

## ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE LA CUEVA DE SALAMANCA

por Milagros EZQUERRO  
(Universidad de Toulouse-le Mirail)

El análisis de *La cueva de Salamanca* (1) que voy a proponer ha prescindido deliberadamente de toda erudición cervantista. No por falta de interés, desde luego, sino por falta de competencia : he preferido no meterme en el inmenso campo de los estudios cervantinos, por la cuenta que me tiene. Mi trabajo ha consistido sencillamente en examinar sucesivamente los diversos componentes de la obra teatral, en describir su funcionamiento y en interpretar — en los breves límites de una ponencia— las posibles significaciones de sus rasgos más importantes.

El entremés es una unidad sin cortes ni pausas. Esta unidad viene ritmada y estructurada por las frecuentes entradas y salidas de los personajes. Si examinamos la obra bajo este punto de vista, observamos que empieza, clásicamente, con la salida de tres personajes los cuales, en unas cuantas réplicas, exponen la situación. Al final, todos los personajes están en el escenario y, tras las clásicas coplas cantadas por el Sacristán y el Barbero, los personajes entran para cenar, con general regocijo. Podemos representar en un cuadro los diferentes movimientos de los personajes :

---

(1) Citaré el texto de la edición de Jean Canavaggio : *Entremeses*, Madrid, Taurus (*Temas de España*, 114), 1981, pp. 129-142.

## MOVIMIENTOS ESCÉNICOS

|   |               |
|---|---------------|
| 1. Pancracio - Leonarda - Cristina                        | SALA          |
| 2. Leonarda - Cristina                                    |               |
| 3. Leonarda - Cristina - <b>Estudiante</b>                |               |
| 4. Leonarda - Cristina - Estudiante - Sacristán - Barbero |               |
| 5. Pancracio - Leoniso                                    | CALLE         |
| 6. Leo. - Crist. - Est. - Sac. - Bar. // Pancracio        | SALA / CALLE  |
| 7. Leo. - Crist. // Pancracio                             |               |
| 8. Leo. - Cristina - Pancracio // <b>Voz Est.</b>         | SALA / DENTRO |
| 9. Leo. - Cristina - Pancracio - Estudiante               | SALA          |
| 10. Leo. - Crist. - Panc. - Est. - Sac. - Bar.            |               |

Se puede observar que la unidad dramática admite un pivote alrededor del cual gira la acción : se trata de una breve secuencia [5] excentrada, donde intervienen Pancracio y su Compadre Leoniso. A partir de esta secuencia la acción, que había tomado un derrotero preciso, va a cambiar de rumbo con la vuelta intempestiva de Pancracio.

En cada una de las dos partes así delimitadas, la acción, ritmada por el movimiento de los personajes, sufre una imprevista intervención del Estudiante : su intrusión en la primera parte, la ejecución de su estratagema en la segunda.

Ya que se trata de una obra sin pausa, el tiempo representado ha de coincidir con el tiempo de la representación. La acción empieza por la tarde y se termina con los preparativos, varias veces diferidos, de la cena. Lo único que puede plantear problema es la brevedad del viaje de Pancracio, pero, evidentemente, la verosimilitud no es la preocupación mayor de los entremeses. Sintéticamente, podemos decir que se trata de un tiempo adensado, concentrado, donde todo ha de ocurrir en el breve tiempo de la representación. Es un tiempo de carácter más simbólico que realista.

El espacio dramático —o sea el espacio implicado por el texto— aparece dividido en tres zonas :



El espacio central —que llamaremos Sala, convencionalmente— es un espacio indeterminado, situado en el interior de la casa, que se define por su posición intermedia entre "los interiores" de la casa y el exterior, o sea la calle.

Los "interiores" de la casa vienen especificados en el texto : son la cocina, donde se ha de preparar la cena, el pajar, donde esconden al Estudiante, y la carbonera, donde esconden al Sacristán y al Barbero. Esta parte, tan importante dramáticamente, sin embargo no se escenifica, sino que se sitúa *detrás* del escenario y es pues un espacio ocultado al espectador.

La calle, lugar de donde vienen todos los personajes que no son de la casa, así como Pancracio cuando vuelve de su frustrado viaje, ha de ser escenificada por lo menos durante el diálogo Pancracio/Compadre Leoniso. En 6 y 7, cuando el marido está llamando a la puerta de su casa, se puede imaginar un espacio escénico doble Casa / Calle, con la presencia de la puerta y de la ventana adonde se asoma Leonarda.

Así se puede observar que el espacio dramático y el espacio escénico no coinciden, ya que los interiores de la casa [1] no se escenifican, a pesar de su importancia dramática. El espacio constituye pues un sistema doblemente doble :

|            |   |         |
|------------|---|---------|
| 1 + 2 CASA | ≠ | 3 CALLE |
| DENTRO     |   | FUERA   |
| 1          | ≠ | 2 + 3   |
| INVISIBLE  |   | VISIBLE |

- 1 es el lugar de la ocultación : ahí se esconden la canasta de la cena, el Estudiante, el Sacristán y el Barbero ;
- 2 es el lugar de la revelación : ahí aparecen el Estudiante y los diablos ;
- 3 es el lugar de donde llega el peligro : el Estudiante, los amantes, el accidente del marido.

El sistema de los personajes de *La cueva de Salamanca* es notable : se compone de siete personajes repartidos en grupos binarios : 2 maridos : Pancracio y su Compadre Leoniso ; 2 mujeres : Leonarda y Cristina ; 2 amantes : el Sacristán y el Barbero. El sistema actancial está visiblemente regido por el principio de dualidad o de redoblamiento, como el espacio y la estructura. El personaje del Estudiante es el único impar y singular. Veremos, al estudiarlo, que lo es por muchos motivos ; digamos por ahora que es el único forastero, puesto que es de Salamanca, y además triplemente peregrino ya que iba a Roma, es extraño y está de paso como las aves peregrinas. Pero veamos primero los otros tres grupos que plantean menos problemas.

**Pancracio** : su nombre de origen griego ( $\pi\acute{\alpha}\nu + κρ\acute{\alpha}\tau\omicron\varsigma$ ) lo señala como detentor del poder. En realidad toda la obra demuestra que su poder es ilusorio, ya que todos lo burlan. Es un personaje tópico de marido burlado, pero con una particularidad : su afición por la magia, o sea por el saber prohibido. Esta afición se puede observar desde el principio, cuando dice, al ver a su mujer desmayada :

*[...] diréle unas palabras que sé al oído, que tienen virtud para hacer volver de los desmayos. (P. 129)*

Su relación con su mujer es ejemplar : se muestra cariñoso, atencionado, bondadoso, tiene de ella el concepto más elevado, ya que le trata de Lucrecia y de Porcia. También se muestra bondadoso con Cristina y con el Estudiante. Su flaqueza es doble y aparentemente paradójica : credulidad y curiosidad por lo "nunca visto". Pero es que su deseo de saber no se sitúa en el plano de la realidad cotidiana (o sea saber que su mujer lo engaña), sino en el plano de lo insólito y de lo prohibido. Es evidentemente otro avatar del "curioso impertinente".

Leoniso es un personaje en apariencia gratuito, una especie de "ventana falsa", o de "trompe-l'œil". Por su calidad de "Compadre" y de acompañante aparece como doble de Pancracio. Su función es evidente y sólo cabe subrayar dos puntos : primero el parentesco de su nombre con el de Leonarda ; y luego la insistencia con la que pondera, en su breve diálogo con Pancracio, las excelencias de Leonarda y los celos de su propia mujer. ¿ Por qué le vienen a la mente, los

celos de su mujer al hablar de las cualidades de Leonarda ? ¿ Tendrán algo que ver el uno con la otra los dos leones ?

**Leonarda** es un nombre muy usado —con variantes— por Cervantes. Connota nobleza, ardor y valentía : así es Leonarda, pero también es hábil y mentirosa desde las primeras réplicas con Pancracio y en el ardid que improvisa para retrasar la entrada del marido. Maneja el doble lenguaje con asombrosa desenvoltura y finge descaradamente. No se le nota el menor asomo de recato o de remordimiento : bien se ve que no se trata de la primera aventura.

**Cristina** es la criada o doncella —malcriada y muy poco doncella—, tónico doble del ama de casa. Es un nombre que Cervantes pone a varias criadas o amas de casa en los entremeses. Cristina es tan ardiente y desenvuelta como su señora, astuta y sin vergüenza como ella. Es el contrapunto vil de Leonarda : tiene los mismos deseos y los mismos intereses. Su función dramática es importante ya que guía y acompaña los movimientos escénicos de casi todos los personajes. No hay disonancia entre las dos mujeres, sino complicidad y complementariedad. El nivel lingüístico de Cristina es algo inferior al de Leonarda, pero la diferencia no es significativa pues Cristina conoce hasta a Antonio de Nebrija. Ella es la que se preocupa de aderezar la cena y de mover a los tunantes huéspedes.

**El Sacristán Reponce** es un personaje típico de amante ocasional, figura del anticlericalismo popular y folklórico. Es joven, cantarín, bailarín y amigo de jerga. Se las da de poeta y "gramático", pero resulta burlesca su jerga pseudo-poética. Es vivo y avisado : enseguida nota la gran astucia del Estudiante, que considera como un rival en varios aspectos. Sabe adaptarse a las más imprevistas situaciones. Su condición de clérigo es importante, no porque sea amante de Leonarda, pues la tradición del clérigo mujeriego tenía ya mucho abolengo, sino porque la burla del Estudiante lo va a transformar en diablo. El carácter sacrílego de la burla viene subrayado en el texto por el intercambio verbal entre el Estudiante y el Sacristán mudado en diablo :

*Est.— Yo haré la salva y comenzaré por el vino. (Bebe) ¡ Bueno es ! ¡ Es de Esquivias, señor sacridiablo ?*

*Sac.— De Esquivias es..., juro a...*

*Est.— Téngase, por vida suya, y no pase adelante ¡ Amiguito soy yo de diablos juradores ! Demonico, demonico, aquí no venimos a hacer pecados mortales, sino a pasar una hora de pasatiempo, y cenar, y irnos con Cristo. (P. 129)*

Su nombre, Reponce, tiene sonoridades vulgares ; se puede considerar como parónimo de "responso", pero también como Re-Poncio, o sea un redoblado Poncio.

El Barbero Nicolás es un personaje típicamente cervantino, pues es también el barbero del *Quijote*. Aquí es el doble del Sacristán, más ignorante y burdo. Sin embargo no es tan estúpido, pues en cuanto ha visto y oído al Estudiante, lo ha calado :

Barb.— *Éste más parece rufián que pobre ; talle tiene de alzarse con toda la casa.* (P. 134)

El Estudiante es sin duda el personaje más importante y más complejo. Es el personaje impar, que sale del sistema binario de los otros. Tiene efectivamente una función muy singular : desempeña el papel más activo, ya que en todo momento impone su voluntad (se impone a las dos mujeres, a los amantes y al marido). Es un personaje ambiguo, bachiller y rufián, sabe mucho de todo : sabe conquistar a las mujeres, imponer su presencia en la fiesta y embaucar al marido, amen de pelar capones, catar el vino y hacer ensalmos. Ya en la primera parte demuestra sus cualidades : es atrevido, pertinaz, brioso, burlón y hábil, virtudes que se van a confirmar rotundamente en la burla. Es ante todo un 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.

Como lo dice Cristina : " ; El mismo diablo, tiene el Estudiante en el cuerpo !" (p. 138). Es realmente diabólico el Estudiante pues usa el arma absoluta del diablo : la tentación. Diabólica es también su intención al urdir la "quimera" de la Cueva de Salamanca : quiere hacer alarde de un poder mágico al suscitar, por la sola fuerza de su verbo, "dos demonios en figuras humanas, que traigan a cuestras una canasta llena de cosas fiambres y comederas" (p. 138).

¿ Por qué la figura del Estudiante es capaz de recoger tales rasgos ? El Estudiante, en la conciencia popular, reúne : juventud, pobreza, saber y picardía. Era un desclasado : pobre y sabio, no tenía estatuto social y fomentaba disturbios. En el entremés, el poder del Estudiante reside fundamentalmente en el verbo : sabe latín, sabe contestar adecuadamente, sabe ensalmos y sobre todo sabe manejar magistralmente el doble lenguaje. Con el cuento de la Cueva de Salamanca, el Estudiante consigue efectivamente "alzarse con toda la casa" o sea tomar el poder, repartiendo los papeles a su guisa. El embaucamiento no es un simple engaño : los que engañan a Pancracio son las mujeres y los amantes, el Estudiante lo desengaña engañándolo, pues le *descubre* el engaño, y a la vez lo *encubre*. Finalmente todos salen ganando : Pancracio va a ser iniciado en ciencias ocultas y prohibidas, o sea va a probar el fruto prohibido del árbol de la ciencia ; las mujeres y los amantes se libran del peligro y van a pasar "linda noche, lindo rato, linda cena". Bien se ve, en las últimas réplicas, que el recurso a la magia significa para todos que ya no hay prohibiciones ni tabúes : "Todo se andará" promete el diablo del Estudiante.

Antes de terminar, conviene examinar las relaciones entre texto dialogal y texto didascálico. Hay que observar que las acotaciones escénicas son pocas y con funciones bien determinadas : indican las entradas y salidas, los apartes y dan alguna breve descripción de los personajes cuando es necesario. No describen el espacio escénico, sólo indican si tal personaje está fuera —o sea a la vista del espectador—, o dentro, —o sea invisible para el espectador.

Una indicación es notable : el nombre *Carraolano*, atribuido al Estudiante en una acotación, y que no se retoma en el diálogo. Se trata pues de un indicio puramente textual, destinado al lector y no al espectador, ya que no se traduce en la representación.

Sin duda la escasez de acotaciones escénicas es una prueba de la poca preocupación por la escenografía : ésta puede ser un rasgo distintivo del entremés por oposición a la comedia donde la escenografía cobra mucha más importancia.

Un aspecto del texto didascálico me queda por comentar, y no el menor : es el título. La expresión que da título al entremés tiene un aspecto referencial y otro funcional. Se refiere a una creencia popular —documentada en Correas, Covarrubias y la comedia homónima de Ruiz de Alarcón— según la cual "se enseñaba la encantación y arte de nigromancia en una cueva que llaman de San Cebrián". Todos estos autores tienen bien claro el carácter de superstición de tal creencia, y Correas dice : "Esta cueva es la Universidad [...]", con todo lo que puede significar el que la Universidad sea, en la creencia popular, una cueva donde se enseña encantación y nigromancia.

"La Cueva de Salamanca" funciona como expresión mágica, o sea que tiene poder de transformar la realidad. No hay que olvidar que sólo Pancracio presta fe a esa realidad supranatural ; sin embargo es verdad que la situación cambia realmente para todos los personajes. La comicidad de la situación reside precisamente en el *desfase* entre Pancracio y los otros, y en el doble lenguaje que éstos usan para dirigirse a un doble interlocutor : por una parte Pancracio que cree que los dos hombres surgidos de la carbonera son diablos, y por otra los demás personajes que saben que se trata de los dos amantes. Hay que subrayar que el espectador no tiene la libertad de opinión, ya que le han mostrado que son los amantes. Entonces el personaje ridículo es el marido y también los amantes en la medida en que les obliga el Estudiante a hacer de diablos (no hay que olvidar que de la carbonera han de salir tiznados como buenos diablos).

Como ya lo advertimos, lo que explica la credulidad de Pancracio, no es tanto la estupidez como la curiosidad por conocer cosas nuevas, raras y prohibidas ; "quiero ver lo que nunca he visto", dice. Se trata pues de la repetición exacta de la tentación original : comer el fruto del árbol de la ciencia. Pancracio, que es el que lo puede todo, quiere ser el que lo sabe todo, aunque sea a costa de infringir la ley sagrada.

Además de sus aspectos referencial y funcional, la "Cueva de Salamanca" se ha de leer literalmente :

— La cueva connota lo profundo, lo oculto, lo infernal. Desde la antigüedad es el lugar de la revelación, pero en la obra cervantina es también el lugar de la falsa o fingida revelación, como en el episodio de la Cueva de Montesinos ;

— de Salamanca se derivan dos adjetivos "salamantino" y "salamanqueso", formas que evidentemente coexisten en la época, ya que el Estudiante dice : "Salamantino soy [...] quiero decir de Salamanca", mientras que Leonarda le llama "salamanqueso". Una salamanquesa es una salamandra, animal parecido al lagarto que, legendariamente, vive en el fuego y del cual los alquimistas hicieron el espíritu del fuego. La voz "salamanca" ha pasado al español de América con los sentidos de "cueva natural", "brujería, ciencia diabólica".

La "Cueva de Salamanca" condensa pues una tradición folklórica y una serie de connotaciones lingüísticas que, conjuntamente, tienden a hacer de esta expresión el símbolo de lo oculto, de lo informal, de lo diabólico, el lugar de las relaciones diabólicas.

Evidentemente el ardid de la "Cueva de Salamanca" es más complejo que el del guadamecí de *El Viejo celoso*. Le permite al Estudiante descubrir a los dos amantes siguiendo ocultando su verdadera identidad. Por eso me parece que el tema profundo del entremés no es el tema, tan manoseado y farsesco, del marido comudo : éste es el tema aparente, muy conforme al género entremesil. El ardid de la "Cueva de Salamanca" pone de manifiesto, en un nivel más profundo, el carácter ambiguo y problemático de la realidad y del conocimiento, y las trampas de las supuestas revelaciones. En esta medida, el entremés se puede considerar, más allá de la farsa, como una obra subversiva. No hay que olvidar que el Estudiante, antes de empezar el conjuro, menciona "el miedo de la Santa Inquisición", y que, en todo el final no se habla más que de "diablos, demonios, diablos bautizados, Jesús, juro a ..., por Dios, etc...". La irreverencia es patente, y sólo el tratamiento farsesco del tema liviano y consabido del marido burlado le quita su virulencia. Doble lenguaje cervantino, como el del Estudiante, que revela y encubre a la vez. Quizás era más fácil decir ciertas cosas en un entremés que en una comedia.

El presente análisis no pretende, evidentemente, agotar las significaciones de *La Cueva de Salamanca*, solo apunta algunas posibles interpretaciones que habría que confrontar con otras lecturas, a partir de enfoques metodológicos diferentes que, por lo demás, ya se han llevado a cabo (2). La lectura de una obra empieza a ser interesante cuando es plural.

---

(2) Véase, en particular, la introducción de Jean Canavaggio en la edición citada, y el artículo de Maurice Molho : *Nueva lectura del entremés "La Cueva de Salamanca"*, en *Lecciones Cervantinas*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, pp. 31-48.



### Debate sobre la ponencia de M.EZQUERRO

Durante todo el debate se mezclan estrechamente las consideraciones sobre el interés y los límites del análisis semiológico con las diversas interpretaciones de *La cueva de Salamanca*.

C. OLIVA aprecia el trabajo de M. EZQUERRO como un magnífico modelo de descripción del texto, pero también advierte que a veces la aplicación de determinados métodos semióticos puede desembocar en el mero equivalente de una buena lectura, quedándose así a mitad del camino. La pregunta que hay que hacerse sobre el entremés estudiado es : ¿ qué fuerzas mueven este drama ? Lo importante le parece ser el enfrentamiento entre la *represión* erótica y la *realización* erótica. *La cueva de Salamanca* se presenta como el hábil solapamiento de dos engaños : engaño 1º, el viaje de Pancracio, que ayuda a que se realice el erotismo, y engaño 2º, la cueva de Salamanca, que se opone a su realización. También opina que hay que dejar de centrarse en un sólo texto, y que ver cómo modelos actanciales similares funcionan en otras obras. En *El viejo celoso* el erotismo se realiza. En *El Dragoncillo* de Calderón el mismo tema se realiza de forma diferente.

Contesta M.EZQUERRO diferenciando la simple ocultación del amante, en *El viejo celoso*, del ardid de la cueva de Salamanca, que tiene mayores implicaciones ideológicas. Precisamente, para C. OLIVA, analizando la construcción del drama es como se entienden mejor las implicaciones ideológicas en Cervantes. Sus ocho entremeses son ocho formas subversivas de tratar la realidad ; pero en el caso presente es difícil decir que un tratamiento es más grave que otro, e incluso le parece más violenta la situación presentada en *El viejo celoso*.

Después de agradecer a la ponente la presencia de la semiología en un coloquio del G.E.S.T.E., M. VITSE expresa sobre *La cueva de Salamanca* conclusiones radicalmente diferentes de las suyas y de las de C. OLIVA. El peligro de un análisis semiológico está en que, al descomponer una obra en elementos de fijación atemporal, se borra la trayectoria interna que permite descubrir una lógica totalmente diferente. Para él hay tres momentos, y no uno, en *La cueva*, y tenerlos en cuenta contribuye a la conclusión de que en dicho entremés no hay nada subversivo. Insiste en la necesidad metodológica de no olvidar el relacionamiento temporal de los personajes.

Añade J.M. RUANO que el enfoque propuesto por C.OLIVA es demasiado general, ya que el amor es el tema central de muchas obras del Siglo de

Oro. Prefiere decir que el tema de *La cueva de Salamanca* es el del marido engañado. Él también considera que en la obra hay tres cuadros separados por pausas, insistiendo por otra parte en la importancia de la métrica para la división de los textos dramáticos.

Responde C. OLIVA a la primera objeción que la semiología no le parece incompatible con una visión de la temporalidad. El semiólogo, como el no semiólogo, tiene siempre en cuenta el orden dramático. A la segunda, que no hay que abusar de clichés y clasificaciones : reducir *La cueva de Salamanca* al tema del amor es ignorar la especificidad de las fuerzas internas que mueven el drama, y que aquí consisten, lo repite, en el solapamiento de los dos engaños.

Para M. MARTÍNEZ, el enfoque específico de la semiología, que permite leer el texto en función de la representación, se ve dificultado por la escasez de las acotaciones en los entremeses.

Observa L. GARCÍA LORENZO que se quedan fuera de la interpretación semiológica la biografía cervantina, que puede aclarar algún aspecto de la obra, y la división por la métrica, que a él también le parece importante. Otro reparo técnico es el de V. DIXON, para quien siempre hemos hecho semiología sin saberlo, siendo así algo dudosa la utilidad de esta nueva metodología. En cuanto a *La cueva de Salamanca* y su relación con *El viejo celoso*, en ambos casos se trata efectivamente de maridos engañados, pero el tema profundo de la segunda obra es el de la ambigüedad cervantina entre apariencia y realidad. Lo importante, en el motivo del guadamecí, es que el público no sepa si ha visto la realidad o la apariencia.

Volviendo a un plano más general, denuncia M. VITSE otros peligros del método semiológico, muy estimable pero incompleto. La eliminación de lo temporal, la excesiva valoración de la onomástica, se relacionan con una voluntad previa de simbolismo que, partiendo de elementos simbólicos anteriores a la obra, los vuelve a encontrar en ella y reduce así muy peligrosamente su complejidad particular.

Para F. RUIZ RAMÓN, que observa la subordinación a un sistema previo de cualquier descripción literaria, lo difícil es relacionar el nombre, el espacio y la subversión del código moral.

Contesta y concluye M. EZQUERRO diciendo que, en *La cueva de Salamanca*, espacio y subversión están vinculados, ya que, si los peligros vienen de la calle, dentro de la casa es donde ocurre la subversión. En cuanto a la onomástica, no se puede prescindir de ella, particularmente en la obra de Cervantes, donde todos los nombres significan. Se puede discutir el significado de los nombres, pero no su importancia. Finalmente, la lectura semiológica que ha propuesto en su ponencia no pretende ser la única, y se ha de completar con una lectura histórica, biográfica, y muchas más.