La función dramática de la figura del donaire en «El rufián dichoso», de Miguel de Cervantes

Dalmacio Rodríguez Hernández

Seminario de Cultura Literaria Novohispana,
IIB, UNAM

fray Antonio, un corista
bueno, pero con donaires

La figura del donaire en el teatro de Cervantes ha sido un asunto puesto de relieve, polémico y, no obstante, poco atendido. Algunos críticos han afirmado que este personaje no existe en su dramaturgia[1], mientras que otros sugieren que sólo se puede hablar de aproximaciones[2]. Se esgrime que los personajes cómicos

[1] A modo de ejemplo, podemos citar a Joaquín Casalduero [1974: 22], quien aseveró que «es seguro que el manejo cervantino de lo cómico nada tiene en común con el de Lope. Cervantes utiliza siempre figuras de entremés o figuras cómicas. El gracioso es una invención que le fue ajena y cuyo sentido no captó, quizás porque para su mundo era innecesario». Por su parte, Bruce W. Wardropper [1973: 162-163] resume que «la mayoría de los críticos dan por sentado que Cervantes renuncia a la figura del donaire», y más adelante al referirse al personaje cómico de *La gran sultana*, Madrigal, concluye: «gracioso no lo es; ni lo hay en todo el teatro cervantino».

[2] Al constatarse diversas configuraciones de personajes cómicos en la obra teatral de Cervantes, varios críticos han matizado su filiación con el gracioso; así, para Maestro [2000: 347], «Cervantes altera la construcción de determinados personajes prototípicos, especialmente en lo que se refiere a los rasgos constitutivos del 'gracioso', así como sus relaciones y transformaciones con los demás personajes». Asimismo, Canavaggio [1980: 61], aunque afirma que en el teatro cervantino existe «una fundamental incompatibilidad con el convencionalismo del gracioso

de Cervantes no se ajustan plenamente con los graciosos de otras comedias, sobre todo de Lope de Vega, pues carecen de algunas de sus cualidades arquetípicas o no desempeñan las funciones dramáticas sancionadas por la tradición. Por este motivo, no se ha dudado en ponderar como una de las peculiaridades del teatro de Cervantes el «distanciamiento» o «disolución» del prototipo del gracioso [Maestro, 2000: 350], resultado de la experimentación que el propio Cervantes llevó a cabo con la intención de renovar el personaje dramático [Canavaggio, 1980: 60; Sevilla, 1997: 31; Maestro, 2000: 350].

Por otra parte, este distanciamiento no se manifiesta de manera homogénea en todas sus comedias, sino que es variable la composición de los «supuestos» graciosos de una pieza a otra. De ahí que sea acertada la rectificación de Canavaggio [1980: 51] cuando afirma que no se debe hablar de figura sino de «*las* varias figuras del donaire», y en consecuencia sea necesario revisar los casos particulares desde la propia perspectiva dramática de Cervantes[3].

Respecto de *El rufián dichoso*, se ha dicho que el personaje nombrado como Lagartija en el primer acto y como Fray Antonio en el segundo y tercero sería quien más se podría aproximar al gracioso [Sánchez, 1969: 126; Canavaggio, 1980: 56 y Meregalli, 1992: 140]. En especial, Canavaggio [1980: 56] ha enlistado sumariamente las características que así lo podrían determinar: la «condición servil» y de contrafigura del protagonista; los rasgos prototípicos del gracioso (picardía, agudeza, glotonería, etcétera); la representación del mundo del hampa y la función de testigo privilegiado de la transformación del personaje central.

Sin embargo, para determinar a cabalidad si Lagartija-Fray Antonio puede clasificarse como gracioso o simplemente como un personaje cómico, es necesario, en cualquier caso, analizar las funciones dramáticas que desempeña dentro de la obra. Hay que recordar que los personajes de la comedia áurea —para decirlo brevemente con Jesús Gómez [2005: 13]— se definen «más que por una esencia psicológica, como una función dramática». De ahí que la intención de este trabajo sea revisar

lopesco», reconoce que hay personajes que se aproximan al esquema lopesco, como es el caso de Lagartija en *El rufián dichoso* [1980: 56]. Ynduráin [1969: 96] señala que «todavía no ha podido digerir Cervantes la figura del donaire, bien que la haya utilizado en sus comedias tardías. Se comprende esa resistencia a algo tan convencional como es esa dramatis persona, convertida en tipo genérico y tantas veces manejada con mecánica rigidez»). Véase también Canavaggio [2003: 457], Close [1993: 101-102] y Maestro [2000: 70, 335].

[3] Esta observación es extensiva a todos los elementos compositivos de *El rufián dichoso* e incluso a toda la dramaturgia cervantina. Como ha apuntado Aurelio González [1997: 206], «Para esta obra [*El rufián dichoso*], como para todo el teatro de Cervantes en general, sigue siendo necesario un análisis teatral detallado [...], así como abordarla desde las particularidades de la dramaturgia cervantina, una dramaturgia muy personal y nada convencional, en busca de opciones nuevas o diferentes y no necesariamente apegada a los principios de la 'comedia nueva' lopista».

la actuación de Lagartija-Fray Antonio en relación con los demás personajes, en particular, con el protagonista, así como con la estructura e intención de la obra; todo ello a partir de las consideraciones generales sobre el gracioso[4]. Si bien es cierto que las funciones dramáticas de la figura del donaire están codificadas y previstas de antemano —pues han sido fijadas, sobre todo, a partir de Lope de Vega—, ello no significa que su comportamiento sea idéntico en todas las obras. Como advierte Alfredo Hermenegildo [1995: 127], «lo que diferencia a unos [graciosos] de otros es la distinta dosis de determinadas funciones dramáticas que les atribuye su correspondiente creador». Es por eso que sólo atendiendo la casuística de las obras podremos establecer la vinculación real y dinámica del gracioso con su tradición dramática. Desde este punto de vista, trataremos de ver cómo la actuación de Lagartija-Fray Antonio se ajusta a las necesidades propias del género y del argumento en particular.

Cristóbal de Lugo: eje de las acciones

Es una condición primordial en la constitución del personaje del gracioso precisar, aunque sea someramente, el plan narrativo de la obra, y, en particular, hacia cuál objetivo se orientan las acciones en relación con el protagonista [Gómez, 2005: 20]. Por esta razón, antes de pasar a nuestro personaje, Lagartija-Fray Antonio, señalemos cuál es el principio ordenador de *El rufián dichoso*[5].

En la segunda jornada, Cervantes introduce dos personajes alegóricos que cumplen una función metateatral: Curiosidad y Comedia. La segunda, al reflexionar sobre la composición de *El rufián dichoso*, explica que la obra tiene una estructura tripartita, que se corresponde con las etapas de la vida del protagonista (en el primer acto llamado Lugo y en los restantes, Cruz); esta división sería «una de su vida libre,/ otra de su vida grave,/ otra de su santa muerte/ y de sus milagros grandes» (vv. 1202-1296). En efecto, *El rufián dichoso* pertenece a la clase de comedias hagiográficas destinadas a contar la vida de un santo cuyo pasado ha sido pecaminoso, pero tiene la fortaleza para arrepentirse. La «obra pasa a girar entonces en torno a la ratificación de esa conversión, a la demostración palmaria de que ha sido efectiva»,

[4] Para determinar los rasgos esenciales del gracioso me he valido de los trabajos de Fernández Montesinos [1951], Lázaro Carreter [1987], Vitse [1994], Hermenegildo [1995], Hernández Araico [2002] y Gómez [2005].

[5] Utilizo la versión de Sevilla Arroyo [Cervantes, 1997]; todas las citas corresponden a esta edición, por lo cual sólo coloco entre paréntesis el número de versos.

para decirlo de acuerdo con la tipología establecida por Sirera [1986: 204]. Ciertamente, lo que pretende Cervantes en *El rufián dichoso* es contar cómo Cristóbal Lugo, habiendo vivido como rufián en su juventud, llegó a ser santo. No es extraño, en consecuencia, que todas las acciones estén sujetas a este objetivo, y que sea Lugo-Cruz el eje ordenador de las acciones de los demás personajes. Todas las acciones de la obra —nos dice Zimic [1980: 110]— convergen en el protagonista[6]. Siendo así, podemos analizar la estructura de *El rufián dichoso* como un proceso ascendente de mejoramiento: de la vida en pecado, pasando por el arrepentimiento y culminando en la santidad de Lugo-Cruz. Por decisión y voluntad propias, no sólo restaura sino trasciende el orden de perfección espiritual que él mismo había transgredido con su conducta disipada de rufián [Zimic, 1980; Sevilla, 1997: 66].

Subordinación

Como sabemos, una de las características esenciales del gracioso es la subordinación al héroe, y en el caso de comedias hagiográficas, al santo. Esta subalternidad respecto del protagonista suele manifestarse de diferentes formas: lealtad, acompañamiento, obediencia, o bien ideología y moral análogas.

En *El rufián dichoso*, la dependencia con Lugo-Cruz es una de las funciones más evidentes de Lagartija-Fray Antonio. En efecto, nuestro personaje carece de autonomía en su actuación; casi no realiza funciones imperativas, es decir, no tiene iniciativa para ordenar acciones a otros personajes y cuando lo hace es respecto a otro personaje de menor importancia: Fray Ángel, su compañero de juegos en el convento (vv. 2374-2399). Y si no realiza acciones fuera de las que atañen al protagonista es porque carece de historia propia: sólo sabemos que pertenece al mundo del hampa sevillana y que sus decisiones están gobernadas por la voluntad de Lugo-Cruz. Por eso, a diferencia de otros personajes, que aparecen y desaparecen de la historia, Lagartija-Fray Antonio permanece en las tres jornadas; sigue a Lugo-Cruz en todas sus peripecias, pero él no desarrolla ninguna trama secundaria que evidencie su independencia: toda su actuación está sujeta a testificar la trasformación del rufián en santo.

La lealtad es una de las manifestaciones más características de la subordinación, y puede llegar a tal extremo que el gracioso se convierte en sombra de su amo. Como

[6] Esta puntualización ya la había hecho con mucha anterioridad Cotarelo en *El teatro de Cervantes* [*apud* Zimic, 1980: 110], y sobre ello coincide la mayoría de los que se han ocupado de *El rufián dichoso*, *cfr.* Sevilla [1997: 58], Canavaggio [2003: 457] y Sánchez [1990: 601].

destacó Fernández Montesinos [1951: 17] en su momento: «el lacayo, 'hombre de humor', sigue a su amo con perruna lealtad a prueba de hambres y malos tratos, sin recompensa a veces, y hasta en muchas ocasiones no se echa de ver el motivo de esa lealtad suya». Esto sucede con nuestro personaje. En realidad nunca explica las razones que tuvo para seguir a Lugo-Cruz, primero en Sevilla como rufián, después en México como fraile. Menos explicable resulta si tomamos en cuenta que la relación entre ambos, en virtud de su condición primero de hampones y después de religiosos, no implicaba una dependencia sociodramática de amo-criado, como sí la había, por ejemplo, en otros géneros como en la comedia de capa y espada. Se trata de una fidelidad que siempre reconoce la superioridad del rufián santo; a pesar de que como frailes son hermanos de religión, las jerarquías se mantienen, y Lagartija-Fray Antonio está al servicio de Lugo-Cruz. Éste manda, aquél obedece, incluso se encarga de curar las llagas del Santo convirtiéndose en su enfermero(vv. 2254-2256).

Aunque también hay que decir que en el primer acto se encuentran varias secuencias donde no aparece Lagartija-Fray Antonio (el escándalo en casa de la prostituta y el escándalo en la pastelería [vv. 557-701]), lo cual podría contradecir la afirmación anterior; podría pensarse que la subordinación no es tan fuerte y que en realidad nuestro personaje no es una «sombra» de Lugo-Cruz, sino que actúa por cuenta propia y tan sólo para provocar risa en el espectador. Pero con todo hay una explicación razonable: si en el primer acto no se hace tan evidente la subordinación de Lagartija-Fray Antonio es porque Cervantes quiere dejar en claro que el poder subordinante de Lugo-Cruz se extiende a todos los personajes de este acto (con la excepción de Tello): rufianes, mujeres y autoridades; su dominio abarca a todo el mundo del hampa. Siendo de esta forma, los nexos con Lagartija-Fray Antonio existen, pero casi no se advierten (aunque más adelante se refieren de manera retrospectiva; en México Lagartija recordará: «De otro talle y manera / me hallaba yo cuando era / en Sevilla tu mandil» [vv. 1338-1340]). Por otra parte, contamos con otros indicios muy claros. El ejemplo más evidente lo hallamos cuando —habiendo Lugo-Cruz prometido que si no ganaba una partida de cartas a Gilberto, se convertiría en salteador— Lagartija-Fray Antonio, junto con Lobillo, le demuestra su incondicional compañía y servicio:

LAGARTIJA. Por tuyo es bien que me cuentes,
ya ves que mi voluntad
es de alquimia, que se aplica
al bien como a la maldad. (vv. 1031-1034)

Declaración de sumisión que reafirma otra anterior: «Mi boca pongo en la planta/ de tu valeroso pie». (vv. 149-150). Y ya en la segunda y tercera jornadas vemos ratificada la promesa: de principio a fin Lagartija-Fray Antonio permanece con su señor; desde que salen de Sevilla e ingresan al convento mexicano hasta la muerte de Lugo-Cruz son inseparables. La figura alegórica de la Comedia anuncia este hecho:

Comedia. Da lugar, Curiosidad,
que el bendito fraile sale
con fray Antonio, un corista
bueno, pero con donaires. (vv. 1301-1304)

Una vez que ha fallecido Lugo-Cruz, su fiel «mandil», rememorará su vida junto a la del Santo:

Fray Antonio. ¡Oh padre, que en el siglo
fuiste mi nube obscura,
mas en el fuerte asilo,
que así es la religión, mi norte fuiste. (vv. 2744-2741)

La subordinación de Lagartija, por otra parte, conviene al propósito de la obra. Apuntala —junto con casi la totalidad de los demás personajes— la fuerza subordinante que posee Lugo-Cruz, tanto en su faceta de rufián como en la del santo. En el primer acto, con arrogancia atrae la admiración y respeto dentro del mundo del hampa. En el segundo y tercero, con humildad, infunde asimismo ejemplaridad y devoción.

Paralelismo

Las últimas citas resumen no sólo la subordinación, sino también la adecuación de Lagartija-Fray Antonio a la vida de Lugo-Cruz. En efecto, Lagartija no sólo acompaña al santo de principio a fin, sino que la relación entre ambos se da por medio de secuencias análogas:

En la 1ª jornada:
-En Sevilla los dos se comportan como rufianes;

En la 2ª y 3ª jornadas:
-Se trasladan a México
-Ingresan a la orden de los dominicos
-Cambian de nombre
-Cambian sus vicios por virtudes
-El personaje cómico imita las acciones del Santo.

Cada paso trascendente de la vida de Lugo-Cruz tiene su correlación en las acciones de Lagartija-Fray Antonio. Por ejemplo, al inicio de la tercera jornada, Lugo-Cruz padece de lepra. Conforme al eje ordenador de las acciones, esto propicia dos líneas de transformación complementarias: paulatinamente deja de ser hombre (por su descomposición corporal) para convertirse en santo (va aumentado signos de santidad: paciencia, caridad, humildad, etcétera). En este sentido, la descomposición corporal indica un proceso de transformación hacia un ser más espiritual. Por su parte, Lagartija-Fray Antonio experimenta una secuencia análoga: ante la enfermedad de su amo, se compromete a alejarse de las vanidades del mundo y dedicarse a cuidar al enfermo hasta que se cure o muera, en cierta manera esto puede considerarse una penitencia semejante a la de Cruz:

Fray Antonio. Yo, traidor, que a la gula, en sacrificio
del alma, y a la hampa, engendradora
de todo torpe y asqueroso vicio,
digo que me consagro desde agora
para limpiar tus llagas y curarte,
hasta el fin de mi vida o su mejora;
(vv. 2251-2256)

También podríamos mencionar la secuencia relativa a la actitud que toma Lagartija-Fray Antonio ante el nombramiento de Cruz a Prior (vv. 2488-2615) y aun otras de menor importancia. Pero habría que destacar que en *El rufián dichoso* la emulación y paralelismo del gracioso con el héroe se ajustan plenamente a las características genéricas y particulares de la obra. En efecto —como ha observado Sevilla Arroyo [1997: 57]— una de las principales estrategias compositivas de Cervantes para hacer más creíble la transformación de Lugo-Cruz consiste en una meditada distribución simétrica de los heterogéneos elementos que la componen. En este sentido, la función paralelística que desempeña Lagartija constituye un eslabón más dentro de este tipo de organización dramática.

Contraste

Otra característica del gracioso es ser contrafigura del protagonista [Fernández Montesinos, 1951; Canavaggio, 1980: 57]. Como comedia de santos, la oposición se marca —a partir del segundo acto— en términos de espiritualidad *versus* materialidad. Mientras Lugo-Cruz ya pertenece al ámbito de la santidad («Él es un ángel en la tierra, cierto, / y vive entre nosotros de manera, / como en las soledades del desierto» [vv. 1448-1450]), Lagartija-Fray Antonio nunca deja de representar lo terrenal: sus añoranzas, su lenguaje y sus hábitos están en Sevilla con la «chirinola hampesca»[7]:

Fray Antonio. ¡Oh feliz siglo dorado,
tiempo alegre y venturoso,
adonde la libertad
brindaba a la voluntad
del gusto más exquisito! (vv. 1366-1371)

La naturaleza del gracioso está determinada por su propia condición estamental. Como personaje de condición social baja, los preceptos de verosimilitud y decoro inducen un comportamiento cercano a la vida cotidiana o, incluso, asociado al mundo carnavalesco [Hermenegildo, 1995]. Así, el punto de vista que asume el gracioso respecto del mundo, contrasta naturalmente con la visión idealizada de los personajes nobles. Por eso, en *El rufián dichoso,* aun cuando el ingreso de Lagartija-Fray Antonio a la orden de los dominicos sugiera un cambio radical en su conducta y su lenguaje, esto no sucede así; al contrario, la función contrastiva se hace más evidente en el segundo y tercer actos a partir de una clara dicotomía entre el mundo espiritual y el terrenal. Ya en el convento, nuestro gracioso no pierde ocasión para mostrarse impertinente. El Prior lo reprende alguna vez diciéndole:

[7] Antes de continuar conviene hacer una breve aclaración. Parecería contradictorio afirmar que hay una rigurosa sujeción del gracioso a su amo y después aseverar que el primero establece una relación de contraste con el segundo. Sin embargo, como señalan Fernández Montesinos [1951: 16] y Domingo Ynduráin [*apud* Hermenegildo, 1995: 17], los personajes encarnan valores sociales cuyas diferencias entre unos y otros son infranqueables. Los caballeros se rigen por el honor y la nobleza; los santos por su espiritualidad; el gracioso por su corporeidad; y por su origen, jamás podrá aspirar, por ejemplo, a la esfera de la nobleza. Todo ello implica una visión del mundo inalterable; el mundo del donaire es completamente terrenal, y frente a su señor no hace el menor esfuerzo por ocultarlo, pese a las reprensiones de aquél. En este sentido, es independiente. Digamos que es la única excepción; es el único atisbo de rebeldía para con su señor.

Fray Antonio. ¿cómo es esto?
¿Cómo delante de mí
se muestra tan descompuesto? (vv. 1558-1560)

Y no era para menos, si frente a sus superiores y dentro del recinto religioso se expresaba en germanía:

Fray Antonio. De la Salmerona
encájele un besapiés
de mi parte, y dos o tres
buces a modo de mona. (vv. 1554-1557)

Esta forma de conducirse cumple evidentemente una función cómica, sin embargo, tiene connotaciones más amplias. En primer lugar, el de oponerse aparentemente a los objetivos del héroe. En efecto, si recordamos que el proceso de mejoramiento de Cruz incluye la expiación de su pasado, la presencia de Lagartija-Fray Antonio —quien mantiene vivo el recuerdo de la vida hampesca de Sevilla[8]— podría amenazar este propósito:

Fray Antonio. y no tendrá conmigo alguna parte
la vana adulación, pues, de contino,
antes rufián que santo he de llamarte.
Con esto no hallará ningún camino
la vanagloria para hacerte guerra,
enemigo casero y repentino. (vv. 2257-2262)

Sin embargo, estos elementos retrospectivos sólo realzan más la santidad de Lugo, al evidenciarse la elevación que ha alcanzado —viniendo de lo más bajo: el mundo del hampa— y la inclinación inquebrantable de sus virtudes.

Pero el contraste no sólo se da en el plano simbólico. El carácter de Lugo-Cruz, como ser superior, es idealista y extremista, se opone al pragmatismo de la figura del donaire. En efecto, Lagartija-Fray Antonio posee una visión muy realista de los problemas, lo que le impide comprender la complejidad psicológica de Lugo-Cruz

[8] Aurelio González [1997: 209] al analizar el espacio en *El rufián dichoso* señala que «el espacio sevillano —dramáticamente— va a estar presente en México a través del recuerdo continuo que fray Antonio (Lagartija en el mundo rufianesco) hace de él y de las acciones ahí vividas. Es decir, dicho espacio, aunque deja de ser mimético, se conserva como espacio diegético, así como la pasada vida rufianesca de Lugo está presente en la nueva vida de fray Cristóbal».

[Zimic, 1980]. Cuando éste se debate entre consumarse como rufián sin abandonar ciertas prácticas religiosas, Lagartija propone una solución inmediata: «o sé rufián o sé santo» (v. 1145), le dice.

Por otra parte, el estilo bajo de Lagartija-Fray Antonio aligera notablemente la gravedad de los discursos del resto de los personajes, principalmente de Lugo-Cruz. Recordemos que la segunda jornada cuenta «su vida grave» y la tercera trata de «su santa muerte/ y de sus milagros grandes» (vv. 1294-1296). Es natural por lo tanto que un lenguaje de solemnidad e introspección impregne el ambiente.

Ahora bien, estos elementos contrastivos, aunque puedan explicarse aisladamente por los rasgos prototípicos del personaje gracioso, adquieren su principal función al relacionarse con la verosimilitud y el equilibrio propios de *El rufián dichoso*. Como ya han señalado estudiosos del teatro cervantino, una de las cualidades más notables de la obra radica en el desarrollo creíble de la conversión del protagonista de rufián a santo, y con ello conseguir una perfecta conexión del primer acto con el segundo y tercero. En efecto, la oposición entre rufián y santo en cada una de las partes de la comedia no es tan abrupta como pudiera pensarse, pues —para decirlo en palabras de Sevilla Arroyo [1997: 55]— «ni la jornada primera es tan festiva como parece ni las dos últimas tan ascéticas como semejan». En la primera parte, ya aparecen ciertos rasgos de santidad, así como en las siguientes se mantienen los del ámbito rufianesco. Así, el proceso de santidad de Lugo está dado por medio de una progresión paulatina y no por una ruptura total con el pasado.

Pues bien, los elementos contrastivos que introduce Lagartija-Fray Antonio son parte fundamental para lograr dicha transición armónica y verosímil, así como para obtener un mejor equilibrio entre cada acto.

Función informativa y de enlace

Otra de las funciones que desempeña nuestro personaje es la informativa. Fue tarea de los graciosos transmitir información de diversa índole en varios niveles de la obra, como ha demostrado Hermenegildo en el análisis de varias comedias [1995]. En *El rufián dichoso* se cumple esta función. En la primera jornada, Lagartija-Fray Antonio se convierte en mensajero: informa a Lugo sobre el banquete que realizará la comunidad hampesca de Sevilla (vv. 92-100 y vv. 1136-1145) y sobre la aprehensión de Carrascosa (vv. 896-917). En ambos casos, la función informativa sirve para enlazar al protagonista con secuencias de la vida hampesca; es decir, Lagartija-Fray Antonio contribuye en el proceso de degradación de Lugo-Cruz. A lo largo de la

segunda jornada, el gracioso informa a los demás religiosos sobre la vida pasada y presente de Lugo; por un lado cuenta que fue rufián, pero por otro notifica sobre las acciones virtuosas que lo llevarán a la santidad (vv. 1736-1743). Su función es ambivalente y contribuye a acentuar el conflicto del santo: expiar su pasado. En esta misma jornada, Lagartija anuncia sucesos que están por venir, por ejemplo, él es quien ve llegar a los demonios que tratan de confundir a Lugo-Cruz (vv. 1744-1759).

Por otra parte, es claro que corresponde a nuestro gracioso enlazar las secuencias que componen la acción dramática de la obra. La última jornada continúa en este tenor (vv. 2224-2225), con el parlamento que informa sobre la muerte de Lugo-Cruz (vv. 2740-2779). No sólo anuncia, sino que hace un relato que resume y exalta toda la vida del santo. Como es de notar, la función de informar tiene implicaciones estructurales de gran importancia: enlazar secuencias, poner al tanto al espectador de sucesos que no se vieron en escena y favorecer o perjudicar aparentemente al héroe.

Comicidad

Por último, quisiéramos destacar la función cómica de Lagartija. Nos parece que este aspecto es el más evidente y en el que podría haber mayor acuerdo. En virtud de ello, sólo mencionaremos que la comicidad Lagartija-Fray Antonio es sin duda uno de los elementos mejor logrados, como ha puesto de relieve la crítica. Cervantes con admirable maestría hace que el mundo del hampa resurja con toda su vitalidad a través del lenguaje, actitudes y costumbres. De ahí que Lagartija-Fray Antonio encarne la esencia de un personaje carnavalesco: de baja condición social, simpático, glotón, codicioso, bebedor, zahiriente, jugador, perezoso, rezongón, ingenioso[9], etcétera. Recordemos, por poner un ejemplo, la escena donde Lagartija invita a Lugo a un abundante y suculento festín:

Lagartija. Hay merienda,
que las más famosas cenas
ante ella cogen la rienda:
cazuelas de berenjenas

[9] Aunque en la primera jornada Lagartija-Fray Antonio da pruebas de un humorismo ingenioso cuando compone un romance «bravo» (en alusión a la vida del hampa), y que diga que conoce la poesía de Garcilaso y Boscán, en realidad en los siguientes actos carece de esta cualidad.

serán penúltima ofrenda.
Hay el conejo empanado,
por mil pares traspasado
con saetas de tocino;
blanco el pan, aloque el vino,
y hay turrón alicantado [.....]. (vv. 101-110)

Seguramente, cuando Cervantes escribía su obra tenía en mente otros elementos extraliterarios encaminados a producir efectos cómicos. Nos referimos al vestuario, entonación, escenario, gestos, movimientos corporales, etcétera. Sin embargo, la obra da poca información sobre ellos, quizá porque eso sería de la incumbencia del «autor» o porque el estereotipo fijado por la tradición dramática hacía innecesaria cualquier especificación: después de todo, los espectadores o lectores de la época conocerían la indumentaria y las actitudes de estos curiosos personajes. Cervantes, por algunas didascalias implícitas, advierte sobre la importancia de los movimientos escénicos como apoyo indispensable para lograr la comicidad. En una escena —que también puede servir como ejemplo de parodia del noble esgrimista de las comedias de capa y espada—, Lagartija-Fray Antonio enseña a Fray Ángel el arte de la esgrima:

Fray Ángel. Toma; pero yo no sé
de esgrima más que un jumento.
Fray Antonio. Ponte de aquesta manera:
vista alerta; ese pie, fuera,
puesto en medio movimiento.
Tírame un tajo volado
a la cabeza. ¡No ansí;
que ése es revés, pese a mí! (vv. 2383-2391)

Los recursos técnicos mediante los cuales obtiene los efectos cómicos son de variada índole: la parodia, la hipérbole, la deformación, la reducción, etcétera. Hay el cometido evidente de mover a risa al lector. Se cumple por lo tanto el rasgo más notable del gracioso.

Habría que señalar, no obstante, dos peculiaridades. En primer lugar, la función cómica —señaladamente en la primera jornada— no es desempeñada exclusivamente por Lagartija-Fray Antonio, sino por varios personajes, incluyendo al protagonista. En segundo lugar, y a causa de lo anterior, la comicidad de Lagartija y de otros personajes mantiene vínculos con uno de los personajes antecedentes del gracioso y que tuvo fortuna en el género del entremés, practicado por el mismo Cervantes: el rufián.

Consideraciones finales

Con los aspectos revisados, queda de manifiesto una vez más la continuidad que Cervantes mantuvo con su propia experiencia dramática, sin que por esta razón renunciara a las innovaciones, siempre y cuando se ajustaran a las convenciones del género y al propio argumento de la obra. En fin, creemos que hay elementos suficientes para otorgar la categoría de gracioso al personaje Lagartija-Fray Antonio. Nos hemos dado cuenta de que este personaje se explica fundamentalmente por las funciones que realiza a partir de un principio ordenador, en este caso, el proceso de santificación de Lugo-Cruz, y no por una serie de rasgos asignados *a priori* que tuviera que cumplir obligatoriamente. No se le puede reducir a las características del modelo de Lope de Vega ni se le debe exigir que cumpla con todas ellas porque con esto estaríamos negando la evolución histórica del personaje y el tratamiento individual de cada autor.

Bibliografía

Arellano, Ignacio [1995]: *Historia del teatro español del siglo XVII*, Cátedra, Madrid.

Canavaggio, Jean [1980]: «Las figuras del donaire en las comedias de Cervantes», en *Risa y sociedad en el teatro del Siglo de Oro*, Éditions du CNRS, París, pp. 51-64.

— [2003]: «*Cervantes dramaturge*, veinticinco años después», en *Theatralia*, 5, pp. 453-463.

Casalduero, Joaquín [1974]: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Gredos, Madrid, 2ª ed.

Cervantes, Miguel de [1987]: *Teatro completo*, ed., introd. y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Planeta, Barcelona.

— [1997]: *El rufián dichoso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid.

Close, Anthony [1993]: «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en J. M. Casasayas (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Anthropos-Ministerio de Asuntos Exteriores, Barcelona-Madrid, pp. 89-103.

Fernández Montesinos, José [1951]: «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», en José Fernández Montesinos, *Estudios sobre Lope*, El Colegio de México, México, pp. 13-70.

Gómez, Jesús [2005]: «Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual», en Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje: el gracioso*, Fundamentos, Madrid, pp. 11-22.

González, Aurelio [1997]: «La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes», en Serafín González y Lilian von der Walde (eds.), *Palabra crítica: estudios en homenaje a José Amescua*, UAM-FCE, México, pp. 205-217.

Hermenegildo, Alfredo [1995]: *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, José J. Olañeta, Barcelona.

Hernández Araico, Susana [2002]: «Gracioso», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, pp. 160-162.

Lázaro Carreter, Fernando [1987]: «Funciones de la figura del donaire en el teatro de Lope», en Ricardo Doménech (ed.), *«El castigo sin venganza» y el teatro de Lope de Vega*, Cátedra, Madrid, pp. 33-48.

Maestro, Jesús G. [2000]: *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt.

Meregalli, Franco [1992]: *Introducción a Cervantes*, Ariel, Barcelona.

Sánchez, Alberto [1969]: «Conexiones temáticas de la comedia cervantina *El rufián dichoso*», en *Filología y crítica hispánica: homenaje al Prof. Federico Sánchez Escribano*, Ediciones Alcalá-Emory University, Madrid, pp. 121-141.

— [1990]: «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en *Teatro del Siglo de Oro: homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel, pp. 597-616.

Sevilla Arroyo, Florencio [1997]: «Introducción», en Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*, Castalia, Madrid, pp. 7-69.

Sirera, Joseph Lluis [1986]: «Las 'comedias de santos' en los autores valencianos. Notas para su estudio», en José Luis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, t. 2: la comedia*, Tamesis, London, pp. 187-227.

Vitse, Marc [1994]: «El imperio del gracioso: historia y espacio o del gracioso a lo gracioso», en *Criticón*, 60, pp. 143-148.

Wardropper, Bruce W. [1973]: «Comedias», en J. B. Avalle Arce y E. O. Riley (eds.), *Suma cervantina*, Tamesis, London, pp. 147-169.

Ynduráin, Francisco [1969]: «Cervantes y el teatro», en *Relección de clásicos*, Prensa Española, Madrid, pp. 87-112.

Zimic, Stanislav [1980]: «La caridad 'jamás imaginada' de Cristóbal de Lugo: estudio de *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 56: 1-4, pp. 85-171.