

## **Música, baile, metateatro y honra femenina en *La entretenida* de Cervantes**

Manuel Piqueras Flores  
*Universidad Autónoma de Madrid*  
[manuel.piqueras@uam.es](mailto:manuel.piqueras@uam.es)

### **Palabras clave:**

Entremés. Baile. Honra. Música. Cervantes.

### **Resumen:**

Este trabajo analiza la función del entremés de carácter metateatral en *La entretenida* de Cervantes. Se propone que dicho entremés funciona como núcleo fundamental que contiene los aspectos más relevantes que se desarrollan en el argumento de la comedia.

---

## **Music, dance, metatheatre and female honor in *La entretenida* by Cervantes**

### **Key Words:**

*Entremés*. Dance. Honor. Music. Cervantes.

### **Abstract:**

This paper analyzes the function of the metatheatrical *entremés* in *La entretenida*, by Cervantes. We propose that this *entremés* operates as a fundamental nucleus that contains the most relevant aspects which are developed in the plot of the comedy.

---

Dentro del modelo teatral propuesto por Cervantes en las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), la *Entretenida* funciona como crítica y parodia del modelo imperante. No solo se trata de «una parodia de la comedia de capa y espada, como afirman todos los estudiosos de la pieza» [Rey Hazas, 1998: XIX]<sup>1</sup>, sino de una *invektiva*<sup>2</sup> contra todo el modelo del Arte nuevo y, en fin, como una crítica contra Lope de Vega, monarca de los teatros [Cervantes, 1998: 12]; crítica literaria, pero quizá también personal, según Stanislav Zimic [1976; 1992: 258].

En parte por su carácter de anti-modelo, *La entretendida* se constituye como una obra notablemente experimental, quizá la más experimental de todo el volumen de las *Ocho comedias* junto con *Pedro de Urdemalas*, cualidad visible especialmente en el uso de ciertos elementos metateatrales. Así, tanto Ocaña como Torrente, criados –lacayo y capigorrón respectivamente–, interpelan «a la mosquetería» (vv. 2219-2228<sup>3</sup>; vv. 2512-2527) en sendas ocasiones, para que el público más humilde del corral resuelva quién es amado por Cristina, la fregona que ha cifrado su respuesta en un enigma:

TORRENTE	Cristina, ¿no nos dirás, si es que el caso no te enfada, a cuál de los dos más quieres?
CRISTINA	Es injusta petición, y aquesa declaración no la hacen las mujeres como yo; mas, si gustáis que por señas os lo diga, haré lo que a más me obliga el amor que me mostráis. Muestra si traes un pañuelo Ocaña.
OCAÑA	Sí traigo, y roto, y te lo ofrezco devoto con sano y humilde celo.
CRISTINA	Toma este mío, Torrente,

<sup>1</sup> Para la bibliografía respecto a esta cuestión remito al estudio del propio Rey Hazas 1998: XIX, n. 20.

<sup>2</sup> Por parafrasear las palabras del prólogo del *Quijote* de 1605: «porque todo él [el *Quijote*] es una *invektiva* contra los libros de caballerías», Cervantes, 2011: 72.

<sup>3</sup> Todas las citas de la obra se toman de la edición de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Cervantes, 1998.



y con esto he declarado  
lo que me habéis preguntado  
honesta y discretamente.  
(vv. 2183-2200)

Entre los elementos metateatrales de *La entretenida*, cabe destacar también la representación de un entremés bailado, compuesto y representado por los propios criados:

Hale compuesto Torrente  
y Muñoz, y es la maraña  
casi la mitad de Ocaña,  
que es un poeta valiente.  
El baile te sé decir  
que llegará a lo posible  
en ser dulce y apacible,  
pues tiene que ver y oír:  
que ha de ser baile cantado.  
(vv. 2061-2069)

Como en otras ocasiones, Cervantes se vale de la música para introducir elementos dramáticos en su obra [Piqueras, 2013; Piqueras y Santos, 2013]. De hecho, las seguidillas bailadas utilizan como base la misma copla popular que aparece en el baile del *El celoso extremeño*, con ligeras variaciones:

Madre la mi madre,  
guardas me ponéis;  
*que si yo no me guardo,*  
*mal me guardaréis.*  
(vv. 2319-2322)

En el entremés representado, Torrente y Ocaña aparentan una pelea a causa de los celos por el amor de Cristina, por lo que, según Rey Hazas, la representación «coincide exactamente [...] con la realidad ficticia de la comedia, razón por la cual, más que teatro dentro del teatro, es una teatralización de la realidad de la comedia dentro de ella» [1998: XXVII]. Para Rey Hazas, además, el hecho de que Torrente y Ocaña tengan «conciencia de ser, a la vez, personajes de ficción y actores de la realidad, [...], les hace muy superiores a sus amos, anclados en la ficción de la que no



salen jamás» [1998: XXVII]. Ciertamente, en *La entretenida* Cervantes dota de una libertad y un protagonismo inusuales a los criados. En primer lugar, les permite «una intriga propia extensa, de suficiente relieve individual y vitalidad» [Waltheus, 1994: 450], de tal forma que incluso les concede el doble de espacio dramático que a los personajes nobles: 2039 versos frente a 1048, tal como demostró Flecnialoska [1972]. Esta intriga extensa no es más que la pugna entre Ocaña y Torrente por el amor de Cristina, que a su vez prefiere al paje Quiñones (personaje que, sin embargo, se mantiene casi en todo momento al margen de la acción). Así, las intervenciones de Ocaña, Torrente y Cristina ocupan prácticamente la mitad de la obra, como puede verse en la siguiente tabla:

	Acto I	Acto II	Acto III	Total
Torrente	173 versos 17,82%	145 versos 17,16%	199 versos 15,66%	517 versos 16,75%
Ocaña	235 versos 24,20 %	109 versos 12,90%	168 versos 13,28%	512 versos 16,59%
Cristina	92 versos 9,47%	149 versos 17,63%	123 versos 9,68%	364 versos 11,79%
Suma	500 versos 51,49%	403 versos 47,69%	490 versos 38,55%	1393 versos 45,12%

De hecho, a tenor de la importancia escénica de los tres criados, sus papeles piden ser representados por actores importantes dentro de las compañías, lo cual, es posible conjeturar, pudiera haber sido un hándicap para que la comedia fuera llevada a las tablas.

Por otra parte, Ocaña es el encargado de dar el cierre a la obra, quedando solo en escena (vv. 3080-3087). Ciertamente, este hecho no es inhabitual en el teatro áureo, pero cobra relevancia si tenemos en cuenta que es el propio Ocaña el que abre la comedia junto a Cristina, en un diálogo a solas (v. 1-114) que se extiende hasta los 158 versos con la llegada de



Quiñones (vv. 115-158). Por si fuera poco, Cervantes escribe para Torrente y Ocaña sendos sonetos de corte amoroso, que se constituyen como los más experimentales de toda la producción poética cervantina [Piqueras, 2013b] y, acaso, de la literatura española<sup>4</sup>.

Por todo lo expuesto anteriormente, parece pertinente realizar un análisis de la trama amorosa entre criados, con atención particular al baile entremesado que, constituye, como veremos, el núcleo fundamental donde se anclan varios componentes de dicha trama. Como hemos dicho, el esqueleto fundamental es la pugna entre Torrente y Ocaña por el amor de Cristina. En la parte previa a la escena del pañuelo, citada anteriormente, ambos criados comparten escena «cada uno con un garrote debajo del brazo» según la acotación (Cervantes, 1998: 98), puesto que, según se desprende de sus palabras, han sido incitados por la fregona para entablar una pelea (vv. 2129-2137). Sin embargo, tanto el capigorrón como el lacayo optan por no agredirse:

OCAÑA	¿Han de fenecer aquí, por gustos de mozas viles, dos Héctores, dos Aquiles? (vv. 2125-2127).
-------	---

No solo eso, sino que además coinciden en «disimular» su acuerdo:

TORRENTE	Disimula, vesla allí donde viene; disimula. (vv. 2150-2151).
----------	--

En este contexto, hemos de entender la representación final del entremés –en la que Torrente y Ocaña interrumpen el baile para llevar a cabo una pelea ficticia– no tanto como la realización teatral de los celos reales de los personajes, sino como la concreción de la simulación acordada con

---

<sup>4</sup> En el *Viaje del Parnaso* se referirá parcialmente a ello, como uno de sus logros literarios: «Yo, en pensamientos castos y sotiles, / dispuestos en sonetos de a docena, he honrado tres sujetos fregoniles» (IV, vv. 51-53).



anterioridad. El baile es utilizado por ambos como el vehículo verosimilizador de su ficción teatral, puesto que la supuesta riña comienza al no permitir Torrente a Ocaña que baile con Cristina:

OCAÑA                    Bailar quiero con Cristina.  
TORRENTE                No con mi consentimiento.  
                                 ¿No se acuerdo el sor Ocaña  
                                 que a mí me dio su pañuelo?  
                                 (vv. 2384-2387)

De nuevo se recuerda al espectador la escena del pañuelo, por tercera vez si tenemos en cuenta las dos interpelaciones a la mosquetería a las que nos referíamos con anterioridad, y todo en el espacio que ocupan apenas 300 versos (del v. 2219 al 2517). Por última vez Torrente aludirá a la escena en el final de la comedia, al esgrimir los motivos para no casarse con Cristina:

                                 Acordársete debía,  
                                 facinorosa arpía,  
                                 del pañuelo y entremés.  
                                 (vv. 3017-3019)

Para Torrente, pañuelo y entremés están unidos, y hemos de entender el segundo como la reacción al despecho que produce el primero. No cabe duda, por tanto, de que Cervantes utiliza la comentada escena del pañuelo – que no deja de ser algo tan barroco como la resolución de un enigma– como un motivo recurrente. En este sentido, conviene resaltar que Cristina declara que su forma de proceder –falsa o verdadera– proviene de su intención de guardar el decoro sobre su honra:

                                 Es injusta petición,  
                                 y aquesa declaración  
                                 no la han de hacer las mujeres  
                                 como yo; más si gustáis  
                                 que por señas os lo diga,  
                                 haré lo que a más me obliga  
                                 el amor que me mostráis.  
                                 (vv. 2186-2192)



Se plantea por tanto en la obra el problema de la honra femenina, pero no de la mujer noble, como en las comedias de capa y espada tradicionales, sino de una fregona, como en *La ilustre fregona*. Frente a lo que sucede en la novela ejemplar con Constanza, en este caso la fregona sí defiende su derecho a participar en el baile, sin por ello poner en cuestión su virtud, de manera análoga a lo que sucede con Preciosa en *La gitanilla*<sup>5</sup>:

CRISTINA	Hacerme tengo rajas esta noche.
D. ANTONIO	El término decente de la honestidad se guarde, Cristina.
CRISTINA	¡Bueno es eso! Bailemos a fuer de palaciegos. (vv. 2045-2049)

El pensamiento de Ocaña y Torrente frente a esta cuestión es, sin embargo, diferente. Ambos solicitan insistentemente que el baile entremesado se desarrolle dentro de la honestidad y el decoro:

OCAÑA	Toquen unas seguidillas, y entendámonos; y advierto que se juegue limpiamente, y que sepan que no duermo [...] Ya les he dicho que bailen a lo templado y honesto: que no gusto que se beban de las niñas el aliento. (vv. 2311-2314; 2336- 2339)
TORRENTE	Tampoco a mí me contentan estas vueltas ni floreos: que se requiebran bailando, pues son requiebros los quiebros. (vv. 2353-2356).

Si bien es cierto que sus opiniones pueden estar mediatizadas por la farsa que van a representar a continuación (cuando ambos finjan pelearse), no

---

<sup>5</sup> Para el problema de la honra en las *Novelas ejemplares* puede verse el trabajo de Blanca Santos de la Morena, 2013.



parece casualidad que la conversación con la que Cervantes elige abrir la comedia, entre Cristina y Ocaña, tenga como motivo principal el mismo asunto:

OCAÑA	Con todo, te has de quedar, Cristina...
CRISTINA	¿A qué?
OCAÑA	A las buenas noches, Eres muy solicitada, y muy vista, y no está el toque en que la flor no se toque, si al serlo está aparejada [...]. La mujer ha de ser buena, y parecerlo, que es más. (vv. 63-78; 81-83)

Finalmente, la predicción de Ocaña se cumplirá. La preferencia de Cristina por Quiñones hará que sea rechazada no solo por este, sino también por Torrente y por Ocaña (vv. 3000-3019). Como en la trama paralela, la de los personajes nobles, se subvierten los códigos del género de capa y espada y la comedia concluye sin ningún casamiento (v. 3086). Sin embargo, para el personaje de la fregona Cervantes deja una puerta abierta a la esperanza:

CRISTINA	De Quiñones desechada, y de Ocaña no escogida, aún no he de quedar perdida, porque espero ser ganada. (vv. 3048-3051).
----------	--

Como «sujeto fregonil», Cristina pasa a engrosar la lista de los personajes femeninos que deciden cómo comportarse, junto a las dos Constanzas, la de *La ilustre fregona* y la de *La gitanilla*. Pero frente a ellas, es la única que finalmente no resulta pertenecer al estatus de la nobleza –pese a que presuma de sangre limpia por provenir de la Montaña (vv. 61-62). Y así, pese a lo que pudiera parecer a simple vista, la inserción de la copla cantada y bailada:





Madre la mi madre,  
guardas me ponéis;  
*que si yo no me guardo,*  
*mal me guardaréis.*

Vuelve a condensar de nuevo, como sucede en *El celoso extremeño*, una de las ideas principales no solo de la comedia, sino de toda la poética cervantina<sup>6</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERVANTES, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, Antonio Rey y Florencio Sevilla, eds., Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- CERVANTES, Miguel de, *La entretenida / Pedro de Urdemalas*, Antonio Rey y Florencio Sevilla, eds., Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Felipe Pedraza, ed., Madrid, EDAF, 2011.
- CERVANTES, Miguel de, *Novelas ejemplares*, Jorge García López, ed., Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Real Academia Española, 2013.
- FLENIAKOSKA, Elena, «Quelques propos sur la comedia famosa de *La entretenida*», en *Anales Cervantinos*, XI, 17-32.
- PIQUERAS, Manuel, «La música como elemento constituyente de estructura dramática en las *Novelas ejemplares*», en *Artifara*, 2013, XIII (BIS), 195-205.
- \_\_\_\_\_, «Cervantes y sus enemigos desde una doble faceta: como poeta y dramaturgo en los sonetos de *La entretenida*», en *Anuario de estudios cervantinos*, 2013b, IX, 173-185.

<sup>6</sup> En este sentido resulta fundamental el trabajo de Rey Hazas, 2005.



\_\_\_\_\_ y SANTOS, Blanca, «Cervantes en el teatro breve más allá de la representación: un entremés intranovelesco en *La ilustre fregona*», en *Anagnórisis: Revista de investigación teatral*, 2013, VII, 6-17.

REY HAZAS, Antonio, «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La entretenida / Pedro de Urdemalas*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

REY HAZAS, Antonio, *Poética de la libertad y otras claves cervantinas*, Madrid, Eneida, 2005.

SANTOS DE LA MORENA, Blanca, «La virtud de la mujer en las *Novelas ejemplares*: el caso de *La fuerza de la sangre*», en Carlos Mata, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga (eds.), *Festina Lente. Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes del Siglo de Oro (Pamplona, agosto de 2012)*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, 441-448.

WALTHAUS, Rita, «Contrapunto, distancia, aislamiento: *La entretenida* de Cervantes como drama barroco», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*, Kassel, Reichenberger, 1994, 447-462.

ZIMIC, Stanislav, «Cervantes frente a Lope y a la comedia nueva (Observaciones sobre *La entretenida*)», en *Anales Cervantinos*, 1972, XV, 19-119.

ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

