

La acción dramática en *El rufián dichoso* de Cervantes

The Development of the Dramatic Action in Cervantes' *El rufián dichoso*

Álvaro Rosa Rivero

Universidad Internacional de La Rioja

ESPAÑA

alvaro.rosa@unir.net

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 6.2, 2018, pp. 233-245]

Recibido: 10-04-2017 / Aceptado: 20-04-2017

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2018.06.02.20>

Resumen. Este trabajo pretende analizar el desarrollo de la acción dramática en *El rufián dichoso* de Cervantes. Para ello, se va a realizar un breve estudio sobre la unidad de acción aristotélica y su importancia en la comedia nueva lopesca. Se estudiará, por tanto, el desarrollo de la acción dramática en cada una de las tres jornadas que componen esta obra de teatro cervantina. Se tratará de justificar si *El rufián dichoso* rompe con la unidad de la acción dramática y, en consecuencia, cuáles son los procedimientos que emplea Cervantes para estructurar y dar cohesión a la trama de esta comedia hagiográfica.

Palabras clave. Cervantes; teatro; comedia hagiográfica; unidad de acción.

Abstract. This article aims to analyse the development of the dramatic action in Cervantes' *El rufián dichoso* –*The Fortunate Ruffian*–. To this end, first of all a brief study of Aristotelian unity of action and the role that this plays in the New Comedy of Lope de Vega will be carried out. There will then be an analysis of the development of the dramatic action in each one of the three acts that make up this Cervantian play. The article will attempt to prove that *El rufián dichoso* departs from the unity of dramatic action and show which devices Cervantes uses to give structure and cohesion to the theatrical action of this hagiographic comedy as a consequence of this.

Keywords. Cervantes; Unity of action; Theatre; Hagiographic comedy.

1. INTRODUCCIÓN

Cabe preguntarse si existe una unidad de acción definida en *El rufián dichoso* de Cervantes y si la trama de esta obra posee un principio, medio y fin orgánicos, o, por el contrario, se estructura de una manera episódica, semejante a los relatos históricos. Es también relevante cuestionarse si *El rufián dichoso* sigue la fórmula de la comedia nueva de Lope y las directrices del género hagiográfico cuando desarrolla la unidad de acción dramática.

Para Maestro, el teatro de Cervantes se aleja de Aristóteles y de la unidad de acción consagrada por el Estagirita¹. Este distanciamiento de la preceptiva aristotélica convierte a Cervantes en «un dramaturgo de gran libertad creativa y de constante experimentación»², con una concepción dramática caracterizada por «la versatilidad formal» no sujeta a «receta dramática alguna»³ y, tal como subraya Canavaggio:

Il s'avère au contraire qu'il a été, tout au long de sa carrière, un artiste scrupuleux, soucieux jusqu'à l'excès de forger une dramaturgie sans doute mentale, mais aussi expérimentale, irréductible à un canon ou un patron uniforme⁴.

Para llegar a estos objetivos, es conveniente acercarse al concepto de unidad de acción y ver cómo esta se desarrolla en *El rufián dichoso*. De esta forma, se puede constatar la modernidad del teatro cervantino al presentar diferentes elementos dramáticos que sirven de cohesión para la acción teatral, alejándose de los postulados de Lope⁵.

2. LAS UNIDADES DRAMÁTICAS: LA UNIDAD DE ACCIÓN

En la *Poética* de Aristóteles se derivan los aportes teóricos que han facilitado el desarrollo de las llamadas unidades dramáticas. Sin embargo, Aristóteles solo menciona expresamente en su *Poética* la «unidad de acción» y no las de «tiempo» y «lugar»⁶. Con respecto a la acción en la tragedia, Aristóteles sostiene que:

Tiene una cierta extensión, pues puede existir lo completo, que no tiene extensión. Completo es aquello que tiene comienzo, medio y fin. Comienzo es aquello que no sigue necesariamente de otra cosa, sino que tras él naturalmente existe u ocurre alguna otra cosa. Por el contrario, fin es aquello que sigue de forma natural

1. Maestro, 2002, p. 12.

2. Miñana, 2004, p. 393.

3. Sevilla, en su ed. de *El rufián dichoso*, p. 42.

4. Canavaggio, 1977, p. 334.

5. Ver Thacker, 2009, p. 210 y Wardropper, 1973, p. 156.

6. Las unidades de tiempo y lugar se establecen posteriormente a Aristóteles. Se originan por comentaristas de su *Poética*. Cinthio (1504-1573) fue el primero en mencionar la unidad de tiempo en 1543. Segni (1504-1558) especificó, en su comentario a la *Poética* de Aristóteles, las veinticuatro horas establecidas para el desarrollo de la unidad de tiempo. Maggi (?-1564), en su escolio a la *Poética* de Aristóteles, menciona a la unidad de lugar. Fue Castelvetro, en 1570, quien agrupó las unidades de acción, tiempo y lugar y consagró el precepto de las tres unidades (ver Castagnino, 1981, p. 22).

a otra cosa o ya sea necesariamente, ya por regla general, no le sigue ninguna otra. Medio es aquello que sigue a otra cosa y además tras ello hay otra⁷.

Para que se cumpla esta unidad se requiere que las distintas partes de la tragedia estén debidamente ordenadas entre sí, mantengan una proporción en su conjunto y posean una extensión adecuada⁸. Es decir, la tragedia ha de articularse:

En torno a una sola acción completa y acabada, que tenga principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y completo, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no sean semejantes a los relatos históricos, en los que necesariamente se nos describe no una acción única, sino en un solo periodo de tiempo, es decir, todo aquello que aconteció a una o más personas en ese lapso de tiempo, sucesos que guardan entre sí una relación puramente casual⁹.

Aristóteles sostiene que la trama o relato (μῦθος) constituye «el alma de la tragedia»¹⁰. La trama se puede definir como «la composición de las acciones»¹¹, es decir, el conjunto de sucesos esenciales para el desarrollo de la acción, una «unidad autónoma de sentido formada por partes solidarias o interdependientes»¹². Por eso, para que la trama esté bien organizada es necesario que ninguna de sus partes sea superflua. De esta forma, la supresión alguna de ellas conllevaría la pérdida del sentido global de la obra. Además es necesario que la trama esté estructurada de manera lógica y no temporal, de ahí que de una acción pueda resultar otra en virtud de la causalidad. Así pues, la trama unitaria ha de ser completa, es decir, «autosuficiente desde el punto de vista del sentido: parte de un 'principio' comprensible de por sí y llega, o apunta, a un 'fin' que deriva de los 'hechos intermedios' y no reclama a su vez ningún otro hecho»¹³. La acción puede definirse como:

Aquel principio de la mayoría de obras dramáticas —su ausencia puede significar un defecto— que consiste en un movimiento de inicio, desarrollo y fin, originado por uno o varios personajes que tienen capacidad, deseo y violencia de lograr algo, normalmente difícil¹⁴.

Por último, cabe resaltar que, como la acción requiere que toda la trama sea completa y coherente, los sucesos han de estar subordinados entre sí, presentando un todo único y acabado. De ahí que tanto las «acciones simples» como «complejas» deben conformar un todo continuo y unitario¹⁵. La unidad de acción, entendida dentro de la fórmula de la comedia nueva inaugurada por Lope en su *Arte nuevo*

7. Empleo la traducción de Villar, 2004. *Poética*, 1050b26-32.

8. Ver Castagnino, 1981, p. 22.

9. *Poética*, 1459a19-24.

10. *Poética*, 1450a35.

11. *Poética*, 1450a5.

12. Sinnot, 2006, p. XXXIII.

13. Sinnot, 2006, p. XXXIII.

14. Escalada, 2016, p. 27.

15. *Poética*, 1452a12-15.

(1609), es considerada como un elemento esencial en su fórmula dramática y, por tanto, ha de evitar que:

De ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen¹⁶.

Para Thacker, Cervantes «rejects unity of action by embracing the episode»¹⁷. El objeto de este estudio es comprobar si se produce una ruptura de la unidad de acción en esta obra cervantina y señalar los elementos dramáticos de los que se sirve Cervantes para crear una obra teatral orgánica, cohesionada y unitaria, distanciándose de las preceptivas que Lope suscribe en su *Arte nuevo de hacer comedias*.

3. LA ACCIÓN DRAMÁTICA EN EL RUFÍAN DICHOSO

En *El rufián dichoso* se pone de manifiesto la ausencia de la unidad de acción. De esta forma, esta comedia hagiográfica se aleja de lo expuesto por el Estagirita en lo que se refiere a la unidad de acción. Cabe preguntarse, pues, si nos encontramos ante obra caótica sin una clara línea argumentativa definida, es decir, ante una comedia donde lo episódico se sobrepone a lo principal e interrumpe la continuidad de la acción sin subordinarse necesariamente a ella¹⁸. En *El rufián dichoso* se evidencia:

A lack of commitment to unity of action —to which Lope largely adhered especially in the mature *comedia nueva*—. [...] Unity of action in the strict sense is replaced by a chronological bulding up of the elements, often including conversion, miracles, and martyrdom, of an exemplary life¹⁹.

Para constatar este hecho, van a analizarse algunos episodios de *El rufián dichoso* en los que la acción secundaria se independiza de la principal y rompe la mencionada unidad de acción aristotélica. Una vez realizado este estudio, se tratará de descubrir los distintos mecanismos de los que se sirve Cervantes para cohesionar la trama de su obra, demostrando que su dramaturgia refleja una clara voluntad de innovación y experimentación²⁰. Antes de seleccionar estos episodios secundarios, se realizará un breve resumen de la acción dramática de cada acto.

3.1. Primera jornada

La primera jornada es la más episódica y extensa de las tres y está formada por 1268 versos. La acción tiene lugar en Sevilla. Se desarrollan hasta siete esce-

16. Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, p. 159.

17. Thacker, 2009, p. 222.

18. Castagnino, 1981, p. 22.

19. Thacker, 2009, p. 213.

20. Ver Arellano, 1995, p. 51.

nas sucesivas que transcurren en dos días²¹. La acción comienza con la disputa entre Cristóbal de Lugo y dos rufianes —Lobillo y Ganchoso—. Dos corchetes y un alguacil acuden para mantener el orden. Poco después, Lagartija, amigo y servidor de Lugo en su vida hampesca, le invita a una cena en el Alamillo; Lugo rechaza este banquete. A continuación, Lagartija lee el romance de Reguilete. Más adelante, una dama casada propone a Lugo mantener relaciones indecorosas, él declina este ofrecimiento y advierte a su marido que la vigile ante los supuestos intentos lascivos de un mancebo. El alguacil cuenta al Inquisidor, don Tello de Sandoval, las peripecias hampescas de su criado, Lugo. Entretanto, Lugo junto con dos músicos dirigen una canción escandalosa a una mujer jerezana. Posteriormente, se irán a la casa del pastelero para asaltar el establecimiento. La jornada prosigue con el intento fallido de la prostituta Antonia de acostarse con Lugo. Este logra que Carrascosa, otro rufián como él, no sea apresado y, finalmente, el acto concluye con la conversión de Lugo, tras un juramento que realiza el rufián justo cuando estaba jugando a las cartas.

La acción principal de esta esta primera jornada transcurre en tres momentos diferenciados. El primero se desarrolla con los intentos de dos corchetes y un alguacil por arrestar a Lugo. Pese a esto, la figura de don Tello de Sandoval, inquisidor de Sevilla, va a conseguir que Lugo siga en libertad. El segundo se refiere a las pretensiones lascivas que, una dama casada y una prostituta, tratan de conseguir de Lugo. Por último, tiene lugar el juego de cartas entre el estudiante Gilberto y Lugo. El rufián promete que si gana la partida dirigirá su vida hacia su conversión²².

En este acto se van a resaltar diversos acontecimientos que rompen la acción dramática principal: la cena del Alamillo, el romance de Reguilete, la canción ofensiva que Lugo y unos músicos dirigen a una mujer jerezana, así como el episodio que tiene lugar con el pastelero²³. Nos centraremos, por cuestión de extensión, en los dos primeros episodios.

En primer lugar, Lagartija propone a Cristóbal de Lugo asistir al festín que organiza «la Salmerona y la Pava / la Mendoza y la Librija» (vv. 92-93) al atardecer. Lagartija describe los distintos platos que tendrá esta suculenta cena, que es relatada como si fuera un auténtico bodegón barroco²⁴:

Hay el conejo empanado,
por mil partes traspasado
con saetas de tocino;
blanco el pan, aloque el vino,
y hay turrón alicantado.
Cada cual para esto roba
blancas vistosas y nuevas,
una y otra rica coba;
dales limones las Cuevas

21. Ver Talens y Spadaccini, 1986, p. 54.

22. Ver Thacker, 2009, pp. 223-224.

23. Ver Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, pp. 126-142.

24. Ver Casaldueiro, 1966, p. 107.

y naranjas el Alcoba.
 Daráles en un instante
 el pescador arrogante,
 más que le hay del norte al sur,
 el gordo y sabroso albur
 y la anguila resbalante.
 El sábalo, vivo, vivo,
 colear en la caldera,
 o saltar en fuego esquivo,
 verás en mejor manera
 que te lo pinto y describo.
 El pintado camarón,
 con el partido limón
 y bien molida pimienta,
 verás cómo el gusto aumenta
 y le saca de harón (vv. 106-130)²⁵.

Lugo prefiere seguir un rumbo menos material y rechaza ir al banquete. Este hecho anticipará su próxima conversión. De esta forma, se preludia la vida austera y religiosa que tendrá el rufián en la segunda y tercera jornadas²⁶.

Es reseñable otro suceso que rompe la acción dramática en el primer acto. Se trata del «romance jácaro» (v. 176) escrito «en estilo jaco y raro» (v. 180) que recita Lagartija a Lugo. En él se narra la historia desafortunada del torero Reguilete y su trágica muerte mientras estaba toreando. La vida hampesca y las escenas costumbristas de Sevilla vuelven a aparecer en esta composición que finaliza de una forma truncada y sorpresiva:

Año de mil y quinientos
 y treinta y cuatro corría,
 y a veinte y cinco de mayo,
 martes, aciago día,
 sucedió un caso notable
 en la ciudad de Sevilla,
 digno que ciegos le canten
 y que poetas le escriban.
 Del gran corral de los Olmos,
 do está la jacarandina,
 sale Reguilete, el jaque,
 vestido a las maravillas.
 No va la vuelta del Cairo,
 del Catay ni de la China,
 ni de Flandes, ni Alemania,
 ni menos de Lombardía;
 va la vuelta de la plaza
 de San Francisco bendita,
 que corren toros en ella

25. Empleo la edición de Sevilla Arroyo, 1997, para citar los distintos pasajes de *El rufián dichoso*.

26. Ver Thacker, 2009, p. 216.

por Santa Justa y Rufina;
y, apenas entró en la plaza,
cuando se lleva la vista
tras sí de todos los ojos,
que su buen donaire miran.
Salió en esto un toro hosco,
¡válasme Santa María!,
y, arremetiendo con él,
dio con él patas arriba.
Dejóle muerto y mohino,
bañado en su sangre misma;
y aquí da fin el romance,
porque llegó el de su vida (vv. 196-227).

Estos versos narran un episodio que no es esencial para el desarrollo de la acción dramática. En este romance se observan «los préstamos cervantinos desde el folklore hasta la tradición de la gitanería literaturizada»²⁷; y actúan como un pasaje añadido a la trama principal.

3.2. Jornada segunda

La jornada segunda se sitúa en Méjico. Se inicia con el diálogo entre los personajes alegóricos Curiosidad y Comedia. El rufián —ahora fray Cristóbal de la Cruz— vive en un convento, junto con Lagartija, que será fray Antonio. Don Tello y el Prior de la orden dominica resaltan la vida penitente y ejemplar del Padre Cruz. El religioso sufre la representación demoníaca de una mascarada lasciva cuando está rezando intensamente. Como contrapunto a la vida grave del Padre Cruz, fray Antonio y fray Ángel deciden desobedecer su regla religiosa y juegan a las cartas. El acto finaliza con la conversión de la pecadora Ana de Treviño en su lecho de muerte gracias al intercambio de méritos que realiza el Padre Cruz con ella.

La acción principal de esta segunda jornada viene marcada por los recuerdos que Fray Antonio realiza de Sevilla, que sirven para cohesionar este acto con el ambiente hampesco de la primera jornada; la despedida que realiza don Tello de Sandoval al Padre Cruz y, finalmente, el episodio de la conversión de Ana de Treviño en virtud de un acto de caridad extrema²⁸.

Los acontecimientos que rompen la unidad de acción en este segundo acto son: el diálogo entre Curiosidad y Comedia (vv. 1209-1312), la escena de fray Antonio y fray Ángel jugando a las cartas (1413-1447), así como la visión de la mascarada lasciva que experimenta el Padre Cruz (1760-1815). De esta forma, Cervantes se aleja de los postulados de la comedia nueva lopesca:

Unity of action in the strict sense is replaced by a chronological building up of the elements, often including conversion, miracles, and martyrdom, of an exem-

27. Talens y Spadaccini, 1986, p. 70.

28. Ver Thacker, 2009, p. 224.

plary life. [...] Cervantes also introduces episodes that are strictly not essential either to the background or the spiritual growth and development of the saintly figure²⁹.

La acotación que abre el segundo acto no puede ser más sorprendente: «salen dos figuras de ninfas, vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta en el brazo: en la una viene escrito Curiosidad; en la otra Comedia»³⁰. Aparentemente este diálogo se construye como una «loa»³¹ que sirve de apertura a la segunda jornada; y se trata de «entreacto alegórico»³² que supone un claro desafío a la unidad de acción propuesta por Lope³³.

Con respecto a la unidad de lugar, el diálogo entre Comedia y Curiosidad pone de manifiesto el afán de Cervantes por alcanzar la verosimilitud en representar la biografía del Padre Cruz, y el valor simbólico que adquiere el espacio mejicano en contraposición con el sevillano, ya que aquel representa «la conquista espiritual, la fe y la trascendencia» frente al «ámbito de los placeres o de la elección» de este³⁴.

La conciencia del dramaturgo Cervantes, dividida entre su fidelidad a su teoría del teatro y la aceptación de las nuevas libertades, le fuerza, a comienzos del acto segundo, a justificar ese cambio brusco del lugar de la acción³⁵.

La Curiosidad también justifica la evolución psicológica y vital del protagonista en cada uno de los actos de la obra:

A Méjico y a Sevilla
he juntado en un instante,
surciendo con la primera
ésta y la tercera parte:
una de su vida libre,
otra de su vida grave,
otra de su santa muerte
y de sus milagros grandes (vv. 1289-1296).

Curiosidad pregunta a Comedia «la causa por que dejas / de usar tus antiguos trajes» (vv. 1211-1212), es decir, el motivo de abandonar la preceptiva dramática clasicista del siglo XVI, a la vez que sostiene admirada: «véote, y no te conozco» (v. 1225). Comedia le explica cómo «los tiempos mudan las cosas / y perficionan las artes» (vv. 1229-1230) y, por tanto, se ha consolidado una nueva forma de hacer comedias donde se sitúa *El rufián dichoso*. Por último, Cervantes se sirve de este entreacto alegórico para introducir la acción de las jornadas siguientes y pre-

29. Thacker, 2009, p. 213.

30. Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, p. 175.

31. Ver Thacker, 2009, p. 219.

32. Ver Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, p. 175.

33. Ver Thacker, 2009, p. 219.

34. González, 2004, p. 901.

35. Ruiz, 2011, p. 121.

sentar a Lagartija y a Cristóbal de Lugo, como fray Antonio y fray Cristóbal de la Cruz, respectivamente³⁶.

A continuación tiene lugar el denominado «baile de máscaras» que, a primera vista, vuelve a romper la acción principal de la segunda jornada, tal como se subrayó poco antes. En efecto, esta escena ejemplifica una fuerte tentación de lascivia que sufre Cristóbal de la Cruz dirigida por seis hombres vestidos de ninfas. Sirve, asimismo, de conexión con la jornada primera, donde Lugo rechaza a la prostituta Antonia y a una dama casada. Con la victoria del Padre Cruz a esta tentación demoníaca, el religioso afianza su fortaleza y santidad de vida —que quedarán constataadas en la última jornada de *El rufián dichoso*—. La figura lujuriosa de Venus —que es evocada por los demonios como «gustosa», «blanda» y «amorosa»— es contrarrestada con la fuerza de la cruz —que, aunque es «dura» y «senda estrecha», es «preciosa», espejo de «honestidad» y camino seguro hacia «la patria» del Cielo—³⁷. La integridad del padre Cristóbal de la Cruz provoca que los demonios salgan huyendo de la escena, ante el asombro de fray Antonio, que contempla atónito esta apariencia demoníaca.

3.3. Jornada tercera

En este acto, el padre Cristóbal de la Cruz ha contraído la lepra por cargar con los pecados de Ana de Treviño. Lucifer y dos experimentados demonios, Saquiel y Visiel, intentarán tentar sin éxito al religioso. Fray Antonio y fray Ángel vuelven a comportarse en el convento de manera indecorosa —juegan a la argolla y practican la esgrima—. Esto provocará que el Padre Cruz les dirija una severa amonestación y les exhorte a rezar, estudiar y hacer penitencia. A lo largo de la jornada, pese al estado deplorable de salud en el que se encuentra Cristóbal de la Cruz, será nombrado primero prior y después provincial de su orden. Por último, tres almas anuncian la muerte del Padre Cruz y la santidad de su vida. Lucifer contempla frustrado cómo, pese a sus tentaciones, se le escapa el alma del religioso. Una vez fallecido, el cuerpo del santo rufián se convierte en «bruñida plata y cristal limpio» (v. 2771) y es venerado por el pueblo que busca conseguir, a toda costa, cualquier reliquia del venerado fraile.

Este acto es el más breve de los que componen *El rufián dichoso*. La acción principal pierde dinamismo y se vuelve más estática que en las jornadas anteriores. Se desarrolla en tres momentos. En el primero, se dan detalles de la conversión de Ana de Treviño y de la lepra que milagrosamente contrae el Padre Cruz por cargar con las culpas de esta pecadora. En segundo lugar, la acción continúa con el nombramiento del Padre Cruz como prior y, finalmente, con los sucesos relacionados con su muerte milagrosa³⁸.

36. Ver Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, p. 179.

37. Ver Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, pp. 206-208.

38. Ver Thacker, 2009, p. 224.

Cervantes introduce tramas secundarias consecutivas que vuelven a quebrar la unidad de acción. Entre ellas, destacamos las siguientes: la primera aparición demoníaca (vv. 2267-2315), el episodio de fray Ángel y fray Antonio jugando en el convento (vv. 2316-2423), la tentación demonio Saquiel que, convertido en oso, trata de desesperar al Padre Cruz (vv. 2424-2487), la tercera aparición de Lucifer y los demonios (vv. 2616-2687), y, finalmente, la última intervención diabólica producida en el instante en el que el Padre Cruz acaba de fallecer y su cuerpo empieza a ser venerado por el pueblo mejicano (vv. 2818-2824).

Las fuertes tentaciones diabólicas que sufre el Padre Cruz sirven para acentuar la fortaleza y santidad del dichoso rufián que, por la fuerza del amor de Cristo, transforma la culpa en gracia y redime a las almas del pecado. Este aspecto se observa en la intervención del demonio Saquiel cuando se refiere a la conversión de la pecadora Ana de Treviño gracias a la caridad del Padre Cruz:

¡Que así nos la quitase de las manos!
 ¡Que así la mies tan sazonada nuestra
 la segase la hoz del tabernero!
 ¡Reniego de mí mismo, y aun reniego!
 ¡Y que tuviese Dios por bueno y justo
 tal cambalache! Estúvose la dama
 al pie de cuarenta años en sus vicios,
 desesperada de remedio alguno;
 llega estotro buen alma, y dale luego
 los tesoros de gracia que tenía
 adquiridos por Cristo y por sus obras (vv. 2267-2277).

En otras ocasiones, el diálogo entre los demonios sirve de recurso para anticipar acontecimientos que tendrán lugar más adelante. Por ejemplo, Visiel y Saquiel profetizan que el Padre Cruz será prior y provincial de la Orden de Predicadores³⁹ —pese a que el cuerpo del religioso se encuentra «seco / e inútil para cosa desta vida»⁴⁰—. Por último, es significativa la solemne conversación que Lucifer mantiene con Visiel y Saquiel en la que les exhorta a tentar al Padre Cruz en su último trance de vida, justo antes de que expire. Sin embargo, este intento será de nuevo fallido. Dice Lucifer:

Este rufián, cual no lo fue ninguno,
 por su fealdad al mundo aborrecible,
 está ya de partida para el cielo,
 y humilde apresta el levantado vuelo.
 Acudid y turbadle los sentidos,
 y entibiad, si es posible, su esperanza,
 y de sus vanos pasos y perdidos
 hacedle temerosa remembranza (vv. 2660-2667).

39. Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, p. 234.

40. Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, p. 233.

4. CONCLUSIONES

Se ha podido observar cómo Cervantes introduce episodios que rompen el concepto aristotélico de unidad de acción, entre las que destacamos: la descripción del festín del Alamillo, el romance de Regulete, el diálogo alegórico entre Comedia y Curiosidad, el baile de las ninfas lascivas que tientan al Padre Cruz, las escenas cómicas de fray Antonio y fray Ángel en el convento y las tentaciones demoníacas que, bajo diversas apariencias, se desarrollan en las jornadas segunda y tercera.

Consideramos que Cervantes se aleja conscientemente de la fórmula lopesca de la comedia nueva y busca una dramaturgia particular, abierta a la experimentación. De esta forma, Cristóbal de Lugo se va desarrollando psicológicamente en el transcurso de las tres jornadas, convirtiéndose de rufián en santo, de ahí el oxímoron que emplea Cervantes para titular esta obra.

Este distanciamiento de la comedia nueva se constata cuando Cervantes rompe la unidad de acción y favorece la presencia de sucesos episódicos. Asimismo, trasgrede las unidades de tiempo —trascurren años entre cada acto— y lugar —entre Sevilla y Méjico—. Por otra parte, *El rufián dichoso* no sigue la estructura tripartita de la acción que propone Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*: «en el acto primero ponga el caso, / en el segundo enlace los sucesos, / de suerte que hasta el medio del tercero / apenas juzgue nadie en lo que para»⁴¹. Cervantes emplea, estrofas métricas que no aparecen justificadas en la comedia nueva —por ejemplo, las redondillas para escenas de rechazo o repudio amoroso—. Además, *El rufián dichoso* se aleja del clásico argumento del honor, tan reivindicado por Lope⁴².

Llama la atención el distanciamiento de esta obra con otras comedias hagiográficas coetáneas. En primer lugar, Cervantes dramatiza la historia de un personaje que no es santo, y no espera a su canonización para llevar su vida a las tablas. Cristóbal de Lugo se va haciendo a sí mismo; y sus decisiones nacen de su plena libertad⁴³.

La sencillez escenográfica de *El rufián dichoso* contrasta con las aparatosas tramoyas que suelen emplearse en la mayoría de las comedias divinas. En efecto, en esta obra solo destacamos el empleo de apariencias, voces, música dentro, disfraces y algunos vestuarios significativos. Quizá, los elementos más efectistas sean los relacionados con la aparición de la lepra en el Padre Cruz y su milagrosa curación tras su muerte. Sin embargo, podrían solventarse fácilmente por medio de maquillaje y vestuario⁴⁴.

Cervantes emplea una manera peculiar de cohesionar la acción dramática en la que logra encontrar nuevos procedimientos de unión de la trama teatral, pese a haber quebrado la unidad dramática. Esto evidencia la modernidad de la teoría dramática cervantina. Puede hablarse, por tanto, de la elaboración de escenas compa-

41. Lope, 1972, vv. 298-301.

42. Ver Thacker, 2009, pp. 221-222.

43. Ver Canavaggio, 1977, p. 435.

44. Ver Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, en su ed. de Cervantes, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, p. LVIII.

rables y simétricas que consiguen este propósito unificador de la acción dramática. De esta forma, se observan paralelismos nítidos en las tres jornadas que sirven como elementos que facilitan la sintaxis argumentativa de los acontecimientos de *El rufián dichoso*. Baste citar, por ejemplo, la evocación de fray Antonio de la vida sevillana en las jornadas segunda y tercera; la superación de las tentaciones de lascivia del protagonista en los dos primeros actos; el fracaso demoníaco a la hora de tentar al padre de la Cruz y la complejidad psicológica de Cristóbal de la Cruz, que va evolucionando y consolidándose desde la vida hampesca de la primera jornada hasta la santidad de las dos últimas. En definitiva, Cervantes logra «una sabia distribución y mezcla de elementos heterogéneos» que, por medio de «un complejo sistema de anticipaciones y retrospectaciones», unifica la biografía del protagonista y la organización del conjunto de la obra⁴⁵.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Aristóteles, *Poética*, ed. Eduardo Sinnott, Buenos Aires, Conlithue, 2006.
- Aristóteles, *Poética*, ed. Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Canavaggio, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.
- Casalduero, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- Castagnino, Raúl Héctor, *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Austin, Universidad de Texas/Plus Ultra, 1981.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de La Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Alfaguara, 2015.
- Cervantes, Miguel de, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castilla, 1997.
- Cervantes, Miguel de, *El rufián dichoso. Pedro de Urdemalas*, ed. Jenaro Talens y Nicolás Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986.
- Cervantes, Miguel de, *Los baños de Argel. El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza, 1998.
- Escalada, Julio, «La acción dramática. La trama. El conflicto dramático», en *Manual de dramaturgia*, ed. Fernando Doménech, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2016, pp. 27-37.
- González, Aurelio, «Espacio y dramaturgia cervantina», en *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, coord. Francisco Domínguez Matito y María Luis Lobato López, vol. I, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 897-904.

45. Cervantes, *El rufián dichoso*, ed. Sevilla Arroyo, p. 57.

- Maestro, Jesús G., *La escena imaginaria: poética del teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2000.
- Miñana, Rogelio, «"Veréis el monstruo"»: la nueva comedia de Cervantes», *Bulletin of the Comediantes*, 56, 2004, pp. 387-411.
- Ruiz Ramón, Francisco, *Historia del teatro español: desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Sinnot, Eduard, «Traducción, notas e introducción», en *Poética de Aristóteles*, Buenos Aires, Conlilue, 2006, pp. VII-XXXIX.
- Thacker, Jonathan, «"Véote, y no te reconozco": The Unrecognizable Form of Cervante's "El rufián dichoso"», *Hispanic Research Journal*, 10.3, 2009, pp. 206-226.
- Vega, Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, ed. Federico Sánchez Escribano y Alberto Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, pp. 154-165.
- Wardropper, Bruce W., «Cervantes' Theory of the Drama», *Modern Philology*, 52, 2009, pp. 217-221.