

MEDIOEVO Y LITERATURA

Actas del V Congreso de la Asociación
Hispánica de Literatura Medieval

(Granada, 27 septiembre - 1 octubre 1993)

Volumen II

Edición de Juan Paredes

GRANADA
1995

© ANÓNIMAS Y COLECTIVAS.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

MEDIOEVO Y LITERATURA.

ISBN: 84-338-2023-0. (Obra completa).

ISBN: 84-338-2024-9. (Tomo I).

ISBN: 84-338-2025-7. (Tomo II).

ISBN: 84-338-2026-5. (Tomo III).

ISBN: 84-338-2027-3. (Tomo IV).

Depósito legal: GR/232-1995.

Edita e imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada. Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

El rufián en el ciclo celestinesco: del sistema a sus variantes

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo no es otro que definir los elementos que caracterizan al *Centurio* de la Tragicomedia como punto de partida de un prototipo que irá transformándose en diferentes personajes a lo largo de toda la herencia celestinesca. Veremos algunos aspectos de la concepción del hombre colérico en el *Libro de Buen Amor* y en el *Corbacho*, aspectos que nos servirán para estudiar los antecedentes del arquetipo en la literatura medieval. Más adelante expondremos las características de este sistema como reflejo de un tipo social común: el rufián. Observaremos de qué forma se va relacionando con el resto de los personajes y cómo se va convirtiendo en uno de los rasgos más originales de *La Celestina*—desde este momento utilizaremos las siglas LC—. Y para terminar, nos detendremos en algunas realizaciones posteriores de ese sistema. Con este fin hemos seleccionado tres personajes pertenecientes cada uno de ellos a tres variantes del ciclo celestinesco. El primer rufián analizado no es otro que *Pandulfo* de la *Segunda Celestina*, obra que pertenece a la herencia más directa de la Trotaconventos. El segundo en aparecer será *Galterio*, criado del protagonista de la *Comedia Thebaida*. El último personaje que estudiaremos se constituye como el más original y el más apartado del prototipo; se trata de *Rampín*, el compañero de *La Lozana andaluza*.

Así pues, el fin primordial que se persigue con este trabajo no es otro que el de demostrar de qué forma se va constituyendo nuestro personaje en sus antecedentes, cómo se transforma en un sistema cerrado y de qué modo se recrea en sus variantes posteriores. La figura que vamos a estudiar es una creación única del genio converso de Fernando de Rojas, puesto que, como veremos más adelante, el rufián, tan característico del ciclo celestinesco, no hará su aparición en nuestra literatura hasta el alumbramiento de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Aunque en un primer momento tocaremos la problemática de los orígenes de este personaje, debemos aclarar ya desde el principio que éste no es el propósito

central de nuestro estudio. Parece, el de los textos manejados por Rojas y el anónimo autor del Acto I para la elaboración de su obra, un campo suficientemente trillado. Ya estudiosos como Menéndez Pelayo, Cejador, Castro Guisasola, Lida de Malkiel o Deyermond han centrado con infinita erudición todos los límites pre-textuales de LC. Y, sin embargo, el estudio de las variantes y continuaciones de este clásico no ha interesado, por alguna especie de miopía intelectual, a nuestro abigarrado aparato crítico. El caso más extremo de desfase entre el interés demostrado por los estudiosos y su valor artístico real será el *Retrato de la Lozana andaluza*. En verdad la suerte que han corrido las obras que pertenecen a la herencia celestinesca, tanto en el aspecto bibliográfico como en el de las ediciones críticas, ha sido de carácter adverso.

Los orígenes literarios del rufián celestinesco ya han sido suficientemente aclarados por M^a Rosa Lida de Malkiel, la cual ya especificó en su momento que ni la tradición clásica del *miles gloriosus*, ni la corriente humanística italiana, fueron decisivas para la creación de este prototipo¹. Para la mayoría de los estudiosos de LC, Centurio es una criatura nacida directamente de la imaginación de Rojas. Esto es así, pero para ello el autor de la Tragicomedia contó con un personaje popular, caracterizado por su fanfarronería y quizás también por su cobardía, al que añadió un nuevo dato: su dependencia de la prostitución, signo fundamental en la constitución funcional de Centurio.

Este prototipo se ve reflejado en los ejemplos que nos da Alfonso Martínez de Toledo en el *Corbacho* sobre la naturaleza del hombre colérico: *Luego el otro, como es colórico e en un punto movible, syn delyberación alguna, arrebatava armas e bota por la puerta afuera, syn saber sy es verdad, nin fazer otras pesquisa, synón sólo a dicho de uno que es parte formada, e se dará al diablo por ver destroyda o destroydo a aquel que la ha ynjuriada*². Nuestro personaje celestinesco sería el revés de esta personalidad, la caricatura del hombre iracundo, pues, como dice sobre muchos de ellos el Arcipreste de Hita: *omne que mucho fabla faze menos a vezes, / pone muy grant espanto, chica cosa es dos nuezes*³. Nos encontramos ante el tratamiento irónico y popular del comportamiento colé-

1. LIDA DE MALKIEL, M.R., se opone a la influencia del *Miles gloriosus* y del *leno* en el capítulo que le dedica a Centurio en *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962. Y niega la génesis italiana en "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", Recogido en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1964.

2. MARTINEZ DE TOLEDO, A., *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Edición de J. GONZÁLEZ MUELA., Madrid, Castalia, 1970. La cita podemos encontrarla en la Tercera Parte, capítulo VIII, p. 193.

3. Citamos por la edición de A. BLECUA, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Barcelona, Planeta, 1983. La sentencia se encuentra en el "Ensiemplo de quando la tierra bramava", estrofa 102, p. 22.

rico. Rojas sólo tuvo necesidad de recoger ese material y adaptarlo a su interés formal.

2. LA CONSTRUCCIÓN DEL SISTEMA: *CENTURIO*

Antes de entrar de lleno en el análisis exhaustivo de los rasgos caracterizadores de nuestro personaje, debemos aclarar algunas cuestiones. Centurio es uno de los participantes en LC que menos importancia tienen en el nivel funcional de la obra, importancia paralela tan solo a la de la criada Lucrecia. Y sin embargo debió de ser en su época una de las caracterizaciones con más éxito junto a la propia Celestina, como lo demuestra la insistencia de las continuaciones en este punto. Este éxito fue causado sin duda por el arraigo popular del personaje al que ya hemos aludido con anterioridad. Quizá el propio Rojas incluyó este rasgo en su re-escritura de la *Comedia* con la seguridad de conseguir el aplauso del público.

La aparición de LC tiene lugar en un momento bastante delicado de la historia de España. Nos encontramos en un punto de ruptura, donde la férrea organización medieval de la sociedad va dejando paso a un ordenamiento clasista constituido por la posesión de la riqueza. Este inicial momento de crisis nos llevará a una apertura pre-capitalista del sistema, donde vemos nacer un estamento muy bien reflejado en la obra de Fernando de Rojas, la nueva burguesía urbana. La otra cara de la moneda la forma el reino de Centurio, los bajos fondos, espacio que también aparece retratado por la pluma de nuestro autor.

Esta etapa de dinamización estamental ya ha sido estudiada ampliamente por José Antonio Maravall en su trabajo sobre LC. Para este crítico, *La Tragicomedia nos presenta el drama de la crisis y transmutación de los valores sociales y morales que se desarrolla en la fase de crecimiento de la economía, de la cultura y de la vida entera, en la sociedad del siglo XV*⁴. Una vez definida la dimensión social en la que se mueve nuestro protagonista, es decir, esa organización desarrollada por la tensión de dos fuerzas antagónicas: el lastre feudal y la dinamización económica, haciendo especial hincapié en el mundo del lupanar donde se sitúa el rufián, debemos pasar al estudio detallado de los signos que conforman a Centurio desde el interior de la obra.

2.1 *Los signos del ser*

Estos rasgos, que caracterizan al personaje desde su nacimiento como tal, no evolucionan generalmente en el interior de la narración, sino que ya se muestran

4. MARAVALL, J.A., *El mundo social de la Celestina*, Madrid, Gredos, 1972, I, p. 22.

formados en su totalidad desde la primera aparición. Centurio, que, como ya hemos dicho con anterioridad, es un elemento bastante superficial en la obra de Rojas, será presentado por éste con pocas pero certeras pinceladas. Lo primero que llama la atención es su aspecto físico. Areusa en el acto XV, donde aparece por primera vez, nos advierte claramente sobre él: *¿Qué tiene bueno? Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado, manco de la mano de la espada, treynta mugeres en la putería*⁵. La dimensión física negativa parece ayudarle en su trabajo.

Vamos a detenernos en estos signos durante un momento. *La cara acuchillada* conviene perfectamente al tipo de vida que Centurio pretende llevar, repleto de luchas, venganzas y enfrentamientos con la justicia, por lo que será *dos veces açotado*. La segunda parte de la descripción parece dar mejor en el clavo: *manco de la mano del espada* significa que se comporta como un cobarde, puesto que a la hora de la verdad le “falta” la fuerza para enfrentarse a su enemigo. *Treynta mugeres en la putería* es su verdadero y único oficio posible, como veremos más adelante. El otro signo que conforma el ser de Centurio será su sentido común. A pesar de todas sus bravatas y falsas aventuras es el único que cuida realmente de su pellejo y al final será también el que salga mejor parado de la acción.

2.2 Los signos de relación y acción

No es de extrañar que nuestro protagonista no haga su aparición hasta el Acto XV, cuando ya han desaparecido de la escena Celestina, Sempronio y Pármeno. En realidad, la función principal de Centurio no es otra que la de sustituir a Celestina como reflejo de esos bajos fondos de la sociedad. Por eso aparece como una necesidad en la reelaboración de la Tragicomedia. Al igual que la alcahueta, el rufián se relaciona en un eje horizontal con los miembros de su estamento social, o sea, con Elicia, Areusa y sus amigos tan fanfarrones como él; y también, en un eje vertical, se comporta como el culpable indirecto de la muerte de los dos amantes.

El rasgo más característico del comportamiento de nuestro personaje es sin duda su dependencia y manipulación de las mujeres. Ya en el mismo argumento del Acto XV, el autor nos advierte que *Areusa dize palabras injuriosas a un rufián llamado Centurio*. El origen de esta palabra parece de forma más o menos

5. Seguiremos la edición de H. LÓPEZ MORALES, FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, Barcelona, Planeta, 1980. Nuestro personaje aparece en los actos XV y XVIII.

clara unido al ejercicio de la prostitución, según Joan Corominas⁶. La propia Areusa declara abiertamente el oficio de su amigo en la primera frase que le dirige: *Vete de mi casa, rufián, vellaco, mentiroso, burlador* (Acto XV). ¿Cuál es el método utilizado por Centurio para mantenerse de esta forma? Su especialidad consiste en engañar a las prostitutas con sus fantasiosas hazañas y sus halagos vanos, sacando de ellas todo lo que puede. Nuestro amigo no es celoso, ya que conoce la relación de su compañera con Pármeneo y con muchos otros. Pero esto le interesa a él más que a Areusa, puesto que los regalos que a ella le ofrezcan irán a parar directamente a su propia bolsa. Este comportamiento parece heredado de su padre y de su abuelo, ya que éste último fue *rufián de cien mugeres* (Acto XVIII).

Otro de los signos del rufián será la fanfarronería. Cuando aclara para las *mochachas* cuáles son los límites de su oficio, Centurio les indica que no le importa *un desafío con tres juntos, y si más vinieren, que no huya por tu amor. Matar un hombre, cortar una pierna o brazo, harpar el gesto de alguna que se aya ygalada contigo: estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas* (Acto XVIII). Como veremos más adelante todo esto no es más que ruido para darse a valer.

Cuando les muestra a las *mochachas* las setecientas setenta formas del repertorio de asesinatos que él conoce, cuando se declara incapaz de golpear sin matar, cuando se ofrece para vengar el *honor injuriado* de Areusa, se encuentra realmente en su papel. Como diría Stephen Gilman, en ese momento el autor nos está mostrando la segunda persona del rufián, el Tú narrativo que se opone al Yo cobarde y fácilmente asustadizo⁷. Como ya hemos visto, el signo más evidente de esa primera persona de Centurio es su miedo, el pánico que siente ante cualquier ruido de armas, en contraposición a la segunda persona, la que pretende dar a conocer al mundo. Esta dualidad consciente es la que le da todo su valor cómico. Será esa aceptación cínica de sus minusvalías la que consiga hacer del personaje uno de los más imitados de LC. La cobardía del rufián, aunque sospechada por los otros, no es pública. Incluso cuando Centurio cuenta las bravatas que hace en sus sueños donde se enfrenta a cuatro hombres y mata a uno de ellos, rápidamente él

6. COROMINAS, J., *Diccionario Crítico Etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954-1957. El *Tesoro de la lengua castellana o española* de SEBASTIAN DE COVARRUBIAS (Madrid, Turner, 1973) ofrece la siguiente definición: *Latine leno, nis, el que trae mugeres para ganar con ellas y riñe en sus pendencias. El noble es francés "rufien", leno. Algunos quieren que se aya dicho a rufo, porque los bermejos dizen tener en sí alguna inquietud.*

7. GILMAN, S., *La Celestina: arte y estructura*, versión española de Margit Frenk de Alatorre, Madrid, Taurus, 1982. Gilman no se ocupa directamente de nuestro personaje.

mismo se encarga de extrapolar ese comportamiento onírico a la vigilia: *Pues muy mejor lo haré despierto de día, quando alguno tocara en su chapín* (Acto XVIII). Esa doble personalidad Exterior-Valiente e Interior-Cobarde se contagia al espacio privado de la casa: *Las alhajas que tengo es el axuar de la frontera, un jarro desbocado, un assador sin punta. La cama en que me acuesto está armada sobre aros de broqueles, un rimero de malla rota por colchones, una talega de dados por almohada* (Acto XVIII). Centurio se presenta a sí mismo como pobre, pendenciero y jugador, pero nunca nos habla de su temor a las armas.

3. LA CONSTRUCCIÓN DE LAS VARIANTES

31. *Pandulfo. La herencia directa*

En 1534 el ya por entonces conocido autor de novelas caballerescas Feliciano de Silva dio a la imprenta en Medina del Campo la primera continuación cíclica de la Tragicomedia y la tituló, como es lógico, *Segunda Comedia de Celestina*⁸. Este autor había decidido reutilizar algunos de los personajes que quedaron vivos y resucitar a la protagonista, retomando el hilo de sus hazañas. No le interesaba a Feliciano de Silva mantener personajes como Pleberio o Lucrecia y tomó aquellos que habían tenido mejor acogida por el público. Por supuesto, no podía faltar el rufián fanfarrón. Hasta tal punto le pareció importante que lo desdobló en dos actores: Pandulfo y el propio Centurio. El nuevo rufián mantiene muchos de los rasgos de su antecesor pero incluye otros nuevos que complican su relación con el resto de los participantes en la trama. En los signos del ser, Pandulfo soporta las mismas formas físicas que caracterizaron a Centurio. Areusa dice del primero que es tan horrible que *no parece sino que quiere espantar niños* (Cena XIII) y Poncia lo llama *gesto de cucharón* (Cena XXXI). Como ya vimos en su momento esta ferocidad exterior es útil para acompañar al tono fantasioso de sus hazañas vanas, en contraposición a su verdadera naturaleza interior. Pero en nuestro amigo se incluye un nuevo signo, su origen converso por herencia directa, ya que su padre tenía un trabajo típicamente judío, *cortidor*⁹.

8. Utilizamos la edición de C. BARANDA, FELICIANO DE SILVA, *Segunda Celestina*, Madrid, Cátedra, 1988.

9. Antonio Domínguez Ortiz nos muestra una amplio panorama de los trabajos que ejercía esta casta: *El pequeño comercio y ciertas ramas del trabajo artesano constituían la ocupación de aquellos que no podían aspirar a otros empleos más provechosos (...). Bernáldez señala que todos eran mercaderes, vendedores, arrendadores de rentas, sastres, zapateros, curtidores, zurradores, tejedores, especieros, buhoneros, sederos, plateros y de otros semejantes oficios*. En *Los conversos de origen judío después de la expulsión*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología/CSIC, sin fecha de edición, p. 150.

La dependencia de la prostitución se hace aquí más evidente. Pandulfo es mantenido por su amiga Palana a la que llama directamente *mi puta*. El ejercicio del trabajo como cortesana se hace aquí sin tapujos y de forma pública, en oposición al ejemplo de Elicia y Areusa. Nuestro rufián siempre busca en las conquistas amorosas el provecho para su bolsa. Por eso, cuando conoce a Poncia, comenta: *a un salir a buen fin estos hechos, no sería mucho cantusarla de casa de su ama y hazerla iluminaria de una botica* (Cena II).

Ya en su primera aparición nuestro personaje se comporta siguiendo las pautas del rufián fanfarrón al especificar cuales son sus entretenimientos más habituales: *apalea alguno, o cruzar la cara a alguna vellaca, o embiar a cenar con Jesuchristo algún vellaco* (Cena I). La diferencia con su compañero celestinesco se nos muestra desde el principio. Pandulfo no tiene la suerte de Centurio y es rápidamente desenmascarado y será motejado como cobarde por la alcahueta, que lo reconoce con facilidad. Incluso sus propios compañeros de servidumbre, sobre todo Canarín y Sigeril, comentan su actitud poco valerosa, comparándolo con la liebre que huye del galgo. Él mismo nos declara en la Cena II que su intención es mantener la imagen de hombre fiero con la palabra y sin necesidad de hacer uso de su espada. De esta forma, ante el riesgo de poner en peligro su vida, reaccionará como habían pronosticado sus camaradas: *Váleme Dios, parésceme que entro en agua fría según se me ataja el huelgo y se me espeluzan los cabellos* (Cena XI).

Esta es la gran diferencia entre el prototipo que ideó Rojas y su descendencia. Todos los rufianes, excepto Centurio, son descubiertos en algún momento de la trama como lo que realmente son: cobardes y mentirosos, como le ocurre al *Soldado* de la *Farsa o Quasi Comedia* de Lucas Fernández¹⁰. Al verse sorprendido públicamente en su propia naturaleza, Pandulfo inventa una nueva estrategia para escapar de la vergüenza, adoptando un misticismo que le “impida” dar fe de su valentía en los momentos de peligro. Este rasgo es importante en relación con el sistema, ya que implica un signo de formación en el carácter del rufián, o sea, una evolución de la que el prototipo se ve privado. Centurio, en este sentido, mantiene una presentación más lineal que la figura creada por Feliciano de Silva. Por esto, las relaciones que nuestro protagonista mantiene con su amo tienen un

10. Reproducimos aquí el enfrentamiento dialogado entre Pascual y el Soldado que pone de manifiesto la falsa valentía del segundo:

Pascual.- *¿Vos havréys matado ciento?*

Soldado.- *Son tantos que no ay cuento.*

Pascual.- *¡Quiçás que ño fuessen piojos...!*

En LUCAS FERNÁNDEZ, *Farsa o Quasi Comedia*, edición de J.M. CANELLADA, Madrid, Castalia, 1973, p.

150, vv. 531/533.

carácter ambiguo. En un principio Felides parece contento de mantener entre las filas de sus criados a un *valiente* como Pandulfo. Pero, una vez demostrada su ineficacia como hombre de armas, intenta retirarlo de su servicio llegando a aborrecerlo. En sentido contrario nuestro rufián también se avergüenza del comportamiento ridículo de su amo y le propone pasar a la acción directa. Sin embargo su verdadera intención es sacar lo máximo posible de la situación por medio del halago y la lisonja. Así pues, en este personaje se produce un enfrentamiento de fuerzas interiores, como advierte Sigeril: *por una parte quieres ser lisonjero para, no diciendo verdad, perder el alma por ganar el cuerpo, y por otra, apartarte de peligros por ganar el alma y salvar el cuerpo* (Cena XXX).

3.2 Galterio. Un hombre de “bien”

Antes de pasar al análisis de los signos caracterizadores de este personaje debemos hacer una aclaración. Aunque hemos estudiado en primer lugar la obra de Feliciano de Silva, no es, ni mucho menos, la primera que aparece en orden cronológico. En 1521 el editor valenciano Jorge Castilla ofrece al lector un conjunto de obras de carácter humanista y de autor anónimo¹¹. No se trata de continuaciones cíclicas de la obra de Rojas, sino más bien de comedias ampliamente influenciadas por la LC. Dentro de este conjunto, *La Comedia Thebaida* despunta como la más *celestinesca* de las tres¹².

En Galterio confluyen todas las características del rufián postcenturiano. Como muy bien destaca M^a Rosa Lida de Malkiel en su trabajo sobre la creación de Rojas¹³, a partir de este personaje el fanfarrón entrará a formar parte habitualmente de la servidumbre del señor. Los méritos expuestos por nuestro protagonista para incorporarse al servicio de Berintho se concentran en las alusiones a sus armas. En efecto, el atributo más veces nombrado por el rufián será la propia espada. Al prestársela a su compañero Aminthas dice sobre ella: *essa es la que tan famosa está en toda la tierra* (Cena IV). Y a continuación nos ofrece una larga enumeración de los grandes hechos que se acometieron con la galteriana espada. Pero como siempre se descubre la cruda realidad, el mismo Aminthas nos informa que vio cómo compraba el arma tan solo diez días antes en la puerta de la casa.

11. Estas tres obras son la *Comedia Ypólita*, la *Comedia Seraphina* y nuestra *Comedia Thebaida*. Estos textos conforman, dentro del ciclo celestinesco, lo que nosotros hemos llamado el grupo valenciano.

12. Vamos a utilizar la edición de la *Comedia Thebaida* que hicieron G.D. TROTTER y K. WHINOM para Támesis Books, Londres, 1969.

13. LIDA DE MALKIEL, M^a.R., *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

Como ocurre siempre con este tipo de personajes tarde o temprano descubrimos que tienen la lengua más afilada que la espada. Y por eso demuestran más experiencia en el uso de la primera que en el manejo de la segunda. Galterio no escapa a esta consideración. Su compañero, el joven Aminthas, lo acusa de ser un confidente de la justicia: *Miraldo; a la fe, es buen malsín y gentil espía, a lo que todos dicen* (Cena VI). Así no nos debe extrañar que nuestro amigo frecuente el trato con el sistema policial de la época, pues Franquila nos cuenta de él que fue *porquerón de Juan de Murga el aguazil*. Y un poco después nos informa que *bivió con el alcaide de la cárcel* (Cena III). La intención de este confidente es doble: mantenerse a la sombra de la justicia y conseguir una información valiosísima que le servirá para chantajear a los diferentes cargos de la Iglesia. Galterio se dedica a recabar datos sobre las actuaciones “ilícitas” de vicarios, priores, arcedianos y, en general, toda la jerarquía eclesiástica, para después exigirles un tributo por su silencio.

Los múltiples signos de relación que el texto nos ofrece sobre este personaje orbitan alrededor de un centro principal: la prostitución. Sus trabajos anteriores, los amigos, las mujeres, todo en la vida de Galterio parece estar relacionado con su función como rufián. Él mismo se encarga de informarnos detalladamente sobre sus actividades: *en la ciudad yo no converso salvo con mugeres de bien, y aunque tengan algunos amigos que les cumplan sus necesidades y parezca que biven de aquello, no por esso dexan de estar en mucha honra* (Cena III).

Tras esta declaración de intereses nos ha llamado la atención el uso especial de algunos conceptos como “bien” y “honra”. Nuestro protagonista parte de una proposición inversora de la moral reinante. Los hombres y mujeres de bien de los que nos habla son aquellos y aquellas que viven de la prostitución. La honra se transforma en el sentimiento orgulloso del oficio propio: el de rufián. Partiendo, pues, de esta valorización, Galterio no siente ninguna vergüenza al confesar que su amiga Paulina abrirá su puerta de noche a todo aquel que la requiera.

Como le ocurre a la mayoría de los fanfarrones celestinescos la opinión propia y la idea que de ellos tiene el resto de los personajes caminan en direcciones divergentes. Cuando nuestro protagonista exige los favores de una mujer, su comportamiento es el opuesto al de Aminthas. Lo que el joven consigue con su galantería, el rufián lo fuerza con sus patrañas. Así, después de obligar a Franquila a cumplir con sus requerimientos sexuales, piensa: *está tan satisfecha de mí, a lo que parece, que quisiera me quedara allá toda esta noche* (Cena III), cuando en realidad lo único que ha conseguido es el desprecio de ella. El descubrimiento de la verdadera naturaleza de este personaje se hace patente a lo largo de toda la obra. La diferencia con el rufián de la *Segunda Celestina* estriba en que Galterio nunca demuestra explícitamente su cobardía. Pero el resto de los participantes de

la comedia sí destapan la realidad de este comportamiento. Así nos dice Aminthas sobre él: *Es en verdad cosa de burlas pensar de hablar en seso en las cosas de Galterio* (Cena V).

3.3 Rampín. La sombra fiel

Si hasta ahora hemos estudiado la presencia de los rufianes en LC y sus continuaciones más o menos directas, ha llegado el momento de acudir a la consecuencia más original del impulso de Rojas: el *Retrato de la Lozana andaluza* de Francisco Delicado¹⁴. La aparición de forma anónima de esta obra en Venecia cuando corría el año de 1528 no parece haber influido directamente sobre otros textos de nuestra literatura nacional. Entre otras razones, porque su difusión en España debió ser nula.

Volviendo sobre el tema que nos ocupa, vamos a dedicarnos al estudio de Rampín, el compañero de Lozana. Este personaje, desde su primera aparición se convierte en el elemento introductor de la protagonista dentro del mundo social de la Roma anterior al saqueo de las tropas españolas. Esta función de ayuda es desempeñada por nuestro personaje en torno a dos niveles: el primero, como amante, en la dimensión sexual y el segundo, como guía, en la dimensión social. Aunque en un principio parezca que la andaluza trata a Rampín como a un niño todo esto no es más que una invitación irónica para mantener una relación carnal con él. De este modo, nuestro joven rufián está en condiciones de proponer que se establezca una especie de “contrato” con Lozana por medio del cual llegan a un acuerdo: él aportará su “virilidad” y su capacidad para introducir a la protagonista en los ambientes cortesanos y ella se servirá de su ingenio y de su saber para mantenerlo.

Una vez que Lozana en el Mamotreto XXII consigue su primera retribución como prostituta, se establece lo que será la base de su relación futura: Rampín le buscará los clientes y ella lo dejará pasar en el momento en que estos se marchen. Cuando la andaluza le propone que duerma en otro sitio porque ella tiene trabajo, lo acepta de muy buen grado. ¿Por qué? Porque sabe que toda acción lozanesca revierte positivamente en su bolsa; por eso le dice en el Mamotreto XIX: *a todo me hallaréis, salvo a poco pan*. Sobre esta actitud del joven protagonista, Ian Bagby en su artículo sobre la obra de Delicado expresa su parecer diciendo: *Aunque Aldonza continúa su “libertinaje selecto” con los hombres locales, su*

14. Seguiremos la edición de C. ALLAIGRE, FRANCISCO DELICADO, *Retrato de la Lozana andaluza*, Madrid, Cátedra, 1985.

*preocupación principal sigue siendo su amigo y compañero que permanece bajo su control y sujeto a sus voluntades*¹⁵.

Las características de este personaje lo emparejan con los descritos anteriormente. Uno de los rasgos físicos es su cojera, aunque ésta no se presente de forma explícita en el texto. Su torpeza al andar le hace tropezar y caer varias veces a lo largo de la acción. Esta inestabilidad quizá haga referencia más bien a su afición por el vino. La caracterización de Rampín como persona que asume su cobardía es habitual en toda la obra y lo diferencia claramente de los personajes ya analizados. La misma Lozana, que lo conoce mejor que nadie, se ríe de él cuando le dice: *meteré vuestra espada do no la halléis, que no quiero que me amancilléis* (Mamotreto XXXI). Un poco más adelante añade sobre esta cuestión: *es un diablo travieso, infernal, que si no fuesse por mí, ciento habría muerto* (Mamotreto XXXII).

El culmen de todas estas referencias al valor de nuestro protagonista es, sin lugar a dudas, el episodio de la caída de Rampín en la letrina que se nos narra en el Mamotreto XXXIII. Según él mismo nos cuenta, huyendo de una rata cayó en la inmundicia. El comentario del Trinchante es suficientemente expresivo: *¡Pese a tal con quien te parió, que no te lavarás con cuanta agua hay en Tíber!*

El origen converso de este personaje se pone de manifiesto claramente desde el principio. Cuando el autor nos presenta el entorno familiar de Rampín aparecen rasgos evidentes del judaísmo de sus parientes. La madre se ofrece a ayudar a Lozana en su vida social y laboral en Roma. Se convierte así en una especie de presentadora de los secretos en el mundo del lupanar. Por supuesto para poder hacerse cargo de esta función, la Napolitana no puede ser una mujer cualquiera: ella misma se presenta como conversa. Al hablar con la andaluza afirma: *quizá la sangre os tira* (Mamotreto XI). Como es lógico no se refiere a la sangre de la patria sino a la de la etnia. También el episodio del tocino nos muestra los rasgos judaizantes del rufián. En el Mamotreto XXXIV, nuestro héroe prueba, invitado por unos mozos, un trozo de jamón e inmediatamente después lo vomita. Ante tal "hazaña", uno de los participantes en la historia, Falillo, expresa la opinión general de los participantes: *¡Quemado sea el venerable tocino!* Como puede apreciarse de forma clara, entre el compañero de Lozana y los rufianes más próximos a LC existe una gran diferencia, pero son más los rasgos que los acercan que los puntos que los separan.

Francisco José HERRERA

15. BAGBY, I., "La primera novela picaresca española", *La Torre*, 18, 1970, pp. 83-100.