

# Espacios, voces y cuerpos de mujeres en los entremeses. Una mirada retrospectiva sobre *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso* de Miguel de Cervantes

*Mattías Rivero*

Universidad de la República

Recibido: 16/06/2023

Aceptado: 23/06/2023

## Resumen

El entremés áurico forma parte de un sistema espectacular que, por su carácter popular, permite el juego carnavalesco de la inversión de los significados. Este giro posibilita proponerle al espectador un espacio extrañado y verosímil, donde los cuerpos discurren y ejercen su cualidad agencial con perspectiva transgresora. Los cuerpos de mujer, doblemente precarizados por su situación de género y de clase, encuentran allí un lugar para decir y decirse, disputando y resignificando doblemente el espacio: desde el espacio social ficcional de la escena y desde el espacio social real en el que sucede la experiencia espectacular. Las formas concretas de esta praxis las estudiaremos en *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes.

**Palabras clave:** teatro; entremés; cuerpo; espacio; género.

## Spaces, Voices and Bodies of Women in the Hors d'oeuvres. A Look Back on *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* and *El viejo celoso* by Miguel de Cervantes

### Abstract

The auric *entremés* is part of a spectacular system that, due to its popular character, allows the game to be played. I carnival of the inversion of meanings. This turn makes it possible to propose to the viewer a strange and plausible space where the bodies run and exercise their agency quality with a transgressive perspective. Women's bodies, doubly precarious because of their gender and class situation, find there a place to say and say themselves, disputing and doubly resignifying space: from the fictional social space of the scene and from the real social space in which the spectacular experience happens. The concrete forms of this practice will be studied in *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* and *El viejo celoso* by Miguel de Cervantes.

**Keywords:** theatre; entremés; body; space; gender.

## Introducción

En el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), Cervantes, además de ubicarse a sí mismo en la genealogía de la historia del teatro español, mencionando la iniciativa creativa de Lope de Rueda e incluyendo al «monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega» (Cervantes, 1997, p. 93), realiza dos breves comentarios que nos aproximan a reconocer algunas de las características más sobresalientes del género entremesil. Cuando se refiere a las puestas de Lope de Rueda, dice: «Dilatábanlas con dos o tres entremeses, ya de negra, ya de rufián, ya de bobo o ya de vizcaíno» (Cervantes, 1997, p. 92); y luego, cuando expone las posibles virtudes de las obras que está prologando, propone: «El lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen» (Cervantes, 1997, p. 94). A través de estas apreciaciones podemos, en principio, insistir en reafirmar el estrecho vínculo existente entre este tipo de puesta en escena y la cultura de los sectores populares de la sociedad. Además, considerando las innovaciones poéticas promovidas desde el campo teatral español del siglo XVII, como la vulneración de los cánones definitivos para la comedia y la tragedia, nos atrevemos a arriesgar la posibilidad de que el entremés áurico, en virtud de su brevedad, de la puesta en funcionamiento de una dinámica dramática fundada en la interacción de personajes tipo y de la centralidad otorgada al resorte cómico de la obscenidad y la burla, quizás sea la expresión artística en la que pueden rastrearse la mayor cantidad de elementos residuales de la cultura popular española.

Aceptar esta posibilidad teórica, para el análisis general de los entremeses, invita a revisar algunos modelos interpretativos capaces de sostener un diálogo crítico con este tipo de poéticas. Mijaíl Bajtín, para abordar críticamente la obra de François Rabelais, desarrolla una serie de hipótesis entre las que incluye la problematización del concepto de «cultura popular». Para ello, en su trabajo propone la contingencia: seriedad-risa, como una oposición dialéctica abstracta que habrá de encontrar, en su devenir histórico, formas particulares de materializarse. Según Bajtín, además:

cuando se establece el régimen de clases y de Estado, se hace imposible otorgar a ambos aspectos derechos iguales, de modo que las formas cómicas [...] adquieren un carácter no oficial, su sentido se modifica, se complica y se profundiza, para transformarse finalmente en las formas fundamentales de expresión de la cosmovisión y la cultura populares (1990, pp. 11-12).

Este planteo, que podría ameritar la discusión del carácter «fundamental» de lo cómico en la cultura popular, igual resulta pertinente para nuestro trabajo, ya que permite pensar en la ubicación política no privilegiada que el poder le asigna a esa concentración antitética de significados vinculados a la risa. Dadas las características de su objeto de estudio, Bajtín profundiza en el concepto de carnaval, en tanto experiencia que actualiza el universo de lo cómico en la sociedad feudal; el carnaval es: «La segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa» (Bajtín, 1990, p. 14). Resulta tan radical la experiencia del carnaval medieval que cada vez que se sopesa el impacto cultural de esta «segunda vida», su potencialidad liberadora, se plantea como inversamente proporcional a los rigurosos mecanismos normativos que la Iglesia católica imponía, tales como la cuaresma o las manifestaciones públicas asociadas a la piedad. El carnaval, entonces, conjuga la emergencia de las necesidades expresivas de un pueblo habituado a hambrunas, con la tolerancia o el permiso otorgado desde los aparatos de control de la cultura dominante. Este universo cultural, que se precia de poseer caracteres contrahegemónicos, suele aprovechar ese espacio de tolerancia para poner en la escena pública todos los juegos de inversión posibles: el país de Jauja, la coronación del bufón, entre muchísimos otros, que bien pueden resumirse en la idea recurrente de «el mundo del revés».

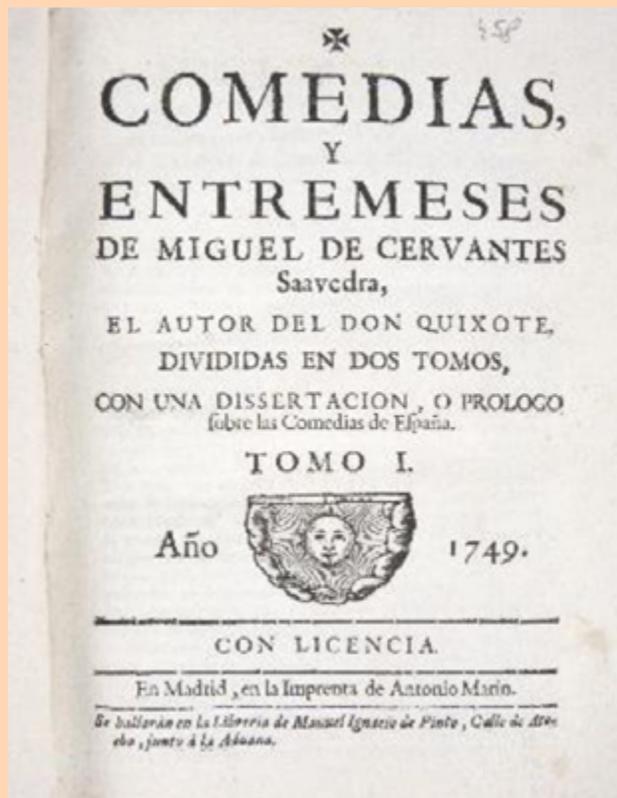


Figura 1. Edición de 1749

Al igual que otras experiencias creativas del siglo de oro español como la *picaresca* o la *jácara*, el entremés también expone el desafío de actualizar esa larga tradición de producciones culturales populares, pero esta vez en diálogo con la gran apertura ideológica promovida desde el Renacimiento, y también por la estética que expresará su crisis: el barroco. Aunque en los entremeses de Cervantes sobreviven esos personajes icónicos, como el «vizcaíno», el «rufián» o el «bobo» y vemos cómo en buena medida conservan sus cualidades más significativas, también podemos reconocer algunas emergencias, dentro de esta propuesta de semiosis teatral, que postulan algunos núcleos problemáticos de esa crisis, como las ironías propias de un mundo espiritual en decadencia (*El retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa*) o, lo que nos interesa en este caso, la forma en que se logra poner ante los espectadores espacios verosímiles, capaces de contener las voces femeninas en diálogo entre sí y en diálogo con la normatividad. En el artículo «El teatro: imágenes de ella», Eric Nicholson (2018) reconoce que la experiencia teatral de este período histórico se muestra especialmente propicia para establecer este tipo de diálogos, en tanto que la coartada del montaje teatral permite poner en escena, indirectamente, las contradicciones de la política de género hegemónica, dice:

El hecho de que durante buena parte de este período esos audaces personajes femeninos fueran representados por actores jóvenes de sexo masculino, no solo complicaba, sino que reforzaba los vínculos del teatro con la sexualidad transgresora: la homosexualidad y la ambigüedad sexual (2018, p. 320).

Entendiendo el espacio como producción de cuerpos no ingenuos, sino transversalizados políticamente por marcas de género, raza y clase, nos interesa focalizar en la forma en que los cuerpos femeninos logran construir diferentes contextos de enunciación desde donde suceden esas regresiones o transgresiones relacionadas al canon normativo de género.

Los entremeses de Cervantes, a excepción de *Los alcaldes de Daganzo*, donde solo aparecen dos bailarinas gitanas al final de la pieza, tienen personajes femeninos participando directamente en la trama. Si consideramos los diferentes espacios de representación, podríamos proponer una clasificación que discriminara: el espacio rural, que abarcaría los entremeses *El juez de los divorcios*, *Los alcaldes de Daganzo*, *El retablo de las maravillas* y *La cueva de Salamanca*; el espacio urbano burgués, que comprendería *La guarda cuidadosa* y *El viejo celoso*; y el espacio urbano marginal, donde estarían ubicados los entremeses *El rufián viudo* y *El vizcaíno fingido*. Hemos de-

cidido evaluar las repercusiones de nuestra hipótesis en tres entremeses: *El vizcaíno fingido*, *La cueva de Salamanca* y *El viejo celoso*, considerándolos representativos de cada uno de estos espacios y donde, además, existen en su estructura dramática determinados momentos en que los cuerpos femeninos dialogan entre sí, sin la presencia de ningún cuerpo masculino en escena.

## El vizcaíno fingido

*El vizcaíno fingido*, junto con *El rufián viudo*, son los dos entremeses cuya historia sucede en un espacio de representación urbano y marginal, en tanto que los cuerpos que lo habitan padecen de una marcada vulnerabilidad social. A diferencia de *El rufián...*, que parece desarrollarse en los márgenes más extremos de la sociedad, *El vizcaíno...* sucede en un ámbito de prostitución cortesana, representativo de la hipocresía del tratamiento socialmente dado al meretricio. Esta circunstancia anticipa uno de los ejes temáticos atribuidos a este entremés por Nicholas Spadaccini en su brillante prólogo a la edición de los *Entremeses*, de la editorial Cátedra: «El fingir o el aparentar es indiscutiblemente uno de los temas de *El vizcaíno fingido* y abarca la conducta de un platero mujeriego, la de un alguacil abierto al soborno, la de unas prostitutas ambiciosas y la de unos jóvenes ociosos» (1997, p. 42). Por tanto, para pensar la situación de los cuerpos femeninos de este entremés (Cristina y Brígida) debemos considerar el género, pero también la clase social a la que pertenecen, siendo dos claros vectores de dominación que se intersectan en ellos, quedando nítidamente expresado a través de la voz de Solórzano:

Cuando las mujeres son como estas, es gusto el burlallas; cuanto más, que esta burla no ha de pasar de los tejados arriba; quiero decir, que ni ha de ser ofensa de Dios ni con daño de la burlada; que no son burlas las que redundan en desprecio ajeno (Cervantes, 2005, p. 782).

A la primera secuencia dialógica de la pieza, donde Solórzano y Quiñones traman parte del engaño, le siguen Cristina y Brígida, solas en el escenario, conversando sobre dos leyes que regulan especialmente la actividad de sus cuerpos femeninos y pobres en el espacio público. Por un lado, una ley que prohíbe a las prostitutas andar en coche, carroza, litera ni silla (1611), y otra que prohíbe a las mujeres andar con el rostro cubierto por las calles (1610). A través de las voces de Cristina y Brígida, la una consolando a la otra ante el temor que estas leyes despiertan, se produce ese nuevo espacio de significación, que tiene la paradoja de contener un discurso femenino verosímil para un espacio privado en un espacio público como el teatro, donde el espectador es interpelado por una voz extraña, representativa del género femenino, que emerge no del sometimiento sino del descontento con suma lucidez. Dice Cristina: «Y agora podremos las alegres mostrar a pie nuestra gallardía, nuestro garbo y nuestra bizarría, y más yendo descubiertos los rostros, quitando la ocasión de que ninguno se llame a engaño si nos sirviese, pues nos ha visto» (Cervantes, 2005, p. 784). De modo que, más allá de la temática del engaño, atribuida a este entremés, vemos como, claramente, su tensión dramática se inicia y se desarrolla en torno a los diferentes movimientos, a través de los cuales los personajes representantes del poder falogocéntrico, los autores de las leyes, Solórzano, Quiñones y el Corregidor, van estrechando el cerco en torno al personaje de Cristina hasta concretar su sometimiento. Dice Cristina:

Si a las manos del Corregidor llega este negocio, yo me doy por condenada; que tiene de mi tan mal concepto, que ha de tener mi verdad por mentira, y mi virtud por vicio [...] Desta vez me ahorco. Desta vez me desespero. Desta vez me chupan brujas (Cervantes, 2005, pp. 795-796).

Esta tendencia en el desarrollo del drama, que puede plantearse como una transpolación del mecanismo de coerción para los cuerpos femeninos y pobres en el espacio público, del intertexto legislativo que mencionábamos, tiene como motivación burlarse de Cristina, fea y prostituta. Umberto Eco, analizando personajes objeto de burla durante el medioevo propone que

el rústico es presentado como un tonto, dispuesto a estafar a su señor, sucio y maloliente, y a veces como un Priapo, desfigurado por desagradables atributos sexuales. Sin embargo, no se trataba de ejemplos de comicidad popular, sino más bien de manifestaciones del desprecio y de la desconfianza que el mundo feudal y el eclesiástico sentían hacia los campesinos (2007, p. 137).

Quizás, al igual que con el «rústico», la fealdad con que es descripta Cristina junto a la violencia que acompaña los distintos momentos en que se va configurando todo el cuadro burlesco, desde la justificación moral de Solórzano al principio de la obra hasta las amenazas de suicidio en la voz de Cristina, encubran el «desprecio» y la «desconfianza» ante un personaje cuyo error es haberse atrevido a pretender llevar adelante un negocio engañoso sin la anuencia de un varón. La canción del final de la pieza es explícita en este sentido: «La mujer más avisada, o sabe poco o no nada [...] La que piensa que *ella sola* es el colmo de la nata en esto del trato alegre, o sabe poco o no nada» (Cervantes, 2005, pp. 797-798). [El destaque es nuestro]. A diferencia de las prostitutas de *El rufián viudo*, donde todas tienen un varón que las explota, Cristina está solamente acompañada por la temerosa y dubitativa Brígida. Este entremés, una vez superado el exabrupto que origina su nudo conflictivo, cumple con la prerrogativa de devolver el orden normativo: «Y quedaré por esclava perpetua del señor Solórzano» (Cervantes, 2005, p. 797), dice Cristina casi al final de la obra.

## La cueva de Salamanca

Nicholas Spadaccini (1997) reconoce como nuclear del entremés *La cueva de Salamanca* la presencia, dentro del juego de la trama, del mundo de lo sobrenatural, de la magia, de ciertos saberes no avalados por la Iglesia, y son los incautos que siendo atraídos por este universo terminan convirtiéndose en el objeto de burla. Dice Spadaccini: «Pancracio sale burlado por su credulidad excesiva; por la ceguera de la superstición y del falso saber; y por su creencia en demonios y nigromancia [...] Las burlas tienen, en último término, un contenido ideológico» (1997, p. 39). Ahora bien, para entender la cualidad performativa que ponen en escena los cuerpos femeninos en este entremés, nos parece oportuno ahondar en la posibilidad de reconocer diferentes registros que, estos cuerpos transversalizados por los mandatos sociales específicos para lo femenino o para lo masculino, son capaces de poner en acción. La reflexión que suponen estas diferentes potencialidades expresivas aparece claramente verbalizada en una breve discusión sobre el lenguaje, donde la criada Cristina dice: «Para lo que yo he menester a mi barbero, tanto latín sabe, y aún más, que supo Antonio de Nebrija; y no se dispute agora de ciencia, ni de modos de hablar: *que cada uno habla, si no como debe, al menos, como sabe*» (Cervantes, 2005, p. 817). [El destaque es nuestro]. Entendiendo la idea de registro como: «Modo de expresarse que se adopta en función de las circunstancias» (RAE), nos encontramos, apenas se inicia la obra, con dos formas de producir a partir de distintos sistemas de significantes. Un primer registro estaría asociado a ese universo de las «ciencias ocultas» al que hace referencia Spadaccini (1997), concretado en las palabras «mágicas», que no logramos escuchar, dichas por Pancracio al oído de su esposa para devolver la lucidez luego de un desmayo. Este sistema de signos que se insinúa que Pancracio domina, alternativo a los grandes sistemas de significación hegemónicos, como los producidos desde la doctrina cristiana, o desde el campo jurídico, es el mismo que utilizará el Estudiante para tramar el engaño del propio Pancracio. Pero, simultáneamente a que el espectador reconoce esa posibilidad hermenéutica de un segundo registro asociado a las «ciencias ocultas» en la escena del susurro, el personaje de Leonarda, esposa de Pancracio, también hace uso de un registro alternativo, pero no sobre la base de la utilización de otros sistemas de signos, sino a través de los mismos, logrando resignificar la cualidad de su expresión. La investigadora en semiótica Hilia Moreira, en su trabajo *Cuerpo de mujer* (1994), plantea y desarrolla esta idea de que determinados signos o discursos asociados al poder pueden adquirir, cuando son producidos desde un cuerpo femenino, una contrasignificación que, de alguna manera, delate o responda la violencia a la que están sometidos. Dice Moreira:

Por el contrario, puestas en situaciones aparentemente fijas (hijas, esposas, madres que se definen exclusivamente en su rol de tales), se adaptan al sistema familiar patriarcal y desarrollan estrategias que les abre otras puertas: agradar, observar, manipular, disimular. Más allá del valor ético de esas actitudes, todas ellas tienen valor semiótico: captar signos mínimos, reacomodarlos para que adquieran otros significados, hacerlos desaparecer o transformarlos (1994, p. 13).

La dialogicidad entre los cuerpos femeninos (Leonarda-Cristina), al igual que en *El viejo celoso*, se vuelve indispensable para conseguir hacer prevalecer este efecto ante el espectador, logrando que reconozca claramente el contraste entre los cuerpos femeninos, produciendo significados entre sí, o produciendo significados ante la presencia de un hombre. El espacio avalado para Leonarda: la restricción de la casa, la actividad doméstica, propias de rol de casada, resultaría verosímelmente coherente con la elocuencia de su discurso de despedida de Pancracio: «No quiero yo, mi Pancracio y mi señor, que por respeto mío vos parezcáis descortés; id

en hora buena, y cumplid con vuestras obligaciones [...] que yo me apretaré con mi llaga, y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere» (Cervantes, 2007, p. 812). Claro está que esa coherencia, cuya fragilidad está implícita en las características de la pragmática del entremés, se rompe efectivamente apenas el personaje varón sale de escena, cuando Leonarda, diciendo: «Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz. Vayas, y no vuelvas; la ida del humo. Por Dios, que esta vez no os han de valer vuestras valentías ni vuestros recatos» (Cervantes, 2007, p. 814),<sup>1</sup> retroalimenta todo su parlamento anterior invirtiendo todo su significado. Dentro de la estructura de la obra, esta alternativa de significación producida desde los cuerpos femeninos, se proyecta simultáneamente al registro de la nigromancia, irónicamente compartido por Pancracio y el Estudiante, y la trayectoria de ambas proyecciones termina fusionándose en el juego de significados que puede desplegarse en torno a lo «misterioso» o lo «maravilloso». Cristina, cuando el Estudiante solicita permiso para pasar allí la noche, confirma esta coincidencia diciendo: «Pues atúrese esa boca, y cósase esa lengua con una agujeta de dos cabos, y emúlese esos dientes, y éntrese con nosotras, y verá *misterios* y cenará *maravillas*, y podrá medir en un pajar los pies que quisiera para su cama» (Cervantes, 2007, p. 816). [El destaque es nuestro]. Lo maravilloso serían, entonces, las tretas que tanto Lucrecia como el Estudiante preparan, no solo para engañar a Pancracio, logrando convertirlo en el típico personaje del «cornudo contento»; el propio Pancracio dice: «Que quiero ver lo que nunca he visto» (Cervantes, 2007, p. 823).



Figura 2. Entremeses. Teatro de la Abadía de Madrid. 2016

Entendemos que esta idea del «engaño maravilloso» extiende su influencia fuera de lo que estrictamente sucede en el escenario. Si venimos afirmando que la experiencia teatral es la que posibilita de forma diferencial el contacto de los espectadores con determinadas voces socialmente condenadas al mutismo, el entremés en sí sería un engaño mágico. La duda que manifiesta Pancracio sobre si los bailes «zarabandas, zambapalo, dello me pesa [...] escarramán» con los que termina el entremés, fueron inventados en el infierno, o la pregunta de Cristina: «¿Qué también los diablos son poetas?», y la respuesta del barbero: «Y aun todos los poetas son diablos» (Cervantes, 2007, p. 824), parecen confirmar, muy sutilmente, este último ardid.

<sup>1</sup> Según Spadaccini (1997): «Allá darás, rayo, en casa de Ana Díaz» equivale a decir «vaya y no vuelvas más», al igual que «la ida de humo»

## *El viejo celoso*

Un estudio que se enfocara en advertir el proceso de desarrollo de los personajes femeninos en el teatro español debería tomar como paradigmático el cambio producido en la complejidad discursiva y argumental de personajes femeninos, como los que aparecen en el *Cornudo y contento*, de Lope de Rueda, y los personajes mujeres que interactúan en entremeses con tramas similares como en *La cueva de Salamanca*, o más marcadamente en *El viejo celoso*. En este último, como veremos, se exhibe una textualidad espectacular nueva para pensar críticamente los cuerpos femeninos desde los cuerpos femeninos, a través de una racionalización de los impulsos que prefigura la forma en que la modernidad habrá de concebir los cuerpos. David Le Breton, antropólogo especializado en el estudio de las distintas actualizaciones que el concepto de *cuerpo* ha tenido a lo largo de la historia, plantea esa instancia de transformación entre el «cuerpo carnavalesco» y el «cuerpo racional»:

Las actividades que le dan placer al hombre carnavalesco son, justamente, aquellas en las que se transgreden los límites, en las que el cuerpo desbordado vive plenamente su expansión hacia afuera: el acoplamiento, la gravidez, la muerte, comer, beber, satisfacer las necesidades naturales. Y esto con una sed tanto más grande cuanto precaria es la existencia popular, frecuentes períodos de escasez y precoz envejecimiento [...] En el siglo XVI, en las capas más formadas de la sociedad se insinúa el cuerpo racional que prefigura las representaciones actuales, el que marca la frontera entre el individuo y otro, la clausura del sujeto (Le Breton, 2002, p. 32).

En este último entremés se exponen claramente algunas de las contingencias entre la fuerza del deseo, emergiendo desde un cuerpo femenino joven, y el matrimonio, que como institución no solo controla ese deseo, sino que, además, restringe la actividad del cuerpo deseante femenino a la cualidad de mercancía, de objeto de lujo para el marido. Spadaccini es claro al respecto: «El adulterio de Doña Lorenza en *El viejo celoso* y la petición de Mariana en *El juez de los divorcios* van más allá de la risa: son reacciones a los poderes; a las realidades psicológicas y socioeconómicas que pesan sobre ellas» (1997, p. 34). El recurso estructural que se utiliza para desatar este tipo de discursos críticos vuelve a ser, a través del encuentro de los cuerpos femeninos en el espacio paradójico de una escena que conjuga lo privado del espacio de representación y lo público del espacio del teatro y su pragmática. En *El viejo celoso*, además del diálogo entre la esposa y la criada, que ya había aparecido en *La cueva de Salamanca*, se agrega el personaje tipo de la alcahueta, icónico de la producción cultural española, y la escena en que dialogan las tres: Lorenza (la esposa), Cristina (la criada) y Ortigosa (la alcahueta), constituye el momento clave en el que se genera y crece una de las fuerzas más importantes de esta pieza, constituida por la decisión de pasar a la acción a través del cuerpo y de trascender la normatividad impuesta del matrimonio. Allí, las voces femeninas demuestran esa complejidad a la que hacíamos referencia, al tratar, en diferentes tonos, la interpretación de esa subalternidad que las limita. Ya sea a través de una elocuencia próxima a la de una heroína trágica en la voz de Leonarda:

Que fuera lo vea yo desta vida a él y a quien con él me caso [...] malditos sean sus dineros, fuera de las cruces; malditas sus joyas, malditas sus galas, y maldito todo cuanto me da y promete. ¿De qué me sirve a mi todo aquesto, si en mitad de la riqueza estoy pobre, y en medio de la abundancia con hambre? (Cervantes, 2005, p. 826).

Que hacia el final de la obra vuelve a retomar:

¡Mirad con quién me casó mi suerte, sino con el hombre más malicioso del mundo! ¡Mirad cómo dio crédito a mis meniuras por su menoscabo, fundadas en materia de celos, que menoscabada y asendereada sea mi ventura! Pagad vosotros, cabellos, las deudas deste viejo; llorad vosotros, ojos, las culpas deste maldito; mirad en lo que tiene mi honra y mi crédito, pues de las sospechas hace certezas, de las mentiras verdades, de las burlas veras y de los entretenimientos maldiciones ¡Ay, que se me arranca el alma! (Cervantes, 2005, p. 837).

O también racionalmente a la hora de sopesar los riesgos implícitos al vulnerar la institución matrimonial: «¿Y la honra, sobrina? [dice Lorenza] ¿Y el holgarnos, tía? [responde Cristina] ¿Y si sabe? [otra vez Lorenza] ¿Y si no sabe? [otra vez Cristina]» (Cervantes, 2005, p. 828); o incluso violentamente, a través de la

voz de la criada Cristina que, al igual que en *La cueva de Salamanca* y en *El vizcaíno fingido*, vuelve a ser el personaje que arriesga más en su decir: «Mire, tía: si Ortigosa trae al galán y a mi frailecico, y si el señor nos viere, no tenemos más que hacer sino cogerle entre todos y ahogarle, y echarle en el pozo o enterrarle en la caballeriza» (Cervantes, 2005, p. 830).

Como decíamos, esta «asamblea de mujeres», si bien abre la obra, produce una energía dramática que repercute hasta el final y es la que permite, al igual que en *La cueva de Salamanca*, conformar un fluir discursivo que logra apropiarse del lugar doméstico, asociado al rol femenino, y resignificarlo en un espacio de transgresión. Esta posibilidad performativa que produce el encuentro de los cuerpos femeninos, tendrá su personaje opuesto en el viejo Cañizares, como representante de la arbitrariedad normativa. Cañizares identifica especialmente ese espacio de encuentro entre mujeres como la amenaza más importante para él, dice:

Mirad, compadre: no les vienen los malos aires a las mujeres de ir a los jubileos ni a las procesiones, ni a todos los actos de regocijos público; donde ellas se mancan, donde ellas se estropean, y adonde ellas se dañan, es en casa de las vecinas y de las amigas: más maldades encubre una mala amiga, que la capa de la noche; más conciertos se hacen en su casa y más se concluyen, que en una semblea (Cervantes, 2005, p. 831).

A través de la exageración se logra caricaturizar esa preocupación de Cañizares cuando llega al extremo de condenar a la mujer que está sola consigo misma, que reflexiona, que piensa: «No querría que tuviédes algún soliloquio con vos misma, que redundase en perjuicio» (Cervantes, 2005, p. 832). El momento más álgido, que se produce a partir del enfrentamiento entre estas dos fuerzas, lo constituye el encuentro de Lorenza con su Galán y, para potenciar el efecto de la burla, está construido sobre una diferenciación radical de esos dos espacios correspondientes a cada una de esas fuerzas. Queda en escena solamente Cañizares, en aparente pleno dominio del espacio de representación de su casa, y desde un espacio fuera de escena, que solo conocemos por la voz de la mujer, pero que coexiste con el otro, Lorenza logra resignificar el espacio doméstico que le estaba atribuido, con la complicidad de los espectadores, que ya participaron de la «asamblea de mujeres».

Sin embargo, esta no será la única derrota burlesca de Cañizares, luego de que todos menos él saben que Lorenza logró su encuentro sexual, a partir de la insistencia de su esposa, el viejo termina por pedirle disculpas a la alcahueta Ortigosa por haberla tratado mal anteriormente: «Si a todas las vecinas de quien yo pienso mal hubiese de pedir perdón, sería nunca acabar; pero con todo eso, yo se lo pido a la señora Ortigosa» (Cervantes, 2005, p. 838). Al final de la obra (que coincide con el final de las *Ocho comedias...*), luego de la escena musical, Lorenza consolida ese triunfo, cuya planificación solo se logró a partir de estas tres mujeres, y dice: «Aunque mi esposo está mal con las vecinas, yo beso a vuestras mercedes las manos, señoras vecinas» (Cervantes, 2005, p. 839).

## Algunas consideraciones finales

Este diálogo que hemos propuesto entre los cuerpos, las voces y los espacios, así como los juegos de vulneración, de cada uno de ellos para activar la burla, tiene para el caso del teatro la complejidad de suceder en un espacio virtual que está dentro de otro espacio material. Este último es, en el contexto de Cervantes, el corral de comedias áurico con la correspondiente circunscripción cultural en la que sucede, y como ha quedado demostrado a lo largo de la historia por la beligerancia con que la censura se dirigió en ciertas oportunidades al campo teatral, hasta llegar a prohibirla alguna vez, ha sido (y seguirá siendo) un territorio de disputa en tanto que las contradicciones implícitas a un sistema hegemónico emergen proponiendo un diálogo reflexivo con el espectador. A través de la legalidad de la inversión del mundo permitida al *carnaval* y heredada por el *entremés*, el espacio virtual («nunca representado»), que se produce a partir de los cuerpos en escena, es uno de los elementos que permite proponer ese juego al que hemos hecho mención a lo largo de este trabajo: ubicar, en el espacio público del corral de comedias, espacios virtuales de la intimidad de los cuerpos femeninos desde donde se proyecta, en diferente medida como hemos visto, la complejidad de una voz que reflexiona en torno a su situación precarizada. Por último, digamos que en la cualidad virtual del espacio de representación, también sucede la disputa, quedando expuesta en la polarización que se produce a partir de los momentos en que ocurren los encuentros de mujeres en privado y las apariciones normativas de los personajes masculinos. Este juego de superposiciones, en algunos casos impostadas (el montaje tramado por Quiñones y Solórzano en *El vizcaíno fingido*, la farsa mágica de *La cueva de Salamanca* y la acción fundada en la relación entre lo «verdadero» y

lo «falso» de *El viejo celoso*) con la complicidad del público, afirman la idea de pensar en otro nivel, estrictamente vinculado a lo que sucede en escena, que implicaría pensar en la idea de la ficción dentro de la ficción, o del teatro dentro del teatro.

## Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Cervantes Saavedra, M. (2005). *Teatro completo*. Madrid: Altaya.
- Cervantes Saavedra, M. (1997). *Entremeses*. Madrid: Cátedra.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Lumen: Barcelona.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moreira, H. (1994). *Cuerpo de mujer. Reflexiones sobre lo vergonzante*. Montevideo: Trilce.
- Nicholson, E. A. (2018). «El teatro: imágenes de ella». En G. Duby, y M. Perrot (dir.), *Historia de las mujeres 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna* (pp. 320-343). Barcelona: Taurus.
- Spadaccini, N. (1997). *Entremeses*. Madrid: Cátedra.