

De un gracioso proteico arlequinado: el Ramiro de *Quien no se aventura... no ha ventura*

por Christiane FALIU-LACOURT (†)
(LESO, Universidad de Toulouse-Le Mirail)

Mi intento, hoy, no es más que analizar detalladamente, en una comedia generalmente atribuida a Guillén de Castro, a un gracioso, a uno de estos *dramatis personae* particularmente interesante porque, a lo largo de la obra en que actúa, define repetidamente su estatuto y condición. Se trata, en la pieza titulada *Quien no se aventura... no ha ventura*¹, del gracioso Ramiro, personaje proteico que aparece sucesivamente como consejero confidente de su amo, luego como fingido peregrino predicador y, por fin, como figuronesco mayorazgo del Cuzco, llevador del burlesco título don Brocadán el Confuso y el Enojado.

He aquí como se presenta el argumento –muy trivial por otra parte– de esta comedia, escrita posiblemente entre 1625 y 1631. Por orden de su padre, y después del fallecimiento, en Zaragoza, de su hermano el Príncipe heredero, una Princesa de Sicilia se ve obligada a casarse para asegurar la continuidad de la familia en el trono. Esta Princesa tiene tres pretendientes: el duque de Mantua, el duque de Ferrara y el Príncipe de Albania. Pero ha jurado casarse sólo con quien le llevara la cabeza del Infante de Aragón, que mató a su hermano. Y se da el caso que, precisamente, dicho Infante cae locamente enamorado de la Princesa después de contemplar su retrato y consigue entrar, acompañado por su confidente Ramiro, al servicio del duque de Mantua, a quien esconde su verdadera identidad. Entonces, con pretexto de favorecer al de Mantua, Ramiro se introduce en Palermo bajo varios disfraces, y, en realidad, fomenta la intrusión de su amo, el Infante, en la Corte de Sicilia, hasta lograr su elección como esposo de la Princesa.

Como puede verse, este argumento no deja de ofrecer algunas semejanzas con el de *Las Mocedades del Cid*. Elementos comunes son, en efecto, el pregón de la heroína, el «head motiv», resuelto con la aparición del culpable que llega, vivo, con su propia cabeza, y la situación psicanalíticamente ambigua de la mujer que quiere a quien mató a su padre o a su hermano. Pero, en *Quien no se aventura...*, el tratamiento dramático de estos elementos es radicalmente diferente,

¹ No figura esta obra en ninguna de las dos *Partes* de Guillén de Castro, sino en un manuscrito de la B.N. de Madrid (Ms. 15691); fue editada en la *Colección de libros raros y curiosos* (Madrid, Fortanet, 1878), y luego por E. Juliá Martínez en su edición completa de las *Obras de Guillén de Castro y Bellvis* (Madrid, RAE, 1927, t. III, pp. 466-498), edición que nos servirá para todas nuestras citas.

tanto por el marco genérico en que se inscribe la obra –no es tragicomedia sino comedia palaciega o novelesca–, como por las modalidades escogidas para solucionar el problema amoroso planteado por la imposible unión entre una princesa y el matador de su hermano, modalidades que suponen una cierta promoción dramática del gracioso, una como toma del poder por el gracioso, hasta dotado de un verdadero protagonismo dramático durante las fases centrales de sus seis momentos de intervención.

Y eso que Ramiro había iniciado su carrera dramática como cualquier gracioso ordinario, desempeñando dos de sus funciones básicas como son ser confidente de su amo y cumplir con el papel de figura del donaire encargada de la graciosidad indispensable para el gusto de los oyentes. Criado «en casa» y al «lado» del Infante de Aragón (p. 469a), Ramiro sabe ser la voz de su amo, a la vez voz recordatoria de las obligaciones de su decoro socioético y voz del buen sentido común, para quien el amor apasionado nacido de la mera contemplación de un retrato no puede ser sino locura o enfermedad de un seso perturbado. Pero en la misma condena jocosa por Ramiro de este enamoramiento –la distancia entre pintura ideal y realidad virtualmente mucho menos halagadora– se expresa claramente el notable humor constitutivo de este personaje gracioso que, puesto en situación de presentarse ante el duque de Mantua, se autodefine en un largo y muy revelador parlamento:

También yo
soy bien nacido en España,
y hombre soy que por lo menos,
si no dichas, tengo *bríos*
para ejercitar los míos
sin abatir los ajenos.
Soy quien junta la hidalguía
del decir con el hacer;
soy quien deja de tener
porque dio lo que tenía;
soy quien puede, aunque a pesar
de la usanza, no admitir
el atreverme a pedir
que no fuere para dar;
soy quien trae por los cabellos,

con propio gusto de oídos,
donaires para decillos
pero no para vendellos;
soy quien tiene por *primor*
el salir con ser *gracioso*;
mas no empleo en ser chismoso
el preciarme de *hablador*;
soy quien jamás dando efeto
al rigor o a la piedad
vestir supe una verdad
y desnudar un secreto;
y, en fin, soy quien poco a poco,
pasando el frágil raudal
del engaño natural,
he sabido que sé poco. (Pp. 469b-470a)

No será útil insistir en la acumulación de términos que pertenecen al campo semántico del donaire propio del gracioso, propio de la «alegre naturaleza» (p. 498b) de Ramiro, por ella recompensado en la distribución final de los galardones por el rey de Sicilia. Pero quizá sea conveniente subrayar fuertemente que al hombre de humor le acompaña, en el caso preciso de Ramiro, un excepcional hombre de confianza. Modestia e hidalguía, generosidad y desprendimiento, facundia nada chismosa y sinceridad, sabiduría, en fin, casi filosófica le confieren al criado-amigo del Infante, para cumplir con su papel de adyuvante, una notable dimensión de eficacia, merecedora en boca de su amo de los siguientes elogios:

... es para todo capaz,
pues sobre ser bien nacido,
es industrioso, entendido,
determinado y sagaz,

y hombre de tal confianza,
que en ella seguros veo,
para lograr un deseo,
los pasos de una esperanza. (P. 470b)

Nadie se sorprenderá, pues, que, en el marco de la industria inventora del disfraz primero escogido por su amo –ser criado del Duque de Mantua–, este criado menor del ahora criado mayor

del Duque se encuentre encargado de una alta misión de confianza, la de escudriñar los pensamientos de la Princesa y explorar las posibilidades de éxito de los aventureros del amor.

Entonces –es decir después de esta primera fase de puesta en órbita argumental– es cuando el eco o *alter ego* de su amo va a poder desarrollar plenamente las implicaciones de su elevación a protagonista de la traza, las potencialidades de su nuevo personaje, por él mismo definido como «otro Ulises» (p. 470b). Ahora investido de indudable poder dramático, ese criado-gracioso, que no goza del poder sociopolítico de sus amos, va a disfrutar frente a los grandes, cual tradicional bufón de corte, del poder de los que no lo poseen, llegando así a veces a trastornar inesperadamente las situaciones al sacar provecho de las contradicciones y ambigüedades, incluso de su propio amo.

De ese su nuevo poder, son las formas más visibles las manifestaciones de su extrema movilidad, tanto en el campo de la geografía como en el de la identidad. Ramiro, no solamente es nuevo Mercurio que constantemente corre y vuela para crear, explicar o resolver las peripecias del drama. Más aún se caracteriza por sus cambios de identidad que le hacen adoptar el cómico disfraz de un santurrón hipócrita (segunda fase de su trayectoria) y luego (tercera y cuarta fases) el papel ampliamente desarrollado de una *figura* muy parecida a ciertas plasmaciones de estafalarios personajes pertenecientes a las comedias de figurón del primer cuarto del siglo.

Espía del amor de sus dos amos –el uno pretendiente oficial de la Princesa, el otro enamorado oculto de la misma–, Ramiro, al llegar a Palermo, pone en ejecución lo que él mismo llama

una grande estratagema
que en la cabeza traía

perficionada y dispuesta.
(P. 474b)

La cual consiste en la intrépida adopción de un disfraz de peregrino pordiosero muy pronto convertido en predicador. Disfraz lleno de audacia, porque Ramiro comparte, en su nivel subalterno, la idea inscrita en el lema chistoso que sirve de título a la obra: *Quien no se aventura... no ha ventura*, o sea “quien no se aventura... no tiene ventura”. Pero, simultáneamente, disfraz repleto de peligrosidad por su misma naturaleza religiosa, lo que quizá explique que no aparezca realmente escenificado, sino solamente relatado y como tal menos susceptible de caer bajo los ataques de la censura.

Examinemos, pues, algunos de los rasgos de la descarada falsa identidad escogida como disfraz por el espión-misionero del amor, y, para ello, escuchemos el relato de sus arriesgadas hazañas (pp. 474b-476a), aquí presentado con subtítulos orientadores:

Preparación física por el representante de su nuevo papel:

Sobre un saco de sayal
ceñido con una cuerda,
me puse un rosario al cuello

con su cruz y calavera
Fingí macilento el rostro...

Luego, primeros pinitos de peregrino pordiosero:

Fui los tres días primeros
pidiendo de puerta en puerta,
publicando que venía
de adorar la santa tierra

del gran sepulcro de Cristo,
refiriendo lo que en ella
vi, peregriné y sufrí
de trabajos y de penas.

Inicio, posteriormente, de una predicación harto violenta que no teme poner en tela de juicio la misma actitud del rey de Sicilia:

Di en predicar los temores
de las regiones funestas
con gritos de cuando en cuando

que hacían temblar la tierra.
De los públicos pecados
di apasionadas querellas

y al de la venganza más
le apuré la inteligencia;
especialmente en un Rey

que daba por premio de ella
de su hija el matrimonio,
sacramento de la Iglesia...

Es casi inmediato el éxito popular del santurrón que fascina al pueblo por sus exclamaciones, libertades (fijémonos en esta palabra) y promesas incluidas en sus «oraciones, llantos, / disciplinas y abstinencias». Y se abren entonces las puertas de Palacio, en cuyo metafórico escenario da Ramiro una super representación de su fingido personaje:

Llegué con el cuello
torcido, la voz enferma
y en los penitentes pasos
cobardes intercadencias.

Tendíme del pie al cabello,
como haciéndole la venia
del fraile penitenciado
en sus rectorias mesas.

Ya puede ocupar la posición de oráculo-advino, que a todo sabe responder, dice él,

con equívocos notables,
levantando la cabeza

a mirar lo que decía
como escrito en las estrellas.

Y logra así entrar en contacto con la Princesa y su hermana, la infanta Leonora, ante las cuales da también una excelente representación:

Atrevíme, prediquélas,
si con grande desenfado,
con mayor impertinencia,

estilo muy propio en todos
los que ignoran lo que enseñan.

Hasta aquí lo que nos hace falta para entender la constitución y posible significación del disfraz escogido. Lo interesante, en efecto, es que Ramiro, más allá o, mejor dicho, más acá, de sus finalidades de servidor de los intereses de sus amos, se sirve de su máscara de peregrino-orador para transformarse en «boca de todas verdades». Así es como denuncia a los que se adornan de méritos y visten traje religioso sin formación teológica, vocación religiosa ni voluntad de llevar vida retirada y santificada. Así es como, también, revela la excesiva credulidad del pueblo, que le sigue tan ciegamente que él pudiera considerarse como «un segundo Mahoma / por inventor de otra secta», renovando así la triunfal farsa del diablo predicador². Así es como, finalmente, se transforma Ramiro en feroz crítico de la hipocresía, «porque siempre se alimentan / las engañosas cautelas, / de fingidas santidades», llegando él mismo a engañarse a sí mismo, como lo deja entender en un momento de casi auto-desmitificación de su propio papel:

² Véase Claude Chauchadis, «El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias de santos: *Fray Diablo* y *el diablo predicador*, *El diablo predicador* y *mayor contrario amigo*», *Crítica*, 2, 1978, pp. 1-7. Y también Jean Krynen, «Aperçu sur le Baroque espagnol et la théologie: Quevedo *Diablo predicador*», en *Homenaje a José Antonio Maravall*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, t. II, pp. 373-376; escribe Jean Krynen: «Si [le diable] entre dans le jeu, c'est surtout pour mieux tromper la crédulité de l'auditoire. Au niveau de la farce de la *comedia*, on comprend qu'un théâtre ouvert à tous les phénomènes spectaculaires de la religion miraculiste et ostentatoire, comme l'était le Siècle d'Or espagnol, ait été accueillant au thème du *diablo predicador*. Il révélait l'état mental des responsables de la censure inquisitoriale qui toléraient au théâtre ce qu'ils ne savaient plus censurer dans l'École. [Au théâtre], il a pour fonction de concilier le peuple avec l'univers inquiétant du fantastique, approché comme dérisoire» (p. 373).

... ya en mí la hipocresía pareció naturaleza como si yo fuera un santo, y aun yo creí que lo era;	tanto puede un embeleco de una fingida apariencia, que con mentiras engaña al mismo que las inventa.
--	---

En su conjunto, pues, Ramiro llega a bosquejarnos una imagen demoledora de la falsa religiosidad de su tiempo, a la que conviene añadir la pintura de los excesos retóricos de unos predicadores muy cercanos a la posesión³:

Aquí tan furiosamente les di a los gritos la fuerza,	que en mi cuello una maroma parecía cada vena.
---	---

No es éste lugar para tratar de reinscribir en su contexto histórico estas diatribas relativas a los malos predicadores, a la maldad anticristiana del espíritu de venganza o bien a los peligros de la santidad fingida. Pero sí será indispensable destacar cómo Ramiro, además o a través de su papel de gracioso encargado de provocar la risa, desempeña un papel doctrinal importante, papel que se confirmará cuando adopte su segundo disfraz, el del mayorazgo del Cuzco, don Brocadán el Confuso y el Enojado.

Después, en efecto, de la vuelta de Ramiro a Mantua donde informa a sus amos, éstos deciden embarcarse para Palermo, donde el Infante de Aragón se presentará bajo el nuevo disfraz de un amigo —y no ya de un criado— del duque de Mantua. Ramiro, claro está, los acompaña y, sin avisarles nada, se toma la iniciativa de un nuevo disfraz, esta vez no relatado sino escenificado en los dos momentos de su intervención en la segunda jornada.

Desde un principio, Ramiro, que sale vestido *de figura*, se autopresenta como siendo «en las Indias de Oriente / ... mayorazgo del Cuzco» (p. 478b), y mayorazgo, dice él,

porque tengo y porque empuño la mayor parte y más rica	de las provincias del mundo. (Pp. 478b-479a)
---	---

Con el verbo *empuñar* se nos revela en seguida la naturaleza, tonalidad y modo de representación de su nuevo personaje, hermano del Mayorazgo figura de Castillo de Solórzano: lo que empuña, en efecto, no puede ser sino el cetro, cetro real de su loca pretensión de figurón y cetro lúdico que los bufones llevaban a menudo en mano. La dimensión bufonesca de su nueva encarnación no deja lugar a dudas, subrayada por el empleo repetitivo de las palabras *loco* o *locura* en los comentarios de los demás personajes, y visible también en la fantasiosa presentación de su imperio por el nuevo monarca burlesco. Ciudades, campañas, ríos, montes, hombres y mujeres de su reino remiten manifiestamente al tema del País de Cucaña, de la Tierra de Jauja y de las Antípodas, con la reutilización de los tópicos del mundo al revés y de los *impossibilia*⁴.

Sea lo que sea, sin embargo, del origen e índole de los componentes de la personalidad de este exótico «gran señor», que pone

³ Véase Evangelina Rodríguez Cuadros, «Gesto, movimiento, palabra: el actor en el entremés del siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. por Luciano García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 47-93.

⁴ Véanse J. Lafond et A. Redondo (éd.), *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle et au milieu du XVII^e*, Paris, Vrin, 1979; F. Tristan, *Le monde à l'envers*, Paris, Hachette, 1980.

en el timbre de [su] escudo
las abarcas y las greñas

del villano del Danubio
(P. 479a),

lo decisivo es el carácter abierta y constantemente bufonesco de su aspecto, de su comportamiento y de sus discursos. Bufonesco, por ejemplo, por la naturaleza totalmente disparatada de la empresa del mote que inventa para una justa y que dedica a la Princesa: en su cimera sacará una albarda acompañada por el siguiente mote: «Ésta mata los riñones; / vos, señora, corazones» (p. 485b). Pero bufonesco, también, en otra dimensión del adjetivo: tanto como en las «libertades» que se tomaba, desde un punto de vista serio, el austero peregrino predicador, el mayorazgo ridículo de Cuzco se vale de la tradicional libertad de palabra del bufón para decirle a cada uno sus verdades. La libertad de movimiento que reclama frente a su amo, que acaba de reprocharle su osadía (p. 480b: «¿Quién te mete / ese ser libre?»), esa libertad cobra entonces su plena significación: reivindicación de autonomía para poder idear libremente sus trazas, fundamenta otra libertad que le permitirá quitar los ropajes de las apariencias y demostrar, como Arlequino y, más tarde, Sganarelle y Fígaro, que sabe mucho quien modestamente declaraba, en su autodefinición inicial: «he sabido que sé poco».

De ahí la presencia, más allá de la caricatura grotesca de los «indianos», de una crítica social generalizada, de la que sólo se salvan los habitantes de las Antípodas, donde

hay mujeres que no piden
y hombres hay —aquesto es mucho—

que dicen todos verdad.
(P. 479a)

De ahí, también, el sentido de su apodo de «El Confuso», pues, nos dice Ramiro,

... no sin grande propiedad
este nombre me acumulo
porque los tiempos de agora

depravados y caducos
¿qué hombre habrá que mucho entienda,
que no se confunda mucho? (P. 479a)

De ahí, por fin, la pintura satírica de la fama:

cuando con gritos [...]
relevantes y profundos,
que unas veces son bramidos

y otras veces son rebuznos,
publicó que la Princesa...
(P. 479b),

o la denuncia de la falsedad de la amistad en la Corte (p. 485a).

Así, las «locuras cuerdas» de Ramiro, tras lo burlesco de los atuendos y disparates, dejan entrever parodias y enseñanzas que hacen del gracioso el personaje más atractivo de una comedia que no se distingue por el argumento ni la técnica dramática. Sus fingidas locuras de bufón dan lugar a una crítica corrosiva de varias actitudes sociales tanto de los estamentos nobles como de los estamentos medianos y populares. Pero, hay que añadir en seguida, dicha crítica es una crítica que se ejerce, podríamos decir, desde *dentro*. Y esto, en un doble sentido.

En un primer sentido, en efecto —más bien relacionado con la autonomía dramática de que goza libremente Ramiro—, hay que precisar que sus afanes de libertad, en definitiva, acaban sirviendo sobre todo los intereses de sus amos porque le permiten más que todo llevar a buen término su papel de alcahuete. Servidor de dos amos, como pasa a menudo con Arlequino, Ramiro, en recompensa de los servicios prestados, recibirá al final el pago de una buena renta en Sicilia, revelando que, en última instancia, permanece, bajo sus disfraces, un hombre que depende de los grandes a quienes sirve.

Y en un segundo sentido –más directamente referido a la emisión de sus discursos críticos–, es necesario observar que, en el desarrollo de la acción, los demás personajes se dan cuenta de que los disparates del gracioso llegan a las veras detrás del ropaje de las apariencias, exactamente como cuando se toleraba que el bufón revelara a los Reyes lo que los nobles cortesanos tenían que ocultarle. En realidad, en este juego de disfraces, lo que se pone en tela de juicio no es la sociedad con sus jerarquizaciones sino los excesos que pueden contribuir al derrumbamiento de esta misma sociedad. Los espectadores no se ríen del gracioso, se ríen con el gracioso de los personajes a quienes imita burlescamente. Y en esto difiere Ramiro de los pastores y lacayos, y aún más de los figurones más tardíos. Éstos tendrán semejanzas con él (onomástica, mayorazgo, pretensiones) pero esto no quita que en Ramiro la figura sea parodia y no realidad. Ramiro representa pues una evolución del personaje cómico que desde los bobos del siglo XVI, pasando por los graciosos lopescos, los Arlequines y Brighella de la «comedia dell'arte», llega a aquellos que llevarán la voz cantante en obras que los proclaman, en su título, protagonistas y no meros adyuvantes. Ya hemos citado *El mayorazgo figura* (1637); añadiremos ahora *Sganarelle* (1660), *El indiano perseguido don Bruno de Calahorra* (1692) y, en el siglo XVIII, los héroes de Goldoni y Beaumarchais, o sea Arlequino, criado de dos amos y Fígaro, barbero de Sevilla. El refrán repetido por el Infante en las tres jornadas («Quien no se aventura... no ha ventura») bien puede aplicarse entonces a las actuaciones del gracioso –que consigue el éxito de todos sus proyectos– y considerarse casi como una invitación al atrevimiento.

Una teorización abusiva de los graciosos como *dramatis personae* parece reductora de la complejidad de los numerosos personajes a quienes se atribuye este papel. Por lo tanto, con un retrato más en una galería ya riquísima, el presente estudio quiso, con numerosas citas, dejar constancia de una de sus auto-definiciones, de su aspecto proteico y de su dimensión desmitificadora. La palabra menos discutible, a la hora de concluir, será la de polimorfismo, en un género también hermafrodita.

*

FALIU-LACOURT, Christiane, *De un gracioso proteico arlequinado: el Ramiro de «Quien no se aventura... no ha ventura»*. En *Criticón* (Toulouse), 60, 1994, pp. 69-75.

Resumen. Estudio, en una comedia palaciega atribuida a Guillén de Castro (¿1625-1631?), de Ramiro, gracioso excepcional por su hidalguía y desprendimiento, por su extrema plasticidad (disfraces de sonturrón hipócrita y de mayorazgo burlesco) y por su libertad de acción y de palabra.

Résumé. Étude, dans une comédie de palais généralement attribuée à Guillén de Castro (vers 1625-1631), de Ramiro, valet comique exceptionnel par sa générosité et son détachement, par son extrême plasticité (de déguisements de faux dévot et d'héritier burlesque d'un majorat) et par sa liberté d'action et de parole.

Summary. In a Court comedy, usually ascribed to Guillén de Castro (1625-1631?), I study a character of a witty servant, Ramiro, exceptional for his generosity, disinterestedness, numerous metamorphoses (appearing under the disguises of a bigot and a burlesque heir to entailed property), and for his enterprise and free speech.