

# Cuernos para todos: *El retablo de las maravillas* de Cervantes a Quiñones de Benavente\*

ADRIÁN J. SÁEZ\*\*

Para Abraham Madroñal,  
tracista mayor de los entremeses áureos.

## Resumen

En el marco de las modulaciones del tema cornudo en el corpus cervantino y con el aval de las relaciones entre ambos ingenios, en este trabajo se examina la reescritura del entremés de *El retablo de las maravillas* de Cervantes realizada por Quiñones de Benavente, y se atiende igualmente a la versión del tema presente en *Los rábanos y la fiesta de toros* de Avellaneda.

**Palabras Clave:** *El retablo de las maravillas*; Cervantes; Quiñones de Benavente; intertextualidad; reescritura; Avellaneda.

**Title: Everyone's a Cuckold: *El retablo de las maravillas* from Cervantes to Quiñones de Benavente**

## Abstract

In the context of the different modulations of the Cuckold's subject on Cervantes' corpus and with the approval of the relationship between both poets, this work examines the re-

\* Este trabajo se enmarca en los proyectos *SILEM: Sujeto e institución literaria en la Edad Moderna* (referencia FFI2014-54367-C2-1-R del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES: Vida y escritura I: Biografía y autobiografía en la Edad Moderna* (FFI2015-63501-P) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Una primera versión fue presentada en el curso *Lecciones de teatro clásico (V): El teatro de Cervantes y Cervantes en el teatro (Cáceres, 22-24 de junio de 2016)*, gracias a la generosa invitación de Miguel Ángel Lama (Universidad de Extremadura).

\*\* Université de Neuchâtel. [adrian.saez@unine.ch](mailto:adrian.saez@unine.ch) / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-4918-7289>.

writing of Cervantes' interlude *El retablo de las maravillas* done by Quiñones de Benavente, and also the version of the theme in Avellaneda's *Los rábanos y la fiesta de toros*.

**Key Words:** *El retablo de las maravillas*; Cervantes; Quiñones de Benavente; intertextuality; rewriting, Avellaneda.

#### Cómo citar este artículo / Citation

Sáez, Adrián J. (2017). «Cuernos para todos: El retablo de las maravillas de Cervantes a Quiñones de Benavente», *Anales Cervantinos*. 49: pp. 153-167, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.007>.

## LOS CUERNOS DE DON MIGUEL

En medio del torbellino de 1604 y en vísperas del primer *Quijote*, un malintencionado Lope le endereza a Cervantes un soneto de cabo roto que es un atentado con todas las de la ley: «no sé si eres, Cervantes, co- ni cu-» (v. 2) dice para comenzar, entre otras lindezas que ahorro y que no necesitan glosa alguna<sup>1</sup>. También Avellaneda tira al blanco con una asociación con muy mala baba<sup>2</sup>:

... aquel Cu [cuernos] es un plumaje de dos relevadas plumas, que suelen ponerse algunos sobre la cabeza, a veces de oro, a veces de plata y a veces de la madera, que hace diáfano encerrado a las linternas, llegando unos con dichas plumas hasta el signo de Aries, otros al de Capricornio y otros se fortifican en el castillo de san Cervantes (IV, 48).

La vida de Cervantes no era fácil y, si bien no parece que su mujer Catalina le diera ninguna muestra de infidelidad, en cambio —según las malas lenguas— tanto sus hermanas como su hija bastarda y su sobrina («las Cervantas») le traían problema tras problema con sus amoríos y puteríos más o menos encubiertos, con amarguras sobre pleitos que le costaban disgustos en sus aspiraciones cortesanas al tiempo que convertían al poeta en una suerte de variante viva de los maridos consentidos de la ficción y, de ahí, diana fácil para esta suerte de pullas. Y es que, en palabras de Quevedo, es algo universal: «No hay cosa más acomodada que ser cornudo, porque cabe en el marido, en el hermano, en el padre, en el amigo» (*El siglo del cuerno*, 314).

Este cuadro vale únicamente como muestra de la cercanía de Cervantes a un tema predilecto de la tradición folclórica que en su caso parece tener —nunca mejor dicho— un cierto aire de familia. De hecho, modula la mate-

1. Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía final, con ocasionales retoques de puntuación.

2. Salazar Rincón (2011: 709) anota que los insultos avellanedescos eran «una reedición puesta al día» de los ataques lopescos.

ria adúltera en un manajo de piezas: de modo trágico en el relato intercalado *El curioso impertinente* (*Quijote*, I, 33-35) y todavía más crudamente en la novelita *El celoso extremeño* (con variaciones entre las dos versiones), para decantarse después por una cadena de chistes y críticas en los entremeses *El juez de los divorcios*, *El viejo celoso* y *El retablo de las maravillas*. Aunque los cuernos y los cornudos aparecen siempre de una u otra manera, en cada caso va a importar el tamaño: en las novelas es el remate de una dinámica insana que purga sendos pecados (la curiosidad y los celos), mientras que en el teatro breve pasa de un par de guiños tímidos (*El juez de los divorcios*) a ser lance final de liberación gozosa (*El viejo celoso*) y amenaza terriblemente ilusoria para la honra de un grupo de tontos villanos (*El retablo de las maravillas*)<sup>3</sup>.

Si de cuernos y entremeses va la cosa, puede ser de interés carear las versiones de *El retablo de las maravillas* de Cervantes y Quiñones de Benavente para tratar de entender el sentido de cada texto y las razones de esta relación de reescritura, con una pequeña coda final sobre la reelaboración de Avellaneda (*Los rábanos y la fiesta de toros*). Para ello, conviene comenzar con un pequeño trazado de las conexiones entre ambos ingenios.

## FRENTE A FRENTE: CERVANTES Y QUIÑONES DE BENAVENTE

Además del abismo temporal de unos cuarenta años que media entre Cervantes (1547-1616) y Quiñones de Benavente (1581-1651), en realidad cada poeta parece pertenecer a un universo diferente, pues su fortuna es radicalmente opuesta<sup>4</sup>: si el primero siempre se mantiene en el margen de la corte y del campo literario, estrellado a su pesar en el ámbito dramático y poético, el segundo se beneficia de ciertos favores tempranos y se convierte rápidamente en el amo y señor del teatro breve de la década de 1620-1630, al punto que se decía que uno de sus entremeses ya podía valer toda una tarde de teatro. Hasta cuando se retira de las tablas y se dedica poco menos que a mendigar —según algunos testimonios coetáneos— recibe ayuda del rey Felipe IV en

3. Por dos veces aparece el tema en silueta en *El juez de los divorcios*: primero, en la libertad que desea Mariana («yo estoy sana y con todos mis sentidos cabales y vivos, quiero usar dellos a la descubierta, y no por brújula, como quíñola dudosa», 7) se puede adivinar una posible infidelidad secreta; después la mujer del soldado, niega poder remediar a su marido mediante la prostitución «porque, en resolución, soy mujer de bien, y no tengo de hacer vileza» (10) y hasta presume de ser fiel, para risa de su esposo. Más remotamente se puede mirar *in malam partem* dos de los cargos de la chistosa enumeración del cirujano contra Aldonza («la segunda, por lo que ella se sabe; la tercera, por lo que yo me callo», 11), que dicen mucho sin decir. Ver Huerta Calvo (1983), sobre los entremeses de burlas amorosas, con adulterios e infidelidades por todas partes.

4. Para los perfiles de ambos y sus entremeses, véase respectivamente Gracia (2016) y García Aguilar, Gómez Canseco y Sáez (2016: 81-98 y 102-105); y Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 15-60) y Madroñal (2008).

recuerdo de sus servicios teatrales, sin que nada pueda remediar su caída libre hacia la miseria en la que le llega la muerte. Quizá uno de los pocos lazos verdaderamente compartidos sea su pertenencia a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento (en la que ingresaron respectivamente en 1609 y en algún momento de 1640), que se puso de moda entre los ingenios de la corte por razones a veces más de tejas abajo que otra cosa.

Más allá de fortunas y adversidades, uno y otro se distancian por el talento y sus relaciones en la república de poetas: progresivamente Cervantes disputaba con todos los tirios y troyanos que le salían al paso con el lanzazo final del *Viaje del Parnaso* (1614), mientras Quiñones de Benavente era querido por sus colegas justamente porque no era amigo de la crítica ni la maledicencia, por más que tuviera ciertos rifirrafes esporádicos con Quevedo y algún otro.

En el ámbito dramático, según he adelantado, los rumbos son muy diferentes: mientras el teatro de Cervantes queda en tierra de nadie por un *décalage* entre su poética y el éxito de la comedia nueva, a Quiñones de Benavente le sonríe la suerte como maestro del entremés. Así, frente a los ocho entremeses nunca representados que Cervantes saca con tanto orgullo como desencanto —y algún que otro lance entremesil en novelas— se encuentra un saldo de más de trescientos textos aparecidos en unas cuantas misceláneas y sobre todo en la *Jocoseria* (Madrid, Francisco García, 1645), que presume de haber tenido buena fortuna escénica tanto desde el subtítulo (*doce entremeses representados*) como en cada pieza (acompañada del nombre del comediante en cuestión).

Quiñones de Benavente era amigo de aprovechar materiales sacados un poco de todas partes, incluyendo algunos guiños cervantinos como la apertura del entremés *La paga del mundo*:

Quijotes aventureros,  
que del mundo sois la mancha,  
y solo vivís en él  
contentando a Sancho Panza... (vv. 13-16).

Con este bagaje, se entiende mejor que Quiñones de Benavente siguiera a Cervantes en alguna ocasión: pese a que pueda sorprender algo que se fijara en un dramaturgo frustrado, es justa y paradójicamente un signo claro del buen hacer cervantino en el arte del entremés, que ya comienza con el parentesco intertextual de *La elección de los alcaldes de Daganzo* con la serie entremesil de *Los alcaldes encontrados*, alguna vez atribuida a Quiñones de Benavente, y se refuerza con *El retablo de las maravillas*, que más adelante se redondea con la versión de Avellaneda (*Los rábanos y la fiesta de toros*, véase más abajo) y hasta ciertos ecos en Jacinto de Benavente (*Los intereses creados*)<sup>5</sup>.

5. Sobre el primer vínculo, ver las posturas enfrentadas de Bergman (1965: 122 y 371-378) y García-Nieto Onrubia y González Cobos Dávila (1985), más la comparación de Martínez López (1997:

En este cruce de relaciones a distancia se encuentran las dos versiones de *El retablo de las maravillas* que, por de pronto, vale como emblema de la potencia visual de la palabra dramática: «todo escenario del Siglo de Oro es un retablo de maravillas que se ofrecen, con la esencial ayuda de la palabra, al enajenado espectador para su instrucción y emocionado deleite» (Arellano 1999: 202). Por eso, la recuperación del invisible retablo cervantino por Quiñones tiene otro toque de sorpresa, ya que en su día los entremeses estaban ganando en espectacularidad, arrastrados por la moda —o manía— cortesana de las tramoyas italianas<sup>6</sup>.

## EL RETABLO DE LOS CUERNOS: INTERTEXTUALIDAD Y REESCRITURA

Ambos retablos dramáticos se sitúan en polos opuestos: si es fruto maduro de la carrera entremesil de Cervantes (en la horquilla 1609-1614), todavía pertenece a la época temprana de Quiñones de Benavente (1623-1625), que puede alardear desde la *Jocoseria* de haber contado con la colaboración de Cristóbal de Avendaño, un *superstar* de los tablados coetáneos que dio vida escénica a una larga serie de sus entremeses (*Las civilidades, El tiempo, La visita de la cárcel, El licenciado y el bachiller*, etc.)<sup>7</sup>.

Quizá convenga de antemano sondear las razones de la elección, pues *El retablo de las maravillas* cervantino se vende por sí solo: además de ser una de las joyas de la corona de la colección en tanto verdadero compendio dramático (primo hermano de *La elección de los alcaldes de Daganzo* y varios lances sanchescos) que se enreda en mil y una cuestiones teatrales de máxima actualidad, es una apuesta revolucionaria por el juego ficcional y el único entremés de la serie con un final con más claroscuros, con ausencia de música y una lluvia de palos poco —o nada— frecuente en Cervantes. Conjuntamente, tal vez ayudara un motivo más terrenal, porque el entremés cervantino ofrecía una versión depurada y perfilada de motivos folclóricos de largo recorrido. Es decir: en cierto sentido, Cervantes ya había dado el paso más difícil con una apuesta que había logrado ensamblar y dar forma dramática por primera vez a un manojo de elementos tradicionales en una receta básica que después Quiñones de Benavente y otros se pueden contentar con reelaborar a su antojo.

Este fundamento tradicional arranca de un cuentecillo de burlas que se suele conocer como «el traje nuevo del emperador» a partir de Andersen, en

21-22); para el segundo, véase Rubio Jiménez (2002).

6. Madroñal (2003: 1035) anota que «el paupérrimo entremés [...] se veía [...] catapultado hasta un nuevo mundo de posibilidades escénicas».

7. Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 547) apuntan que las alusiones a jaulillas y moños podrían retrasar la fecha del entremés al menos hasta 1625, cuando se comienzan a poner de moda estos adornos.

el que unos tracistas engañan con un elemento invisible (cuadro o tejidos) que no solo pasa desapercibido para los hijos ilegítimos sino para todos, y, de hecho, para cuando se descubre la trampa ya es tarde<sup>8</sup>. Sobre este esquema clásico que pudo llegar a Cervantes a partir de *El conde Lucanor* (núm. 32) y otros textos, se realizan tres cambios principales: la conversión de las telas en un retablo, la popularización del ambiente y los personajes desde las altas esferas de la corte y la adición del motivo de la limpieza de sangre a la bastardía, con lo que se riza el rizo del enredo<sup>9</sup>. Cada uno de estos detalles conlleva un envite capital: con el desplazamiento aldeano se logra principalmente ampliar el alcance de la denuncia (contra la credulidad y la «negra honrilla», 96) a todas las capas de la sociedad, más que con una suerte de sumisión a la veda de reyes en el entremés decretado en el *Arte nuevo* de Lope<sup>10</sup>. No obstante, el mayor órdago procede del giro teatral del embuste, que se refleja en una crítica contra el teatro de mucho aparato: con toda razón se dice que el espectáculo es de «[p]oca balumba» (95).

La dimensión metadramática que se logra con el retablo es un toque de genio, porque eleva a la máxima potencia la teatralidad del engaño y abre la puerta a nuevos guiños a la situación literaria coetánea que Cervantes conocía al dedillo. Si se dejan de lado los comentarios sobre el estado de las letras en la corte y las críticas a la sobreabundancia de poetas (92-93), el desfile de figuras del retablo dispara una andanada contra el modelo de la comedia nueva: la entrada del «valentísimo Sansón» en el templo representa el gusto por las historias de acción con gran alarde de tramoyas y efectos especiales; el toro de Salamanca recuerda el uso de animales en las tablas; con los ratones y la vanidad con el agua rejuvenecedora del Jordán se ridiculizan las reacciones infantiles del auditorio (especialmente femenino); mientras que las «dos docenas de leones rampantes y de osos colmeneros» remiten al repertorio de batallas y otros ruidos de la escena, y el baile final de Herodías simboliza el erotismo de las danzas que gustaban tanto al público como molestaban a los moralistas (95-98), todo en una traza diseñada por el sabio Tontonelo, imagen ridícula de los ingenieros italianos (Ganassa, Botarga y otros) que revolucionaron las tramoyas dramáticas en el quicio de los siglos XVI y XVII (Rodríguez Cuadros 2005: 146 y 152-153)<sup>11</sup>. Así pues, el retablo invisible hace saltar por los aires el patrón de la dramaturgia contemporánea

8. Véase Molho (1976: 46-105), Chevalier (1976), el resumen de Baras Escolá (2012: 452-459), Canonica (2014) y Pedrosa (2014).

9. Canavaggio (1977: 166-167) apunta una precaución en la transformación: «le décor villageois exclut toute allusion géographique propre à entraîner une identification contraignante», si bien se relaciona claramente con el estado presente del teatro y se ofrece «une vision intériorisée du monde paysan».

10. Véanse las precisiones de Madroñal (2006). Romo Feito (2008: 113) considera que hay un dardo contra la capacidad de autoengaño de los personajes.

11. Otra visión de las figuras en Moner (1981) y Gerli (1989). Más sobre el metateatro en Villarino (2006) y Fernández (2015).

a la vez que cifra por contraste la idea de teatro puro y sencillo que prefería Cervantes.

Bergman (1965: 344-346) ya ha trazado las líneas maestras de la reescritura de Quiñones de Benavente, que tiene por más que una simple imitación, ya que la herencia cervantina solo llega a la segunda sección del entremés y con notables modificaciones: amén del paso al verso, se da una reducción de personajes (síntesis de los embusteros, supresión del furrier, etc.) y una pérdida de comicidad nominal, unidad de lugar frente a movilidad y mutaciones de escena, protagonismo del alcalde, cambio de condición y de episodios del retablo, paso de la estafa cervantina a una burla confesa y final de bailes y canciones sin palo alguno, según era marca de la casa a diferencia del entremés «antiguo». Aunque sea con algunos matices que seguirán, valgan estas indicaciones como brújula inicial para proceder con orden en el careo de los dos retablos maravillosos.

Por mucho que Cervantes se jactara de su buen juicio dramático —y lo tenía—, había veces en que se le iba la mano. Buen botón de muestra es su habitual afición a los elencos de muchos personajes, que complican grandemente la representación y más en el caso de los entremeses, que manejan números menores salvo en contadas ocasiones especiales (una representación ante los reyes) en las que se podían juntar varias compañías (para *Las dueñas* de Quiñones se aliaron Antonio de Prado y Roque de Figueroa). Por tanto, es de lo más lógico que lo primero que haga Quiñones de Benavente sea recortar a la mitad de la docena de figuras de *El retablo de las maravillas*: el trío de embaucadores cervantinos (Chanfalla, Cherinos y el Rabelín) se sintetizan en la ingeniosa Pilonga, al tiempo que el grupo de aldeanos queda en el alcalde, el regidor, un escribano, el sacristán Chichota y una mujer (Teresa), que evitan algunas repeticiones de figuras. Aunque en un grado menor, ya que se pierden los claros guiños de la familia de los Castrado, se mantienen los nombres chistosos de la timadora («sujeto flaco, extenuado y macilento, o que está pelado») y del eclesiástico («nada o cosa que poco importa», *Aut.*)<sup>12</sup>.

La economía dramática, cercana al mundo actoral, es igualmente la razón de ser del nuevo manejo del espacio, que también se simplifica al máximo con la reducción de los escenarios continuos de Cervantes (afueras del pueblo y casa de Juan Castrado) a un lugar único (sala de audiencias) y de paso ralentiza el *tempo* del entremés, una falta de movimiento que Asensio (1965: 137-138) atribuye al natural «atletismo retórico» de Quiñones de Benavente y los temas de academia.

Otra razón fundamental para esta labor de poda está en la disposición general del entremés, que combina dos elementos (la alcaldada y el retablo cervantino) en uno según el gusto habitual de Quiñones de Benavente por la mixtura de lances y motivos. Es clara la partición del entremés en dos secciones: la primera con la cómica dispensa de soluciones al azar —por la que

12. Quiñones recicla el recurso de texto a texto: en *La dueña* uno de los personajes se llama Pilongo. Para los engaños femeninos, ver Badui de Zogbi (2006).

se le conoce como *Dios te la depare buenas* en algún testigo— que también se puede remontar a Cervantes (los primeros compases de *Pedro de Urdemalas*) que presenta ya la tontería reinante en los personajes y deja paso al retablo maravillosamente cornudo.

En este carrusel de variaciones brilla especialmente el cambio de la condición especial del retablo, que se limita a la cuestión de los cuernos desde la bastardía y la tara judía de Cervantes:

... ninguno puede ver las cosas que en él se muestran, que tenga alguna raza de confeso o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio. Y el que fuere contagiado destas dos tan usadas enfermedades, despídase de ver las cosas jamás vistas ni oídas de mi retablo (90).

No se sabe bien cuál de los dos requisitos predomina, pues los cuernos aparecen ocasionalmente solos en el aparte del gobernador («¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?», 97), pero luego injurian al furrier con gritos antijudíos («¡De *ex ilis* es!», 100-101) y finalmente se reúnen ambos insultos en el clamor colectivo («Nunca los confesos ni bastardos fueron valientes. Y por eso no podemos dejar de decir: ¡dellos es, dellos es!», 101). En este sentido, puede ser significativa la coincidencia entre la representación del retablo cornudo y el nuevo matrimonio del pueblo (desposorio de Teresa Castrada con un desconocido)<sup>13</sup>.

En la reescritura de Quiñones de Benavente la dificultad («el conque») se explica dos veces en busca de claridad:

... es el conque que ninguno  
que tuviere en el cabello  
alguna desigualdad  
en que tropiece el sombrero  
verá nada del retablo.  
[...]  
Digo, pues, que el que tuviere  
la mujer de ojos traviosos,  
de visitas y recaudos,  
no podrá ver más que un ciego  
cosa de lo que enseñare (vv. 162-166, 170-174).

Es decir: frente a la bastardía del entremés cervantino, los cuernos de Quiñones de Benavente se refieren a la infidelidad marital, totalmente separados de la cuestión genealógica que dominaba en las dos condiciones precedentes.

13. Rey Hazas (2005: 80-89) piensa que la bastardía queda a un lado y predomina la cuestión antisemita.



En compensación, la expresión ambigua y en aparte de los recelos de los personajes cervantinos gana fuerza y se multiplica. Junto a las confesiones al paño, el alcalde se justifica con palabras cristalinas:

Yo, ¡groria a Dios!, satisfecho  
estó, porque mi mujer  
es como un padre del yermo,  
que a ella no la vesitan  
sino el doctor y el barbero,  
el vecino, el sacristán,  
el regidor, que es mi deudo,  
el boticario y dos primos  
suyos, y el tamboritero,  
y no me quieren abrir,  
si acaso entre día vuelvo,  
aunque mil patadas dé:  
tal es su recogimiento (vv. 175-187).

Por cuernos no sería, pues era uno de los temas predilectos de la tradición y tanto uno como otro iban bien servidos dramáticamente. Es más, para Quiñones es un *leitmotiv* que asoma por aquí y por allá entre sus entremeses, con un descaro y una libertad notables, donde destaca más la astucia del lance que la censura moral del tema (Asensio 1965: 134): entre otros ejemplos, en *El borracho* la hija del vejete tacha por lo bajini a su padre de marido paciente y de judío en el calor de una disputa (vv. 68-79) y en *El boticario* se condena a morir degollada a la mujer adúltera, según dos elementos que reaparecen en esta versión del maravilloso retablo.

Sea como fuere, esta *variatio* no ha gustado mucho: Asensio (1965: 109) entiende que con esta poda, quizá pensada para la tranquilidad del público, se degradaba «la mágica perplejidad al nivel de un burdo embuste» en el que desaparecía todo el misterio con la revelación final, mientras Pérez de León (2010: 181, n. 219) señala que esta selección hace que se pierda toda la fuerza ideológica del entremés cervantino, pues se evita «el tono subversivo que acarrea la reflexión contra la ignorancia de la audiencia y la pobre calidad de los espectáculos». Con todo, este vector de la reescritura se explica al menos por tres buenas razones: además de valer como un escorzo natural en la búsqueda de la originalidad en parte debido al agotamiento del motivo de la limpieza de sangre (Martínez López 1997: 22), parece eco de la tendencia general de Quiñones de Benavente a esquivar cierta acidez en la crítica, lo que, por cierto, casa perfectamente con el descarte de los habituales entremeses de alcaldes con pullas antisemitas durante la preparación de la *Jocoseria* para sustituirlos por otros más decorosos (Madroñal 1996: 49-50)<sup>14</sup>.

14. Asensio (1965: 154) avisa que las alcaldadas pervivieron con fortuna, «mientras los motejos, o por la dificultad de renovarlos, o porque escocían en carne viva, menguaron y no se renovaron tras la época de Benavente».

Por tanto, la comicidad pierde acritud y carga crítica, de acuerdo con el gusto de Quiñones de Benavente por las indecencias ni «desacatadas ni desatacadas» según dice Salas Barbadillo (*Coronas del Parnaso y platos de las musas*, Madrid, Imprenta del Reino, 1635: 126) y también otras cosas.

Efectivamente, la reescritura de Quiñones de Benavente elimina de un plumazo muchos de los episodios y las figuras del retablo imaginario: de las siete imágenes —distribuidas en cinco lances— de Cervantes restan solamente «un torazo jarameño / más valiente que el que tiene / a san Lucas el tinte-ro» (vv. 199-201) y una crecida del río Nilo. Con ello, se elimina toda la carga de crítica antisemita y teatral para mantener únicamente una nueva alusión a la infidelidad (los cuernos del toro) y el «golpe de agua» (v. 220), desligado del sentido profundo que tenía la lluvia del Jordán en Cervantes, pues es simplemente un recurso necesario para preparar otro lance ridículo («*hacen como que nadan echados*», v. 220 acot.) y el robo de las capas. Así las cosas, del retablo de las maravillas de Cervantes se pasa a un minirretablo que, en cierto sentido, vuelve a la brevedad de la tradición<sup>15</sup>.

En el final, los villanos se hartan de la farsa, todos confiesan su desgracia en aparte y desean matar a sus mujeres (vv. 228-233), en un lance gracioso que para Villarino (1997: 376) sería ideal como paréntesis chistoso de un drama de honor. A la par, Pilonga aprovecha el alboroto para robarles las capas, que les devuelve en el último compás del entremés para defender la inocencia de las aldeanas: «Sus mujeres son honradas / a pagar de mi dinero» (vv. 264-265). En otra finta, Quiñones de Benavente cierra el círculo del engaño con la revelación de la traza y la lección contra la futilidad de los celos y las sospechas, mientras en Cervantes la ficción se mantenía más allá de la interrupción de la realidad y «la virtud del retablo se queda en su punto» (101).

Se pueden comentar tres detalles más de la reescritura, como son el contexto de la representación, la falta de música y la polifonía libresco. Y es que, tras su entrada carnavalesca, Pilonga descubre la razón de su presencia en el pueblo<sup>16</sup>:

Con un retablo que llaman  
de las maravillas ciento,  
y pues el día del Corpus  
por faltalles el dinero,  
no tienen vuestedes fiestas,  
aqueste retablo haremos (vv. 150-155).

Sea una chanza sobre las circunstancias concretas del espectáculo o no, el entremés de Quiñones de Benavente parece destinado a servir de contrapunto jocoso con el espectáculo de los autos que se representaban en el día del

15. En otro entremés (*El remediador*), Quiñones dispone una burla con un banquete invisible que puede ponerse en paralelo con el retablo en cuestión.

16. Esta venta de un espectáculo de humo se repite en *Las alforjas* (García Valdés 2005: 171).

Corpus, en una nueva muestra de la ventaja que le sacaba a Cervantes sobre la escena de su tiempo.

En el ardid de Pilonga se echa de menos la música ilusionista que acompañaba el retablo de Chanfalla y Cherinos gracias a la participación del Rabelín, pese a la canción final a varias voces (vv. 256-276) y la inicial dedicación musical de Quiñones de Benavente, que explota mucho más en un ramillete de entremeses cantados (*La paga del mundo*, *La muerte*, *La visita de la cárcel*, etc.).

Otro elemento que se reduce enormemente junto con el retablo es el componente libresco, del que apenas se puede rescatar la disputa sobre los horribles villancicos del sacristán (vv. 81-106, dos prometidos y solo uno escrito), que constituyen un lanzazo burlesco contra «la escasa calidad de la poesía pseudo-religiosa» (Buezo 2004: 234).

## UNO MÁS: LA VERSIÓN DE AVELLANEDA

Un tiempo después, el otro Avellaneda —que no el terrible rival de Cervantes— bosqueja el entremés *Los rábanos y la fiesta de toros* (en *Rasgos del ocio*, Madrid, Domingo García Morrás, 1664), que viene a ser una reescritura al cuadrado que no se molesta mucho en disimular la imitación del diseño de Quiñones de Benavente, más allá del intento de camuflaje del título<sup>17</sup>.

La acción se abre con una nueva situación jurídica (una visita a la cárcel) de dos personajes (el alcalde y un vejete) que desean entrevistarse con los presos según el esquema de desfile de figuras, hasta que aparece el mago y aprovecha la ocasión para exhibir sus poderes, entre una jerga jocosa («Dios guarde albergue, alfeñique, / alterque, archuive, el aspecto», vv. 51-52, etc.) y diversos portentos convocados al gusto:

Si quieren ver maravillas,  
vayan ustedes pidiendo  
lo que quieran cada uno,  
que quiero darles refresco (vv. 73-76).

Así, en este primer lance mágico se suceden «*un huevo pequeño*» (v. 79 acot.), unas manos de cabrito (vv. 84-85) y un «*rabanito fresco*» (v. 88), que hace crecer por arte de *birlibirloque* hasta ser «*una pata de vaca*, [...] un

17. Vaiopoulos (2010: 33) señala tres tendencias en el juego con los títulos: la conservación del original para apelar al destinatario y aprovecharse de la notoriedad del hipotexto, el mantenimiento parcial y el cambio mayor. Recoules (1976: 294) precisa que Avellaneda aprovecha igualmente el primero del ciclo de *Los alcaldes encontrados* del mismo Quiñones, y Arellano, Escudero y Madroñal (2001: 608) aprecian ciertos chistes sacados de *El mago*. Véase también Martínez López (1997: 23-24), mientras Reus (2007) lo enmarca dentro de la presencia taurina en el teatro.

*huevo de avestruz y [...] un rábano muy diforme»* (v. 123acot.) mediante un conjuro en latín macarrónico («*faciet Satanorum multiplicaturum*», v. 114) que insinúa el tema de los cuernos y convence a los personajes del poder del mago y les anima a pedirle «unas fiestas» (v. 133) para el pueblo, ya que les faltan autos.

Además de este recuerdo, de Quiñones de Benavente se toma igualmente la condición cornuda a la letra («el conque es que el que tuviere / la mujer de ojos traviosos», vv. 141-142, etc.) y la confianza ciega de los personajes (aunque con dos amantes menos, pues no hay rastro de vecino ni sacristán en la justificación del alcalde), que se ve defraudada al momento.

En las «fiestas» —que ya no retablo— se presenta «un gigante horrible feo» con una sierpe (vv. 163-166) y una crecida del Nilo, ante la que los personajes fingen nadar, con el robo consiguiente de las capas, que esta vez no se descubre. Por el contrario, las mujeres del alcalde y compañía les animan a salir a torear, y el entremés se cierra con una pelea entre Manuela y María Jacinta por la habilidad torera (“cornuda” *in malam partem*) de sus maridos, que acaban corneados por el toro de los festejos, en una representación visual y violenta de su condición de engañados.

La labor de copia y pega es bien obvia, con ligeros cambios en la conclusión y otras variaciones que listo rápidamente: no queda nada de comicidad nominal, se añaden algunos chistes córneos tópicos («¡Que se os antojase luego / cosa que tuviere uñas!», vv. 86-87), se retoman ciertas burdas bromas antisemitas y la preocupación por la hidalguía de los personajes («por el cuarto trasero sois hidalgo», v. 24) y se suma una nota escatológica novedosa en la caída final del alcalde («*échale [el toro] a rodar y descubrirá el camisón con palominos*», v. 240 acot.).

En breve, Avellaneda imita de cerca el patrón de Quiñones de Benavente, en un ejercicio de reescritura un tanto servil que amplía la exhibición de poderes con una demostración inicial del mago y carga las tintas en el motivo de los cuernos con algún juego de palabras adicional.

## FINAL

Desde luego, no tenía ninguna razón el sabelotodo de don Estrafalario cuando decía en *Los cuernos de don Friolera* que las «burlas de cornudos» no eran de tradición castellana, por mucho que le parecieran mejor que «todo el retórico teatro español» (Valle-Inclán 1977: prólogo, 121).

De ser cierto, seguramente a Cervantes no le hacía ni pizca de gracia que las mujeres de su familia anduviesen de cama en cama y sus chismes de boca en boca, con todos los quebraderos de cabeza que le daban, pero, desde luego, supo sacar lo mejor de la materia tradicional de los cornudos en una variación cómica que sentaría cátedra como un agudo ejercicio de crítica poética y social. Si el tiempo pone todo en su sitio, bien pronto fue reconocido el in-

genio entremesil de Cervantes, pues no hay mejor prueba de aplauso que el homenaje encadenado de dos ingenios: Quiñones de Benavente, maestro entremesil *par excellence*, se vale del potencial de *El retablo de las maravillas* cervantinas para pergeñar una pieza de comicidad más ligera y claramente concebida para la escena, mientras que Avellaneda ofrece un giro que —acaso sin quererlo ni buscarlo— recupera algo de la dimensión crítica cervantina que se había perdido anteriormente.

Si ya decía Pedro de Urdemalas que era especialmente hábil «en jugar/ las tretas de un entremés» (vv. 2846-2847), y más si la cosa era de cuernos, Quevedo advertía contra las habladorías al respecto: «No se le dé un cuerno, aunque le sobren muchos, y, si da en sentirlo, se pudrirá. Hágalo gracia» (*El siglo del cuerno*, 310), que es mejor. Cervantes estaría más que de acuerdo.

## FUENTES

- [Aut.] *Diccionario de autoridades* (1969). Ed. Facsímil. Madrid: Gredos, 3 vols.
- Avellaneda, Francisco de (2006). *Teatro breve*, G. Cienfuegos Antelo (ed.). Madrid: FUE.
- [Versión electrónica en la base CorTBE: Corpus del Teatro Breve Español, en red.]
- Cervantes, Miguel de (2012). *Entremeses*, A. Baras Escolá (ed.). Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2013). *Novelas ejemplares*, J. García López (ed.). Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2015). *Pedro de Urdemalas*, A. J. Sáez (ed.), en L. Gómez Canseco (dir.), *Comedias y tragedias*. Madrid, RAE, pp. 795-906.
- Cienfuegos Antelo, Gema (2006). *El teatro breve de Francisco de Avellaneda: estudio y edición*. Madrid: FUE.
- Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii* (1911). E. Cotarelo y Mori (ed.). Madrid: Bailly-Baillière.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (2014). *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, L. Gómez Canseco (ed.). Madrid: RAE.
- Quevedo, Francisco de (2007). *Prosa festiva completa*, C. C. García Valdés (ed.). Madrid: Cátedra, 2.<sup>a</sup> ed.
- Quiñones de Benavente, Luis (2001). *Entremeses completos, I. Jocoseria*, I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal (ed.). Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arellano, Ignacio (1999). «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», en *Convención y recepción: estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 197-237. [Antes: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-443].
- Arellano, Ignacio; Escudero, J. M. y Madroñal, A. (ed.) (2001). L. Quiñones de Benavente, *Entremeses completos, I. Jocoseria*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Asensio, Eugenio (1965). *Itinerario del entremés*. Madrid: Gredos.
- Badui de Zogbi, María Banura (2006). «Engaños femeniles en los entremeses de Quiñones de Benavente», en S. Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y M. Rodríguez Pequeño (ed.), *Ecós*

- silenciados: la mujer en la literatura española (siglos XI al XVIII)*. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 243-252.
- Baras Escolá, Alfredo (ed.) (2012). M. de Cervantes, *Entremeses*. Madrid: RAE.
- Bergman, Hannah E. (1965). *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid: Castalia.
- Buezo, Catalina (2004). *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*. Kassel: Reichenberger.
- Canavaggio, Jean (1977). *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*. Paris: PUF.
- Canonica, Elvezio (2014). «De don Juan Manuel a Cervantes: del paño al retablo, del negro al soldado: cambios y evolución de un cuento folclórico», *Voz y letra*. 25, pp. 201-211.
- Chevalier, Maxime (1976). «“El embuste del llovista” (Cervantes, *El retablo de las maravillas*)», *Bulletin Hispanique*. 78.1, pp. 95-96, doi: <https://doi.org/10.3406/hispa.1976.4194>.
- Fernández, Adrián (2015). «Dos entremeses “auditivos” y sus niveles: hacia un metateatro visual», *Edad de Oro*. 34, pp. 145-156, doi: <https://doi.org/10.15366/edadoro2015.34.009>.
- García Aguilar, Ignacio; Gómez Canseco, Luis y Sáez, Adrián J. (2016). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Visor Libros.
- García-Nieto Onrubia, María Luisa y González-Cobos Dávila, Carmen (1985). «Motejar: entramado verbal del ciclo entremesil *Los alcaldes encontrados*», *Segismundo*. 41-42, pp. 9-49.
- García Valdés, Celsa Carmen (ed.) (2005). *Entremesistas y entremeses barrocos*. Madrid: Cátedra.
- Gerli, E. Michael (1989). «*El retablo de las maravillas*: Cervantes “Arte nuevo de deshacer comedias”», *Hispanic Review*. 57 (4), pp. 477-492, doi: <https://doi.org/10.2307/473755>.
- Gracia, Jordi (2016). *Miguel de Cervantes: la conquista de la ironía*. Madrid: Taurus.
- Huerta Calvo, Javier (1983). «Cómico y femenino bureo (del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro)», *Criticón*. 24, pp. 5-68.
- Madroñal, Abraham (1996). *Nuevos entremeses atribuidos a Quiñones de Benavente*. Kassel: Reichenberger.
- Madroñal, Abraham (2003). «Quiñones de Benavente y el teatro breve», en J. Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español, I: de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Madrid: Gredos, pp. 1025-1068.
- Madroñal, Abraham (2006). «“Entremés de rey jamás se ha visto”: sobre la figura real en el teatro breve del Siglo de Oro», en L. García Lorenzo (ed.), *El teatro clásico español a través de sus monarcas*. Madrid: Fundamentos, pp. 321-334.
- Madroñal, Abraham (2008). «Quiñones de Benavente», en J. Huerta Calvo (coord.), *Historia del teatro breve en España*. Madrid: Gredos, pp. 225-253.
- Martínez López, María José (1997). *El entremés: radiografía de un género*. Toulouse: PUM.
- Molho, Maurice (1976). *Cervantes: raíces folclóricas*. Madrid: Gredos.
- Moner, Michel (1981). «Las maravillosas figuras del *Retablo de las maravillas* de Cervantes», en M. Criado del Val (ed.), *Cervantes, su obra y su mundo: Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid: Edi-6, pp. 809-816.
- Pedrosa, José Manuel (2014). «Cervantes y *El retablo de las maravillas*: tradiciones, poéticas y refutaciones de las magias portátiles», en M. Tausiet y H. Tropé (ed.), *Folclore y leyendas en la Península ibérica: en torno a la obra de François Delpech*. Madrid: CSIC, pp. 139-174.

- Pérez de León, Vicente (2010). *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- Recoules, Henri (1976). «Los rábanos y la fiesta de toros (en torno al tema del retablo de las maravillas de Cervantes)», *Anales Cervantinos*. 15, pp. 294-302.
- Reus, Francesc (2007). «Los toros y el teatro», *Garzoa: Revista de la Sociedad de Estudios Literarios de Cultura Popular*. 7, pp. 273-291.
- Rey Hazas, Antonio (2005). «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de teatro clásico*. 20, pp. 21-96.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (2005). «Los entremeses de Cervantes: la risa lúcida de un melancólico», en J. Alcalá-Zamora (coord.), *La España y el Cervantes del primer Quijote*. Madrid: Real Academia de la Historia, pp. 125-156.
- Romo Feito, Fernando (2008). «Verdad y mentira en el teatro cervantino: *Pedro de Urde-malas*», en M.ª G. Profeti (ed.), *La menzogna: Atti del Seminario di studi della Scuola la dottorale in Filologia Moderna e Letterature Comparate (Firenze 12-15 giugno 2007)*. Firenze: Alinea, pp. 101-123.
- Rubio Jiménez, Jesús (2002). «De Cervantes a Benavente: *Los intereses creados*, un nuevo “retablo de las maravillas”», en E. García Santo-Tomás (coord.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 173-204.
- Salas Barbadillo, Alonso Jerónimo de (1635). *Coronas del Parnaso y platos de las musas*. Madrid: Imprenta del Reino.
- Salazar Rincón, Javier (2011). «Insulto y exclusión social: algo más sobre la polémica entre Cervantes y Lope», *Bulletin Hispanique*. 113 (2), pp. 701-724, doi: <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1441>.
- Vaiopoulos, Katerina (2010). *De la novela a la comedia: las «Novelas ejemplares» de Cervantes en el teatro del Siglo de Oro*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Valle-Inclán, Ramón María (1977). *Martes de carnaval. Esperpentos*, J. Rubio Jiménez (ed.). Madrid: Espasa Calpe, 4.ª ed.
- Villarino, Marta (1997). «Maravillas y honra: Cervantes en Quiñones de Benavente», en *Cervantes, Góngora y Quevedo: Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español (Mendoza, 5 al 7 de octubre de 1995)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 371-377.
- Villarino, Marta (2006). «La metateatralidad en entremeses de Cervantes y su reescritura», en A. Parodi, J. D’Onofrio y J. D. Vila (ed.), *El «Quijote» en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, pp. 909-914.

Recibido: 28 de junio de 2016

Aceptado: 3 de julio de 2017