

Escarramán y la germanía cervantina en *El rufián viudo*

Fernando Rodríguez Mansilla
University of North Carolina at Chapel Hill

Sabido es que Cervantes veía con desafecto y sospecha el género picaresco y que tomó distancia de él a través de experimentos narrativos como los que plasma en *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo*, el binomio conformado por *El casamiento engañoso* y el *Coloquio de los perros* o en el personaje del propio Ginés de Pasamonte en la primera parte de *Don Quijote*. Este trabajo se ocupa de seguir explorando esta senda a través del análisis de *El rufián viudo* como respuesta cervantina a la boga de la novela picaresca a inicios del siglo XVII. Cervantes encontró en la germanía llevada a las tablas un cauce cercano, mas no igual, al de la picaresca, a través del cual podía deslindar la crítica social y el marcado moralismo del personaje del pícaro.

¿Cómo refutar o combatir la picaresca? Dejando de lado la parodia que se lleva a cabo en algunas de las *Novelas ejemplares*, con pícaros «despicarizados», conviene considerar el empleo cervantino del personaje del rufián en oposición al del pícaro, empezando por una reflexión en torno a la dimensión dramática de su obra. A propósito, hace varios años la crítica ha observado la recusada teatralidad que exhiben los experimentos de Cervantes con la picaresca. El modelo semiótico que entraña el drama, aplicado hábilmente a la narrativa, le permitió al autor de *Don Quijote* plantear una diferencia radical frente al discurso del pícaro. Un Lázaro de Tormes o un Guzmán de Alfarache elaboran textos ambiguos, entre burlas y veras, gracias al esmerado manejo de la narración autobiográfica, ya que el modelo de narrador-protagonista aseguraría, moviéndonos por supuesto dentro de la convención picaresca, la supuesta veracidad de lo narrado. «Lo que sé decir a voacé es que trata de verdades y que son verdades tan lindas y tan donosas que no pueden haber mentiras que se le igualen» dice Ginés de Pasamonte en *Don Quijote* (parte I, cap. XXII) alabando la bondad de su propia historia.¹ Pero a su vez recordemos que el protagonista y su mundo se caracterizan por el desajuste entre el ser y el parecer, lo cual le da la oportunidad de cometer sus bellaquerías y denunciar la doble moral del mundo; por tanto, en el célebre aserto de Claudio Guillén, «the picaresque novel is, quite simply, the confession of a liar».² Este carácter mediatizado de la narración, generada desde el sospechoso punto de vista del delincuente, desaparece en la enunciación dramática. En su artículo «Narratology and Theater», Cesare Segre establece la naturaleza de la enunciación teatral, en la cual «any mediation of the

1. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, p. 206.

2. Guillén, Claudio, *Literature as System*, Princeton, Princeton UP, 1971, p. 92.

I-narrator or character-narrator is eliminated. The text in its substance is made up of the statements of the various I-characters; these may embrace, in diegetic form (HE-narrator), the narration of events offstage». ³

De tal forma, en las *Novelas ejemplares*, el pícaro (Carriazo, Rinconete, Cortadillo, Berganza, el alférez Campuzano) es puesto por Cervantes, aplicando una dinámica teatral, en interacción con personajes que representan sus opuestos y que por ende constituyen «amortiguadores humanos», como llama Stephen Gilman a Sancho Panza: ⁴ Avendaño, en *La ilustre fregona*, es un enamorado a la pastora; Monipodio y compañía, en *Rinconete y Cortadillo*, son vulgares ladrones carentes de erudición picaresca; en el *Coloquio de los perros*, Cipión es el árbitro de Berganza; y Peralta, en *El casamiento engañoso*, es un lector discreto que evalúa el texto de Campuzano ya no en relación con su veracidad, que era el criterio que proponía Ginés de Pasamonte, sino teniendo en cuenta su artificio e invención, valores estrictamente literarios. El interés de Cervantes por lo teatral, que permea sus textos metapicarescos, puede sintetizarse bien en palabras de Helen Reed cuando observa las huellas dramáticas presentes en *Rinconete y Cortadillo* y en otras novelas cortas cervantinas de tema picaresco:

Cervantes creates a self-contained illusory world in his fiction that excludes the reader. Other authors of the picaresque tell; Cervantes shows. The reader is distanced in that he is addressed by a narrator that makes him witness to a dialogue between two characters, rather than a participant in an implied dialogue between a pícaro-narrator and the reader. ⁵

Este *mostrar* en oposición a *contar* es el artilugio que halló Cervantes para desmontar la picaresca en las *Novelas ejemplares* y es lo que le atrae del teatro cuando ha de representar el mundo de la delincuencia. Parte primordial de esta teatralidad lo configura el mecanismo del diálogo que sustenta varias de las narraciones cervantinas. Muchos de los episodios de conversación en las obras del alcañino tienen su inspiración en el lenguaje dramático, por lo que pueden verse como fragmentos de piezas teatrales, adaptadas naturalmente al registro narrativo. ⁶ No es casualidad que vengamos evocando, a este respecto, particularmente *Rinconete y Cortadillo*, novela donde prima el diálogo y sobre la cual siempre se ha especulado su origen entremesil. ⁷ Existen fuertes similitudes entre esta novela y *El rufián viudo*. ⁸ Para uno de sus primeros editores modernos, Hazañas y La Rúa, el entremés tiene

3. Segre, Cesare, «Narratology and Theater», *Poetics Today*, 2(1981), p. 96.

4. Gilman, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 98.

5. Reed, Helen, «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7 (1987), p. 75.

6. Close, Anthony, «Characterization and Dialogue in Cervantes' «comedias en prosa»», *Modern Language Review* 76(1981), p. 339.

7. Ynduráin, Domingo, «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46(1946), pp. 321-333.

8. Agostini, Amelia, *El teatro cómico de Cervantes*, Madrid, Aguirre, 1965, pp. 33-34.

a *Rinconete* como «hermano gemelo» y lo demuestra con catálogo numeroso de paralelismos; Trampagos, de tal forma, ocupa el lugar de Monipodio.⁹

Sin embargo, a diferencia de la novela referida, en *El rufián* no aparecen personajes, como los jóvenes pícaros Rincón y Cortado, que opongan a la vida criminal una mirada distante y crítica, desmitificadora.¹⁰ No existe una visión negativa del hampa. Nos hallamos frente a otro registro: el entremés, cuyo núcleo es el baile, se ofrece como una pieza ligera, aunque no por ello con propósitos literarios menos atendibles. Mediante el entremés, Cervantes se propone despojar al tema de la delincuencia la gravedad de una novela picaresca a la manera del *Guzmán*, la cual posee un moralismo engarzado dentro de una estructura, la que le otorga la forma autobiográfica, que le resulta impertinente. En otro ámbito temático, pero reparando en un artificio similar, Jean Canavaggio ha estudiado acertadamente la pareja que constituyen *El celoso extremeño*, novela corta, y *El viejo celoso*, entremés, como un caso de reescritura, de lo serio a lo paródico, o, dicho de otro modo, de lo narrativo que se propone discutir temas graves, siguiendo el modelo de la *novella* trágica italiana, hacia lo cómico breve, que provoca la risa de personajes estereotípicos sabiamente explotados.¹¹ Para abordar el mundo criminal y criticar su médula, Cervantes había preferido una estructura parateatral, como en *Rinconete y Cortadillo*, donde el patio de Monipodio configura un tablado, y en esta ocasión, con objetivo lúdico y sin mayor intención crítica, una pieza de teatro breve, como *El rufián viudo*. Se trata de darle al asunto su justa medida, un ideal de comicidad que encuentra en el germano el personaje idóneo para hablar, como casi siempre en Cervantes, sobre la literatura dentro de la propia literatura. No por nada este entremés es uno de los que presenta más alusiones al estado de las letras.¹²

¿En qué consiste *El rufián viudo*? ¿Cuál es su tema? En principio, dado el título, habría que decir que el entremés consiste en la elección de la esposa nueva del rufián Trampagos, quien al inicio de la obra se encuentra muy triste por su reciente viudez. Desde este punto de vista, el entremés se ocupa del tema de la renovación vital.¹³ Pese a los reveses y a la tristeza que embarga a Trampagos, la vida debe continuar y volver a ser *sicut erat in principio*, recogiendo palabras mentadas en el propio entremés por uno de los personajes. Juan Claros le exige al rufián viudo volver «a sus olvidadas alegrías» (v. 174).¹⁴ Para Cervantes, el mundo de la germanía, y eso se encarga de demostrarnos en esta pieza, está marcado por una

9. Dichos paralelismos los apuntó Hazañas y La Rúa, Joaquín, *Los rufiánes de Cervantes*, Sevilla, Izquierdo, 1906, pp. 83-85. Por cierto, la filiación de ambos textos es un lugar común en la crítica según sintetiza Reed, Cory, *The Novelist as Playwright*, New York, Peter Lang, 1993, p. 94, con varias referencias bibliográficas al respecto.

10. Pérez de León, Vicente, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005, p. 172.

11. Canavaggio, Jean, «Del *Celoso extremeño* al *Viejo celoso*: aproximación a una reescritura», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82(2005), pp. 587-598.

12. Pérez de León, Vicente, *op. cit.*, p. 159.

13. Checa, Jorge, «El rufián viudo de Cervantes: estructura, imágenes, parodia, carnavalización», *MLN* 101(1986), pp. 247-269.

14. Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970, p. 86.

festividad intrínseca, antes que por el dolor, el cual ha de ser pasajero y puesto de lado por un nuevo matrimonio y un retorno a la felicidad.

Nos encontramos aquí frente a una de las radicales diferencias que propone Cervantes entre el germano y el pícaro. A diferencia de este último, cuyo paradigma cuestiona el orden establecido y tiende a sermonear (actitud que Guzmán de Alfarache encarna), el rufián, dentro del espacio cómico, es un personaje poco o nada conflictivo en términos discursivos y sociales. Resulta útil en este punto, para nuestra reflexión sobre la germanía cervantina, traer a cuento *El rufián dichoso*, una comedia de santos al uso. La radical discrepancia entre el germano exclusivamente cómico de *El rufián viudo* y el germano que abandona la mala vida para abrazar la religión en *El rufián dichoso* obedece a que la comedia aurisecular tiene convenciones mucho más complejas, que no son las del teatro breve de la misma época. Tales convenciones exigen que el personaje, en aras de una profundidad que se ajuste al decoro del teatro hagiográfico, se aparte de la germanía: solo la primera jornada de *El rufián dichoso* es germanesca y por tanto primordialmente festiva. Las otras dos se ciñen al género de la comedia de santos. Así, la primera jornada de la comedia representa a un rufián modélico, tal como lo será Escarramán en el entremés. Su rasgo característico es el de la valentía, aunada a un principio de rectitud, por lo cual se le denomina «Este Cid Campeador» (v. 972).¹⁵ Como lo dice el alguacil en charla con su amo Tello, Cristóbal de Lugo, el rufián protagonista, ni es ladrón ni hurta capas de noche. Su conducta es la de un germano refinado, que incluso desaira a una dama que se ha enamorado de él debido a su fama de diestro espadachín. Sumado a este carácter singular, posee unos arrebatos devotos que hacen que se despoje de su identidad de rufián, según pone de manifiesto su compañero Lagartija: «O sé rufián o sé santo;/ mira lo que más te agrada» (vv. 1146-1147).¹⁶ Al plantear esta disyuntiva, Cervantes propone un claro deslinde entre lo profano y lo divino, dado que nuestro autor «se halla persuadido de que al poeta cristiano le está vedado encaramarse al púlpito, donde aun, en el mejor de los casos, solo puede ser un usurpador». ¹⁷ Según lo había manifestado el autor en su prólogo a la primera parte de *Don Quijote*, combinar lo humano y lo divino, o sea fusionar la seriedad teológica con la ligereza de lo estrictamente ameno, como lo había hecho Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*, era una aberración, era «un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningún cristiano entendimiento». ¹⁸ Se entiende entonces que, para plasmar fehacientemente la experiencia religiosa de Lugo, Cervantes emplee la enunciación dramática, mediante la cual despoja al delincuente de aquellos problemas técnicos que entrañaría la forma autobiográfica picaresca en tanto confesión de un mentiroso. Aplicando este procedimiento se

15. Cervantes, Miguel de, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997, p. 158.

16. Cervantes, Miguel de, *op. cit.*, p. 171.

17. Márquez Villanueva, Francisco, «La interacción Alemán-Cervantes», en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 275.

18. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, p. 13.

logra una conversión verosímil frente a la audiencia, sin la incoherencia que poseía, para la pluma cervantina, una narración picaresca a la manera del *Guzmán*.

Así, con la comicidad como valor intrínseco, en *El rufián viudo* los personajes de Trampagos y Escarramán, quien le roba a aquel el protagonismo de la pieza, abrazan una vida delictiva que se recrea con fines estrictamente festivos. Los personajes cervantinos están llamando todo el tiempo la atención sobre su naturaleza artística. «Lejos de aparecer como los seres de la picaresca, están imbuidos de belleza, de la belleza sensual de la naturaleza».¹⁹ Por eso mismo, uno de los picos más altos del entremés, y así debió proponérselo Cervantes cuando imaginó la representación (que él nunca pudo ver), es el baile: los rufianes cervantinos son diestros danzantes, mostrando sus dotes artísticas en el tablado. Este baile es la máxima expresión de este doble homenaje a la vida y la literatura. En efecto, en *El rufián viudo* se encuentra la literatura vuelta vida. Como lo ha estudiado Zimic en profundidad, «los personajes rufianescos se empeñan en imitar situaciones, acciones, pensamientos, ademanes, parlamentos, expresiones, etc. de las *Églogas* de Garcilaso».²⁰ A la vez, encontramos la vida convertida en literatura con la aparición de Escarramán. Este, sujeto de carne y hueso dentro de la ficción teatral, viene a descubrir que su nombre, vida y hechos se han convertido en materia de versos panegíricos.

La aparición de Escarramán, que le resta protagonismo a Trampagos, empieza en el verso 266. Considerando que el entremés tiene 400 versos, los 135 versos dedicados a Escarramán constituyen cerca de un tercio de la pieza. La crítica tiende a ver a Escarramán como un personaje añadido, sin el cual el entremés resultaría demasiado breve. Es verdad que Escarramán no aporta nada en términos argumentales, puesto que solo está allí para coronar el cierre de la pieza. De hecho, quizás su inclusión es posterior a la invención de la trama del entremés.²¹ No obstante, nos encontramos frente a la «personification of the picaresque spirit of the underworld».²² En ese sentido, su aparición no es gratuita. Cuando escribe Cervantes, Escarramán ya es un personaje literario famoso, por lo que las alusiones a su fama que se hacen sobre el escenario tienen un respaldo absolutamente real. La primera mención del personaje de la cual se tiene constancia está en las jácaras de Quevedo, especialmente la fechada hacia 1611, la *Carta de Escarramán a la Méndez*; no obstante, es de suponer que el personaje, en su raíz folclórica y fuera del circuito literario, ya existía desde muchos años antes y que, por ende, los versos quevedescos implican su consagración en la lírica a manos de un poeta igualmente canónico.

Escarramán es quien redondea el factor metaliterario en *El rufián viudo*. Si el libro picaresco había puesto en primer plano el problema de la narración no fidedigna (la picaresca como la confesión de un mentiroso), optar por el lenguaje dramático,

19. Casaldueiro, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966, p. 190.

20. Zimic, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, p. 309.

21. Pérez de León, Vicente, *op. cit.*, p. 167.

22. Reed, Cory, *op. cit.*, p. 98.

como lo hacía Cervantes, implicaba desplazarse a otros asuntos estéticos, aunque mucho más estimados por él, como la metaliteratura, que se aborda a través del personaje de Escarramán. Popularizado este por Quevedo, Cervantes lleva a cabo una apropiación del personaje del jaque sevillano y lo somete a su propia mirada, la cual se regocija en la fama que este ha alcanzado (contagiándolo así de un ideal quijotesco) y dotándolo de una dignidad más bien propia de un peregrino, la cual comparte con el perro Berganza del *Coloquio de los perros* y que anticipa, de alguna forma, la estirpe viajera de algunos personajes de los *Trabajos de Persiles y Sigismunda*.

Para Pérez de León, uno de los recientes estudiosos del Cervantes entremesil, la presencia de Escarramán intenta mostrar «la «autenticidad» del personaje-persona en contra de su idealización a través de la literatura»,²³ de forma similar a como aparece Ginés de Pasamonte. Pero no nos parece del todo exacto. Si recordamos su actuación en *Don Quijote de la Mancha*, Ginés sale muy mal parado, como un burdo imitador de Lázaro y de Guzmán de Alfarache. Por contraste, Escarramán no es un pícaro, sino un rufián, un germano magnífico, ni más ni menos que la «coluna de la hampa» (v. 270).²⁴ Y no lo dice él, como un pícaro se ufanaría de sus actos en un libro escrito ‘por sus propios pulgares’ (tal como diría Ginés), sino que se lo reconocen sus congéneres. Como Elena Di Pinto afirma bien, Escarramán no pontifica ni censura, solo intenta divertir; está desprovisto de dobles intenciones.²⁵ Es un héroe y un artista. Es la propuesta cervantina frente al pícaro. Un héroe de sabor muy distinto.

Otra diferencia radical entre pícaro y rufián se da en el terreno del lenguaje. Para Alonso Hernández, el mayor experto en la lengua del marginalismo del Siglo de Oro, el pícaro emplea la germanía como medio de expresión, pero solo durante un tiempo. El pícaro es proteico, a diferencia del germano, quien no cambia su identidad. En efecto, el pícaro «no es un verdadero germano y, acaso debido a su constante movilidad de oficios y servicios y desplazamientos, la hermandad que forma con otros es eventual, transitoria, poco solidaria y muy individualista».²⁶ El pícaro en cambio es predicador, gracioso y ejerce muchos oficios más, adaptando para cada situación un registro lingüístico diferente, puesto que usurpa roles o, dicho de otro modo, se pone muchas máscaras, siguiendo de cerca una poética narrativa propia del discurso bufonesco.²⁷ La germanía es tan solo un periodo en la vida del pícaro, un lenguaje más de los varios que maneja. En *El rufián viudo* el grueso del material cómico se sustenta en bromas que tienen por sostén el lenguaje, en oposición a las burlas y las estafas que narra el pícaro. No se cuentan hazañas delicias llevadas a cabo detrás del escenario. Todo lo que se requiere para conmover al receptor se exhibe o hilvana frente a sus ojos.

23. Pérez de León, Vicente, *op. cit.*, p. 169.

24. Cervantes, Miguel de, *op. cit.*, p. 93.

25. Di Pinto, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt Am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005, p. 37.

26. Alonso Hernández, José Luis, «Marginalismos y lenguajes», *Ínsula*, 503(1988), p. 12.

27. Rodríguez, Carlos, «Guzmán de Alfarache, narrador: la poética del gracioso», *Romance Quarterly*, 31(1984), pp. 403-412.

Visto así el fenómeno, se hace patente que Cervantes está atraído por los rufi-
anes, no por los pícaros. En el personaje de Escarramán encuentra valores diver-
gentes a los vinculados con el pícaro tradicional. Escarramán contará su historia de
cautividad con los turcos, relato que evoca no solo la *Historia del cautivo* contenida
en la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, sino la odisea del propio Cervantes
en Argel. Di Pinto se esfuerza en encontrar un referente real para Escarramán y sus
actos,²⁸ pero ¿no es sugestivo más bien el considerar esas referencias al cautiverio
como un elemento agregado más que dignifica y eleva a Escarramán? El detalle
de quedar como esclavo de los turcos acrisola su heroísmo, que tantas reverbera-
ciones provoca en la pluma cervantina.²⁹ El breve relato que ensaya Escarramán
configura una respuesta a la confesión picaresca:

Quedé en poder de turcos por esclavo;
de allí a dos meses, como el cielo plugo,
me levanté con una galeota;
cobré mi libertad, y ya soy mío.
Hice voto y promesa inviolable
de no mudar de ropa ni de carga
hasta colgarla de los muros santos
de una devota ermita, que en mi tierra
llaman de San Millán de la Cogolla;
y este es el cuento de mi estraña historia,
digna de atesorarla en mi memoria.
La Méndez no estará ya de provecho (vv. 284-295).³⁰

En su narración, Escarramán conjuga heroísmo y exaltación religiosa, además de
referirse a la libertad como supremo bien, otro tema caro a la mentalidad cervan-
tina. La alusión final a la Méndez no deja de ser interesante: a continuación pre-
guntará si sigue viva, a lo cual Juan Claros le responde que «está en Granada a sus
anchuras» (v. 296).³¹ El germano no indaga más por ella, como si no pensara en re-
cuperarla o volver al camino criminal. Más bien se plantea un peregrinaje, modelo
narrativo muy empleado para difundir el nuevo dogma tridentino, hacia la ermita
de San Millán de la Cogolla, en el camino de Santiago. De esta forma, el personaje
de Escarramán se desmarca del pillaje más vil y reviste sus aventuras de un hálito
devoto, piadoso, que lo redime de sus actos delictivos previos, tal vez mejor que
como lo haría un Guzmán de Alfarache, cuya conversión, dada la forma narrativa
empleada, posee fisuras que afectan el significado religioso unívoco de la obra.³²

Si se sigue de cerca la tradición escarramanesca, reunida por Elena Di Pinto,
queda evidente, como señala la autora, que este rufián es «el transgresor irónico,

28. Di Pinto, Elena, *op. cit.*, p. 23.

29. No es casualidad que tanto *El trato de Argel* como *Los baños de Argel*, tan cargados de experiencias
vitales, sean los primeros y a su vez los más poderosos dramas cervantinos, como lo observa Garcés,
María Antonia, *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005, p. 230.

30. Cervantes, Miguel de, *op. cit.*, pp. 94-95.

31. Cervantes, Miguel de, *op. cit.*, p. 95.

32. Whitenack, Judith, «The Destruction of Confession in *Guzmán de Alfarache*», *Revista de Estudios
Hispanicos*, 18 (1984), pp. 221-239.

el rufo valiente, el ladrón de capas que se burlaba de los nobles y salía indemne de sus tretas, era el rufián famoso, un personaje «mitificado» que se reía de todo orden establecido». ³³ En esa medida, Escarramán es la antítesis de Ginés de Pasamonte, un imitador de las vidas literarias de otros pícaros modélicos a los que no puede alcanzar. Ginés de Pasamonte ha entregado su vida a la imitación de Guzmán de Alfarache. Sin embargo, Ginés es ciertamente ingenuo y no ha entendido el carácter artificial («mentiroso» nos diría él) de la narración picaresca. La autobiografía del pícaro (el *Lazarillo* y el *Guzmán*) presenta al protagonista con una identidad completa y consistente debido al propósito de salvación personal inherente a su discurso. «In contrast to Guzmán, who is the real butt of Pasamonte's criticism, Ginés really is a criminal and an author at the same time; he is a delinquent whose *Vida* remains fragmented and incomplete». ³⁴ El fracaso está asegurado debido a una mala lectura de sus maestros.

Nada de esto ocurre con Escarramán, quien se erige de tal forma en un espejo invertido de Ginés. No tiene esa necesidad imperiosa de contar su propia vida para salvarse: otros la cuentan por él y celebran sus actos. Estos, difundidos y recreados por otros, hablan por él. Cuando narra su historia, lo hace sin aspavientos, sin vanidad picaresca, sino más bien como un sincero gesto de devoción. Él ha, prácticamente, resucitado. De acuerdo con el tratamiento que le brinda Cervantes, Escarramán se nos presenta como un héroe épico que ha venido de la otra vida, de una 'muerte civil' en cautiverio. Este «has enjoyed a symbolic rebirth with this death-defying escape». ³⁵ En ese aspecto, el rufián o germano está más cerca del caballero que del pícaro. En tanto «coluna de la hampa», Escarramán se erige como modelo a seguir. Se propone ser un artista, otro don Quijote, pero sin su fracaso inherente, ya que Escarramán no es fantasioso. Mientras que don Quijote es eminentemente un lector, un imitador, tal como lo es igualmente Ginés de Pasamonte (obsesionado con escribir a la manera del *Lazarillo de Tormes* y galeote escritor como Guzmán de Alfarache), Escarramán es un actor, un héroe por su historia que no pretende ser autor de su propia vida. ³⁶ El rufián indaga por su fama, como don Quijote en su entrevista con Sansón Carrasco al inicio de la segunda parte de 1615, pero su pregunta («¿Qué se ha dicho de mí en aqueste mundo, / en tanto que en el otro me han tenido / mis desgracias y gracia?», vv. 298-300) ³⁷ ya no encierra mofa alguna, sino sincera noticia. La gente lo admira, se ha apropiado de su leyenda. Él está feliz: «Tenga yo fama, y hágame pedazos; / de Éfeso el templo abrasaré por ella» (vv. 325-326). ³⁸ Esta referencia a Eróstrato, quien incendió el santuario de

33. Di Pinto, Elena, *op. cit.*, p. 36.

34. Spadaccini, Nicholas, «*Estebanillo González* and the Nature of Picaresque «Lives»», *Comparative Literature*, 30(1978), p. 214.

35. Reed, Cory, *op. cit.*, p. 93.

36. La vocación por dramatizar, por interpretar papeles, es un rasgo típico de las obras cervantinas, donde los protagonistas imitan modelos literarios, como pastores, caballeros o peregrinos, tal como lo recuerda Reed, Helen, *op. cit.*, p. 76.

37. Cervantes, Miguel de, *op. cit.*, p. 295.

38. Cervantes, Miguel de, *op. cit.*, p. 97.

Diana en Éfeso para no ser olvidado, es una muestra del llamado *erostratismo*, la desaforada búsqueda de la fama, la cual era una fuerza motriz que empujaba al desarrollo de empresas o hazañas impresionantes, tal como habían sostenido los historiadores italianos del XVI.³⁹ Ya en *Don Quijote de la Mancha* (parte II, cap. VIII), Cervantes había resaltado el valor de la fama como móvil de las acciones humanas en la conversación que amo y escudero sostienen al respecto. Tras una serie de ejemplos descabellados de personajes famosos, en los cuales incluye naturalmente a Eróstrato, Don Quijote sostiene: «Quiero decir, Sancho, que el deseo de alcanzar fama es activo en gran manera».⁴⁰ El hidalgo se incluía en ese grupo de quienes deseaban la fama, pues los caballeros, y germanos según el modelo de Escarramán, también realizan proezas con tal fin. Naturalmente, la mejor proyección de la fama que podía hallarse en la época era la conversión de la vida en literatura y así le ha ocurrido al famoso germano. De tal forma, en *El rufián viudo*, Escarramán cumple el papel de paradigma o modelo de rufianes.⁴¹

Producto de su metamorfosis literaria y el aliento de sus aventuras, Escarramán se convierte en otro Ulises, tal cual Pedro de Urdemalas en el anónimo *Viaje de Turquía*, otra obra que refiere el peregrinaje jacobeo y cuyo protagonista, de idéntico origen folclórico, inspiró a Cervantes una comedia del mismo nombre. Pedro de Urdemalas o Escarramán poseen, en la pluma cervantina, el prestigio de los héroes épicos de antaño de los que se burlaba el alcaalá en *Don Quijote*. Diríase que estos delincuentes vienen a ocupar el espacio legendario que han dejado vacío los añejos caballeros andantes. Es una propuesta a contracorriente de los usos de la época, cuando el personaje del pícaro, con Guzmán a la cabeza, había calado profundamente en el imaginario de los lectores, tanto como, en otro ámbito, la fórmula teatral de Lope de Vega. Así, Cervantes asume una postura divergente y, no cabe duda, original, elaborada al margen de las convenciones estéticas de su tiempo.

El rufián viudo tiene un antes y un después con la llegada de Escarramán, a partir de la cual el entremés se olvida del protagonista, Trampagos, que su título postula. La aparición es aparentemente gratuita pero encierra todo un homenaje a la rufianesca, a un tipo de personaje que Cervantes parece admirar porque transmite unos valores que ya no encuentra en el mundo ordinario. Escarramán sanciona la boda y el ritual de renovación que constituye el núcleo del entremés. Él ha venido de la otra vida, revestido de nuevos bríos y adorado por el gran público. El grito final de «¡Viva, viva Escarramán!» (v. 399),⁴² no es solo la vindicación de un personaje, sino la de todo un género de escritura, la germanesca, que a despecho de la picaresca, se ubica, para Cervantes, en el centro de la comicidad y la rara mezcla de vida y literatura que impregna toda su obra.

39. Burckhardt, Jacobo, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 128-129.

40. Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004, p. 605.

41. La imitación de modelos, un recurso propio del mundo artístico que se aplicaba a la vida, es uno de los temas claves cervantinos, según lo expone Riley, Edward, «Don Quixote and the Imitation of Models», *Bulletin of Hispanic Studies*, 31(1954), pp. 3-16.

42. Cervantes, Miguel de, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970, p. 100.

Bibliografía

- AGOSTINI, Amelia, *El teatro cómico de Cervantes*, Madrid, Aguirre, 1965.
- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, «Marginalismos y lenguajes», *Ínsula*, 503(1988), pp. 11-12.
- BURCKHARDT, Jacobo, *La cultura del Renacimiento en Italia*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- CANAVAGGIO, Jean, «Del Celoso extremeño al Viejo celoso: aproximación a una reescritura», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82(2005), pp. 587-598.
- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid, Gredos, 1966.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española – Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- _____, *El rufián dichoso*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 1997.
- _____, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia, 1970.
- CHECA, Jorge, «El rufián viudo de Cervantes: estructura, imágenes, parodia, carnava- lización», *MLN* 101(1986), pp. 247-269.
- CLOSE, Anthony, «Characterization and Dialogue in Cervantes' «comedias en pro- sa»», *Modern Language Review* 76(1981), pp. 338-356.
- DI PINTO, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid- Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2005.
- GARCÉS, María Antonia, *Cervantes en Argel. Historia de un cautivo*, Madrid, Gredos, 2005.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GUILLÉN, Claudio, *Literature as System*, Princeton, Princeton UP, 1971.
- HAZAÑAS Y LA RÚA, Joaquín, *Los rufianes de Cervantes*, Sevilla, Izquierdo, 1906.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «La interacción Alemán-Cervantes», en *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 241-297.
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente, *Tablas destempladas. Los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- REED, Helen, «Theatricality in the Picaresque of Cervantes», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 7(1987), pp. 71-84.
- REED, Cory A., *The Novelist as Playwright*, New York, Peter Lang, 1993.
- RILEY, Edward, «Don Quixote and the Imitation of Models», *Bulletin of Hispanic Studies*, 31(1954), pp. 3-16.
- RODRÍGUEZ, Carlos A., «Guzmán de Alfarache, narrador: la poética del gracioso», *Romance Quarterly*, 31(1984), pp. 403-412.
- SEGRE, Cesare, «Narratology and Theater», *Poetics Today*, 2(1981), pp. 95-104.
- SPADACCINI, Nicholas, «Estebanillo González and the Nature of Picaresque «Lives»», *Comparative Literature*, 30(1978), pp. 209-222.
- WHITENACK, Judith, «The Destruction of Confession in Guzmán de Alfarache», *Re- vista de Estudios Hispánicos*, 18(1984), pp. 221-239.
- YNDURÁIN, Domingo, «Rinconete y Cortadillo: de entremés a novela», *Boletín de la Real Academia Española*, 46(1966), pp. 321-333.
- ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.