

## Espacios entremesiles cervantinos

*Aurelio González  
El Colegio de México*

**E**s evidente que en el teatro la acción se debe desarrollar ante nuestros ojos y, por tanto, en el ámbito de un espacio específico en el cual nos hemos reunido como público, es el espacio teatral que compartimos con los representantes, sin embargo, a partir de un momento dado en el cual se inicia la magia de la representación teatral ese espacio que compartíamos se separa y el espacio escénico recobra su autonomía y especificidad. En el corral del siglo XVII ese espacio escénico era el tablado también llamado “teatro”. La entrada de un actor o alguna música que se oye desde dentro, desde el misterio del vestuario, le señalan al espectador que ese espacio se va a convertir en otro, en el espacio de la ficción, el auténtico espacio dramático que se construye de múltiples formas. Es el equivalente de nuestro moderno subir o abrirse el telón y dejar ver una escenografía que representa otro espacio en el espacio acotado del escenario, el cual se animará con el inicio de la representación, esto es la entrada de los actores y con ellos el inicio de la acción.

Es sabido que hay muchas maneras de construir un espacio dramático, desde la más evidente de la tela pintada o el cartón piedra, hasta la más poética que surge de la evocación de la palabra. También es claro que el teatro de los Siglos de Oro en buena parte de sus manifestaciones usa este último recurso por medio de las tantas veces comentadas didascalias implícitas cuya abundancia (en comparación con lo escaso de las acotaciones o didascalias explícitas) puede ser una de las razones de su facilidad de lectura y desde luego de la posibilidad de representación en lo que de hecho es un espacio vacío. En un sentido amplio

el teatro es una manifestación que conjuga las artes del tiempo y las artes del espacio,<sup>1</sup> ya que por un lado la palabra puede, por medio de la narración, crear el espacio y marcar el transcurrir del tiempo, pero por otro, todo esto sucede en un espacio concreto que se transforma por medio de recursos espectaculares como la escenografía. Al alejarse de este último recurso y usar la evocación desde el texto, el teatro del Siglo de Oro utiliza lo que Pfister ha llamado una “escenografía de palabras” o un “espacio hablado”,<sup>2</sup> evidentemente esta forma de crear un espacio no es objetiva sino subjetiva, ya que se cargará en la visión del personaje de sus intereses, valoraciones e interpretaciones de la realidad, con lo cual este espacio adquiere significado más allá de la construcción del mismo como un ámbito para los movimientos de los actores. Teatralmente esto es un reto más, pero también hay que tomar en cuenta que “El buen teatro siempre se ha hecho mediante la palabra hablada, con los accesorios escénicos más elementales”.<sup>3</sup>

El análisis de un texto teatral normalmente se hace desde la perspectiva de la lectura, tomando en cuenta que el acto de leer está localizado en el tiempo, pero en el momento en que se transforma en el acto de ver que es cuando sucede la representación teatral, ese acto tiene lugar en el tiempo y espacio,<sup>4</sup> por lo tanto la comprensión del texto dramático tiene que tomar en cuenta la construcción del espacio, la manera en que se establecen las relaciones de los actores en ese espacio y la manera en que se usan los códigos espaciales (entradas, salidas, desplazamientos) para crear un significado.

Por otra parte no hay que olvidar que la espacialidad escénica y la espacialidad dramática son concepciones distintas, ya que, en el caso del teatro áureo, el espacio del corral no tiene el significado que sí posee el espacio creado en el texto de la comedia por el dramaturgo. Corvin ha señalado claramente “la diferencia de naturaleza que separa el uso de un espacio y de un medio —soporte neutro (inerte diría J. Schérer)— en el que se manifiestan las palabras y los gestos de los personajes, de la determinación de un espacio orgánico que pone en relación

---

<sup>1</sup> Para estos dos conceptos y su relación puede verse Tadeusz Kowzan, *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992, pp. 72-73.

<sup>2</sup> Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, pp. 16 y 267.

<sup>3</sup> Donald McGrady, “Prólogo” en Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*, ed. de Donald McGrady, Crítica, Barcelona, 1993, pp. 17-18.

<sup>4</sup> Véase Elaine Aston y George Savona, *Theatre as Sign-system. A Semiotic of Text and Performance*, Routledge, London, 1991, p. 111.

indisociable los componentes psíquicos y literarios de la realidad teatral”.<sup>5</sup> En este sentido, el tablado del corral sería el medio neutro o inerte del otro espacio —el de la ficción— que sí tiene significación.

La comedia o la tragedia requieren de la creación de espacios más o menos determinados, en los cuales, la acción adquiere valor de verdad y sentido por ubicarse en ámbitos concretos. Como ya he comentado a propósito del teatro de Lope:

Es especialmente importante la creación del espacio dramático en el arranque de la obra, ya que es el momento no sólo de la presentación de los personajes, de dar sus antecedentes y los de la trama que se desarrollará o de ubicarlos espacial y temporalmente, sino además de captar la atención del público, en el caso del teatro del Siglo de Oro, por lo general del inquieto público de los corrales.<sup>6</sup>

En el caso de los entremeses un estudio reciente señala que “La caracterización de las principales modalidades espaciales del entremés se basa, pues, en la aldea, la corte y las ventas, [...] la figura del alcalde que soporta por sí sola la representación del mundo rústico. La ambientación cortesana se relaciona con el engaño, el ingenio y la promoción”.<sup>7</sup>

Sin embargo, la caracterización del espacio dramático en los entremeses puede ser en ocasiones muy ligera y apoyada en elementos de utilería con los que el público se puede hacer fácilmente una representación del lugar específico en cuestión. Revisemos rápidamente qué sucede en las escenas iniciales de los entremeses “nuevos y nunca representados”, publicados por Cervantes en 1615.

En el *Juez de los divorcios* tenemos que la didascalia inicial de la obra nos dice lo siguiente:

*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.*

<sup>5</sup> Michel Corvin, “Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo”, en María del Carmen Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*, Arco / Libros, Madrid, 1997, pp. 201-202.

<sup>6</sup> Aurelio González, “Lope: construcción de espacios dramáticos”, en Maria Grazia Profeti (ed.), “... Otro Lope no ha de haber...”, Alinea, Firenze, 2000, t. II, pp. 24-25.

<sup>7</sup> María José Martínez López, *El entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997 (Anejos de *Criticón*, 9), p. 14.

Esto quiere decir que el espectador puede identificar, de entrada, a los tres personajes de una manera genérica como el juez y sus ayudantes, el escribano y el procurador, lo cual se haría al emplear el vestuario característico de estos personajes. Por otra parte, el primer parlamento de la obra se encarga de indicar clara y evidentemente cual es el espacio dramático que se ha construido con la presencia de una silla en el espacio escénico. La afirmación de Mariana no deja lugar a dudas, incluso si el vestuario no hubiera sido lo suficientemente referencial, la función del personaje que ha entrado sin decir palabra queda también explicitada:

Mariana: Aun bien que está ya el señor juez de los divorcios sentado en la silla de su audiencia. Desta vez tengo de quedar dentro o fuera; desta vegada tengo de quedar libre de pedido y alcabala, como el gavilán.  
(*JD*, p. 61)<sup>8</sup>

Por el contrario en *El rufián viudo* el espacio que se crea es bastante vago. Nuevamente es evidente la caracterización del personaje, en este caso, con la referencia luctuosa tradicional.

*Sale TRAMPAGOS con un capuz de luto, y con él VADEMÉCUM, criado, con dos espadas de esgrima.*

Trampagos: ¡Vademécum!  
Vademécum: ¿Señor?  
Trampagos: ¿Traes las morenas?  
Vademécum: Tráigolas.

(*RV*, 1)

La primera imagen y el primer texto nos indican que el personaje que entra está vestido de luto y que llama a un personaje llamado Vademécum; con la connotación humorística que este nombre conlleva al aplicarse a un ser humano, este término identifica a un cartapacio con papeles de estudiante llenos de conocimiento. La ubicación en el exterior de la casa de Trampagos se crea con el siguiente diálogo:

---

<sup>8</sup> Todas las citas están tomadas de Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. de Eugenio Asensio, Castalia, Madrid, 1970. En adelante indico con siglas el nombre del entremés y el número de verso o página.

Trampagos: Está bien: muestra y camina,  
y saca aquí la silla de respaldo,  
con los otros asientos de por casa.  
Vademécum: ¿Qué asientos? ¿Hay alguno, por ventura?  
Trampagos: Saca el mortero, puerco, el broquel saca,  
y el banco de la cama.  
(RV, 2-7)

El diálogo, al llevarse a cabo la acción de sacar los muebles de la casa al exterior, termina por crear el espacio dramático.

En *La elección de los alcaldes de Daganzo* el lugar sólo se menciona hasta el verso 48 y más adelante solamente en el estribillo de la canción que entonan los músicos. De entrada, la acción no sucede en un lugar que podamos identificar como Daganzo, pues percibimos la entrada de unos personajes que deben estar caracterizados, esto es identificables rápidamente, como regidores y escribano:

*Salen EL BACHILLER PESUÑA; PEDRO ESTORNUDO, escribano;  
PANDURO, regidor, y ALONSO ALGARROBA, regidor.*

Panduro: Rellánense; que todo saldrá a cuajo,  
si es que lo quiere el cielo benditísimo.  
Algarroba: Mas echémoslo a doce, y no se venda.  
[Panduro]: Paz, que no será mucho que salgamos  
bien del negocio, si lo quiere el cielo.  
[Algarroba]: Que quiera, o que no quiera, es lo que importa  
(AD, 1-6)

De lo que el espectador se entera de la expectativa que lo que traen entre manos (tensión dramática) saldrá bien.

Según María José Martínez López: “Los entremeses que contienen referencias espaciales topográficas y geográficas se distribuyen según dos grupos mayoritarios, uno que enmarca las piezas en un ámbito aldeano y otro que las sitúa en la corte”.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> María José Martínez López, *El entremés: radiografía de un género*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1997 (Anejos de *Critición*, 9), p. 12.

El entremés desarrolla la trama de la presentación que hacen cuatro aldeanos ante un tribunal de sus méritos para ser alcalde. En realidad es un desfile de personajes<sup>10</sup>. La pieza se apoya en el tratamiento cómico que se da al tema de la bastardía y al de la limpieza de sangre.

En este entremés “de aldea” la referencia a Daganzo (y a otros lugares famosos por su vino como Cazalla, Esquivias, Romanillos y Alanís) tiende a “autenticar un ambiente en el que la localización geográfica evoca, al tiempo y a modo de contextualización histórica, dos sucesos pasados posiblemente conocidos de todos”<sup>11</sup>.

En *La guarda cuidadosa* el encuentro de los dos personajes en la calle se indica en el tercer diálogo, creado así rápidamente uno de los espacios más socorridos por el teatro áureo.

*Sale un SOLDADO a lo pícaro, con una muy mala banda y un antojo, y detrás dél un mal SACRISTÁN.*

- Soldado:           ¿Qué me quieres, sombra vana?  
 Sacristán:        No soy sombra vana, sino cuerpo macizo.  
 Soldado:           Pues, con todo eso, por la fuerza de mi desgracia, te conjuro que me digas quién eres, y qué es lo que buscas por esta calle.  
 Sacristán:        A eso te respondo, por la fuerza de mi dicha, que soy Lorenzo Pasillas, sotasacristán desta parroquia, y busco en es[t]a calle lo que hallo, y tú buscas y no hallas.  
 Soldado:           ¿Buscas por ventura a Cristinica, la fregona desta casa?  
 Sacristán:        *Tu dixisti.*

(GC, p. 129)

La acción que tendrá lugar evidentemente es el cortejo de la mencionada fregona Cristinica.

En el *Vizcaíno Fingido* sólo sabemos, claramente en el principio, que se trata de un espacio interior por la afirmación del personaje que va a salir de la casa para ir a buscar a una mujer:

- Solórzano:        [...]¿Adónde vais agora?  
 Derecho en casa de la ninfa; y vos no salgáis de casa,  
 que yo os llamaré a su tiempo.

(VF, p. 149)

<sup>10</sup> Véase Eugenio Asensio, *op. cit.*, p. 39.

<sup>11</sup> Cf. Jean Canavaggio, *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*, PUF, Paris, 1977, p. 166.

Más adelante tenemos a las dos mujeres que salen al espacio escénico, solamente podemos deducir que se trata de un espacio interior, porqué las mujeres no están caracterizadas como para encontrarse en un exterior.

*Salen DOÑA CRISTINA y DOÑA BRÍGIDA; Cristina sin manto, y Brígida con él, toda asustada y turbada.*

- Cristina: ¡Jesús! ¿Qué es lo que traes, amiga doña Brígida, que parece que quieres dar el alma a su Hacedor?
- Brígida: Doña Cristina, amiga, hazme aire, rocíame con un poco de agua este rostro, que me muero, que me fino, que se me arranca el alma. ¡Dios sea conmigo! ¡Confesión a toda priesa!
- (VF, p. 150)

Sólo será textos más adelante que se confirme que se trata del interior de la casa de las dos mujeres y esta confirmación será por boca de Solórzano:

- 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.
- (VF, p. 153)

En *El retablo de las maravillas* el recurso para caracterizar el espacio es muy frecuente en el teatro del Siglo de Oro ya que es el personaje quien anuncia dónde se encuentran de una manera natural, integrado en la conversación sobre el Rabelín que les acompaña

- Chanfalla: Si os han de dar la parte a medida del cuerpo, casi será invisible. —Chirinos, poco a poco, estamos ya en el pueblo, y éstos que aquí vienen deben de ser, como lo son sin duda, el Gobernador y los Alcaldes. Salgámosles al encuentro, y date un filo a la lengua en la piedra de la adulación; pero no despuntes de aguda.

Inmediatamente entran a la escena los personajes característicos del mundo rural que deben identificarse un tanto por sus ropas y otro por sus actitudes ingenuas y propicias al engaño.

*Salen el GOBERNADOR y BENITO REPOLLO, alcalde, JUAN CASTRADO, regidor, y PEDRO CAPACHO, escribano.*

(RM, p. 170)

*La cueva de Salamanca*<sup>12</sup> inicia la 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 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, 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 interior, lo cual puede querer decir que, sin estar en un auténtico exterior, vaya a las dependencias de servicio de la casa:

Pancracio: Entra, hija, por un vidrio de agua para echársela en el rostro. Mas espera; direle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos.

(CS, p. 186)

Leonarda: No quiero yo, mi Pancracio y mi señor, que por respeto mío vos parezcáis descortés; id en hora buena, y cumplid con vuestras obligaciones, pues las que os llevan son precisas; que yo me apretaré con mi llaga y pasaré mi soledad lo menos mal que pudiere. Sólo os encargo la vuelta, y que no paséis del término que habéis puesto. —Tenme, Cristina, que se me aprieta el corazón.

*Desmáyase LEONARDA.*

Cristina: ¡Oh, que bien hayan las bodas y las fiestas! En verdad, señor, que, si yo fuera que vuesa merced, que nunca allá fuera.

<sup>12</sup> Véase para un análisis más pormenorizado mi artículo “Construcción del espacio dramático en el entremés de *La cueva de Salamanca* de Cervantes”, en Aurelio González (ed.), *Texto, espacio y movimiento en el teatro del Siglo de Oro*, El Colegio de México, México, 2000, pp. 17-31.



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.

*Dícele las palabras; vuelve LEONARDA diciendo:*  
(CS, pp. 185-186)

Finalmente, en *El viejo celoso* podemos fácilmente deducir que empleando una de las puertas habituales del fondo del tablado del corral, la entrada al escenario se transforma en la puerta de la casa vista desde el exterior:

*Salen DOÑA LORENZA y CRISTINA, su criada, y HORTIGOSA, su vecina.*

Doña Lorenza: Milagro ha sido éste, señora Hortigosa, el no haber dado la vuelta a la llave mi duelo, mi yugo y mi desesperación. Éste es el primero día, después que me casé con él, que hablo con persona de fuera de casa; que fuera le vea yo desta vida a él y a quien con él me casó.

Hortigosa: Ande, mi señora doña Lorenza, no se queje tanto; que con una caldera vieja se compra otra nueva.

(VC, p. 203)

En esta rápida revisión hemos podido comprobar la variedad de los recursos cervantinos para la creación de espacios dramáticos, pero al mismo tiempo se constata que cuando se trata de espacios entremesiles, estos son casi siempre genéricos, ya que serán las acciones y los personajes tipo los que den sentido al texto, que por su brevedad debe ser muy económico en la creación de su entorno, ya que no se trata de crear espacios con un significado en sí mismos. La intención de Cervantes en lo que se refiere al espacio parece clara: no se trata de aludir —y con ello crear dramáticamente, por medio de la palabra, en el espacio del escenario— ningún espacio específico al cual se pudieran atribuir valores significativos de tipo histórico, tal como se hace en la comedia histórica; o bien, construir un espacio con connotaciones simbólicas como Calderón de la Barca con la famosa torre de *La vida es sueño*. Tampoco se trata de crear espacios funcionales que sean estructurantes de la comedia como sucede en *La dama duende* con sus habitaciones comunicantes a través de la alacena con cristales, en este caso construidos realmente sobre el escenario; ni siquiera los espacios cervantinos de esta comedia corresponden a un ámbito destacado en función del personaje protagónico, por no hablar de construcciones espaciales esenciales para el desarrollo de la obra como en *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz, comedia inconcebible sin el espacio dramático de una casa casi laberíntica con sus múltiples habita-

ciones y puertas. La esencia del entremés es la risa en un ritmo progresivo marcado por la entrada y salida de personajes, la presencia de figuras o personajes estrafalarios<sup>13</sup>, o el diálogo barrocamente pleno de múltiples sentidos. El espacio es tanto una necesidad de la representación como la reproducción del ámbito de lo cotidiano.

---

<sup>13</sup> Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Gredos, Madrid, 1965, pp. 77 y 80-81.