

*El rufián dichoso, entre verdades y fabulosos intentos**

VALENTÍN NÚÑEZ RIVERA**

*Discípulos somos de Aristóteles,
pero no como aquellos ridículamente supersticiosos¹*

Resumen

Este artículo pretende mostrar cómo *El rufián dichoso* de Cervantes se construye con la combinación meditada de datos históricos de la vida del personaje y de elementos ficcionales y literarios (algunos recurrentes en su obra y otros procedentes de la tradición), de tal modo que estos segundos resultan más abundantes en el primer Acto, ajeno casi a las circunstancias biográficas, mientras que los primeros articulan, aunque de forma muy sintética, sobre todo los Actos II y III.

Palabras Clave: Cervantes; teatro; hagiografía; verosimilitud; ficción.

Title: *El rufián dichoso, between verdades and fabulosos intentos*

Abstract

This article analyzes the structure of *El rufián dichoso* by Cervantes by parting from the complex combination between the historical dates of the character's life and fictional elements and literary tradition. Fictional elements are more abundant in the *Jornada* I, oblivious to biographical situations. However, the II and III Acts are specially articulated, bad plainly, by historical information.

Key Words: Cervantes; drama; hagiography; verisimilitude; fiction.

Cómo citar este artículo / Citation

Núñez Rivera, Valentín (2017). «*El rufián dichoso, entre verdades y fabulosos intentos*», *Anales Cervantinos*. 49, pp. 119-152, doi: <http://dx.doi.org/10.3989/anacervantinos.2017.006>.

* Este trabajo se inserta en el Proyecto de I+D+i, *Cervantes: comedias y tragedias* (FFI 2012-32383), dirigido por Luis Gómez Canseco. Una versión muy reducida se leyó en el X Congreso de la AISO, en Venecia.

** Universidad de Huelva. vnrivera@dfesp.uhu.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-6498-8415>.

1. José González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, 1633, p. 8.

Cuando en el *Quijote* de 1605 el protagonista en charla con el canónigo (I, 48) hace su valoración negativa de las *comedias divinas* parece referirse a un aspecto concreto de las de su tiempo, consistente en la inclusión de «milagros falsos» y de «cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro»²; ahora bien, no discute, porque carecería de sentido, que en esas obras existan tales elementos milagrosos, consustanciales a la vida y muerte de todo santo. Lo que sí hace, sin embargo, es oponerse, por contraposición lógica, a que en las *comedias humanas* los poetas se atrevan «a hacer milagros, sin más respeto ni consideración que parecerles que allí estará bien el tal milagro y apariencia, como ellos llaman, para que gente ignorante se admire y venga a la comedia; que todo esto es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias» (Cervantes 1998, *Don Quijote de la Mancha*, p. 554). Este segundo supuesto atentaría evidentemente contra la verosimilitud exigible para el arte cómico, presupuesto imprescindible de la poética cervantina. No obstante, el texto hagiográfico, como comedia de historia que es (una *comedia de historias ciertas*, según definición de Carvallo)³, obtiene su naturaleza verosímil en el seguimiento fidedigno de la fuente histórica que relata la vida del santo determinado, siguiendo «la fábula como el arte pide» (552). Y ya que esta crónica biográfica ha de incorporar forzosamente los milagros conducentes a la santificación, la propuesta de *apariencias* le es legítima en última instancia, lo cual no resulta óbice para que, con ánimo de no llegar a ser disparatada, se atenga en su traza a los preceptos del arte.

Sin que exista una contradicción conceptual de fondo, tal como ha venido analizando generalmente la crítica⁴, toda esta declaración de intenciones, más algunos otros de los asuntos analizados por el canónigo, constituyen entonces el punto de partida para la fundamentación teórica del entretejido auto-reflexivo de *El rufián dichoso*, la única comedia de este género divino escrita por Cervantes, anomalía que ha venido llamando asimismo la atención en sus estudiosos, con desconcierto y perplejidad. Una comedia de santos que Cervantes pretende convertir en obra verosímil, atendida a milagros y sucesos verdaderos, y auténticamente relacionados con el protagonista⁵.

2. Más en detalle: «... y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto, no con trazas verosímiles, sino con patentes errores, de todo punto inexcusables?» (Cervantes 1998, *Don Quijote de la Mancha*, p. 554).

3. Denominación de Carvallo, a partir de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 116).

4. Por ejemplo, Varas (1991), Sumner (1995), Villanueva Fernández (2001), Childers (2004).

5. Este trabajo amplía y complementa mi estudio introductorio a la edición de *El rufián dichoso* para la RAE (Núñez Rivera 2015b: II, 97-111). Han de tenerse en cuenta asimismo las Notas complementarias que corresponden (Núñez Rivera 2015b: II, 393-433). Además, Adrián J. Sáez resume tales contenidos, integrándolos con las otras comedias apicaradas, en García Aguilar *et al.* (2016: 69-79).

UN PÍCARO A LO DIVINO

No sabemos el modo en que Cervantes fue a parar a la lectura de la vida y milagros de Cristóbal de Lugo, ni tampoco las razones para elegirlo como protagonista de una comedia, pero muy probablemente pudo tener acceso a su conocimiento durante la estancia sevillana. Sobre todo por el origen del santo, y además, porque, por ejemplo, a la altura de 1603, Agustín de Rojas llega a afirmar que «... no quedó poeta / en Sevilla, que no hiciese / de algún santo su comedia»⁶. Ahora bien, lo cierto y verdad es que hasta la aparición en las prensas de *El rufián dichoso* (1615) solo se había publicado del género divino *El santo negro Rosambuco* en la *Tercera parte de las comedias de Lope de Vega y otros autores* (1612)⁷. Así pues, por más que en ese momento la fórmula dramática esté perfectamente codificada⁸, la obra cervantina ocupa, al menos en ese contexto editorial, un lugar preeminente y ante todo resulta ser el modelo incipiente del subgénero de las comedias de conversión⁹.

Sea como fuere, el personaje histórico del santo hubo de llamar su atención por varios motivos, todos ellos relativos a algunas de las preocupaciones estéticas del autor, entre ellas, por supuesto, la consecución de la verosimilitud dramática. La de Lugo se trata de una historia de conversión espiritual, o cambio radical de un sujeto inicialmente abocado al pecado en un ser religioso, e incluso santo, transformación que conoce precedentes históricos y hagiográficos, como, por ejemplo, lo son San Pablo o la Magdalena, paradigmas cabales para la poética inherente a estas obras, y cuyos arrepentimientos fueron dramatizados en Autos y Farsas a finales del XVI¹⁰. Un delincuente, protagonista contemporáneo, como suele ser habitual en las comedias de santos del siglo XVII, que deviene finalmente en santo, gracias a su voluntarismo sin fisuras. La naturaleza primigenia de Lugo, cercana en muchos extremos al patrón literario del pícaro, lo hace concordar con un aspecto de este tipo de personaje que, en bastantes casos de la tradición literaria, se acoge a una vida de recogimiento o religiosidad, y así desde el propio Apuleyo¹¹. Una posibilidad esta, la de la pauta literaria de una metamorfosis proteica, que tanto interesó de siempre a Cervantes¹². Al amparo, pues, de la elección de

6. Se cita a partir de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 126).

7. Véanse los recuentos de Vega (2008).

8. Se trataría de una primera etapa en la conformación del género, según Sirera (1986 y 1991). Lope había escrito para entonces veinte de sus 25 comedias de santos (Morrison 2000: 321).

9. Conceptuado desde Parker (1949) y definido por Teulade (2008 y 2012). Para posibles influencias en el teatro Barroco (*El condenado por desconfiado*, *El esclavo del demonio* o *La devoción de la cruz*, por ejemplo), véase Sánchez (1969), además de Parker (1949). Para la recreación de Sartre, véase Mermier (1967).

10. Véase, por ejemplo, Morrison (2000: 68-76).

11. No desarrollo aquí este aspecto porque ya lo he tratado particularmente, sobre todo, en «Un pícaro a lo divino», en Núñez Rivera (2015a: 274-287). Además, con anterioridad, Núñez Rivera (2004 y 2014), ahora en Núñez Rivera (2015a: 238-259 y 260-273).

12. Este asunto se desarrolla en Núñez Rivera (2015b: 238-287), donde se proporciona la bibliografía pertinente. En específico sobre la obra, también Sánchez (1990), Kartchner (2006) o Henry (2011).

un caso real de conversión desde la vida picaresca, Cervantes hubo de echar un pulso, como siempre que tenía ocasión, a Mateo Alemán, ofreciendo una alternativa, o mejor una contrarréplica, a su *Guzmán de Alfarache*, también espiritualizado a la postre, por cuanto, a pesar de su estirpe abyecta, no se ve condenado a un determinismo genealógico, sino que impone su libre albedrío. En esa ostentación de libertad moral radica uno de los prejuicios cervantinos contra la fórmula picaresca.

Y es que Lugo, dechado vivo e histórico del *antipícaro* cervantino, es hijo de un tabernero y él mismo se avergüenza varias veces del origen vil¹³, pero gracias a su férrea voluntad y a su devoción sin fisuras¹⁴, más allá del providencialismo que suele manejar los hilos de la vida de un santo al uso, cambia el rumbo de su existencia a la deriva y obtiene la mudanza, irregular pero al cabo cierta, desde una vida pecaminosa al olor de santidad. El verdadero tema central de *El rufián dichoso* se cimenta, pues, en el poder absoluto del libre albedrío¹⁵ frente a toda suerte de determinismos, el providencialista o el genealógico, o incluso al margen del azar de los actos mecánicos de Fortuna. Y esa elección del pícaro anómalo obligaba a Cervantes a la experimentación dramática; más aún, en realidad constituye el verdadero acicate para ella, con el propósito de dotar de coherencia interna, de verosimilitud literaria, la conversión intermedia y la santificación final. De este modo quedaban imbricadas la realidad histórica, la mediación hagiográfica y la tradición literaria, en orden a dar cuerpo a uno de los personajes más extraordinarios, por paradójico, de la obra cervantina.

UNA VEROSIMILITUD EXTRAORDINARIA

Una conversión tan radical como esta, da lugar a un protagonista con una biografía escindida, o *baciyélmica*, que se plasma en el oxímoron del título¹⁶ y se extiende a la bipartición general de todo el texto. Así, la dilación temporal del proceso, unos veintiséis años en el decurso de la comedia, viene condicionada y marcada, además, por los dos emplazamientos distantes donde discurre la acción: por una parte en Sevilla, escenario vital y literario recurrente en Cervantes, y de otro lado, una vez que Lugo ha tomado los

13. Como en vv. 2247 («Señores, hijo soy de un tabernero»), 2538 («y hijo de un tabernero») y 2603 («la bajeza les di de mi linaje / diles que soy de un tabernero hijo»).

14. Véase Silberman de Ciwyner (1997); además Zimic (1980 y 1999) y Stapp (1987-1988), con un planteamiento negativo al respecto, que refuta Delgado (2005).

15. Ya lo estimaba Casaldueiro (1974:104-128). Asimismo, ténganse en cuenta Rosales (1956) y Konan (1975).

16. En el v. 1737 («bravo rufián divino») aparece una perfecta explicación del adjetivo *dichoso*, que, en realidad, quiere decir “bienaventurado”, “santo”, tal como propone la traducción italiana de De Cesare (1998); además Gargano (2000). En cualquier caso, Lugo nunca fue un santo proclamado por la Iglesia, sino meramente una santidad.

hábitos, en México¹⁷. Lo comenta la propia Comedia, situada ya en tierras americanas:

A México y a Sevilla	
he juntado en un instante,	1290
surciendo con la primera	
esta y la tercera parte:	
una de su vida libre,	
otra de su vida grave,	
otra de su santa muerte	1295
y de sus milagros grandes (415) ¹⁸ .	

Si comparamos este pasaje con otro muy semejante de *El pasajero* de Suárez Figueroa se puede identificar, por ejemplo, un patrón estructural recurrente en las comedias religiosas. Dice exactamente que: «Pónense las niñeces del santo en primer lugar; luego sus virtuosas acciones y en la última jornada sus milagros y muerte, con que la comedia viene a cobrar la perfección que entre ellos se requiere»¹⁹. Cervantes parece, pues, plegarse a este dechado con extraordinaria pulcritud, tal como explicita asimismo la propia Comedia al inicio de la Jornada II, al señalar las tres jornadas correspondientes. Una arquitectura externa tripartita que implica, no obstante, un armazón argumental fundamentalmente bipartido (*esta y la tercera parte*), en consonancia además con la distribución descendente en el número de versos, extraña con respecto a todas las restantes obras dramáticas, con 1208, frente a 970 y 668 versos respectivamente. El hiato para esas dos partes, del conflicto vital permanente a la apoteosis, lo constituye el traslado a América del convertido, desplazamiento espacial y temporal que genera precisamente la loa intermedia dialogada entre Curiosidad y Comedia (vv. 1209-1312), en cuanto que fórmula metapoética de justificación artística²⁰. Si el primer reto de Cervantes en el tratamiento de Cristóbal de Lugo como personaje era su movimiento de rufián a santo, el segundo radicaba en una santidad lograda en tierras mexicanas²¹. Esta dislocación entre las escenas I y II, y III, por su lado, constituiría a priori uno de los aspectos más decisivos para interpretar la obra como una comedia disparatada, a causa de la ruptura de la unidad de tiempo y lugar. Y así lo refleja el propio Cervantes por boca del citado canónigo²², que hace reparos al respecto:

17. Incluso se produce una caracterización de los espacios abiertos en que se desarrolla el primer acto entero, en las calles de Sevilla, frente a puertas y ventanas, en oposición a los otros dos, conferridos al ámbito cerrado de las celdas y los claustros del convento mexicano.

18. Todas las citas de la obra van por Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, I, pp. 363-467.

19. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 189).

20. Para un estudio de la loa, Sevilla (1986), De Cesare (1992 y 1995), Rey Hazas (2005), Thacker (2008 y 2009), Henry (2011).

21. Véase Dünne (2012). De modo general, Rípodas Ardanaz (2001).

22. Asimismo, en *Pedro de Urdemalas*: «... ni que parió la dama esta jornada, / y en otra tiene el niño ya sus barbas, / y es valiente y feroz, y mata y hiende, / y vengas de sus padres cierta injuria,

¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en *Europa*, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en *América*, y así, se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo? (606).

No obstante, los dos lugares alejados formaban parte de la verdad de la historia y en principio eso exculpa a Cervantes, como él mismo trata de explicitar en la propia obra. En este sentido, parecería posible imaginarlo, a la hora de componer una *comedia de santidad*, tal como aconseja también Suárez de Figueroa en *El pasajero* (1617), «leyendo el catálogo de los santos, cuyas vidas escribieron varios autores»²³. Según el importante descubrimiento de Zugasti (2007), que luego se explicará con más detalle, la fuente histórica fundamental y primigenia para el autor lo fue la *Historia eclesiástica de todos los santos de España* de Juan de Marieta²⁴. Un texto de carácter generalista y conciso en el tratamiento de cada santo, desde donde tal vez Cervantes pudo pasar a la más cumplida información proporcionada por la *Historia* de Agustín Dávila Padilla²⁵, publicada ese mismo año, con un tratamiento por el contrario muy detallado y minucioso. El uso conjunto de ambos textos y su combinación según conveniencia dramática no excluye, sin embargo, el conocimiento cervantino de la obra de la que acaso procedan ambas dos, esto es, *El consuelo de penitentes* de San Román (1583, 1585), identificado como fuente por Canavaggio²⁶, por cuya sucinta relación sigue Marieta casi al pie de la letra²⁷.

Casi, digo, porque Cervantes, en atención a la economía dramática, y con el fin de condensar todo el proceso en ese emplazamiento bipartido que hemos dicho, eliminó de lo representado *en hecho* que la verdadera conversión de Lugo tuvo lugar en Toledo, donde su amo Tello de Sandoval fue con cargo de Inquisidor en 1543, por más que en la comedia se le denomine como tal

/ y al fin viene a ser rey de un cierto reino / que no hay cosmografía que le muestre» (vv. 3171-3176, Cervantes, *Comedias y tragedias*, p. 906).

23. Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 190).

24. ... dividida en cuatro partes, de las cuales interesa la *Segunda parte de la historia eclesiástica de España, que trata de la vida de Santo Domingo, fundador de la Orden de Predicadores, y de San Vicente Ferrer y otros santos naturales de España de la misma Orden*, Pedro del Valle, Cuenca, 1596 (con colofón de 1595).

25. *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*, Pedro Madrigal, Madrid.

26. Zugasti (2007) comenta que Canavaggio es más audaz a la hora de romper con el peso de la tradición crítica, y demuestra con gran rigor cómo Cervantes, en detalles muy significativos de la comedia, se distancia de Dávila Padilla y se aproxima a San Román (Canavaggio 1990: 466-467): 1) Cristóbal fue hijo de un «tabernero»; 2) era muy práctico en la jergonza o habla rufianesca; 3) no tuvo tratos con prostitutas o mujeres deshonestas; 4) apostó todo su futuro en una partida de cartas, determinando hacerse «salteador» si perdía.

27. Véase Canavaggio (1990 y 1991). Para una valoración de las relaciones entre la historia y el personaje, véase Sevilla (2007).

desde el principio (v. 312), asumiendo que ya lo era en Sevilla, donde ocupaba la canonjía doctoral. Esta inobservancia tan evidente de la verdad histórica constituye el objeto primordial de las exculpaciones cervantinas por boca de la Comedia en esa especie de loa intermedia que se introduce, precisamente, en el arranque del acto II, con el fin de dotar de coherencia dramática los elementos divergentes respecto a los preceptos del arte en esta segunda parte de la obra:

Yo estaba ahora en Sevilla,	1265
representando con arte	
la vida de un joven loco,	
apasionado de Marte [...]	
Su conversión fue en Toledo,	
y no será bien te enfade	
que, contando la verdad,	
en Sevilla se relate.	1280
En Toledo se hizo clérigo,	
y aquí, en México, fue fraile,	
adonde el discurso ahora	
nos trujo aquí por el aire (414).	

Sin duda, era importante para Cervantes al menos relatar por boca del personaje alegórico la estancia toledana de Lugo (fray Antonio también lo cuenta en vv. 2544 y 2556), en aras de no incurrir en flagrante inverosimilitud. Pero en las tablas todo quedaba reducido a la polaridad entre Sevilla y México, distancia espacial que, según la concepción más estricta de las reglas classicistas, significaba una distorsión de la unidad consabida. Por eso, con perspectiva generalista, pero refiriéndose siempre a este caso concreto, aboga por una modulación más flexible de esas reglas, siguiendo los imponderables del uso dramático. De ahí que haga alusión a los preceptos antiguos del modo siguiente:

He dejado parte de ellos,	
y he también guardado parte,	
porque lo quiere así el uso,	
que no se sujeta al arte.	
Ya represento mil cosas,	1245
no en relación, como de antes,	
sino en hecho; y así, es fuerza	
que haya de mudar lugares,	
que, como acontecen ellas	
en muy diferentes partes,	1250
voime allí donde acontecen,	
disculpa del disparate.	
Ya la comedia es un mapa ²⁸ ,	

28. Véase Dünne (2012).

donde no un dedo distante
verás a Londres y a Roma,
a Valladolid y a Gante (413).

1255

En realidad, Curiosidad le hace inicialmente a la Comedia dos preguntas, una relativa al decoro estilístico correspondiente a la comedia y la tragedia, simbolizado en su respectiva indumentaria, y otra acerca del cambio de cinco actos a tres operado en ellas; además, y sobre todo, de un reproche por dar lugar a la ruptura de los preceptos clásicos de las unidades de tiempo y lugar. Sin embargo, la Comedia le responde con disculpas únicamente a esta tercera objeción, de lo que la Curiosidad no queda plenamente satisfecha en su demanda. Comedia, por su parte, parece hablar primero del teatro contemporáneo en general (vv. 1229-1264), para luego referirse a esta obra en concreto (vv. 1265-1312). Con las consideraciones de carácter más amplio se justifica la mudanza de los usos dramáticos por mor del paso del tiempo (vv. 1231-1232: «y añadir a lo inventado / no es dificultad notable», 413), una afirmación absolutamente paralela al Pinciano en su *Philosofía antigua poética*, donde constata: «Y oiréis cada día que añadir a las cosas inventadas no es hacer muy dificultoso» (Sánchez Escribano y Porqueras 1972: 89).

A partir de premisas tales como las trazas milagrosas y sobrenaturales, los cambios espaciales o la dilación temporal, la consecución de la verosimilitud aristotélica atendida a los preceptos del arte resultaba prácticamente imposible²⁹, con lo que Cervantes se ve obligado a defender y justificar su intento de modulación de las reglas *ad hoc*, mediante un espacio teórico conflictivo donde parece proponer el imponderable del uso dramático (*es fuerza*, ha dicho) por encima del respeto antiguo a las consignas clásicas. Una evolución moderna, al dictado de los tiempos, de la que son partícipes asimismo los dramaturgos de la generación de los ochenta. En este sentido, los términos en que se expresa Cervantes resultan muy semejantes a los conceptos manejados por Virués, Argensola, o Juan de la Cueva en los Prólogos y Loas de sus tragedias o en sus preceptivas³⁰. En efecto, hubo de ser especialmente significativo el ejemplo de los paratextos en un conjunto que se publica precisamente en 1609, las *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* (Madrid, Alonso Martín), donde se manejan ideas muy próximas a estas expuestas por Cervantes, lo cual permite no hacerlas depender exclusivamente, entonces, del *Arte nuevo*, publicado ese mismo año, que por supuesto también conocería el de Alcalá. En efecto, dice Virués al *Discreto Lector*:

29. Dice Carvallo, por ejemplo, en *El cisne de Apolo* al definir la *catástrofe*, que «en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman máquinas, que serán contra doctrina de Aristóteles» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972: 117).

30. Véase, como aproximación reciente, Ojeda Calvo (2014), además del Estudio introductorio junto con Gómez Canseco a Cervantes, *Comedias y tragedias*, II, pp. 9-60.

En este libro hay cinco tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal atención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debería usar. La última tragedia de *Dido* va escrita toda por el estilo de griegos y latinos, con cuidado y estudio³¹.

Y es que el personaje del Prólogo, acaso estímulo para este de la Comedia en Cervantes, manifiesta al frente de la *Tragedia de la gran Semíramis*: «Y solamente, porque importa, advierto / que esta tragedia, con estilo nuevo / que ella introduce, viene en tres jornadas / que suceden en tiempos diferentes: / en el sitio de Batra la primera, / en Níveve famosa la segunda, / la tercera y final en Babilonia. / Formando en cada cual una tragedia / con que podrá toda la de hoy tenerse / por tres tragedias, no sin arte escritas. / Ni es menor novedad que la que dije / de ser primera en ser de tres jornadas» (101-102), con un evidente cambio de lugar en cada una de las jornadas. Asimismo, Lupercio Leonardo de Argensola concede al público en la loa de la *Tragedia la Alejandra* (1581-1585?):

Mirad en poco tiempo cuántas tierras
os hace atravesar esta tragedia,
y así si en ella veis algunas cosas
que os parezcan difíciles y graves,
tenedlas, sin dudar, por verdaderas,
que todo a la tragedia le es posible,
pues que muda los hombres sin sentido
de unos reinos en otros, y los lleva³².

Pero desde luego, un texto definitivo sobre ese proceso paulatino de adaptarse a los nuevos tiempos es el que ofrece Juan de la Cueva en el *Ejemplar poético*, quien plantea la cuestión en un sentido global:

... introdujimos otras novedades,
de los antiguos alterando el uso,
conformes a este tiempo y calidades.
Otros muchos que en esta estrecha vía
obedeciendo el uso antiguo fueron
en dar luz a la cómica poesía [...]
Esta mudanza fue de hombres prudentes
aplicando a las nuevas condiciones
nuevas cosas que son las convenientes.
Considera las varias opiniones,
los tiempos, las costumbres que nos hacen
mudar y variar operaciones³³.

31. *La gran Semíramis/Elisa Dido*, p. 95.

32. *Tragedias*, p. 245.

33. *Ejemplar poético*, pp. 162-164.

Este tema, en fin, de los cambios dramáticos debidos al paso del tiempo (v. 1229: «Los tiempos mudan las cosas») se propone también en otro texto contemporáneo, la *Loa de la comedia* en *El viaje entretenido* de Agustín Rojas (1603):

... sino de aquellos varones,
que con la gran sutileza
de sus divinos ingenios,
con sus estudios y letras,
la han compuesto y dado lustre
hasta dejarla perfecta,
después de tan largos siglos
como ha que se representa.
Hasta los de aquestos tiempos,
que ilustrando y componiéndola,
con ropas y tunicelas [...]
En efecto, éste pasó,
llegó el nuestro, que pudiera
llamarse el tiempo dorado³⁴.

Y es que este pasaje cervantino que vamos comentando aporta la misma función sancionadora que los anteriores textos y en este sentido es mucho menos una concesión a los postulados del *Arte nuevo* de Lope, que quizá también tendría en mente el autor, como ha solido interpretar la crítica³⁵, que la identificación de los problemas y complejidades que entraña el género de las comedias de santos, a más de la necesidad de adecuar la práctica dramática a esa nueva verosimilitud, extraordinaria, con límites extensos y propia de la materia divina (Teulade 2005), siempre a medio camino entre la crónica verdadera y la hagiografía fabulada. Uno de los cronistas, el propio Dávila, insiste en el carácter maravilloso y extraordinario de la vida de Lugo, propiciadora de la admiración de naturaleza épica en sus actos.

ARQUITECTURAS DEL INGENIO

En *Los tratos de Argel*, Cervantes cifró la naturaleza de la construcción dramática en el hecho de «mezclar verdades con fabulosos intentos» (v. 3133)³⁶, y esta premisa también se puede aplicarse de modo cabal a la articulación de *El rufián dichoso*, tal como pretendo evidenciar en el presente trabajo y ya se ha podido comprobar en parte con la naturaleza a la vez his-

34. *El viaje entretenido*, I, pp. 136-137.

35. Véanse, de modo específico, Sevilla (1986), De Cesare (1992 y 1995), Rey Hazas (2005), Thacker (2008 y 2009), Henry (2011).

36. También lo propuso felizmente Tirso de Molina en torno a la creación novelesca en los *Ci-garrales de Toledo*, I: «sobre cimientos de personas verdaderas, arquitecturas del ingenio fingidas», a partir de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 208).

tórica y literaria del protagonista. Ese doble procedimiento significa, en esta comedia en concreto, implementar con elementos literarios de su cosecha, o bien asimilados desde la tradición literaria, sobre todo la primera parte de la vida del santo, es decir, los sucesos relativos a su existencia rufianesca en Sevilla, que se plasman en la Jornada I, la más alejada de las *puntualidades de la verdad*³⁷. Frente a esta generalizada ampliación fabuladora, Cervantes se vio obligado a elegir y compactar asimismo solo algunos cuadros³⁸, varios momentos estelares, los que consideró de mayor rendimiento dramático, de entre todas las vicisitudes del padre Cruz en el convento mexicano de los dominicos. Ambas acciones, el incremento ficticio de la escueta narración de la vida hampesca de Lugo, mediante la ideación de un espacio sevillano recreado a partir de referencias literarias, y la selección artística de la faceta hagiográfica, con la simplificación de sucesos y la reducción o intercambio de fechas, están absolutamente imbricadas en la comedia, para dar lugar a un entramado de causas y efectos dramáticos, siempre en aras de conseguir la verosimilitud: una verosimilitud especial, extraordinaria, como se ha visto antes, la que corresponde a la vida maravillosa de un santo. Porque la mimesis propia del lenguaje dramático difiere de la lógica diegética que organiza la narración histórica³⁹. Resulta curioso observar, por eso, cómo Dávila Padilla se adelantaba al intento cervantino, cuando confirma que «algunas cosas de su vida [de Lugo] darán motivo para que puedan las demás conjeturarse» (*Historia*, p. 475b). A saber: «... por el hilo el ovillo» (474).

La disposición dramática de la comedia⁴⁰, como ya sabemos bipartida, se organiza conforme a la combinación de elementos diversos, y a veces dispares, pero trabados en virtud del diseño impuesto por la poética de la conversión⁴¹. La mayor parte de los críticos han insistido en la diferencia entre la primera Jornada y las otras dos, y lo han hecho desde parámetros engañosamente valorativos, favorecedores de la primera, puesto que ese acto inicial resulta ser en gran medida una reescritura de muchos de los ambientes apicados que integran las novelas cervantinas, especialmente las de localización sevillana (Rey Hazas 1999). Y en efecto, Cervantes crea un espacio dramático ficticio solo apoyado mínimamente en aspectos narrados por las fuentes, singularmente parcas al respecto⁴², pero recreado a partir de instancias literarias por él asimiladas, como tendremos ocasión de ir identificando.

37. Son términos cervantinos en el *Quijote* de 1605. Véase, en relación, el trabajo de Sevilla (2007).

38. Procedimiento constructivo propio de las comedias de santos, como estudia Teulade (2012: 102-104).

39. Lo desarrolla, además de toda una serie de polaridades genéricas (historia/ficción, lo santo/lo profano, lo serio/lo cómico), Llanos López (2006).

40. Bajo las pautas rectoras de la reflexividad, el conflicto paradójico, la reiteración temática y simbólica, e incluso el uso significativo de la métrica.

41. De nuevo es propuesta de Teulade (2012).

42. Argumenta Cascales en las *Tablas poéticas*: «... que el poeta, unas veces lo finge todo, y otras, saca la acción principal de la historia, y los episodios los pone de su casa», a partir de Sánchez Escribano y Porqueras Mayo (1972: 194).

Desde el punto de vista estructural esa jornada primera es circular por dos aspectos: porque comienza y termina con dos soliloquios importantísimos de Lugo (vv. 73-80 y 1150-1205) y puesto que ambos textos parecen enunciarse a la misma hora de dos días consecutivos, cerrándose así la unidad temporal⁴³. Al iniciarse la obra, el rufián y sus compinches hablan todos en endecasílabos, haciendo de él un uso burlesco, por discrepancia entre el empaque del metro y el desdoro de los recitantes, que se produce, como se verá abajo, en otros momentos de la obra, y como también se conforma, por ejemplo, en *El rufián viudo*. Ya varios críticos han puesto de relevancia la soberbia inherente al personaje⁴⁴, quien en esta octava premonitoria⁴⁵, se revuelve contra su linaje y frente a su protector, Tello de Sandoval, el otro personaje histórico de la obra, lo que significa, en paralelo, una férrea voluntad de mejoramiento, a pesar de los posibles obstáculos. Es el trazado rápido de la personalidad del jaque: un bosquejo contradictorio, en cualquier caso, porque se representa tal que un fanfarrón⁴⁶, que sabe ejercitar mejor las tretas de la elocuencia falaz de germanía, en consonancia con su condición de estudiante, que las armas hirientes de los valentones.

SALES SEVILLANAS

Tras esta octava reivindicativa ahora referida, en su primera aparición, Lagartija, el mandil donairoso de Lugo, figura totalmente imaginada y concebido como su contrapunto, con el propósito de resaltar la excepcionalidad del comportamiento sincero del amo, le traslada la invitación hecha por las putas y rufianes sevillanos para que acuda a una merienda en la huerta del Alamillo (vv. 102-130). Y unos cuarenta versos más adelante, Lugo pregunta de pronto a su criado por un papel que trae en el pecho, a lo que Lagartija le contesta que se trata de un romance jácaro sobre un hampón que se tomó con un toro, y pasa a recitarlo (vv. 196-237) porque se lo sabe de memoria. Ambos textos, especialmente la descripción primera de un bodegón⁴⁷, pero también el romance interrumpido, recrean, a mi parecer, aspectos de la poesía de

43. Véase *infra*.

44. Sobre todo Zimic (1980 y 1999) y Stapp (1987-1988).

45. El carácter premonitorio de estos versos, que comienzan a marcar la verosimilitud interna de la obra, se apoya en la base hagiográfica, pues Dávila afirma que Lugo/Cruz tenía espíritu de profecía: cap. XIX. *De la prosecución de su estilo en casa de novicios con muestras de espíritu de profecía* (*Historia*, p. 491a).

46. Canavaggio (1977: 50-51) recordó como modelo el «estudiante tuno», derivado del *miles gloriosus*, de ascendente celestinesco, como puede comprobarse con el enfrentamiento de Sigeril y un alguacil en la *cena IV* de la *Segunda Celestina*. La condición de estudiante es una característica que irá anexando el personaje del pícaro, como la de religioso o la de actor (Núñez Rivera 2014) que cada vez se hace más retórico y hablador, tal cual lo es Guzmán o este Lugo.

47. Para otros bodegones posteriores, siempre bajo descripción de Lagartija, y en correspondencia con este, véanse vv. 1343-1350 y 2350.

Baltasar del Alcázar, el más importante poeta sevillano de la graciosidad, que Cervantes hubo de conocer en su periplo hispalense⁴⁸. Porque lo alabó en el *Canto de Caliope*, compartían un amigo común, Mosquera de Figueroa, y además porque según Rodríguez Marín, secundado por González de Amezúa, su poema el *Diálogo entre dos perrillos* (donde el gozque Zarpilla, ateniéndose a las pautas de la poética picaresca un gozque relata los buenos tiempos y los infortunios de su vida a otro perro: los amos que ha tenido, el hambre que ha pasado y cómo vino a parar en tan mal estado) constituye el germen último para la creación del *Coloquio de los perros*, sin olvidar el soneto entre Rocinante y el rucio. La alusión concreta de Lagartija a que la merienda vespertina superará con creces a las *más famosas cenas* (v. 102) recuerda sin duda la célebre *Cena jocosa*, como ya sugirió en su edición Rodríguez López-Vázquez (1994a y 1994b: 65). Es preciso abundar en ello. Aparte del elogio culinario, en el que ambos poemas se igualan, hay dos términos que aparecen en la poesía del sevillano y que se repiten aquí, como las *berenjenas con queso*⁴⁹ o el *vinillo aloque*⁵⁰. Además, esta cena se muestra asimismo tan *jocosa*, en el sentido erótico del término, como la otra, puesto que se trata de una propuesta de regodeo culinario, y probablemente carnal, por parte de varias putas, como también lo parece ser Inés, la interlocutora de Alcázar.

En cuanto al recitado del *romance taurino*, hay que decir que para la transmisión memorística de la poesía en general (recordemos que Lagartija lo sabe de coro) y de la burlesca en particular, a más de la concepción oral de la misma, viene a ser un ejemplo cabal la obra poética de Baltasar del Alcázar, que, hasta pasar a los manuscritos, hubo no cantarla. Esta composición mantiene, asimismo, concomitancias con la poesía de Alcázar en un doble sentido. Por una lado, se parece, aunque en dimensiones mucho más reducidas, a un largo poema en endecasílabos donde el sevillano relata de modo humorístico la corrida que se hace en el pueblo de Los Molares [79] para festejar en 1574 el nacimiento de Catalina de Ribera hija de la duquesa de Alcalá. Incluso la descripción del toro *hosco* resulta similar en ambos⁵¹. Pero sobre todo, Cervantes acaso recreara a Alcázar con ese final trunco⁵² que remata la composición («y aquí da fin el romance / porque llegó el de su vida», vv. 226-227),

48. Véase para todo lo que sigue sobre el poeta, Alcázar, *Obra poética*. Los poemas se citan por el número de orden en esta edición.

49. En «Tres cosas me tienen preso...», [201], vv. 104-105: «cazuelas de berenjenas / serán penúltima ofrenda».

50. En *La cena jocosa* [114] (v. 28) o *aloquillo* (v. 68); v. 109, «blanco el pan, aloque el vino».

51. Véanse vv. 47-48, «del estrecho corral salió bufando / un toro hosco, pando, algo berrendo; frente a «Salió en esto un toro hosco», v. 220.

52. Sevilla (1997: 108) interpreta, por su lado, que se trata de una «Ironía cervantina sobre la extensión por *amplificatio* de los romances nuevos». Y añade la propuesta interesantísima de que «El mismo razonamiento, aunque a la inversa, que hacía Ginés de Pasamonte en *Don Quijote de la Mancha*» (1605): «*La vida de Ginés de Pasamonte*, respondió el mismo. ¿Y está acabado?, preguntó don Quijote. ¿Cómo puede estar acabado, respondió él, si aún no está acabada mi vida? Lo que está escrito es desde mi nacimiento hasta el punto que esta última vez me han echado en galeras» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, XXII, p. 215).

muy alabado por el propio Lagartija («... su buen decir alabo; / y más, que muestra agudeza/ en llegar tan presto al cabo», vv. 230-232) y muy característico de algunos de sus poemas, comenzando por la ya mencionada *Cena jocosa* [114]: «... Pues sabrás, Inés hermana, que el portugués cayó enfermo [...] / Las once dan; yo me duermo: quédese para mañana», vv. 93-96⁵³. Se trata de un escamoteo poético que defrauda las expectativas del receptor, a quien se toma el pelo desde el principio, negándole el desenlace del propósito anunciado. Una especie de composición *camelo*, en que los preliminares ocupan toda la atención. El más famoso de todos los ejemplos es el soneto [28], «Yo acuerdo revelaros un secreto...»⁵⁴. Es más: una similar técnica de suspense se emplea en un tipo de cuento folclórico conocido como «Cuentos de nunca acabar», que la utiliza, precisamente, Cervantes en el *Quijote* (I, 20), cuando Sancho refiere el relato de la Pastora Torralba⁵⁵.

EN LENGUAJE JÁCARO

Por más que Lugo haya dicho a Lagartija, ido a la *cena jocosa* de marras, que quizá acuda al Alamillo, no lo hace finalmente, sino que va a dar matracca (vv. 556-702), en compañía de dos músicos con guitarras, a una serie de personajes que están durmiendo plácidamente o que ya han comenzado a trabajar; y todo ello en audaces y discordes endecasílabos que recuerdan irremediablemente a la brillantez elocutiva de *El rufián viudo*. Los acontecimientos lúdicos de esta secuencia tan decisiva (de ningún modo *pegadiza* como han enjuiciado muchos críticos, entendiéndola una suerte de entremés ajeno a los mecanismos argumentales)⁵⁶ muestran bien a las claras que el ejercicio hampesco del rufián no lo es tanto, es decir, que no pasan sus acciones de liviandades y que no llegan a maldades. Ese es su sentido dramático. Son simplemente *moiedades*, *travesuras*, *diabluras*, pero no hechos de-

53. Muy interesantes a este respecto son además los poemas de Alcázar [118]: «Quisiera la pena mía [...]. Y así, estoy determinado / dejar el cuento suspenso / ni en verso ni en prosa pienso / ponerme en ese cuidado», vv. 95-98; [135], «Óyeme, así Dios te guarde, / que te quiero, Inés, contar / un cuento bien de gustar / que me sucedió esta tarde [...]. ¿No me escuchas? [...] Pues yo muera sin oírlo si te lo cuento».

54. Exactamente: «Conté los versos todos y he hallado [...] que, por la cuenta que a un soneto toca, ya este soneto, Inés, es acabado».

55. La tradición de la historieta es amplia y antigua e incluso llega a nuestros días, tal como comentan en sus notas a la obra, Clemencín o Rodríguez Marín, y ha sistematizado el citado estudio francés (Molho 1976: 223-226). Igualmente, Michel Moner (1988) ha visto a propósito del capítulo de los batanes cómo el recurso de la narración suspendida, una más de las estrategias empleadas por el narrador para atraer y evaluar el grado de atención del auditorio.

56. Parte de la crítica se ha afanado en subrayar el carácter discontinuo o episódico, por lleno de interposiciones más afines a lo novelesco, del teatro de Cervantes, y en el mismo sentido lo ha sido esta obra de *El rufián dichoso*, idea que aquí se intenta rechazar, por el contrario de una trabazón estructural. Un ensayo de interpretación de la particular construcción dramática de Cervantes en Friedman (1981).

lictivos en puridad. El mecanismo lingüístico, que es pendencia verbal la de los jaques parlanchines y no resuelta mediante las armas que generan las pullas, consiste en el *motejar por medio de apodos*, propiciador de las expresiones más neológicas de Cervantes, y por lo tanto las más difíciles de desentrañar en su adecuado sentido⁵⁷. Un recorrido nocturno que sirve, en fin, para pasar revista a algunas de las profesiones más satirizadas en el Siglo de Oro, además de los corchetes y el resto de los justicias, insultados al principio de la obra: sastres, pasteleros, ciegos⁵⁸, como antes la ramera. En efecto, la primera cantaleta, que se trata de un *perqué* (el «*la que lindo*»: «Escucha, *la que* veniste...», vv. 567-596)⁵⁹, interpretado por Lugo⁶⁰, con alusiones de nuevo a la poesía epigramática de Alcázar⁶¹, consiste en el vituperio de la vida y milagros de una puta jerezana que se trasladó a Sevilla para guerrear de amores con su cuerpo.

Al margen del elogio alimentario, tanto Lagartija como su amo recitan y cantan dos poemas, pues, uno ajeno y el otro no sabemos si también, que tienen como protagonistas a un jaque y a una prostituta, respectivamente. Por eso Cervantes define al romance taurino como *jácaro*, escrito en estilo *jaco* y *raro*, mientras que al *perqué* lo nombra directamente como *jácara*. Se debe notar que ni *jácaro*, ni *jaco*, ni *jácara* se registran en el *Vocabulario de germanía* de Hidalgo (1609), donde solo tienen cabida los vocablos *jaque* (vv. 189, 805, 2394) y *jacarandina* (v. 205), por lo que hay que considerarlos como neologismos de Cervantes en esta obra. Por lo tanto, aunque existían poesías germanescas en el siglo XVI, tal como las recoge Hill (1945) en la primera parte de su edición, hasta la enunciación de estas dos *jácaras* cervantinas el género no se conceptúa ni titula como tal. Entonces, la *jácara* taurina y también la putañesca significan acaso las primeras muestras del concepto, junto con otra mención en *El coloquio de los perros*⁶². Sin embargo, Corominas

57. Véase solo Chevalier (1992).

58. Véase solo Chevalier (1982).

59. En la edición se acoge la propuesta de George Erdman (1973), conjeturada a partir de la forma anafórica que se repite en los versos impares, con lo que se da sentido a una lectura (el *aque-lindo*) que no lo tenía completamente, a pesar de lecciones como «¡Ah, qué lindo!» u «¡Oh, qué lindo!».

60. En lo que respecta a Lugo como intérprete de la canción resulta curioso notar que Dávila Padilla comenta: «Tenía el bendito novicio desgraciadísima voz, y demás de ser el metal penoso era la voz muy desentonada» (*Historia*, p. 483b).

61. Sobre todo en el registro de una serie de epigramas que podríamos definir como abiertamente pornográficos. Así pues los versos «la que tiene un papagayo / que siempre la llama puta» podrían hacer mención del epigrama *A un papagayo* [190]. Asimismo, la alusión erótica «La que a pares / y aun a nones, ha ganado lo que tiene», recuerda unos versos obscenos del sevillano: [154] «Dos galanes pelearon / sobre Costanza una tarde; / mirad, así Dios os guarde, / para dónde lo guardaron. / Si nació la enemistad / de verse un poco apretados, / dos pueden caber holgados, / y aun tres, a necesidad».

62. La cita: «Aquél es el valiente que se atrevió a reñir solo con la flor de los bravos de la Andalucía. En dar vueltas a la ciudad, para dejarse ver, se pasó lo que quedaba del día [...] y, habiendo mi amo avizorado (como en la *jácara* se dice) si alguien le veía, se entró en una casa, y yo tras él, y hallamos en un patio a todos los jayanes de la pendencia, sin capas ni espadas, y todos desabrochados»

fecha bastante después, en 1627, el momento cuando la palabra *jácara* se emplea como sinónimo de poema en la obra de Castillo Solórzano. Y es que la calificación de Lagartija de que «es un romance jacaro, / que le igualo y le comparo / al mejor que se ha compuesto / echa de la hampa el resto / en estilo jaco y raro» (vv. 176-180, 373), lleva a considerar que ya se ha publicado el *Vocabulario* de Hidalgo, puesto que fue, en definitiva, ese libro el que recogió y puso de moda el género y espoleó, por ejemplo, la creación por parte de Quevedo de su paradigma poético, la *Carta de Escarramán a la Méndez*, compuesta hacia 1610-1612⁶³.

Precisamente, la datación ciertamente segura de *El rufián viudo*, hermano menor de la comedia en tantos aspectos⁶⁴, posterior a 1613 por la alusión al *Escarramán a lo divino, contrafactum* que llevan a cabo Gaspar Serato y Lope ese mismo año⁶⁵, confirmaría una fecha tardía para la factura de la obra, por más que una parte de la crítica haya supuesto momentos anteriores. Por ejemplo, el final de la etapa sevillana (Canavaggio 1977: 22), o una escritura en Valladolid a partir de 1603 (Buchanan 1938: 38), lo que concordaría con la cronología del primer *Quijote*, e incluso con más ahínco una factura inmediatamente después de 1596 (Cotarelo 1915: 36), año de la publicación de las fuentes escritas. Desde luego, esta motivación literaria parece mejor que la aducida por Astrana Marín (1948-1958: VI, 437), por ejemplo, que la sitúa en 1611, considerando su tema religioso como respuesta a la entrada de Cervantes, poco antes, en la Esclavonía del Santísimo Sacramento y a diversos asuntos y disgustos familiares y tristeza interior. En cualquier caso, a ese mismo tenor, se podría situar directamente al final del período madrileño, en 1613-1614, coincidiendo con una concienciación religiosa por parte de Cervantes, que ingresa como novicio en la Orden Tercera de San Francisco, donde hará votos tres años después.

Volviendo ahora al poema taurino, el otro adjetivo (*raro*) empleado por Lagartija tilda a la *jácara* de singular por excelente, polaridad que resulta paralela a la contradicción estilística de sus «vocablos modernos», «que ya a los cielos se levantan, / ya bajan a los infiernos» (vv. 184-185, p. 373). De nuevo la alusión a una elocución contemporánea tendría un significado marcado, en relación con esa poesía germanesca de última hora y, por qué no, también con la producción de neologismos por parte del propio Cervantes⁶⁶. Las cualidades del poema son, pues, para Lagartija de los máximos quilates

(Cervantes 2001, *Novelas ejemplares*, p. 690). La datación del *Coloquio* oscila entre 1606 y 1610 (Cervantes 2001, *Novelas ejemplares*, pp. LIV-LV).

63. Véanse Di Pinto (2005) y Pedraza (2006).

64. Para las similitudes, véase Baras Escolá (2012: 164).

65. No ha de olvidarse que también se publican en 1609 el *Arte nuevo* y las *Tragedias* de Virués.

66. En el mismo sentido de modernidad pueden traerse a colación unos versos de Lope en *La Gatomaquia*: «y en medio de lo grave / del romance suave / les dijo con despejo, / pareciéndole versos a lo viejo, / que *jácara* cantasen picaresca; / y así, cantaron la más *nueva* y *fresca*, / que, para que lo heroico y grave olviden, / hasta las gatas *jácaras* les piden: / andolas, guirigayes / y otras tales bajezas, / cantaron, pues, las bárbaras proezas / y hazañas de rufianes: / que estos son los valientes capitanes / que celebran poemas» (125-126).

(«del que más sube la raya», v. 195), y considera a su autor, un poeta hampesco llamado Tristán, superior a los dos representantes por antonomasia de la poesía culta, Garcilaso y Boscán⁶⁷.

Con esta exageración burlesca, Cervantes acaso esté haciendo de nuevo un guiño y un homenaje a la poesía sevillana de la graciosidad o de la sal (Núñez Rivera 2010), cuyo máximo representante es Alcázar, pero que viene asimismo representada por otras facciones poéticas, contrarias o alternativas, y por ello más modernas, al petrarquismo al uso demasiado manoseado por ese tiempo. Cervantes parece estar dignificando esa otra faceta de la poesía sevillana (de Cetina y Alcázar o Mosquera, a Fernández de Ribera, pasando por Quirós y otros muchos poetas que se viene recuperando, como Sáez de Zumeta)⁶⁸ donde junto con la lírica oficial, la anterior de Herrera o la de ahora, auspiciada por la academia de Arguijo, se desarrolla un paradigma alternativo, de signo familiar, burlesco e incluso germanesco, como representan Francisco de Pamones o Álvarez de Soria. Por los años entre 1596 y 1604 se fraguaron academias marginales, así la de Ochoa, bautizada por Márquez Villanueva *Academia del soneto burlesco*, o la recién descubierta de San Vicente, solo dedicada al ejercicio humorístico, de donde debieron surgir las *sonetadas* contra Lope o contra la marquesa de Denia⁶⁹, y en las que Cervantes hubo de participar y adquirir su gusto por el soneto burlesco y hampesco, tan bien estudiado por Martin (1991). En ese contexto cuadra perfectamente la dignificación cervantina de ese tipo de poesía a través de la presencia de los poemas referidos. Una implementación mediante las sales sevillanas que sirve para convertir Sevilla en un espacio literario sobre todo, recreado a partir de su poesía más desenfadada, acorde a los personajes del hampa. La fascinación de Cervantes por este tipo nuevo de poema y de personaje, el jaque, dio lugar, sin duda, a la aparición del Escarramán quevediano en el *Rufián viudo*, en un momento en que la jácara ya era un tipo de poesía generalizado.

LA HONRA DEL MARIDO

La inhibición de Lugo ante los placeres de la mesa propuestos por Lagartija⁷⁰ obtiene su correspondencia temática en el rechazo parejo a la pasión amorosa y el sexo, a modo de adopción de un voto de castidad seglar. A lo cual hay que sumar la naturaleza intrascendente de los juegos nocturnos del rufián, que como saca en conclusión el espectador no lo es tanto en definitiva.

67. «LUGO ¿Quién le compuso? / LAGARTIJA [...] Tristán, / que gobierna en San Román / la bendita sacristía, / que excede en la poesía / a Garcilaso y Boscán» (vv. 234-237, p. 375).

68. Véase solo Núñez Rivera (2012).

69. Véase Rico García (2011); y Rico García y Solís de los Santos (2008).

70. Y asimismo de la bebida, porque Lagartija, justo antes del voto definitivo de Lugo, le hace una segunda y breve invitación (vv. 1135-1149) de la cual se inhibe para quedarse solo rezando.

Cervantes insiste mucho en esta idea de la continencia, más luego en las jornadas II y III cuando logra vencer las tentaciones demoníacas, de forma que integra dos escenas consecutivas de acoso femenino. Ambas se desarrollan en dos tiempos, primero por obra de una dama casada de alto nivel (vv. 243-494 y 1106-1134), y enseguida, como contrapunto, en la figura de la ramera Antonia (vv. 701-945 y 1042-1078). Según atestigua el ya mencionado Suárez de Figueroa, «el uso, antes abuso, admite en las comedias de santidad algunos episodios de amores, menos honestos de lo que fuera razón» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972: 190), y estas escenas se muestran muy cercanas, no totalmente puesto que tienen como protagonista al rufián mismo y no a otro sujeto, al procedimiento de la intriga secundaria de índole amorosa, propia de este género divino.

A esta anomalía de comportamiento, el claro énfasis en la inhibición o rechazo de Lugo tanto del jolgorio de la comida y la bebida, como del sexo más explícito, hay que sumar su carácter dadivoso (dice uno de los músicos: «... que tienes condición extraordinaria / Muchas veces te he visto dar limosna», vv. 641-642, p. 390) y sobre todo sus acendradas devociones⁷¹. Una de las más reiteradas es la que profesa a las ánimas del purgatorio (v. 1181), aunque la primera vez se expresa con un sesgo humorístico, dado el contexto festivo (v. 646 y ss.). También dedica sus afanes al rezo del rosario, símbolo mediante el cual se subraya la paradoja, natural en él, entre la jacarandina, simbolizada en la daga ganchosa, y la devoción, reiterada a lo largo de toda la obra⁷². Lugo se jacta igualmente, entre otros ritos⁷³, de su rezo de los salmos penitenciales (vv. 816-817), lo cual confirma Dávila Padilla en el cap. XIV de su *Historia (De otras devociones del bendito padre y de la particular y digna de imitación que tuvo a las once mil vírgenes)*: «También rezaba cada día por lo mismo los siete salmos penitenciales, y esta devoción le había quedado desde la vida seglar. Siempre que pasaba por junto a las iglesias y cimiterios, iba diciendo responsos» (512b-513a).

La primera escena de acoso sexual, por parte de una dama de elevada posición, pero que se expone con desvergüenza al muchacho, se desarrolla entre los dos momentos distendidos de antes, la presentación de Lagartija como expresión de los apetitos más básicos y las bromas intrascendentes de Lugo. Él la rechaza y además utiliza una triquiñuela, inventando que un galán pretende robarla. Esto se lo dice al marido, presente de pronto, mientras ella no da crédito a lo que sucede. Aquí Cervantes, en efecto, hace uso del meca-

71. Sobre la verdadera devoción (Rodríguez Hernández 2007) o no (Stapp 1987-1988) de Lugo existen opiniones encontradas.

72. Véanse vv. 641, 775, 820, 1275. Dávila le dedica a este asunto el Cap. XIII, *Del ejemplar y maravilloso estilo con que el santo religioso rezaba y meditaba la devoción del Rosario de nuestra Señora...*: «... nunca dejó de rezar el santo Rosario de la Virgen santísima nuestra [...] su principal devoción» (*Historia*, pp. 511-512)

73. Dice Marieta: «Tenía, sin esto, por particulares devotos suyos a San Jerónimo, a la Magdalena y a Santa Úrsula, con sus compañeras, de suene que con esta ocupación no gastaba rato de tiempo ocioso en conversación humana» (*Historia*, ff. 159-159v).

nismo dramático de *engañar con la verdad*, que fue identificado en el *Arte nuevo* de Lope: «El engañar con la verdad es cosa / que ha parecido bien, como lo usaba / en todas sus comedias Miguel Sánchez» (vv. 319-321). Aca-so se refiera a ello Cervantes en el *Prólogo* teatral cuando habla de «las *trazas artificiosas* en todo extremo del licenciado Miguel Sánchez» (13). Desde luego fue motivo cervantino recurrente, sobre todo en el *Laberinto de amor* y también en *El viejo celoso* (Lama 2011: 126-127). En todo caso, esta implementación absolutamente ajena al entramado histórico obtiene una función literaria evidente, que consiste en probar la castidad de Lugo, su continencia concupiscente que se produce desde el principio. De modo complementario, la represión de los deseos y sobre todo el aviso al marido para que quede intacta su honra recuerdan bastante, de tal modo que Cervantes pudo tomarlo de aquí, el cuento de *la honra del marido*, que relata un viejo caminante en el *Abencerraje*: una novelita que interpola exactamente la versión del *Inventario* de Villegas en el texto primigenio para reforzar la virtud de Narváez. Es cierto que Cervantes citó en el *Quijote* el *Abencerraje* intercalado de la *Diana*⁷⁴, pero parece que leyó también el del *Inventario*, puesto que existen ciertos indicios léxicos⁷⁵. Y es posible que ocurra así, además, a juzgar por lo que sucede con la refundición de Lope en *El remedio en la desdicha*, que según sus propias palabras se apoya en *La Diana*⁷⁶, pero que toma ese cuento referido como eje de la trama secundaria.

Desde luego, existen diferencias entre este caso de amores y el del alcaide de Antequera, puesto que en el *Abencerraje* primero hay una inclinación amorosa de Narváez hacia una dama al principio fiel y luego la dama, a instancias de los elogios del marido, se le ofrece (coincide, eso sí, la pretensión erótica de compartir la cámara), pero el vencimiento de los apetitos y pasiones, por mor además de procurar la honra del marido, resulta muy concordante, sobre todo por su finalidad de presentar a un Lugo vencedor de sí mismo, lo cual como dicta la sentencia senequista «gran virtud es». Sea como fuere, esa facultad virtuosa de pararse en barras frente a los deseos, en parte por no agraviar al marido de la dama casada, la entraña asimismo el sultán Saladino, personaje modélico en muchos textos medievales, por ejemplo en los cuentos XXV y L del *Conde Lucanor* (y en el *Sendebarr*, 1 o el *Decamerón*, I, 5), también conocido por Cervantes, a través de Argote, y que podría constituir

74. El texto: «En aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mismo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, I, V, p. 73).

75. Nagy (1977: 65) propone un lugar paralelo en el *Inventario* («andaba todas sus estaciones») y no en la *Diana* («estancias») con vv. 564-565 («Acabada la música, andaremos / aquestas estaciones»).

76. Dedicatoria a su hija Marcela: «La historia de Abindarráez y Jarifa escribió Montemayor, autor de la *Diana* [...] de cuya prosa tan celebrada entonces saqué yo esta comedia en mis tiernos años» (*Trezena parte*, 1620).

una de las fuentes, acaso indirecta, para el cuento del *Abencerraje*, junto con las varias italianas aducidas por la crítica⁷⁷. Por lo demás, el aviso de Lugo le deparará a él una muy buena noticia porque el marido, para zanjar la cuestión, decide alejar a su mujer a una finca que posee en el campo, de modo que quede confiscada, y con ello el rufián se zafa definitivamente de su lujurioso empeño. Por tanto, su petición a Dios de que lo libere de toda mujer determinada tiene un obligado cumplimiento, que se atestigua en la escena final de la primera jornada.

APARIENCIAS VEROSÍMILES

Estas dos escenas pseudoamorosas de impulsos refrenados quedan interrumpidas por dos momentos relativos al voto inicial de Lugo, comentado antes. Primeramente se produce la anticipación por parte de Tello, en diálogo con un alguacil (vv. 495-555), de que llevará a su pupilo a México, sin nombrar para nada Toledo, como modo de corregir sus desvíos, adelantándose con ello toda la segunda esfera de la obra, que incluso matiza o completa. Más allá del voluntarismo de Lugo o de los designios de la Providencia, existe un principio de autoridad difícilmente revocable que condiciona los subsiguientes acontecimientos. Un nuevo foco dramático en segundo término lo constituye la liberación de Carrascosa (vv. 890-1041), padre de la mancebía, apresado por el alguacil. Es el único, y conciso, momento de la obra centrado en las escaramuzas rufianescas y conduce a Lugo a la más alta posición en el escalafón hampesco, tal como tenía previsto desde el inicio.

Desde esta atalaya de arrogancia por la victoria conseguida, el rufián, rechazando de nuevo la francachela celebrativa (vv. 1138-1149), se afana a continuación por salir airoso de una vez por todas de su suerte adversa en el juego, cifra consumada del azar veleidoso. Jura para ello hacerse salteador si no consigue la ganancia frente a un estudiante con quien pierde de continuo (vv. 1086-1149), de modo que su osadía llega a enfrentarse a los designios divinos. Pero la victoria inesperada, o acaso prevista por la Providencia, otorga un rumbo diametralmente contrario a los acontecimientos, en una oscilación de extremo a extremo, conforme a su naturaleza *de alquimia*⁷⁸, y ahora, para contrarrestar su soberbia, hace voto de tomar los hábitos, mediante una oración que confirma los atisbos religiosos y las devociones de antaño (vv. 1150-1205). La mecánica dramática, muy al margen aquí de las verdades de las fuentes⁷⁹, resulta así de lineal y repentina. El voluntarismo férreo de

77. Para las fuentes italianas, véase Crawford (1923). Para el resto de los aspectos, basta López Estrada (1998).

78. Como la voluntad de Lagartija (v. 1034).

79. Por más que este voto contrario de hacerse religioso sea el determinante para el cambio de Lugo, en Dávila aparece una pretensión por parte del Inquisidor para que se ordene cuando tenga la edad, hecho que se produce en dos tiempos, puesto que lo hace primero de epístola y luego de Evan-

ascenso vital, con el consiguiente rechazo de los posibles embates de Fortuna, conduce *ipso facto* a la conversión dichosa. Una transformación de tal calado merece la celebración divina y para que se haga patente el desafío de Lugo contra los demonios, al cabo personificación de las tentaciones, que habrán de aparecer, en claro adelanto de los dos actos siguientes, un ángel anuncia la gloria de tal dicha.

Este ángel anunciador constituye precisamente el primer elemento extraordinario de los varios que habrán de concentrarse en las dos Jornadas siguientes. Fundamentalmente, esos sucesos maravillosos consisten en dos visiones o apariciones demoníacas, más la representación alegórica de la muerte de Cristóbal de la Cruz, y por otro lado, en los dos milagros realizados por el padre, tanto en vida como en muerte. La primera visión, en la Jornada I, una mascarada de ninfas cantarinas y lascivas, representación de los impulsos de *Venus blanda y amorosa*⁸⁰, la incrusta Cervantes en un pasaje apócrifo, que no pertenece en realidad a la *Historia* del Santo. Según Zugasti (2007), cuando aparece el padre Cruz *arrobado, hincado de rodillas, con un crucifijo en la mano*⁸¹ Cervantes está recreando por error, lo cual demuestra el seguimiento del texto, el capítulo 89 de Juan de Marieta, que rezaba *De la grande devoción y contemplación que tenía en Dios el santo fray Cristóbal*, en lugar de nombrarse a fray Tomás del Rosario, a quien correspondía ese capítulo; un lapsus que lleva a la hibridación del pasaje con las visiones del 79 de fray Cristóbal.

La otra visión, ya en el Acto II, está protagonizada por los demonios Saquel y Visisel, el primero de los cuales aparece vestido de oso. Cervantes en las dos apariencias mencionadas, dejando por el momento a un lado la irrupción posterior de Lucifer con ambos en su lucha contra las ánimas del purgatorio por obtener el alma del difunto, se preocupa de subrayar el sentido absolutamente histórico, y por ello verdadero, de tales apariciones, puesto que así se relata en la *Historia* del santo. Lo repite por dos veces en cada una de las visiones. Con respecto a la de las ninfas⁸² dice:

gelio. Es entonces cuando cambia verdaderamente de vida, porque llega a ser sacerdote (*Historia*, p. 479). Es decir, que el voluntarismo tan marcado de Lugo en la Comedia aparece atenuado en las fuentes, puesto que el cambio resulta obligado por Tello, del mismo modo que lo es la marcha de los dos a México. Se trata, por tanto, de un caso de economía dramática parecido al que se produce con la equiparación de los espacios de Sevilla y Toledo, que se funden en uno.

80. La canción (vv. 1760-1761 y 1809-1810: *No hay cosa que sea gustosa / sin Venus blanda, amorosa...*) coincide en sus términos con los vv. 758-759 («No me lleva a mí tras él / *Venus blanda y amorosa*») en boca de Antonia, lo que supone un interesante entrelazado semántico entre los momentos lascivos del Acto I con las tentaciones demoníacas al presente.

81. Son los vv. 1735-1743: «Mirad qué postura aquella [...] / Arrobado está, y es cierto / que, en tanto que él está así, / los sentidos tiene en sí / tan muertos como de un muerto» (430). Caída cervantina en lo apócrifo que se opone curiosamente a sus prevenciones en el *Quijote* comentadas arriba.

82. Marieta dice: «Aparecíale el demonio con una multitud de mozuelas en corro, que las traía bailando y tañendo, pero viendo cuán poco efeto hacían volvían y tornábanse a ir» (*Historia*, f. 159v); Dávila, *Historia*: «Otra vez le aparecieron en la celda corrillos de mozuelas danzando y tañendo en

—Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto de esta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la *Historia* del santo (1743 acot.) (430).

—Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas, lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa (1759 acot.) (431).

Y con referencia a la de Saquiel también recuerda por dos veces⁸³:

—Éntranse todos, y salen dos demonios: el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. (Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su *Historia*) (2265 acot.) (447).

—Vuelve a entrar Saquiel, vestido de oso. Todo fue así (2427 acot.) (453).

Estas didascalias, sancionadoras del carácter fidedigno de las presencias sobrenaturales, que se consignan en la *Historia* de Marieta, tal como se especifica en ellas, proyectan al desarrollo de las escenas mexicanas las explicaciones previas de Cervantes en el diálogo de Comedia con Curiosidad. Como a la vez resulta de idéntico calado explicativo la acotación con que se presenta la salvación milagrosa de una dama mexicana, doña Ana Treviño, núcleo vertebrador del acto II, que enseguida se analizará: «Sale una dama llamada Doña Ana de Treviño, un médico y dos criados. Todo esto es verdad de la *Historia* (1643 acot.)» (427). Estas acotaciones habrían de compararse, por lo demás, con otros textos metaliterarios del teatro cervantino, como, por ejemplo, el siguiente de *El gallardo español*: «Entra a esta sazón Buitrago, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante» (628 acot., 44); o las palabras de Don Lope en *Los baños de Argel*: «... No de la imaginación / este trato se sacó / que la verdad lo fraguó / bien lejos de la ficción» (vv. 3130-3134, 361); y de Madrigal en *La Gran Sultana*: «siendo poeta, hacerme comediante / y componer la historia de esta niña / sin discrepar de la verdad un punto» (vv. 2919 y ss., 496). Más las palabras finales de Guzmán, ya aludidas: «... no haya más, que llega el tiempo / de dar fin a esta comedia, / cuyo principal intento / ha sido mezclar verdades / con fabulosos intentos» (vv. 3130-3133, 131).

Así pues, la reflexividad literaria constituye uno de los principios rectores en la conformación de *El rufián dichoso*, que no solo se reduce al diálogo

su presencia, y como el santo no hacía caso de la visión se iban; y otras veces por la importunidad del demonio volvían» (XXV, 517b). Véase además, Canavaggio (1996).

83. Según Marieta: «Apareciole el enemigo una vez en figura de oso, muy feroz y espantoso, echándole las garras a la cabeza y cuello, diciéndole: “¿No me temes tú?”. Respondiole el santo: “No por cierto. —y quién eres tú para que te haya de temer?”» (*Historia*, f. 159v); Dávila, *Historia*: «Otra vez [...] se le apareció el demonio en figura de oso de aspecto feroz y muy horrible» (XXV, 517a).

entre Curiosidad y Comedia, sino que, según se ha visto, se extiende a toda una serie de didascalias donde Cervantes reitera cómo esos sucesos milagrosos, con demonios, ninfas y osos de por medio, que en otro orden literario no serían más que *fabulosos disparates* o *quimeras fabulosas*, pero que están de tal modo narrados en las fuentes hagiográficas, sobre todo en Dávila, lo cual les otorga una garantía de verosimilitud, al escribir, ya se ha dicho, «sin discrepar de la verdad un punto». Hay que señalar, asimismo, que otra tercera forma de reflexividad consiste en la reduplicación en pequeño y por boca de diversos personajes, como hemos visto anteriormente, de la trama argumental a la que los oyentes están asistiendo. Por ejemplo, todas las liviandades que enumera Lugo en vv. 794 y ss. constituyen una especie de cifra del acto I, donde se hace una especie de recapitulación de los cuadros que se han venido desarrollando, tales como «una matraca picante...» (v. 800), «calcorrear diez pasteles» (v. 802); «sustanciar una questión / entre dos jaques noveles» (v. 804), tal como se produce en el arranque de la obra, «procurar que ningún rufo / se entone do yo estuviere, / y que estime, sea quien fuere, / la suela de mi pantufo» (v. 810), que de nuevo alude a la primera escena, o «demás que rezo algún tiempo / los salmos penitenciales» (v. 816 y ss.). Asimismo, una de las almas en el combate alegórico final (véase *infra*) hace un recuento de la vida de Lugo (vida de libertad, entrada en religión, nombramiento como prior y provincial, vv. 2708-2731), de carácter híbrido y transformada, en perfecto paralelo con la que se narra en otros lugares, especialmente por parte de la Comedia. Por añadidura, a este celo de verosimilitud se une que Cervantes reduce al mínimo, pues en realidad solo escoge uno de los narrados en las fuentes, el de Ana de Treviño, los milagros por obra del santo o las apariciones diabólicas y beatíficas, siendo verdaderamente contenido en las apariencias y espectacularidad de las tramoyas, que solían desbordar la imaginación del vulgo⁸⁴.

A las estrategias propiciadoras de verosimilitud más explícitas se unen también otras anejas a la figura del protagonista y sus avatares o contextos, e incluso cifradas en entramados simbólicos, por ejemplo, su identificación paradigmática con héroes⁸⁵ o santos⁸⁶ a lo largo del texto, y también el uso metafórico de las aves y otros animales⁸⁷, en aras a conseguir una correcta

84. Para diferentes aspectos de la representación teatral y la práctica escénica de la obra resultan fundamentales los trabajos de González Pérez (1996, 1997, 2001, 2003, 2006 y 2009). Además, Reyes Anzaldo (2007).

85. Por ejemplo, los epítetos ensalzadores del ejercicio rufianesco, o los que realzan la santidad, otros símbolos, así los de animales para significar aspectos de su comportamiento (vv. 58, 325, 824), etc. «García de Paredes» (v. 765), «Cid Campeador» (v. 972), «¿Este mozo es Barrabás, o es Orlando el Paladino?» (vv. 982-983). Para esta dimensión épica del teatro de santos, véanse los trabajos de Teulade (2005, 2008 y 2012).

86. Por ejemplo, Mateo o Macario. También Job.

87. El simbolismo de las aves resulta recurrente en la comedia. Sobre todo a Lugo se le identifica con un águila en su oficio («Mejor juega la blanca que la negra, / y en entrambas es águila volante» (vv. 58-59, 2381). Pero, en contraposición en el amor es un cuervo, v. 325 («que son de cuervo mis alas»). Asimismo, Tello lo emparenta con un cangrejo (vv. 833-845), animal que, en

trabazón de las causalidades dramáticas, especialmente en lo tocante a la conversión del jaque y su posterior camino de perfección en santidad. Ello se une a diversos ecos, prefiguraciones o predicciones, que contribuyen a una adecuada progresión de la intriga. Si estas anticipaciones, en muchos casos de signo providencialista⁸⁸, ocurren en el Acto I, en los otros dos tienen lugar diversas retrospectivas de la vida pecaminosa de antaño (vv. 1336-1412; 1554 y ss.; 2505 y ss.), especialmente en boca de Lagartija, la figura del donaire en la comedia⁸⁹, que no permiten dejar nunca al margen los orígenes de fray Cristóbal, diseñándose así una vida interior en permanente conflicto⁹⁰.

MULTUM IN PARVO

La etapa mexicana de Lugo, frente a la de la vida libre de la que las fuentes dicen muy poco, estaba en ellas plena de acontecimientos y de hechos milagrosos, prolijidad, en suma, ante la que Cervantes hubo de ejercer una poda siempre al dictado de la pertinencia dramática. A pesar de la reducción llevada a cabo por Cervantes, los milagros de Cruz son muy numerosos en Dávila Padilla y consisten en la aparición de «unas bolas de fuego encendidas» sobre la casa de novicios (*Historia*, XVIII, p. 490a); la capacidad del religioso para hablar «con espíritu de profecía» (XIX, pp. 493b-494a); lograr que una joven mantenga su voto de castidad para terminar como beata (XX, pp. 495a-487a); convertir a Catherina de Aranda (XX, pp. 479a-498a); o reconducir a la oración a Ana de Estrada (XX, pp. 498b-499b). Asimismo le acometen varias veces los demonios (XXV, p. 517a); se ve iluminado por resplandores sobrenaturales (XXV, p. 517b); lo sobrevuela una paloma celestial (XXV, p. 518a); convierte a una mujer apuñalada por su marido (XXIX, p. 533b); disfruta del conocimiento de Dios (XXXVII, p. 564b); o sus reliquias efectúan varias curaciones (XXXVIII, pp. 569b-570a). De entre todos ellos, sin embargo, Cervantes ha elegido solo un episodio, el que con mayor detalle se refiere en las fuentes, eso es cierto, pero además, el único que comporta otro milagro después de la muerte, la curación de la lepra adquirida, con lo que de modo muy económico se da cauce literario a la dualidad de milagros característicos de un santo.

El atinado juego de reducciones y elipsis temporales así nos lo confirma. Esta trayectoria queda, como se ha dicho ya, sumamente compactada en los Actos II y III, que comprenden unos veinte años de la vida del santo, obediendo siempre a un exigente intento de conseguir la verosimilitud y la ade-

cualquier caso, pasa a ser símbolo (por ese discurrir en contra) de la vida errada del estudiante. Lagartija será sacre, sin embargo, en la religión (v. 1306).

88. Así, la enfermedad venidera, la fama posterior o la estancia en México (véanse vv. 61, 75 o 155).

89. Estudiado por Rodríguez Hernández (2007).

90. Resulta ser argumento clave en la interpretación de Sevilla (1997: 52-62).

cuación al decoro de las unidades dramáticas. En la Jornada I debe de correr el año de 1542 (y por ello Lugo ha de tener en torno a unos 18 o 19 años, porque es la edad en que se estudia Gramática y luego Arte) y toda la acción discurre en Sevilla, aunque en verdad, como ya sabemos, la conversión de Lugo tuvo lugar en Toledo, donde su amo Tello de Sandoval fue con cargo de Inquisidor en 1543, por más que en la comedia se le denomine como tal desde el principio. Además, desde el punto de vista de la cronología interna han de transcurrir unas veinticuatro horas, desde tal vez las dos de la tarde un primer día, a partir de donde avanza la acción, hasta un poco después de esa misma hora del siguiente⁹¹, mediando la noche en vela de matracas y las clases a las ocho o nueve de la mañana: por lo que la trama se ajusta escrupulosamente a las unidades de lugar y tiempo (*representando con arte*).

Por supuesto, era necesario dar un salto espacial y también cronológico para situar al rufián santo en México, donde el Inquisidor lleva a su criado, cuando Carlos V lo nombra Visitador. La elipsis temporal entre los actos I y II abarca más o menos cinco años. Después de la sabida intervención de la Comedia, Cervantes sitúa una escena crucial al anochecer, justo el día antes de que Tello parta hacia España, esto es en 1547 (vv. 1448-1602). Pero lo que no respeta Cervantes es el hecho de que, durante ese tiempo previo a la partida, Cruz fuera solo su capellán y consejero, no ingresando en el Convento hasta el año siguiente, en 1548. Las escenas que rodean a este encuentro, en correlato estructural con las dos mujeres lascivas de Sevilla, insisten, como se ha visto, en la pertinaz tentación de la carne, bien evocada por fray Antonio (por ejemplo, en vv. 1313-1412) o en forma física de mascarada demoníaca (vv. 1760-1815)⁹². Y, tal como acontecían los intermedios lúdicos de antaño, ahora la aparición de un tal fray Ángel propicia el juego de naipes con fray Antonio (vv. 1419-1447), de igual modo que en la jornada tercera hacen tretas de esgrima con palas y bolos (vv. 2328-2399). Juegos de palabras, juegos de naipes, el azar cambiante: todos en correspondencia⁹³.

Eso sí, los acontecimientos que siguen a la despedida de Tello entrañan una dilación temporal al respecto de unos nueve años. Se ha de estar en 1556 cuando el padre Cruz contrae la lepra milagrosa a cambio de la conversión de doña Ana de Treviño⁹⁴ (vv. 1644-1715). Este caso es el más llamativo de todos los sucesos milagrosos en las fuentes históricas y se respeta con bastante fidelidad, si reparamos en la redacción de Marieta, por ejemplo:

Más notable y de eterna memoria fue aquella tan sonada conversión de doña Ana Treviño en México, la cual, aunque mujer de bien y cristiana, pero tan aficionada a las cosas y galas de este mundo y de las demás cosas que en él se usan, cuanto lo muestra bien la congoja y ansias de su muer-

91. Es Lagartija el que anuncia que van a dar las dos, v. 1137.

92. Véase Mateo Alcalá (2011) y, en general, Sirera (1986).

93. Para la interpretación del ludismo cervantino, con referencias asimismo a esta obra, véase Close (1993).

94. O Treviño, según Marieta, *Historia*, f. 160 y San Román, *Consuelo*, f. 462v.

te. Era una de las más hermosas y gallardas mujeres de este siglo; pero, en fin, adoleció en una grave enfermedad y llegó a que los médicos la desahuciaron. Dolíale tanto el apartarse de este mundo que comenzó a desesperar, con grande despecho de la salud de su alma; en tanto grado que, viéndose más al cabo de la jornada, la importunaban que se confesase y encomendase a Dios. Respondía ella que no había para qué, pues que Dios no le había de perdonar ni haber misericordia de ella. Aunque acudieron muchos religiosos y personas pías de muchas partes, procurando cada cual por sí de sacarla de su error y traerla al conocimiento de su daño y [a] amor de su remedio, no hubo efeto (Marieta, *Historia*, f. 160)⁹⁵.

La intervención de Cruz constituye, pues, el verdadero motor dramático y núcleo de este Acto II, además de voto especular con el primero cambiante, siendo premisa, al igual para el milagro *postmortem*, de la curación de la enfermedad, razón misma por la que lo selecciona entre otros muchos que realizó. Aunque en un principio no consigue convencer a la dama de que se confiese y arrepienta, finalmente le ofrece el trato de cambiar todos los bienes que él ha hecho en su vida de fraile por los pecados cometidos por la mujer. Doña Ana acepta su ofrecimiento, de forma que puede acabar su vida santamente. Y es en ese instante cuando el rostro del padre Cruz aparece cubierto de lepra, señal de que los pecados de la dama se habían transferido al fraile.

Por lo demás, la envergadura de esta trama, que ocupa un importante trecho del Acto II (ahora, vv. 1644-1715 y luego, vv. 1827-2178) habría de compararse, como he adelantado ya, por simetría cuantitativa y valor cualitativo, con la escena de la dama tapada de la Jornada I, asimismo con desarrollo en dos tiempos. Y, sin embargo, todo se sucede sin solución de continuidad del atardecer a la madrugada⁹⁶, trecho temporal donde se desarrolla el curso desde el intento fallido de curación médica al dificultoso acto de contrición espiritual y empecinamiento de la dama en la desesperación y abandono al pecado. De otra parte, este caso de conversión mediante exorcismo⁹⁷ se presenta, al cabo, como alternativa especular respecto de la metamorfosis sincera de Lugo, de lo que sale subrayada su voluntad inquebrantable. De ahí el verso que remata la Jornada («¡Oh bienaventurada pecadora!»), oxímoron aplicado a doña Ana y conforme al de *rufián dichoso*.

Por su parte, el Acto III principia de modo inmediato con respecto al anterior, sin una cesura marcada, puesto que los ciudadanos (vv. 2179 y 2223;

95. En Dávila se dice: «Enfermó en México una mujer [...] Llamábase doña Ana Treviño [...] La pobre mujer estaba como si no tuviera corazón para desear su remedio [...] Estaba tan ciega y turbada, que quería que se perdiese el ánima con el cuerpo» (*Historia*, XXVIII, pp. 528a-b).

96. Dávila Padilla confirma que todo transcurre de noche (*Historia*, p. 532b).

97. Kallendorf (2004a, 2004b y 2007) analiza la intervención de Lugo como una forma de exorcismo, ateniéndose a las marcas retóricas de su discurso en comparación con el manual de Blasco de Lanuza, *Patrocinio de ángeles, y combate de demonios*. En cualquier caso, el tema es grato a Cervantes si comparamos con este el exorcismo más explícito de Isabela Castrucha en *Persiles*, III, XX-XXI, donde el tío del personaje, que lo lleva a cabo, enuncia términos parecidos. Véase Armas Wilson (1991: 231).

2224-2266) y luego los demonios tentadores (vv. 2267-2315)⁹⁸ refieren, sorprendidos unos y contrariados los segundos, el milagro de la Treviño. Ahora la anomalía cronológica más destacable proviene de la dosificación dramática, desacorde con los hechos históricos, con que Cervantes trata los cargos para los que fue elegido el santo, prior y provincial, muy relevantes funcionalmente ambos, tanto que constituyen el eje de esta tercera jornada, porque con la aversión que le produce esa responsabilidad se insiste en la humildad sin medida de Cruz, al rechazarlos de raíz⁹⁹. Frente a la soberbia del Lugo secular, el voto de humildad y obediencia del fraile modélico. Y, en desacuerdo, como rebajamiento de su naturaleza beata, los disonantes comentarios de Lagartija (vv. 2504-2575), que contraponen los asertos de Cruz y lo devuelven a sus orígenes abyectos, contradictorios para él con cualquier tipo de cargo o responsabilidad superior.

Finalmente, por medio de la escena demoníaca que simboliza, en confrontación alegórica con las ánimas del Purgatorio, la muerte de Cruz (vv. 2616-2686; 2687-2739), Cervantes consigue cubrir hábilmente, acaso rememorando los modos de la farsa antigua (González Fernández 2005), y con una función semejante a la de Curiosidad y Comedia en la Jornada II, el discurso temporal que media desde antes de 1562 a 1569, fecha del deceso. Y, no obstante, al concluir los hechos dramáticos *en escena*, Cruz todavía no ha sido designado provincial, que ya lo era en la *Historia*, antes del milagro de la Treviño, cargo¹⁰⁰, que, con el de prior, el envidioso Lucifer (vv. 2671-2672) y luego las ánimas propicias (v. 2724) confirman que, *en relación*, ha aceptado a regañadientes.

Este Lucifer galán se escandaliza de que se alce con el cielo un malo, tal como antaño lo hizo la Magdalena¹⁰¹ y sobre todo se lamenta, desde una perspectiva metatextual pareja a la de la Comedia alegórica, de que «su vida y muerte nos la cuenta alta, famosa y verdadera *Historia*». En este punto Cruz se ha convertido en un personaje autónomo, como lo es don Quijote en 1615, cuya biografía excepcional puede leerse, tal cual la ha leído Cervantes, en las fuentes hagiográficas. Y Lucifer no desaprovecha la ocasión para caracteri-

98. Véase Canavaggio (1996).

99. En ello insisten las fuentes. Dávila Padilla en el cap. XXII (*De cómo eligieron por Provincial al siervo de Dios...*) señala cómo «dijo al enfermero mal han acertado los padres» (p. 545b): cómo entiende la elección como un verdadero cautiverio (552b), aceptándolo contra su voluntad. Véase asimismo Dávila, cap. XV. *De cómo le hicieron prior de México muy contra su voluntad...* En Marieta se afirma lo siguiente: «Si le loaban, con gran sentimiento decía: «Allá irás, fray Cristóbal, delante el soberano juez que conoce lo que cada uno merece, y verán estos ciegos que me alaban y engrandecen cuán engañados viven en hacer caso de un hijo de un tabernero» (*Historia*, ff. 159-159v).

100. Para el que se le elige en el v. 2505 y se ha vaticinado en vv. 2312 y 2612.

101. Es curioso notar cómo Magdalena deviene en trasunto penitencial de conversión de la existencia de Cruz y cómo su vida se ensalza en una historia universal y sempiterna (v. 2643): «y su historia santísima dilata / por siglos en los años prolongados». También, en cierta medida, es un ejemplo de conversión san Mateo, vv. 2644-2647. Este segundo no resulta tan paradigmático como san Pablo, sin embargo. Para la función identificadora de estos paradigmas como modelos en el subgénero de la conversión, véase Teulade (2005).

zarla de verdadera, en consonancia con las didascalias anteriores. De ahí que su insistencia en ganar el alma de Cruz no obtenga resultado alguno. En la *Historia* ya está previsto y se cuenta tal como fue, que el padre Cristóbal alcanzó la gloria, porque, a pesar de haber sido un delincuente, sus devociones y su vida monacal lo han conducido a la salvación, haciendo de él una santidad venerada por el pueblo, que intenta despojarlo incluso de sus prendas, consideradaspreciadas reliquias. Con la fama de Lugo/Cruz se cierra el círculo biográfico que se abría con su bramo inicial, destinado a conseguir una existencia dichosa a instancias del esfuerzo personal: «Que yo seré famoso en mi ejercicio». Esta naturaleza cambiante condiciona la actuación de los otros personajes, ya sea por asimilación y beneplácito, o bien por discrepancia y conflicto, encarnando así una realidad oscilante típicamente cervantina, como quedó bien patente desde el inmortal don Quijote, escindido, como el Rufián, poliédrico y diverso. Acaso en la figura híbrida y difusa («condición extraordinaria») de Lugo se cifre en suma la concepción compleja del teatro cervantino¹⁰².

FUENTES

- Alcázar, Baltasar del (2001). *Obra poética*, Valentín Núñez Rivera (ed.). Madrid: Cátedra.
- Argensola, Lupercio Leonardo de (2011). *Tragedias*, Luigi Giuliani (ed.). Zaragoza: Prentas Universitarias de Zaragoza-Instituto de Estudios Aragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Dept. de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón.
- Cervantes, Miguel de (1998). *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.). Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2001). *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.). Barcelona: Crítica.
- Cervantes, Miguel de (2015). *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Canseco (dir.). Madrid: RAE, 2 vols.
- Cueva, Juan de la (1986). *Ejemplar poético*, José María Reyes Cano (ed.). Sevilla: Alfar.
- Dávila Padilla, Agustín (1596). *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México, de la Orden de Predicadores, por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España* Madrid: Pedro Madrigal.
- Rojas Villandrando, Agustín de (1997). *El viaje entretenido*, Jean Pierre Ressayt (ed.). Madrid: Castalia.
- Vega, Lope de (1982). *La Gatomaquia*, Celina Sabor de Cortázar (ed.). Madrid: Castalia.
- Virués, Cristóbal de (2012). *La gran Semíramis/Elisa Dido*, Alfredo Hermenegildo (ed.). Madrid: Cátedra.

102. En ese sentido, Miñana (2004).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Armas Wilson, Diana de (1991). «The Histrionics of Exorcism: Isabela Castrucha», en *Allegories of Love: Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*. Princeton: Princeton UP, pp. 223-247.
- Astrana Marín, Luis (1948-1958). *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Inst. Ed. Reus.
- Baras Escolá, Alfredo (2012). «Miguel de Cervantes y los Entremeses», en Miguel de Cervantes, *Entremeses*. Madrid: Real Academia Española.
- Buchanan, Milton Alexander (1938). «The Works of Cervantes and their Dates of Composition». *Transactions of the Royal Society of Canada, Section II*, 32, pp. 23-39.
- Canavaggio, Jean (1977). *Cervantès dramaturge. Un théâtre à naître*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Canavaggio, Jean (1990). «Para la génesis de *El rufián dichoso*: el *Consuelo de penitentes* de fray Alfonso de San Román», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. 38, 2, pp. 461-476, doi: <https://doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.800>.
- Canavaggio, Jean (1991). «La conversión del rufián dichoso: fuentes y recreación», en James A. Parr (ed.), *Cervantes: Essays for L. A. Murillo*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 11-19.
- Canavaggio, Jean (1996). «Les manifestations de l'enfer dans le théâtre de Cervantès», en J. P. Duviols y A. Molinié-Bertrand (ed.), *Enfers et damnations*. Paris: PUF, pp. 311-325.
- Casalduero, Joaquín (1974). *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos.
- Chevalier, Maxime (1982). *Tipos cómicos y folklore (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Edi-6.
- Chevalier, Maxime (1992). *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica.
- Childers, W. (2004). «Ese tan borrado sobrescrito: The Deconstruction of Lope's Religious Theater in *El retablo de las maravillas* and *El rufián dichoso*», *Bulletin of the Comediantes*. 56, 2, pp. 241-268, doi: <https://doi.org/10.1353/boc.2004.0000>.
- Close, Anthony J. (1993). «Cervantes frente a los géneros cómicos del siglo XVI», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Anthropolos, pp. 89-104.
- Cotarelo y Valledor, Armando (1915). *El teatro de Cervantes*. Madrid: Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Crawford, J. P. W. (1923). «Un episodio de *El Abencerraje* y una *Novella* de Ser Giovanni», *Revista de Filología Española*. 10, 1, pp. 281-287.
- De Cesare, Giovanni Battista (1992). «*El rufián dichoso* como experimento», en F. J. Blasco (ed.), *La comedia de magia y de santos (ss. XVI-XIX)*. Madrid: Ediciones Júcar, pp. 107-122.
- De Cesare, Giovanni Battista (1995). «La comedia cervantina en *El rufián dichoso*», en *La festa teatrale ispanica. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 1-3 dicembre, 1994*. Nápoles: Instituto Universitario Orientale, pp. 9-20.
- De Cesare, Giovanni Battista (ed.) (1998). *Il ruffiano santo*. Nápoles: Liguori.
- Delgado, Manuel (2005). «El itinerario moral de Cristóbal de Lugo en *El rufián dichoso*», en Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera (ed.), *Cervantes y su mundo*. Kassel: Reichenberger, 3, pp. 103-122.
- Di Pinto, Elena (2005). *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- Dünne, Jörg (2012). «“Ya la comedia es un mapa”: Cervantes y la teatralización del espacio geográfico», *Olivar*. 13, 17, pp. 33-54.

- Erdman, E. George Jr. (1973). «Cervantes' *Aquelindo*», *Hispanic Review*. 41, 3, pp. 555-558, doi: <https://doi.org/10.2307/472232>.
- Friedman, Edward H. (1981). *The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias*. Carolina del Sur, York: Spanish Literature Publications.
- García Aguilar, Ignacio; Gómez Canseco, L.; Sáez, Adrián J. (2016). *El teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Visor Libros.
- Gargano, Antonio (2000). «Il "loable ejercicio del traducir". A proposito di una recente edizione italiana de *El rufián dichoso*», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*. LXII, 1, pp. 109-125.
- González Fernández, Luis (2005). «El traje del demonio en la comedia de santos», en Isabel Ibáñez (coord.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E.A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*. Pamplona: EUNSA (Anejos de *Rilce*, 52), pp. 262-282.
- González Pérez, Aurelio (1996). «Las acotaciones en una comedia de santos en el Nuevo Mundo: *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Mira de Amescua en candelero: Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el Teatro Español del Siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*. Granada: Universidad de Granada, II, pp. 211-222.
- González Pérez, Aurelio (1997). «La construcción dramática y espectacular de *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Palabra crítica: Estudios en homenaje a José Amescua*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa-Fondo de Cultura Económica, pp. 205-217.
- González Pérez, Aurelio (2001). «El manejo del espacio teatral en las comedias cervantinas», en Antonio Bernat Vistarini (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, II, pp. 947-964.
- González Pérez, Aurelio (2003). «Texto y representación en las comedias cervantinas», *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*. 5, pp. 397-414.
- González Pérez, Aurelio (2006). «El vestuario teatral en las comedias cervantinas», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (ed.), *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: PUM-Embajada de España en Francia, pp. 395-404.
- González Pérez, Aurelio (2009). «Usos dramáticos de romances y canciones en el teatro de Cervantes», en Karolina Kumor (ed.), *De Cervantes a Calderón. Estudios sobre la literatura y el teatro español del Siglo de Oro*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Henry, Melanie (2011). «Cervantine Theater as Counter-Perspective Aesthetic: Reconsidering *El rufián dichoso*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*. 31, 2, pp. 105-124.
- Hill, John M. (ed.) (1945). *Poesías germanescas*. Bloomington: Indiana University Publications.
- Kallendorf, Hilaire (2004a). «Cervantes's Democratization of Demonic Possession: *El rufián dichoso*, Blasco de Lanuza, and the Death-Bed of Every Christian», *Bulletin of the Comediantes*. 56, 2, pp. 311-326, doi: <https://doi.org/10.1353/boc.2004.0007>.
- Kallendorf, Hilaire (2004b). «Cervantes y la posesión demoniaca: *El rufián dichoso*, Blasco de Lanuza y el *Ars Moriendi*», en Alicia Villar (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lisboa: Asociación de Cervantistas, pp. 1449-1466.
- Kallendorf, Hilaire (2007). *Conscience on Stage: The Comedia as Casuistry in Early Modern Spain*. Toronto: University of Toronto Press.

- Kartchner, Eric J. (2006). «Pícaros, Saints, and the New World in Cervantes's *El rufián dichoso*», en Mindy E. Badía y Bonnie L. Gasior (ed.), *Crosscurrents: Transatlantic Perspectives on Early Modern Hispanic*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- Konan, Jean (1975). «Le péché originel et la grâce dans *El rufián dichoso*», *Annales de l'Université d'Abidjan*. 8D, pp. 203-216.
- Lama, Víctor de (2011). «“Engañar con la verdad”, *Arte nuevo*, v. 319», *Revista de Filología Española*. XCI, 1, pp. 113-128, doi: <https://doi.org/10.3989/rfe.2011.v91.i1.218>.
- Llanos López, Rosana (2006). «Sobre el género de la Comedia de Santos», en Marc Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana, pp. 809-826.
- López Estrada, Francisco (1998). «Rodrigo de Narváez, Alcaide de Antequera, vencedor de sí mismo», en *Homenaje a Gallego Morell*. Granada: Universidad, II, pp. 261-271.
- Martin, Adrienne Laskier (1991). *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- Mateo Alcalá, M.^a Luisa (2011). «Máscaras y tocados para las figuras infernales del *Códice de autos viejos*», *Teatro de palabras*. 5, pp. 163-195.
- Mermier, G. (1967). «Cervantes' *El rufián dichoso* and Sartre's *Le Diable et le Bon Dieu*», *Modern Languages*. 48, pp. 143-147.
- Miñana, Rogelio (2004). «“Veréis el monstruo”: la nueva comedia de Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*. 56, 2, pp. 387-412, doi: <https://doi.org/10.1353/boc.2004.0001>.
- Molho, Maurice (1976). *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Gredos.
- Moner, Michel (1988). «Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos», *Edad de Oro*. VII, pp. 119-127.
- Morrison, Robert R. (2000). *Lope de Vega and the Comedia de Santos*. Nueva York: Peter Lang.
- Nagy, Edward (ed.) (1977). Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*. Madrid: Cátedra.
- Núñez Rivera, Valentín (2004). «Don Quijote, Pasamonte y la picaresca de soslayo», *Lecturas del Quijote, Philologia Hispalensis*. 18, 2, pp. 93-105.
- Núñez Rivera, Valentín (2010). «Otra poesía sevillana del Siglo de Oro. Entre sales y gracia», en Andrés Sánchez Robayna (ed.), *Literatura y territorio: hacia una geografía de la creación literaria en los Siglos de Oro*. Las Palmas de Gran Canaria: Academia Canaria de la Historia, pp. 513-537.
- Núñez Rivera, Valentín (2012). «Hacia un doble paradigma: lírica ornada y poesía familiar», en Begoña López Bueno (ed.), *La idea de la poesía sevillana en el Siglo de Oro, X Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro*. Sevilla: Universidad, pp. 197-254.
- Núñez Rivera, Valentín (2014). «Metamorfosis cervantinas de la picaresca. Novela y teatro», en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*. Guanajuato, México: Fundación Cervantina de México-Museo Iconográfico del Quijote, pp. 95-136.
- Núñez Rivera, Valentín (2015a). *Cervantes y los géneros de la ficción*. Madrid: SIAL Ediciones/Prosa barroca.
- Núñez Rivera, Valentín (ed.) (2015b). «El rufián dichoso», en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, Luis Gómez Cansino (dir.). Madrid: RAE. Edición: I, pp. 363-467; estudio: II, pp. 97-111; aparato crítico: II, pp. 234-236; notas complementarias, II, pp. 393-433; versificación: II, pp. 677-678; resumen, II, pp. 662-664.
- Ojeda Calvo, M. Valle (2014). «Antes del *Arte Nuevo*: el teatro de Cervantes», en Florencio Sevilla Arroyo (ed.), *XXIV Coloquio Cervantino Internacional*. Guanajuato, México: Fundación Cervantina de México-Museo Iconográfico del Quijote, pp. 57-94.

- Parker, Alexander A. (1949). «Santos y bandoleros en el Teatro del Siglo de Oro», *Arbor*. XIII, pp. 395-416.
- Pedraza, Felipe (2006). «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en Anthony J. Close y Sandra Fernández Vales (ed.), *Edad de Oro Cantabrigense: Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 julio, 2005*. Madrid: Iberoamericana, pp. 77-88.
- Rey Hazas, Antonio (1999). «Cervantes se reescribe: teatro y novelas ejemplares», *Crítica*. 76, pp. 119-164.
- Rey Hazas, Antonio (2005). «Cervantes y el teatro», *Cuadernos de teatro clásico*. 20, pp. 21-98.
- Reyes Anzaldo, Celedonio (2007). «El espacio dramático como elemento estructural en *El rufián dichoso*», en Lillian von der Walde et al., *Injerto peregrino de bienes y grandezas admirables: Estudios de literatura y cultura española (siglos XVI al XVIII)*. México DF: Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa, pp. 385-396.
- Rico García, José Manuel (2011). «La sátira civil en verso en la Sevilla del Siglo de Oro: nuevos datos acerca de los sonetos del Recibimiento que Sevilla hizo a la Marquesa de Denia», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 87, pp. 87-110.
- Rico García, José Manuel y Solís de los Santos, José (2008). «La sonetada a Lope del Cartapacio de Palomo», *Anuario Lope de Vega*. 14, pp. 235-268.
- Rípodas Ardanaz, Daisy (2001). «Visión de América en el teatro de santos indios auri-seculares», en Héctor Brioso Santos (ed.), *América en el teatro español del Siglo de Oro, Teatro: revista de estudios teatrales*. 15, pp. 129-142.
- Rodríguez Hernández, Dalmacio (2007). «La función dramática de la figura del donaire en *El rufián dichoso*, de Miguel de Cervantes», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (ed.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de Julio de 2005*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 391-406.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (1994a). «Estrategias de composición en *El rufián dichoso*», en *Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario*. Kassel: Reichenberger, II, pp. 433-446.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (ed.) (1994b). *El rufián dichoso. El rufián viudo*. Kassel: Reichenberger.
- Rosales, Luis (1956). «La vocación y *El rufián dichoso* de Cervantes», en *Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana: comunicaciones y ponencias*. Salamanca: Universidad, pp. 289-316.
- Sánchez, Alberto (1969). «Conexiones temáticas de la comedia cervantina *El rufián dichoso*», en Alberto Porqueras Mayo (ed.), *Filología y crítica hispánica: Homenaje al prof. Federico Sánchez Escribano*. Madrid: Ediciones Alcalá, pp. 121-141.
- Sánchez, Alberto (1990). «Los rufianes en el teatro de Cervantes», en Víctor García de la Concha (ed.), *Teatro del Siglo de Oro: Homenaje a Alberto Navarro González*. Kassel: Reichenberger, pp. 597-616.
- Sánchez Escribano, Federico y Porqueras Mayo, Alberto (1972). *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*. Madrid: Gredos.
- Sevilla Arroyo, Florencio (1986). «Del Quijote al Rufián dichoso: capítulos de la teoría dramática cervantina», *Edad de Oro*. 5, pp. 217-246.
- Sevilla Arroyo, Florencio (ed.) (1997). Miguel de Cervantes, *El rufián dichoso*. Madrid: Castalia.
- Sevilla Arroyo, Florencio (2007). «Historia, vida y literatura en *El rufián dichoso*», en Antonio Castro Díaz (ed.), *Actas del Congreso «Cervantes, el “Quijote” y Andalucía»*

- (Sevilla, 6-8 de mayo de 2005). Sevilla: Asociación Andaluza de profesores de Española, Elio Antonio de Nebrija, pp. 33-52.
- Silberman de Ciwyner, M. E. (1997). «El bramo de Cristóbal de Lugo», en Carlos O. Nállim et al., *Cervantes, Góngora y Quevedo. II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro español*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, pp. 348-358.
- Sirera, Josep Lluís (1986). «Las “comedias de santos” en los autores valencianos. Notas para su estudio», en José Luis Canet Vallés (ed.), *Teatros y prácticas escénicas II: La comedia*. Londres: Tamesis, pp. 187-228.
- Sirera, Josep Lluís (1991). «Los santos en sus comedias: hacia una tipología de los protagonistas del teatro hagiográfico», en Teresa Ferrer y Manuel Vicente Diago Moncholi (ed.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de Filología*. Valencia: Universidad, pp. 55-78.
- Stapp, William A. (1987-1988). «Dichoso por confiado», *Anales Cervantinos*. 25-26, pp. 413-452.
- Sumner, Gordon Heyward (1995), «Canonicity and the “comedias de santos”: Was Cervantes Correct?», en José Luis Suárez García (ed.), *Texto y espectáculo. Proceedings of the Thirteenth International Golden Age Spanish Theatre Symposium (March 17-20, 1993) at the University of Texas, El Paso*. York, South Carolina: Spanish Literature Publications Company, pp. 101-106.
- Teulade, Anne (2005). «Théorie et pratique de la vraisemblance: le cas de la métamorphose extraordinaire dans la comedia de santos», en Isabel Ibañez (ed.), *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d’Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E. A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*. Pamplona: EUNSA (Anejos de *Rilce*, 52), pp. 243-259.
- Teulade, Anne (2008). «Santidad y teatralidad: el santo como paradoja estética», en Felipe Pedraza y Almudena García González (ed.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006: Actas publicadas con la participación de la Casa de Velázquez*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 85-99.
- Teulade, Anne (2012). *Le Saint mis en scène. Un personnage paradoxal*. Paris: Cerf.
- Thacker, Jonathan (2008). «La figura de la Comedia en *El rufián dichoso* de Cervantes», en Felipe Pedraza y Almudena García González (ed.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006: Actas publicadas con la participación de la casa de Velázquez*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 121-134.
- Thacker, Jonathan (2009). «“Véote, y no te conozco”: The Unrecognizable Form of Cervantes’s *El rufián dichoso*», *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*. 10, 3, pp. 206-226, doi: <https://doi.org/10.1179/174582009x433176>.
- Varas, Patricia (1991). «*El rufián dichoso*: una comedia de santos diferente», *Anales Cervantinos*. 29, pp. 9-19.
- Vega, Germán (2008). «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», Felipe Pedraza y Almudena García González (ed.), *La comedia de santos: Coloquio internacional, Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006: Actas publicadas con la participación de la casa de Velázquez*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 21-37.
- Villanueva Fernández, Juan Manuel (2001). «*El rufián dichoso* ¿Es una típica comedia de santos?», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, pp. 449-458.

- Zimic, Stanislav (1980). «La caridad “jamás imaginada” de Cristóbal de Lugo: estudio de *El rufián dichoso* de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. 56, pp. 85-171.
- Zimic, Stanislav (1999). «Sobre el arte dramático de Cervantes en *El rufián dichoso*» en Aurelio González (ed.), *Cervantes (1547-1997): Jornadas de investigación cervantina*. México: El Colegio de México, pp. 87-102.
- Zugasti, Miguel (2007). «Algo más sobre las fuentes de *El rufián dichoso* de Cervantes», en Germán Vega García-Luengos y Rafael González Cañal (ed.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro. Actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Almagro, 15, 16 y 17 de Julio de 2005*. Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 493-513.

Recibido: 31 de agosto de 2016

Aceptado: 31 de marzo de 2017