

## LOS RUFIANES DE LA PRIMERA CELESTINA: OBSERVACIONES ACERCA DE UNA INFLUENCIA LITERARIA

Arno Gimber  
Universidad de Colonia

Le plagiat est la base de toutes les  
littératures, exépté la première, qui  
d'ailleurs nous est inconnue.

-Giraudoux -

1. El rufián como figura cómica estereotipada es un arquetipo de la literatura española. Aparece durante todo el Siglo de Oro y su presentación culmina en varias obras de Cervantes, las jácaras de Quevedo y en algunos entremeses de Calderón. Según la crítica, tiene su origen en el personaje Centurio de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que fue publicada por primera vez hacia 1504 y que es, como es sabido, la versión ampliada de la *Comedia de Calisto y Melibea* de 1499.<sup>1</sup> Aunque este personaje sea uno de los elementos novedosos en el paso de la *Comedia* a la *Tragicomedia*, y aunque pertenezca a los distintivos del subgénero de "la celestinesca" que sigue a la obra de Rojas, la crítica moderna apenas se ha ocupado de él. Convendría tal vez un amplio trabajo monográfico sobre este personaje, como existe por ejemplo para

---

<sup>1</sup> En cuanto a la discusión acerca de las fechas de la publicación de las dos obras, remito a Miguel Marciales en la introducción a su edición: *Fernando de Rojas, Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea* (Urbana, Illinois: Univ. of Illinois Press, 1985. 2 vols.): vol. 1, donde considera una no conocida edición de 1504 como *princeps* de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

el pastor-bobo<sup>2</sup> y el paisano,<sup>3</sup> dos arquetipos cómicos más del teatro del Renacimiento español.

2. En un estudio publicado en 1911, J. P. Wickersham Crawford recoge una amplia bibliografía de obras dramáticas del siglo XVI, en las cuales aparecen rufianes como fanfarrones.<sup>4</sup> Según este crítico, que no diferencia claramente entre rufián y soldado fanfarrón, el personaje se remonta al *miles gloriosus* de la comedia plautina y terenciana, pero a la vez deja entrever que hay que buscar su modelo en la realidad española de los albores del Renacimiento, tesis que sostiene también la gran especialista en materia celestinesca, María Rosa Lida de Malkiel.<sup>5</sup>

A pesar de contar con la trayectoria literaria de Centurio desde la literatura clásica, esta investigadora ha señalado su "unidad individual," opinión contrapuesta a lo que se entiende por arquetipo literario. Es en esta categoría en la que, como creo demostrar, podemos encuadrar la figura de Centurio.

3. En la época actual no podemos comprender todas las alusiones literarias que se encuentran en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, porque no conocemos a fondo el horizonte cultural de los supuestos lectores de Fernando de Rojas.<sup>6</sup> Aparte de la siempre mencionada literatura clásica,

---

<sup>2</sup> John Brotherton, *The 'Pastor-bobo' in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega* (London: Támesis Books Limited, 1975).

<sup>3</sup> Noël Salomon, *Recherches sur le thème paysan dans la 'comedia' au temps de Lope de Vega* (Bordeaux: Féret & Fils, 1965).

<sup>4</sup> "The Braggart Soldier and the Rufián in the Spanish Drama of the Sixteenth Century," *Romanic Review* 2 (1911): 186-208.

<sup>5</sup> "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento," *Romance Philology* 11 (1957/58): 268-291 y *La originalidad artística de 'La Celestina'* (Buenos Aires: EUDEBA, 1962; 2ª ed. 1970): 639-720.

<sup>6</sup> Para perfilar el contorno cultural de la *Celestina* son muy útiles los trabajos de Stephen Gilman, *The Spain of Fernando de Rojas. The Intellectual and Social Landscape of "La Celestina"* (Princeton: Princeton UP, 1972) y Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII* (Madrid: Turner, 1976).

que influyó a través de la comedia humanística en la elaboración de la *Celestina*,<sup>7</sup> pocos críticos tienen en cuenta la literatura de la época como punto de referencia de Rojas. Antony van Beysterveldt descubre, en un trabajo desgraciadamente poco considerado, el *cancionero* de finales de la Edad Media como modelo para los discursos amorosos de Calisto.<sup>8</sup>

En el contexto de la lírica popular, George D. Trotter pudo relacionar parte de las *Coplas de las comadres* del poeta cántabro Rodrigo de Reinosa (+ hacia 1520), con la poco favorable descripción que Pármeno da en el primer acto de la alcahueta Celestina, aunque no se atreve a concretar si Reinosa tomó como modelo el texto de Rojas o viceversa.<sup>9</sup> Stephen Gilman y Michael J. Ruggerio sin embargo, afirman en un artículo sobre el mismo tema, que se puede excluir la influencia de Rojas sobre Reinosa, dada la riqueza de términos y motivos del mundo de alcahuetas en el texto de este último frente a la pequeña y ordenada selección en la obra de Rojas.<sup>10</sup> Demuestran además estos autores que, cronológicamente, Rodrigo de Reinosa pudo haber publicado algunas de sus obras con anterioridad a la *Celestina*, coincidiendo en este aspecto con la opinión de la mayoría de los críticos.<sup>11</sup>

---

<sup>7</sup> Keith Whinnom, "El género celestinesco: orígenes y desarrollo," en *Literatura de la época del emperador*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca: Univ. de Salamanca, 1988): 119-130.

<sup>8</sup> Antony van Beysterveldt, *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982).

<sup>9</sup> George Douglas Trotter, "Rodrigo de Reinosa and the Celestina," en *Studia Philologica: Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso* (Madrid: Gredos, 1963): vol. 3, pp. 527-537.

<sup>10</sup> Stephen Gilman/ Michael J. Ruggerio, "Rodrigo de Reinosa and 'La Celestina'," *Romanisches Forschungen* 73 (1961): 255-284.

<sup>11</sup> Ver José María de Cossío, "Rodrigo de Reinosa y su obra," *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* 21 (1945): 9-70, que pone en duda la tesis de Marcelino Menéndez Pelayo de considerar a Reinosa como imitador de Rojas; cf. el tomo IV de los *Orígenes de la novela* [= vol. 16 de la Edición Nacional de las *Obras Completas*] (Santander: Aldus, 1943): 18-20.

Así pues, Gilman y Ruggerio consideran *Las coplas de las comadres* como una de las fuentes literarias del primer acto de la *Comedia de Calisto y Melibea*. Sin embargo no llegan a la misma conclusión al comparar a los rufianes que aparecen en las coplas de Reinosa con Centurio, afirmando que "We have noted no verbal similarities."<sup>12</sup>

4. Antes de poner en duda esta afirmación, me interesa destacar que *Las coplas de las comadres*, como todas las obras que se conocen de Rodrigo de Reinosa,<sup>13</sup> fueron publicadas en pliegos sueltos. Éstos se definen como

brefs imprimés de deux ou quatre feuillets en général qui, pour cela même, pouvaient se transporter facilement et être vendus à bas prix. Ils ont joui, par conséquent, d'une grande diffusion et ont atteint toutes les couches de la société, à commencer par les plus populaires, malgré l'analphabétisme largement répandu.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Gilman-Ruggerio, 284.

<sup>13</sup> Existe una edición de las obras completas de este poeta semi-popular de la época de transición entre la Edad Media y el Renacimiento: *La poesía de Rodrigo de Reinosa. Estudio y edición*, ed. J. M. Cabrales de Arteaga (Santander: Institución Cultural de Cantabria, Diputación Provincial, 1980). No es siempre rígidamente crítica, por lo que me referiré más adelante a otras ediciones. Para la biografía y obra de Reinosa véase también el ya citado artículo de José María de Cossío.

<sup>14</sup> Agustín Redondo, "Le bandit à travers les pliegos sueltos des XVIe et XVIIe siècles," en *El bandolero y su imagen en el Siglo de Oro. Le bandit et son image au Siècle d'Or*, ed. Juan Antonio Martínez Comeche (Madrid: Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989): 123. No es aquí el lugar de incluir amplias referencias bibliográficas sobre el pliego suelto. Baste con mencionar la introducción al *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)* (Madrid: Castalia, 1970) de Antonio Rodríguez Moñino y los siguientes trabajos indispensables: Frederick J. Norton/ Edward M. Wilson, *Two Spanish Verse Chap-Books. Romance de Amadís (c. 1515-1519). Juyzio hallado y trobado (c. 1510)* (Cambridge: Cambridge UP, 1969); Carlos Romero de Lecea, *La imprenta y los pliegos poéticos* (Madrid: Joyas Bibliográficas, 1974); Giuseppe di Stefano, "Aggiunte e postille al 'Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)' di A. Rodríguez Moñino," *Studi mediolatini e volgari* 20 (1972): 141-168. Para épocas más tardías véase Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Revista de Occidente,

Representan un medio editorial de mucho éxito, porque muy poco después de la introducción de la imprenta en la península los pliegos sueltos se dirigen ya a un gran público de lectores y oidores. Los textos literarios que fueron publicados en este medio se pueden considerar como auténticos *best-sellers*.<sup>15</sup>

Después de la divulgación de textos cortos de carácter religioso y cronístico, aparecen ya a finales del siglo XV pliegos sueltos que contienen composiciones líricas - predomina la copla real - protagonizadas por rufianes y prostitutas.

Ya de Rodrigo de Reinosa se conocen varios, de los cuales el primero se titula *Comienza un razonamiento por coplas en que se contrahaze la germanía y fieros de los rufianes y las mugeres del partido*.<sup>16</sup> En catorce estrofas, que no se pueden entender sin el uso de un diccionario del lenguaje marginal en el Siglo de Oro,<sup>17</sup> se fija el modelo de la relación entre prostitutas y sus rufianes como será tratado en la literatura del siglo XVI: la prostituta le pide al rufián protección contra alguien que la ha insultado y aquél contesta fanfarroneando y amenazando al adversario sin que se pueda dar crédito a tal intención.

---

1969) y María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el barroco* (Madrid: Taurus, 1973).

<sup>15</sup> En el estudio de Keith Whinnom "The problem of the 'best-seller' in Spanish Golden-Age literature," *Bulletin of Hispanic Studies* 57 (1980): 189-198, el pliego suelto es considerado como el primer medio de divulgación de un considerable éxito literario. Véase también E.M. Wilson, "Quevedo for the Masses," *Atlante*, 3/4 (1955): 151-166.

<sup>16</sup> Véanse los números 473 y 474 en Antonio Rodríguez-Moñino, *Diccionario...* El texto se encuentra en la más completa recopilación de este género, *Poesías germanescas*, ed. John M. Hill (Bloomington, Indiana: Indiana University Publications, 1945): 3-7. Recientemente también en Rodrigo de Reinosa, *Poesías de germanía*, ed. María Inés Chamorro Fernández (Madrid: Visor, 1988): 63-71.

<sup>17</sup> De gran utilidad para este fin José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Univ.de Salamanca, 1976).

En el *Gracioso razonamiento, en que se introduzen dos rufianes: el uno preguntando, el otro respondiendo en germanía*<sup>18</sup> se nos presenta en coplas de arte mayor una larga conversación entre el fiero Picaño y Pedro Piçarro que gira sobre varios temas del submundo criminal: robos, trampas en juego de naipes y prostitución. Después acude Picaño a su puta. Ella discute con un pastor, cliente suyo, a quien falta el monedero. Ante la amenaza del rústico a la prostituta, el rufián fanfarronea y le mete miedo.

La composición anónima *Fieros que haze vn rufián llamado Mendoça contra otro que se dezia Pardo*<sup>19</sup> está escrita en coplas de pie quebrado. Mendoça, como todos los rufianes cobardes, amenaza verbalmente y a distancia a un adversario que quería llevarse a su prostituta. Ya en la primera estrofa aparecen los típicos juramentos, que son, junto al empleo del habla de germanía, un rasgo lingüístico que caracteriza a estos personajes:

Pese a tal, reniego de tal,  
 pues la fama de Mendoça  
 ya es perdida!  
 Que agora creo, voto a tal,  
 que alguno burla y retroça  
 con su vida!

(Hill, p. 17, vv. 1-6)

En las *Coplas hechas por Aluaro de Solana. En que cuenta como en amoro vido hazer a vn rufián con una puta los fieros siguientes*<sup>20</sup> se tratan en dieciocho quintillas y redondillas los principales temas de la

---

<sup>18</sup> Véase el número 898 en el *Diccionario* de Antonio Rodríguez-Moñino. El texto se encuentra en John M. Hill, *Poesías germanescas*, 7-12. Todas las citas de la poesía germanesca que en el texto aparecen bajo la indicación "Hill", página y verso se refieren a esta edición (ver nota 16).

<sup>19</sup> Las referencias se encuentran en Antonio Rodríguez-Moñino, 846 y 847. Para la atribución a Rodrigo de Reinosa véase John M. Hill, "Notes for the Bibliography of Rodrigo de Reinosa," *Hispanic Review* 14 (1946): 1-21, en especial 13.

<sup>20</sup> Rodríguez-Moñino, núm. 790-793. El texto en Hill, *Poesías germanescas*, 13-17.

representación literaria del mundo hampesco. El rufián ha elegido una nueva prostituta, Ximena, que le reprocha su cobardía. Provocado por ella, cuenta con muchos detalles sus hazañas, que recuerdan las acciones de los héroes en los libros de caballerías, donde los protagonistas luchan con éxito contra varios adversarios.<sup>21</sup>

5. La situación en la cual aparece Centurio en la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea* es similar a la primera composición de Reinosa. El rufián promete a Areúsa y Elicia en el decimoctavo acto vengar la muerte de la alcahueta matando a Calisto, pero en cuanto desaparecen las mujeres, confiesa su cobardía en el famoso monólogo que cierra el acto. Antes sin embargo, en presencia de las mujeres, se comporta verbalmente como un héroe:

Juro por el cuerpo santo de la letanía, no es más en mi brazo derecho dar palos sin matar que en el sol dexar de dar bueltas al cielo.<sup>22</sup>

Ya en las primeras poesías publicadas en pliegos sueltos es muy frecuente que los rufianes alaben su brazo derecho como ejecutor de sus golpes de espada:

O leal *brazo derecho*,/vasallo de linda dama,/ siempre en ti hallè provecho./ O, quantos llantos has hecho!

Queste mi *brazo derecho*/ y la mano del broquel/ se me alboroça,/ pensando hazer vn hecho/ por que sepan quan cruel/ es Mendoça!

(Hill, pp. 15, vv. 82-85, y 18, vv. 7-12)

---

<sup>21</sup> No es éste el lugar adecuado para entrar en la cuestión del origen de la figura literaria del rufián. La teoría de que nazca de una parodia a los libros de caballerías ya se encuentra en Rafael Salillas, "Poesía rufianesca (jácaras y bailes)," *Revue Hispanique* 13 (1905): 18-75 y "Poesía mantonesca (romances mantonescos)," *Revue Hispanique* 15 (1906): 387-452, aquí 391: "los romances de germanía son el género chico de la epopeya."

<sup>22</sup> Cito de aquí en adelante únicamente con referencias a la página la edición Fernando de Rojas, *La Celestina*, ed. Dorothy S. Severin (Madrid: Cátedra, 1987): 317.

La prueba de que Rojas escogió aquí un motivo ya existente en la tradición literaria del personaje la tenemos en el hecho de que a Centurio le falta este brazo, por lo que su alabanza "realista" carece de sentido.

Areúsa describe el aspecto físico de Centurio de la siguiente forma: "Los cabellos crespos, la cara acuchillada, dos veces açotado; manco de la mano del espada [...]" (p. 295). La cara acuchillada, que pertenece también a las características fisionómicas de la alcahueta, y el brazo que falta, remiten además a los conflictos armados en el submundo. Muchos de los rufianes literarios se presentan inválidos como Centurio, lo que se puede interpretar como ironización de sus discursos fanfarrónicos.

También en los demás atributos--Areúsa menciona "sayo y capa," "spada y broquel" (p. 294)--se parece Centurio a los rufianes de los romances escritos en lenguaje de germanía. Como ejemplo se puede alegar una cita del *Gracioso razonamiento*, en que se introducen dos rufianes donde los rufianes Picaño y Pedro Piçarro llevan "guadra y rodancho so sendas pelosas" (Hill, p. 7, v. 6). Estos tres términos del habla de germanía significan en el lenguaje cotidiano respectivamente 'espada' (sinécdoque de 'guarda' de donde procede la metátesis), 'broquel' y 'sayo o capa.'

Todas estas características son ofrecidas por el autor de la *Celestina* como ayuda de orientación para facilitar al lector ya de antemano la evaluación adecuada de este personaje cómico, conocido en la época. Del mismo modo ya son tópicos literarios las acciones de valentía que enumera Centurio con el fin de impresionar a Areúsa:

CEN.: Mándame tú, señora, cosa que sepa hazer, [...], un desafío con tres juntos, [...]; atar un hombre, cortar una pierna o brazo, harpar el gesto de alguna que se aya ygualado contigo, estas tales cosas antes serán hechas que encomendadas [...] (p. 314)

Más abajo cuenta Centurio que ha soñado con una lucha que ganó en honor de Areúsa ("La noche passada soñava [...]", p. 315). El esquema de la hazaña se parece a todas las descripciones del mismo tema en las composiciones en lenguaje de germanía: el rufián se enfrenta solo a varios enemigos, mata a varios y ahuyenta a los demás, pero no sin haberlos herido gravemente: les corta piernas y brazos:

Dime, no te acuerdas, vida,  
quando por ti me hallè

Avnque bien se defendieron  
con sus feroces espadas,



con tres hombres en seguida?	puesto caso que huyeron,
Pues con mi espada luzida,	vn pesar de tal me dieron
mira qual te los parè!	por meytad destas quixadas.
Del primero tajo que echè	Pues lançadas y pedradas
les cortè piernas y braços;	mi rodancho harto tiene,
pues assaduras y baços,	mira la puta qual viene
de aquestos què te dirè?	las lañas todas quitadas.

(Hill, pp. 14 ss., vv. 64-81)

Otro elemento que pertenece a la tradición más antigua de las poesías de germanía es la alabanza a la espada, el instrumento más importante de la tarea rufianesca:

CEN.: Si mi spada dixiesse lo que haze, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más çimenterios; quién haze ricos los cirujanos desta tierra; quién da contino quehazer a los armeros; quién destroça la malla de muy fina; quién haze riça de los broqueles de Barcelona; quién revana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los caxquetes de almazén assí los corta como si fuessen hechos de melón. Veynte años ha que me da de comer; por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti [...] (p. 316).

También este elogio a la espada se basa en textos anteriores como por ejemplo los versos "Pues con mi espada luzida,/ mira qual te los parè!" (Hill, p. 15, vv. 67-68.) de las *Coplas hechas por Alvaro Solana*. En los *Fieros que haze vn rufián llamado Mendoça* aparecen, en la novena y décima estrofa, exageradas imágenes de crueldad que recuerdan el parlamento de Centurio:

Vete, vete tu a mi casa,	Hombres gordos en inuierno
y en dos mil hondas cavernas	es mi costumbre salar
y entrel cisco	con el frío!
y en la ceniza y en la brasa	<i>Yo solo pueblo el infierno,</i>
hallaràs mas calaueras	y aun no se dan vagar,
mil vezes quen Sant Francisco.	tantos embío!

(Hill, p. 19, vv. 55-60)

El "repertorio en que hay sietecientas y setenta species de muertes" (p. 316), del cual Areúsa y Elicia tienen que escoger la muerte que deseen para Calisto, pertenece también a los elementos que forman parte de la representación literaria del rufián. Cervantes recoge cien años más tarde en la "Memoria de las cuchilladas que se han de dar esta semana" de *Rinconete y Cortadillo* los mismos tópicos.

Areúsa no se decide, por lo que Centurio enumera las formas de muerte más frecuentes en el momento:

Las que agora estos días yo uso y más traygo entre manos son espaldarazos sin sangre o porradas de pomo de spada, o revés mañoso; a otros agujereo como harnero a puñaladas, tajo largo, estocada temerosa, tiro mortal. Algún día doy palos por dexar holgar mi spada. (p. 317)

Ya en el *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes* de Rodrigo de Reinosa el rufián Picaño le ofrece a un pastor, con el cual está discutiendo, la posibilidad de elegir la forma de la muerte que, según el bravo, le espera:

Dime la muerte que quieres morir,  
que yo te prometo de darte la tal,  
a pomo d'espada, o a piedra o puñal,  
que darte de agudo ternán que reyr.  
Hordena tu alma, que quiere venir  
la muerte por tí, que te está esperando,  
e di tus peccados aquí sospirando  
no pierdas ell alma por no los dezir.

(Hill, p. 12, vv. 185-192)

Las coincidencias temáticas y textuales inducen a suponer una influencia de las poesías rufianescas sobre la figura de Centurio en la obra de Rojas. Además se puede añadir que, aconsejando al pastor que se confiese, el rufián de Reinosa se preocupa al igual que Centurio por la salvación del alma de su víctima: "¡O, reñego de la condición! Dime luego si está confessado" (p. 315).

Estas pocas observaciones son suficientes para poner en duda la tesis de Lida de Malkiel según la cual Centurio sería "una creación nueva,

basada en la observación de la realidad social coetánea."<sup>23</sup> Desde la descripción del aspecto exterior hasta los elementos lingüísticos se encuentran antecedentes del rufián Centurio en la literatura española popular de finales del siglo XV.

6. En la edición de la *Celestina* de Toledo 1526 se añade por primera vez el *Auto de Traso*,<sup>24</sup> "el cual fue sacado de la comedia que ordenó Sanabria," como se lee en el argumento del nuevo acto decimonoveno.<sup>25</sup> Este *auto* se compone de dos episodios independientes que están estructurados simétricamente. El primero de ellos, continuación directa del decimoctavo acto de la *Tragicomedia*, enlaza con la frase de Centurio en el último parlamento: "Quiero embiar a llamar a Traso el coxo [...]" (p. 317). Ya en el primer parlamento de Centurio en el acto añadido se encuentran versos sacados de las poesías rufianescas de Rodrigo de Reinosa:

Las adargas y coraças tengamos apercebidas, por que a boca de noche, yendo encubiertos, más a nuestro salvo podamos, Traso hermano, hazer la levada que concertado avemos.<sup>26</sup>

El *Gracioso razonamiento en que se introduzen dos rufianes* empieza: "A boca de sorna por yr encubierto" (Hill, p. 7, v. 1). Como en el arriba mencionado caso de los vestidos del rufián, se observa la *limpieza* o transformación de la creación lingüística de germanía 'sorna' al lenguaje

<sup>23</sup> Lida de Malkiel, *La originalidad*, 693.

<sup>24</sup> Este nuevo acto XIX aparece además en una edición fechada en 1538 en la ciudad de Toledo y en otra sin fecha, probablemente de la misma década. Cf. David Hook, "The Genesis of the 'Auto de Traso'," *Journal of Hispanic Philology* 3 (1978/79): 107-120.

<sup>25</sup> El enigma de esta frase no se ha resuelto hasta hoy. La crítica ha ofrecido varias posibilidades para entenderla. Véase Marciales, vol. 1, p. 295 y Peter N. Dunn, *Fernando de Rojas* (Boston: Twayne Publishers, 1975): 36.

<sup>26</sup> De aquí en adelante, cuando indico las páginas, me refiero al texto del *Auto de Traso* según la ya mencionada edición de *Celestina* hecha por Marciales, vol. 2, pp. 295-300.

normal 'noche,' para que el lector no especializado en el argot del submundo pueda comprender la expresión.

El diálogo que sigue entre los dos rufianes no tiene función ninguna en el desarrollo de la acción del añadido *Auto de Traso* ni de la *Tragicomedia* en general. Sólo sirve para presentar al lector el submundo con todos sus detalles. Centurio vuelve por ejemplo a insistir en que tiene que esconderse ante la policía. En el *Gracioso razonamiento* huyen los rufianes también de los alguaciles.

Las coincidencias no son accidentales. Se percibe claramente que el autor del *Auto de Traso*--sea quien sea--intercaló muchos elementos de los pliegos sueltos en su obra. Centurio explica con las siguientes palabras, que pretende hacerle una visita a Areúsa:

Mientras ora se haze, el gesto alterando, las armas en orden, el passo crecido, la malla cruxendo, los ojos en arco, la espada sin vaina, quiero pasar por casa de Areúsa [...] (p. 296)

En la obra de Reinosa el rufián Piçarro intimida al pastor con expresiones muy parecidas:

el fiero Picaño entró por la puerta,  
 los ojos en arco, la boca torcida,  
 las carnes temblando, la lengua salida,  
 las armas en punto y hechando bufidos.  
 (Hill, p. 11, versos 139-142)

Después de haberse ido Centurio, el único personaje que une el *Auto de Traso* con la *Tragicomedia*, comienza la segunda parte, completamente separada de la acción principal y protagonizada por Traso, su prostituta Tiburcia y la tía de ella, Terencia, que tiene rasgos comunes con la alcahueta Celestina.

El rufián está descontento y, al igual que Mendoça en la composición poética anteriormente mencionada, cree que otro le quiere quitar las ganancias que recibe de Terencia. Así, por *cornudo*, ve en peligro su buena reputación en la ciudad. Esta preocupación resulta cómica por contradicción con el origen submundano generalmente poco honrado de estos personajes. Terencia describe con qué rabia se acerca Traso a las mujeres:

Landre mala me mate, si no está allí aquel loquillo de tu Traso, si la vista no me engaña, con su espada haziendo rayas en el suelo, o paseándose de una parte a otra, como ombre enojado; la mano puesta en la barva, dando patadas en la tierra, asiendo del puñal de rato en rato, escupiendo de cara al cielo. (p. 298)

De nuevo encontramos un pasaje muy parecido en las *Coplas hechas por Alvaro de Solana*, que demuestra lo estereotipada que resulta la figura del rufián en la literatura a principios del siglo XVI:

Yo que estaua cerca del,  
no muy lleno de recelo,  
vi como tomó un pichel,  
el espada y el broquel  
y dio con todo en el suelo.  
(Hill, p. 16 ss., vv. 1337-141)

7. Rojas escribe en el argumento del decimoctavo auto, refiriéndose a Centurio y a los demás rufianes: "Y como sea natural a éstos no hazer lo que prometen, escúsase" (p. 313). Ya esta frase refleja la deuda de Centurio con una tradición literaria anterior y contemporánea a la redacción de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Sin duda alguna existe una relación intertextual entre esta obra y las composiciones del submundo de rufianes y prostitutas.

Era la intención de este pequeño estudio demostrar que la representación de los rufianes Centurio y Traso se basa en un contacto literario con las composiciones poéticas de temas hampescos redactadas en lenguaje de germanía. Tanto Centurio como Traso son figuras cómicas estereotipadas y se remontan a un tipo literario conocidísimo en la época: el rufián de los primeros pliegos sueltos. Ya por la forma de adaptar el lenguaje del argot a un nivel de lengua normalizada, se puede inferir que la influencia no puede haber transcurrido de Rojas a Reinoso y los demás autores del género, sino a la inversa, del texto lingüísticamente más diverso al regulado según la norma.

De la evidente transposición de elementos rufianescos de los pliegos sueltos a la *Celestina* se deduce una demanda de tales escenas por parte de los receptores, explicación suficiente para la adición del *Auto de Traso*. Esta tesis se podría respaldar considerando el incremento de motivos hampescos en las imitaciones de la primera *Celestina* desde la *Comedia*

*Thebayda* (1521) hasta las comedias *Florinea* y *Selvagia*, ambas publicadas en 1554.

Por razones de su éxito entre los lectores y la audiencia, la poesía germanesca ya había sido introducida por parte de Rojas o de su continuador en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, obra que normalmente se sitúa en el contexto de la alta literatura del Renacimiento, influida por géneros tan cultos como la comedia humanística y el teatro romano de Plautus y Terentius.



J. Segrelles. Aucto XVIII. Valencia, 1946.