cantar al son de la guitarra con el apoyo del Barbero, que corea el estribillo *La Cueva de Salamanca* detrás de cada estrofa. Las coplas que canta el Sacristán constituyen un elogio de los valores y excelencias de la Cueva de Salamanca en tono jocoso y festivo. Pancracio, ensimismado con la canción del Sacristán y del Barbero, les pregunta “pues los diablos lo saben todo” (254) dónde se inventaron los bailes populares lascivos, como el del nuevo Escarramán. “En el infierno” (254), responde el Barbero, y Pancracio asiente con seguridad: “Yo así lo creo” (254). Estos bailes del Escarramán son del gusto de Leonarda, quien por honestidad y decoro no se atreve a bailar, aunque el Sacristán la anima y se ofrece a enseñarle “cuatro mudanzas”, “descubriendo así su relación con la esposa de Pancracio” (Pérez de León 2005: 278):

LEONARDA.- Pues, en verdad, que tengo yo mis puntas y collar escarramanesco; sino que por honestidad, y por guardar el decoro a quien soy, no me atrevo a bailarle.

SACRISTÁN.- Con cuatro mudanzas que yo le enseñase a vuestra merced cada día, en una semana saldría única en el baile; que sé que le falta bien poco. (254)

3.- El Estudiante, como maestro de ceremonias y señor de la casa, invita a todos a pasar al interior para cenar, “que es lo que importa” (255). Pancracio ratifica su invitación

nuevas vías de investigación sobre la materia. Según esta teoría, el TeT está constituido por “todo segmento teatral en que un personaje se convierte en espectador dentro de una obra dramática” (1999: 79), y todo TeT lleva consigo la existencia de una “obra/marco” y de una “obra enmarcada, engarzada, engastada”. La “obra/marco” controla, en todo momento, el funcionamiento de la obra enmarcada. Así, “el TeT supone la transformación de ciertos personajes de la comedia/marco en público, en espectador, en personaje mirante, y la asunción por parte de otras figuras, de una nueva función dramática que les da categoría de personaje mirado” (1999: 81).

En 1997 se publican las actas del “Grand Seminaire” de la Universidad de Neuchâtel, de 18-19 de mayo de 1995, bajo la dirección de I. Andrés-Suárez, J. M. López Abiada y P. Ramírez Molas, con el título *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*, que contiene un conjunto de estudios sobre la teoría y práctica del teatro dentro del teatro, que ahondan en la temática.

Muy interesante resulta también el número 5, 2011 de la revista sobre el teatro áureo, *Teatro de palabras*, monográfico sobre la metateatralidad, editado por Ricardo Serrano Deza, Alfredo Hermenegildo y Javier Rubiera.

(“Entremos”: 255); pero a él le interesa más todo lo arcano de los diablos y aprender las ciencias ocultas de la Cueva de Salamanca. Y así termina el entremés.

Conclusiones

En este entremés de acción lo primero que salta a la vista es el sorprendente cambio de rumbo de la acción: al principio parece que van a ocurrir unos hechos, por otra parte lógicos (infidelidad conyugal de Leonarda y familiar de Cristina en la cena-fiesta que tenían preparada con sus amantes), pero luego acontecen otros bien distintos.

Dos son los personajes que alteran los acontecimientos esperados por el público-lector: uno es Pancracio, que con su vuelta prematura de su viaje, trastoca los planes de su mujer y de su criada; el otro es el Estudiante, que, sin proponérselo inicialmente, se convierte en el protagonista indiscutible del entremés y en el *factótum* de la sociedad establecida en el domicilio de Pancracio y Leonarda. Su invención y ejecución de la farsa diabólica hace que todos salven su dignidad al evitar que los amantes sean descubiertos: Pancracio no llega a ser burlado, aunque por su ingenuidad lo mereciera, como opina Casaldueiro (1966: 210); la virtud y la fidelidad de la esposa queda incólume, así como la honestidad de la criada y de los amantes. El Estudiante aparece como un ser superior que se sitúa por encima de los demás merced a sus artes demoníacas. Apoyado en las ciencias nigrománticas de la Cueva de Salamanca, se sirve de sus conocimientos y de su verbo para transformar la realidad, si no para todos los ocupantes de la casa, sí para Pancracio, que – además de ignorante – es amante de las ciencias ocultas y de las artes mágicas, por lo que se cree a pies juntillas cuanto dice el salmantino, que funciona como un verdadero seductor: “seduce a las dos mujeres por su labia y sus bríos, y seduce a Pancracio aprovechando su curiosidad por saber lo que no sabe” (Ezquerro 1988: 48).

El segundo aspecto destacable es el engaño, que funciona a tres niveles (Kirschner 1999: 174): nivel personal, nivel familiar y nivel social.

En el primer caso, el nivel personal está relacionado con el matrimonio y la fidelidad conyugal. Leonarda engaña a Pancracio: al principio del entremés le hace ver que lo quiere mucho, finge incluso que se desmaya de dolor cuando tiene que partir de viaje; intenta traicionarlo después y finalmente comparte el engaño del Estudiante con los demás personajes. Para Pancracio ella es la esposa más enamorada y fiel del mundo, la adora.

El nivel familiar corresponde a la autoridad del cabeza de familia. Pancracio es el responsable de la seguridad y de la honra de su criada, que lo engaña del mismo modo que su señora.

En el nivel social está implicado el Estudiante, con poderes nigrománticos que tienen su origen legendario en la Cueva de Salamanca. También engaña a Pancracio, al amparo de su afición a las artes mágicas, haciéndole ver demonios en las personas del Sacristán y del Barbero, para encubrir el adulterio programado de Leonarda.

Como en todo entremés cervantino, la comicidad está presente a lo largo de la obra. Surge, por ejemplo, de la diferente situación en que se halla Pancracio y los demás personajes. Mientras Pancracio no sabe lo que ha pasado en su casa y se cree cuanto le dicen (cree que los dos hombres salidos de la carbonera son demonios), los otros personajes conocen la verdad (saben que los dos hombres salidos de la carbonera son los amantes). Ello origina un doble lenguaje de los personajes para dirigirse a un doble interlocutor: Pancracio y los demás. El humor también reside en la actitud boba de Pancracio, que cree

ciegamente en la fidelidad y honradez de Leonarda, cuando resulta ser poco fiel y poco honrada. Momentos cómicos hallamos asimismo en toda la parafernalia desplegada por el Estudiante, especialmente en el conjuro y en las consecuentes reacciones de Leonarda y Cristina, llenas de guasa, al salir el Sacristán y el Barbero transformados en demonios por el arte de Carraolano:

LEONARDA.- ¡Jesús! ¡Qué parecidos son los de la carga al sacristán Reponce y al barbero de la plazuela!

CRISTINA.- Mirá, señora, que donde hay demonios no se ha de decir Jesús. (251)

La cueva de Salamanca, en fin, es un entremés entretenido y bien estructurado, que contiene múltiples matices y diferentes niveles de lectura, con aspectos que servirán de motivo de inspiración para escritores posteriores.

Bibliografía

- Agostini, Amelia (1964): “El teatro cómico de Cervantes”. En: *BRAE*, 44, 223-308.
- Abel, Lionel (1963): *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill & Wang.
- Andrés-Suárez, Irene, José Manuel López de Abiada y Pedro Ramírez Molas (eds.) (1997): *El teatro dentro del teatro: Cervantes, Lope, Tirso y Calderón*. Madrid: Verbum.
- Arboleda, Carlos (1991): *Teoría y formas del metateatro de Cervantes*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Asensio, Eugenio (1965): *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*. Madrid: Gredos.
- Balbín, Rafael de (1948): “La construcción temática de los entremeses de Cervantes”. En: *RFE*, 32, 415-428.
- Buezo, Catalina (1994): “La magia al servicio de la burla entremesil: el estudiante de *La cueva de Salamanca*”. En: *Anthropos*, 154-155, 115-118.
- Canavaggio, Jean (1988): “En torno al *Dragoncillo*, nuevo examen de una reescritura”. En: Alberto Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 9-16.
- Casaldueiro, Joaquín (1966): *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- Cervantes, Miguel de (1916): *Entremeses*, Adolfo Bonilla San Martín (ed.). Madrid: Asociación de la librería española.
- _____ (1987): *Entremeses*, Eugenio Asensio (ed.). Madrid: Castalia.
- _____ (1982): *Entremeses*, Nicholas Spadaccini (ed.). Madrid: Cátedra.
- _____ (2007): *Entremeses*, Alberto Castilla (ed.). Madrid: Akal.
- Contadini, Luigi (2010): “*La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón: algunos aspectos del teatro barroco español”. En: *Confluenze*, vol. 2, 1, 130-149.

- Cotarelo Valledor, Armando (1915): *El teatro de Cervantes; estudio crítico*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris: Senil.
- Díez Borque, José María, (1972): “Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes”. En: *Anales cervantinos*, 11,113-128.
- Ezquerro, Milagros (1988): “Análisis semiológico de *La cueva de Salamanca*”. En: *Criticón*, 42, 43-52.
- Fichter, William (1960): “*La cueva de Salamanca* de Cervantes y un cuento de Bandello”. En: *Studia philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Madrid: Gredos, 525-528.
- Forestier, Georges (1981): *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française de XVIIe siècle*. Genève: Droz
- González Maestro, Jesús (2000): *La escena imaginaria (Poética del teatro de Miguel de Cervantes)*. Madrid: Iberoamericana.
- _____ (2005): “Cervantes y el entremés, poética de una comicidad crítica”, (XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas). Argamasilla de Alba: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Hermenegildo, Alfredo (1999): “Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina”. En: Caherine Popupeny Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (Coord.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997). Murcia: Universidad de Murcia, 77-92.
- Hernández Esteban, María (2009): “Boccaccio y Cervantes: posibles fuentes italianas de *La cueva de Salamanca*”. En: *Quaderns d’Italia*, 14,77-97.
- Kirschner, Teresa J. (1999): “Cervantes, director de sus entremeses”. En: Caherine Popupeny Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (Coord.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997), Murcia: Universidad de Murcia, 159-184.
- Molho, Maurice (1985): “En torno a *La cueva de Salamanca*”. En: Aurora Egido (ed.), *Lecciones cervantinas*, Caja de Ahorros de Zaragoza, 29-48.
- Oliva, César (1999): “La acción dramática en los entremeses de Cervantes”. En: Caherine Popupeny Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (Coord.): *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo* (Actas del Coloquio de Montreal, 1997), Murcia, Universidad de Murcia, 149-158.
- Orozco Díaz, Emilio (1969): *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- Pérez de León, Vicente (2005): *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Biblioteca de Estudios Cervantinos.
- Sevilla Arroyo, Florencio y Rey Hazas, Antonio (1987): *Teatro completo* de Miguel de Cervantes. Barcelona: Planeta.
- *Teatro de palabras*, revista sobre el teatro áureo (2011), 5.
- Valbuena Prat, Ángel (1969): *El teatro español en su Siglo de Oro*. Barcelona: Planeta.
- _____ (ed.) (1940): Cervantes, Miguel de, *Obras completas*, I. Madrid: Aguilar.

- Yndurain, Francisco (1962): “Introducción” a Cervantes, *Obras dramáticas*, II. Madrid: BAE.
- Zimic, Stanislav (1983): “*La Cueva de Salamanca*: parábola de la tontería”. En: *Anales Cervantinos*, vol. XXI, 135-152.
- _____ (1992): *El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia.