

La originalidad de Cervantes en *El rufián viudo*

MARÍA JOSÉ TOBAR QUINTANAR
Xunta de Galicia · Consellería de Educación
CPI Camiño de Santiago

Resumen

Este trabajo pretende poner de manifiesto la originalidad de Cervantes en la caracterización de Trampagos, el protagonista del entremés *El rufián viudo*. Para ello se describen los principales rasgos de los tipos rufianescos previos, presentes en los pasos de Lope de Rueda, la *Relación de la cárcel de Sevilla* de Chaves, los *Romances de germanía* de Hidalgo, las jácaras escarramanescas de Quevedo y el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla*. Frente a los anteriores, el jaque cervantino no es violento, no usa la críptica lengua de la germanía ni recurre a agudezas conceptistas. Su naturaleza sentimental y, sobre todo, su oratoria pretendidamente elevada y poética hacen de él un rufián muy poco rufianesco, es decir, original. En comparación con otros personajes hampescos de Cervantes –que también se estudian–, Trampagos representa la última fase de una progresiva estilización del arquetipo con intención burlesca.

Palabras clave: Cervantes; entremés; *El rufián viudo*; tipo tradicional de rufián; originalidad.

Abstract

This paper tries to reveal Cervantes's originality in the design of Trampagos, the main character of the interlude *The Widowed Pimp*. For this purpose, the author describes the typical characteristics of previous literary pimps, those in the Lope de Rueda's *pasos*, the *Relación de la cárcel de Sevilla* of Chaves, the *Romances de germanía* compiled by Hidalgo, the Escarramán's *jácaras* of Quevedo and the anonymous interlude *La cárcel de Sevilla*. Contrary to them, Trampagos is not violent, he doesn't speak the cryptic language of the *germanía* and he doesn't use witty sayings. His sentimental nature and, especially, his high and poetic –but deceptive– oratory make him scarcely a pimp at all, that is to say, an original one. In comparison with other characters of the criminal underworld in the works of Cervantes –that are also studied–, Trampagos represents the last phase of a progressive styling of the archetype with a burlesque intention.

Keywords: Cervantes; interlude; *The widowed pimp*; traditional type of pimp; originality.



En el “Prólogo al lector” de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615) Miguel de Cervantes señalaba, entre otras bondades de sus obras, “que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen” (Cervantes, 2015: 14). El segundo de los entremeses ahí publicados es *El rufián viudo llamado Trampagos*, un intermedio cómico “de rufián” cuyo protagonista falta al decoro lingüístico de forma llamativa. Su baja condición contrasta ridículamente con la elevada retórica de su planto por la muerte de Pericona, una prostituta tributaria suya, y con el uso del endecasílabo suelto, metro propio de obras graves. Sus manifestaciones de dolor y el encomio que hace de la fallecida tienen un alto componente literario, paródico de modelos poéticos serios: las églogas de Garcilaso, el retrato petrarquista de la amada, algunos versos cultos de Góngora (Asensio, 1970: 34; Zimic, 1992: 309-324; Baras, 2012: 303; García Aguilar *et al.*, 2016: 97). Esto no ocurre únicamente, sin embargo, con Trampagos. El rufián Chiquiznaque habla con ecos garcilasianos (Cervantes, 2012: 16, v. 31),

alude a Virgilio (v. 308) y pondera en términos clásicos a la coima muerta (vv. 85-86). El jayán Juan Claros usa una expresión en latín procedente de la oración del *Gloria Patri* (v. 173). Las tres izas que se ofrecen al viudo para sustituir a la Pericona tanto utilizan cultismos de la época ("lóbrego", v. 131; "noturnina", v. 132)¹, como se refieren –con prevaricación idiomática incluida– al censor romano Marco Porcio Catón ("Zonzorino Catón", v. 178). Incluso Vademécum, criado de Trampagos, cita en una de sus intervenciones un verso de *La vida del pícaro*, de Pedro Liñán (v. 123). El carácter grotesco, risible, de estas alusiones metaliterarias puestas en boca de personajes del mundo hampesco y prostibulario resulta indudable, pero ¿desde cuándo ese estilo pretendidamente *sublimis* es propio de rufianes y daifas con intención cómica?, ¿se expresaban ya así esas figuras en los pasos de Lope de Rueda, en los romances de germanía de Hidalgo o en las jácaras de Quevedo –antecedentes todos ellos del entremés cervantino?, ¿qué mantuvo Cervantes de la caracterización rufianesca de sus precedentes?, ¿qué innovó del arquetipo?, y por último, ¿qué semejanzas y diferencias presentan los personajes de esta piecilla respecto a otros rufos cervantinos?

Asensio (1965: 106) afirmó que *El rufián viudo*, "pese a estos préstamos de material [literario], es profundamente original". Este trabajo intenta responder las preguntas anteriores ahondando en su originalidad en el tratamiento de la germanía, y conciliando la renovación llevada a cabo con el mantenimiento de algunos rasgos identificadores –también a nivel lingüístico– del tipo tradicional de rufián, tal y como Cervantes da a entender en su prólogo.

1. EL RUFIÓN VIUDO LLAMADO TRAMPAGOS DE CERVANTES (1614-1615)

Para valorar mejor la desviación de Cervantes respecto a modelos precedentes, conviene presentar antes los principales rasgos de su rufián entremesil.

El propio título de la obrita, *El rufián viudo*, adelanta la ironía desde la que se retrata a su protagonista. Se trata de un oxímoron que une dos conceptos semánticamente incompatibles: un rufián no puede ser viudo porque no se casa (en sentido literal) con ninguna de las *marcas* a las que protege y de las que se beneficia, ni siquiera con su favorita². Trampagos resulta a la postre un viudo falso y alegre: su *viudez* no dura ni veinticuatro horas. Su luto y su desolación son solo manifestaciones externas de un sentimiento de duelo inexistente. Su deseo de practicar esgrima el día destinado a recibir los pésames, la rápida elección de una sustituta de la Pericona³ y la fiesta final con música, bailes y la compañía de Escarramán son pruebas evidentes de la inautenticidad de su pena. Su brillante verborrea, plagada de expresiones elevadas y de hipérbolos de sus afectos, carece de credibilidad. Sus palabras, vacías de auténtico significado, siempre quedan desmentidas bien por sus actos, bien por una corrección posterior que él mismo u otro personaje introduce. La realidad, en fin, no se corresponde con la descrita de forma tan estilizada. Trampagos, haciendo honor a su nombre, hace trampas; pero no con los naipes, sino con la lengua. No alardea de fechorías ficticias, sino de supuestos sentimientos sinceros, es decir, no estamos ante un falso valiente, sino ante un falso rufián sensible⁴. Ello no implica, sin embargo, que asuma de forma consciente y temporal una máscara emocional.

¹ Ambos adjetivos son cultismos especialmente vinculados al estilo de las *Soledades* de Góngora. El neologismo *noturnina* deriva de *noturno*, término culto que Quevedo incluyó en su *Receta para hacer "Soledades" en un día* ("Use mucho de *líquido* y de *errante*, / su poco de *noturno* y de *caverna*", Quevedo, 2007: 471) y del que partió para crear el neologismo paródico *noturnal* ("¿Qué captas, noturnal, en tus canciones, / Góngora bobo, con crepusculallas", cito por Cacho Casal, 2003: 346, vv. 1-2).

² Otros oxímoros en títulos cervantinos son: *La española inglesa*, *La ilustre fregona*, *La gran sultana doña Catalina de Oviedo* y *El rufián dichoso* –Núñez Rivera (2015b: 108) apunta este último caso.

³ Sáez (2015) analiza la parodia amorosa de esta escena.

⁴ Como bien dijo Asensio (1970: 36), "La belleza de Pericona y el dolor de Trampagos son monedas falsas que no resisten examen. Las rectificaciones de Trampagos, las zumbas de Vademécum, la tentación de la esgrima derrumban la fachada que encubre la sórdida verdad".

Trampagos no finge, no actúa con voluntad de simulación. De acuerdo con la naturaleza del tipo de rufián cómico, presenta de forma innata una realidad exagerada, deformada, engañosa. Sus palabras no inspiran confianza: son fantasías, disparates de quien acostumbra a recrear verbalmente aquello de lo que habla⁵. Su grandilocuencia y empaque poético solo esconden humo: el padecimiento por “tamaña desgracia” como la muerte de su coima (v. 138) se diluye brevísimamente con los festejos del nuevo emparejamiento. Por otra parte, apenas usa léxico de germanía (“voacé”, “garlado”, “palmeadas”, vv. 35, 64) y no muestra comportamientos violentos ni bravucones. Tampoco se refiere a hechos delictivos ni a posibles castigos derivados de ellos (azotamiento público, cárcel, condena a la horca o a galeras). Consecuentemente, Trampagos es más un rufián pacífico y doméstico que pendenciero y callejero (Hsu, 2012: 197-198). Aunque tiene amigos en el mundo de los bajos fondos no parece pertenecer a ninguna cofradía de maleantes.

Como en otras obras de Cervantes, la realidad se presenta desde distintos puntos de vista. Tras el enaltecimiento poético y falaz en boca del protagonista, se descubre la distorsión engañosa de su perspectiva. Aparece entonces una segunda realidad, más fea y cruda que la inicialmente descrita. Un movimiento pendular y antitético se mueve del engaño al desengaño, de la apariencia a la verdad (Asensio, 1970: 36; Baras, 2012: 298-299). El fuerte contraste entre la bajeza del sujeto enunciador y la supuesta brillantez de su discurso, por una parte, y entre una visión idealizada de la realidad y la vulgaridad que se esconde detrás, por otra, mueve a risa. La evidencia de la falsedad verbal del rufián conlleva, además, una intención satírica, “de denuncia” (García Aguilar *et al.*, 2016: 97). Sin moralizar ni condenar abiertamente –como imponen las convenciones del género entremesil–, Cervantes pone a la vista el fraude y el engaño que campan por el mundo. Nada es lo que parece: el dolorido viudo rápidamente se vuelve un novio feliz; la joven, bella y “benemérita” Pericona no era sino una prostituta vieja, desdentada, sifilítica y obstinada en el pecado; el alguacil destinado a hacer cumplir la ley admite sobornos de quienes debería perseguir. En el terreno literario se puede intuir la censura de un uso abusivo y vulgarizador del lenguaje poético y de la pedantería ridícula de quienes quieren elevar inapropiadamente su expresión.

2. LOS RUFIANES DE LOPE DE RUEDA

A mediados del siglo XVI Lope de Rueda modela a los rufianes cómicos de sus pasos –designados con el término de *lacayos*– según el patrón del valiente de embeleco. Se trata de fanfarrones que presumen de falsas hazañas delictivas mediante hipérbolos afectadas y ampulosas⁶. Su bravuconería es únicamente lingüística: cuando llega la ocasión de demostrar su coraje evitan el enfrentamiento, incluso a costa de su honra –de la que carecen. Su palabrería vana y jactanciosa no tiene ningún valor: es una pura construcción verbal que pronto se desvanece (Canet, 1992: 59-60). La realidad de los hechos se encarga de desengañar a los posibles engatusados por su labia. Su comicidad lleva aparejada la denuncia de vicios como la soberbia o la pereza. Presento a continuación algunos ejemplos.

El rufián Madrigalejo, del paso cuarto del *Registro de representantes* (1570) –conocido por el nombre de *Los lacayos ladrones*–, tras jurar que “es la mayor mentira del mundo” el haber recibido cien azotes por ladrón en otras dos ocasiones, termina por reconocer que “Es así” ante

⁵ Téngase en cuenta que para el cura del *Quijote* (I, cap. 48) es un “disparate” que en “las comedias que agora se usan” se pinte “un lacayo retórico”, pues va contra el decoro del personaje (Cervantes, 1998: 553). Pero lo que resulta inverosímil e inapropiado en las comedias, que deben ser “espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la vida”, se vuelve idóneo, por ridículo, en una farsa entremesil. Esto es lo que sucede con Trampagos, un rufián eminentemente retórico.

⁶ Como señala Lobato (2014: 22), ya en las poesías germanescas en pliegos de cordel de principios del siglo XVI se registraban “las bravuconadas del rufián, que se retrata ya desde estas primeras obras como falso valiente”.

su colega Molina, quien lo desmiente como testigo presencial del castigo (“pues lo vimos tantos”. Rueda, 1992: 174). Su versión de los hechos resulta a veces tan inverosímil (y risible) que no es necesario desenmascararla verbalmente. Así sucede cuando achaca el no tener orejas –evidencia de una de las penas propias de ladrones: cortárselas– a haber perdido ambas de una sola cuchillada peleando en la toma de San Quintín (176). Su apresamiento final por haber robado un libro de *Horas* demuestra la falacia de sus palabras. A una mentira parecida recurre Sigüenza en el quinto paso de esa obra, conocido como *El rufián cobarde*, para justificar su falta de orejas. Pero ahora la hipérbole ennoblecedora de la realidad vulgar es aun mayor. Su estilo se eleva irónicamente al registro heroico para inventar la crónica fantástica de una pelea desigual con siete soldados: usando un ardid de guerra, él mismo se las arrancó de cuajo para lanzárselas –cual arma arrojadiza– a sus contrincantes (181). Esta deformación lingüística, enaltecedora de lo bajo, es un rasgo característico del tipo: Madrigalejo considera a los ladrones unos “maestros de tijera” (175); Sigüenza, practicante también de esa actividad, se juzga un “hombre vividor”, “de honra”, que usa su “oficio tan limpiamente como todos cuantos hombres de mi arte lo puedan usar” (182). La desmitificación de su supuesta valentía deja al descubierto el vacío semántico de sus discursos. Su hinchada verbosidad se reduce finalmente a un bluf decepcionante que rebaja burlescamente al personaje. Buena muestra de ello es Vallejo, un rufián del paso conocido como *El matón cobarde* en la comedia *Eufemia* (1567), quien exagera de forma desmesurada su decisión de castigar una afrenta nimia que él cree escarnecedora:

Así me podrían poner delante todas las piezas de artillería que están por defensa en todas las fronteras de Asia, África y en Europa, con el serpentina de bronce que en Cartagena está desterrado por su demasiada soberbia, y que volviesen agora a resucitar las lombardas de hierro colado con que el cristianísimo rey don Fernando ganó a Baza, y finalmente aquel tan nombrado galeón de Portugal con toda la canalla que lo rige viniese, que todo lo que tengo dicho y mentado fuese bastante para mudarme de mi propósito. (Rueda, 1992: 201-202)

Al final, su condición de bravucón “palabrero” (Rueda, 1992: 203) queda de manifiesto cuando evita reñir alegando que su contendiente, el paje Grimaldo, es hijo de un alguacil –corrupto como el de *El rufián viudo*– que lo libró varias veces de la horca. La falsedad de la figura se aprecia también en el rufián Gargullo del paso de la comedia *Medora* (1567) rotulado modernamente como *El valentón*. Una vez hecho amigo de quien lo ofendió sin haberse enfrentado a él, relata una versión ficticia e hiperbólica a un personaje ausente en su reconciliación: le refiere que ha hecho correr mucha sangre en una pendencia contra “más de treinta” valedores de su rival (Rueda, 1992: 242). El público, testigo de su cobardía previa, no puede dejar de censurar su fraude con sonoras y humillantes carcajadas.

Como se ha podido comprobar, varios son los rasgos comunes a los rufianes ruedescos y a Trampagos. Se trata de fanfarrones que deforman la realidad aplicándole hipérbolos y expresiones sublimadoras. Usan muy pocas voces de germanía. Sus palabras no tienen credibilidad: sus mentiras siempre se desenmascaran posteriormente. El evidente contraste entre lo dicho y lo hecho, lo inventado y lo verdadero, vuelve ridículo al tipo, a la vez que lo censura sin necesidad de una voz que asuma explícitamente esa función. Las diferencias entre los personajes de Rueda y Trampagos empiezan ya en la forma externa de sus discursos: en prosa en el primer caso, en verso en el segundo. Pero la estilización del personaje cervantino va mucho más allá. A diferencia de los lacayos del batihaja, bravucones jactanciosos de fechorías nunca cometidas, el rufián viudo alardea de unos afectos graves y elevados que no siente. Su

fanfarronería no es, pues, de carácter criminal, sino sentimental⁷. Los ecos poéticos de sus intervenciones suponen un grado máximo de presunción ridícula. En los pasos de Rueda, por el contrario, no se desarrolla la faceta afectiva, íntima, del tipo y el papel de las coimas es inexistente o muy secundario.

3. EL MUNDO HAMPESCO EN LA *RELACIÓN DE LA CÁRCEL DE SEVILLA, DE CRISTÓBAL DE CHAVES (1591-1592)*

Las dos primeras partes (1591-1592) del opúsculo en prosa titulado *Relación de la cárcel de Sevilla* fueron escritas por Cristóbal de Chaves, procurador de la Audiencia sevillana. La tercera parte (1598) no parece obra suya (Hernández y Sanz, 1999: 216-220). El texto recrea desde un punto de vista externo los tipos humanos, vicios y costumbres del micromundo carcelario de la capital andaluza en la última década del siglo XVI. Se trata del mismo ambiente de delincuencia y corrupción que Cervantes conoció durante su encierro en ese presidio desde finales de 1597 a los primeros meses de 1598⁸.

Frente a lo que sucedía en los pasos de rufián de Rueda, el relato de Chaves desarrolla la faceta amorosa de jaques y coimas. Aun estando prisioneros unos y otras, se las ingenian para lanzar requiebros de reja a reja (Chaves, 1999: 248), enviar prendas como prueba de amor (249), intercambiar “cantares germanos” (249) o hacer llegar un papel con coplas y con un dibujo del corazón del rufián traspasado por las flechas del amor (“Mañana va un billete a esa tu casa; estánmele poniendo unas coplas al cabo y pintándome a mí allí de rodillas con mis grillos, sujeto a esa cara y mi corazón atravesado con una saeta”, 249-250)⁹. Las relaciones sentimentales son tan intensas que “de celos y sobre que se quiten de la reja hay mil heridas, y entre ellas se arañan las caras” (250). Incluso se reproduce “una carta con donaire” –posible antecedente del uso del paradigma epistolar por parte de Quevedo en varias de sus jácaras– que el rufián Juan Molina, preso en galeras, envía a su iza Ana (300-302). En ella le aclara malentendidos provocados por los celos sobre su trato con otra daifa, le desaconseja el jaque con el que se ha acomodado en su ausencia y le declara hiperbólicamente su condición de esclavo amoroso¹⁰. Cuando un rufián está próximo a morir ajusticiado, también se manifiesta la relación afectiva con su *amiga*. Él se preocupa de dejarla al cuidado de otro valiente (244-245); ella, puesta de luto “como si fuera su marido”, da voces y se desmaya al conocer la sentencia a muerte de su “bien” (246). Tal dramatismo de la escena revela la condición teatral, hipócrita, de la *marca*, quien exagera hasta el ridículo su aflicción.

En conclusión, la *Relación* de Chaves presenta dos aspectos del mundo del hampa que están en la base argumental del entremés de Cervantes: la relación sentimental entre rufianes y coimas, y la muerte de uno de los miembros de estas peculiares parejas. No se registran, en cambio, ni la estilizada expresión de los tipos cervantinos ni la evidencia de la falsedad de sus palabras.

⁷ La ausencia de alusiones a la violencia es casi total en *El rufián viudo*. El conato de pelea –cómica– entre la Repulida, Pizpita, Juan Claros y Chiquiznaque (vv. 184-207) constituye una excepción (Gómez Canseco, 2014: 300, 321).

⁸ Para Di Pinto (2005: 22, n. 9), “Es posible que Cervantes y Chaves se conocieran en la Cárcel Real de Sevilla, como sospecha Bartolomé José Gallardo”.

⁹ En las citas de la *Relación* modernizo siempre la grafía del texto y puntúo según mi criterio.

¹⁰ La despedida de la carta empieza así: “Desta galera Águila, este tuyo metido en tu cadena” (302). En el sobrescrito de la misiva, además, figura: “Juan Molina, y luego S y -clavo, que decía «esclavo»” (303). El mismo motivo aparece en *El rufián viudo* en versión femenina (tras haber escogido Trampagos a la Repulida como su nueva coima, ella proclama: “Tuya soy. Ponme un clavo y una S / en estas dos mejillas”, vv. 231-232) y en *Rinconete y Cortadillo* (si la Cariharta lo perdona, el rufián Repolido asegura: “un clavo me hincaré por la frente en su servicio”, Cervantes, 2005: 202).

4. LOS ROMANCES DE GERMANÍA RECOPIADOS POR JUAN HIDALGO (1609)¹¹

Los *Romances de germanía de varios autores*, dados a la imprenta por Juan Hidalgo en 1609, están escritos en la críptica jerga de los maleantes (o germanía)¹². Sus versos dan cabida a todo tipo de violencia: maltrato físico de un rufián a su coima o a quien la haya ofendido, peleas entre jaques, torturas en la cárcel, venganzas sangrientas, azotes públicos, cortes de orejas a ladrones, muerte en la horca, envío a galeras¹³. Nada de esto, como sabemos, fue aprovechado por Cervantes ni en la *elocutio* ni en la *inventio* de *El rufián viudo*. Otros son los rasgos compartidos por estas obras. En primer lugar, la importancia del vínculo sentimental, amoroso, entre jayán y marca en una situación luctuosa. En el romance titulado *Apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*, tercero de los seis poemas atribuidos a Hidalgo, se narra la enfermedad y muerte de la daifa Catalina¹⁴. Ante la fatal dolencia de la protegida, su jaque, “bramando, gime y suspira” (xxx, v. 238). Cuando la coima se despide de él, próxima la hora de su muerte, Pedro de Castro –quien “en llanto se deshacía” (v. 286)– pronuncia un emotivo panegírico. La elevación lírica de esos versos, ennoblecedores de una realidad vulgar, recuerda la afectación de otros enunciados por Trampagos:

¿La luz quiebra a mis vistosos,
deja sin vida mi vida?
¡Ay coima, dulce resullo,
vida de la vida mía!
¿A qué puerto irá mi nave
sin alma y sin Catalina?
Pues mi vivir es torneo
en pensar que te perdía,
y en no vasirme en vasirte
pierdo a mí y a mi alegría.
¡Ay marca!, ¿por qué te acoges
sin ser a mis calcas guía?
Ábreme esos dos vistosos
que clarean la luz del día,
gárlame, coima godeña,
garla a mi garlo, marquida,
yo soy tu Pedro de Castro,
tú, mi coima Catalina. (xxx, vv. 317-334)¹⁵

¹¹ Hernández y Sanz (1999: 219) creen que bajo el pseudónimo de Juan Hidalgo se esconde Cristóbal de Chaves. Para Lobato (2014: 39, 230) es posible que Quevedo fuese el autor de seis de los romances editados por Hidalgo, los dedicados al dios Marte.

¹² Di Pinto (2014: 198) ha señalado que los distintos tipos de jácaras de ficción (poéticas –romances de germanía–, teatrales y musicales) diferían en el uso del lenguaje agermanado, que “iba de más (en las poéticas) a menos (en las teatrales y musicales)”.

¹³ En esta compilación, sin embargo, “no aparece la figura del jaque fanfarrón; es más, en los pocos casos en que se ve al rufo enfrentarse a otros, lo hace con denuedo y suele salir triunfante” (Lobato, 2014: 44).

¹⁴ De la misma manera que Pericona “tenía ciertas fuentes / en las piernas y brazos” antes de fallecer (*El rufián viudo*, vv. 99-100), el médico de Catalina ordenó “que de entrambos los brazos / le hagan una sangría” (xxx, vv. 211-212). Cito los romances de Hidalgo por la numeración que presentan en la edición de Hill (1945), modernizando su grafía y puntuando según mi criterio.

¹⁵ Para su correcta intelección, téngase en cuenta que en germanía *vistosos* equivale a ‘ojos’; *resullo*, a ‘dinero’; *torneo*, a ‘tormento’; *vasir*, a ‘morir’; *acoger*, a ‘huir’; *calcas*, a ‘pasos, pisadas’; *garlar*, a ‘hablar’; *godeña*, a ‘rica, principal’; *garlo*, a ‘discurso, plática’; *marquida*, a ‘ramera’.

La diferencia está en que Pedro de Castro, contraviniendo la naturaleza engañosa de los rufianes¹⁶, es sincero en sus palabras: estas se corresponden con su auténtico estado de ánimo. Tras el entierro de Catalina¹⁷ rechaza explícitamente escoger nueva coima (vv. 419-430) y abandona el mundo de la delincuencia para vivir santamente (vv. 451-458). Cuando, por el contrario, es un jaque –como Maladros– el que encara el trance de la muerte, la marquida acepta su traspaso a otro rufián (XXXII, vv. 679-686) (Lobato, 2012; 2013: 235-236). Aunque la Beltrana viene “cubierta de luto” con “un gran rosario” (vv. 651, 652) y se desmaya (v. 690), asume sin problema que su vida de prostituta conlleva la sujeción a un rufo. No existe para ella la posibilidad de una *viudez* transitoria: su subsistencia se impone sin más miramientos. No por ello, sin embargo, deja Maladros de manifestarle su aprecio: “Marca la más goda y fresca / de todo el trato germano, / donde tuvo mi navío / de sus trabajos regalo” (vv. 673-676).

Otro elemento común a estos romances y al entremés cervantino es la aparición de representantes de la justicia. En algunos casos cumplen rectamente su función de perseguir y/o encarcelar a los germanos, en otras ocasiones –como sucede en *El rufián viudo*– se dejan sobornar por los jayanes¹⁸. Se localizan, por lo demás, un par de concordancias léxicas mínimas: una alusión a Catón, el censor romano, y el uso del nombre Roldán en referencia a algún bravo¹⁹.

Por otra parte, en contraposición a la firmeza de Pericona en no dejarse convertir durante los sermones de arrepentidas en cuaresma, los personajes de los romances de Hidalgo dan muestras de religiosidad. La iza Catalina “recibe los sacramentos” antes de fallecer (XXX, v. 351); el rufián Pedro de Castro termina sus días rezando por ella (XXX, v. 456); Maladros –puesto ante la horca– ruega a Dios le perdone sus pecados (XXXII, vv. 785-786); sus jaques amigos le prometen misas, rezarle rosarios y cantarles los salmos (XXXII, vv. 561-564)²⁰.

En definitiva, Cervantes descartó para su entremés la jerigonza de la germanía y la violencia de los hampones. Optó, en cambio, por profundizar más en la caracterización sentimental del tipo rufianesco, concretamente cuando la muerte le arrebató su coima preferida. El romance del *Apartamiento de Pedro de Castro y Catalina*, de Juan Hidalgo, es un claro antecedente de esta traza (Hsu, 2012: 195-197), pero frente a la virtuosa conversión final del jaque en el poema, la rápida elección de una nueva daifa por parte de Trampagos revela –sin explicitarla verbalmente– su falsedad. Para Cervantes, en fin, un rufián entremesil –por muy brillante oratoria que tuviese– no podía dejar de ser un impostor ridículo.

¹⁶ En el romance que empieza “En Toledo en el altana” el ladrón protagonista habla una nueva jerigonza en la que, de manera significativa, “al rufián llama «estafa», / porque es a estafar usado” (xxv, vv. 57-58).

¹⁷ El motivo de que la tierra come ya el cuerpo de la fallecida (“Llevan la coima al altana, / do muca la tierra fría”, xxx, vv. 401-402) también está presente en *El rufián viudo* (“hoy come en ella la que llaman tierra”, v. 102).

¹⁸ Actúan conforme a la ley en el romance de *Perotudo* (xxiii, vv. 253-262) y en los titulados *Quien fuere jaque afamado ha de ser determinado* (xxvi, vv. 86-94) y *El cumplimiento del testamento de Maladros* (xxxiii, vv. 896-899). Aparecen corrompidos por el dinero que les dan los valentones en el *Romance de la vida y muerte de Maladros* (xxxii, vv. 155-158).

¹⁹ En el romance *Al dios Marte* figura una referencia al “Censorino Romano” (xxviii, v. 66), que aparece deturpado cómicamente en la obrita entremesil como “Zonzorino Catón” (v. 178). En cuanto a Roldán como nombre de algún valentón, una daifa le dice al jaque Olmedo “eres el Roldán mío” (xxix, v. 203), la Camarona considera a su rufo “Roldán de la vida suelta” (xxxiii, v. 145) y Trampagos proclama “Mis bodas se han celebrado / mejor que las de Roldán” tras la fiesta por su nuevo emparejamiento (vv. 396-397).

²⁰ En *El rufián viudo* Chiquiznaque propone a Trampagos trocar sus lágrimas “en limosnas y en misas y oraciones” (v. 32).

5. LAS JÁCARAS ESCARRAMANESCAS DE QUEVEDO (1611)

La presencia del jaque Escarramán, las referencias a otros personajes relacionados con él (la Méndez y la Coscolina) y algunos motivos temáticos menores (como los sermones para convertir a las prostitutas en cuaresma o la sífilis de la coima) son las principales huellas en *El rufián viudo* de dos famosas jácaras quevedianas: la *Carta de Escarramán a la Méndez* y la *Respuesta de la Méndez a Escarramán* (Asensio, 1965: 103-105; Rodríguez Mansilla, 2011: 781-785)²¹. En ambos romances no se aborda la faceta afectiva de la relación entre rufián y marca: ni se verbalizan sentimientos de tipo amoroso, ni se describe –idealizándolo– el físico de la daifa (como sucede, en cambio, en la obrita de Cervantes)²². El dinero, no el cariño, parece el nexo principal en su trato (Alonso Veloso, 2005: 132; Lobato, 2014: 59): Escarramán pide a la Méndez que le contribuya “con algo” y ella alega en su negativa la escasez de hombres que paguen sus servicios de ramera:

Dices que te contribuya,
y es mi desventura tal
que si no te doy consejos
yo no tengo qué te dar.
Los hombres por las mujeres
se truecan ya taz a taz,
y si les dan algo encima
no es moneda lo que dan.
No da nadie sino a censo,
y todas queremos más
para galán un pagano
que un cristiano sin pagar. (*Respuesta de la Méndez*, II, vv. 49-60)²³

Los discursos de Escarramán y la Méndez se enmarcan, respectivamente, en el ambiente carcelario y prostibulario. La violencia y la degradación –aunque estilizadas en su elocución– reinan en su mundo marginal: borracheras en tabernas, tormentos de tortura, latigazos públicos, ejecución en la horca, condena a galeras, tratos carnales, sudores sifilíticos... El lenguaje utilizado por esas figuras de los bajos fondos deslumbra, no obstante, por sus ingeniosos juegos de palabras, por sus agudezas conceptistas. Dilogías, metáforas, hipérbolos, derivaciones léxicas, equívocos o personificaciones, junto a términos del lenguaje de germanía, menudean en sus intervenciones (Alonso Veloso, 2007: 121-215). Para disfrutar plenamente de

²¹ Tal vez estas composiciones también están en el origen de las referencias al “cuerno de orinar” (v. 261) y a “San Millán de la Cogolla” (v. 292) en el intermedio cómico de Cervantes, pues en la *Carta de Escarramán* se alude a “un jarro, que fue orinal” (I, v. 46) y a la “víspera de San Millán” (I, v. 54). (La numeración romana de las jácaras de Quevedo se corresponde con la presente en *El Parnaso español*, 1645, a cargo de González de Salas, que cito por la edición de Arellano).

²² En otras jácaras –de datación desconocida– se pone de manifiesto un intenso afecto de la iza por su rufián. En el romance en que *Villagrán refiere sucesos suyos y de Cardoncha*, Maruja de las Victorias, coima de Cardoncha, llora “Hecha de lágrimas fuente” (v, v. 97) por la ausencia de su bravo y por la sospecha de su trato con otras izas (v, vv. 93-104). En el poema titulado *Pendencia mosquito* Isabel de Valdepeñas, sollozando, le recuerda a su rufo Andresillo el dinero que aportó para evitarle –mediante sobornos– ir a galeras (XIII, vv. 45-68). En la composición en que *Mojagón, preso, celebra la hermosura de su iza* (jácara XII) es el jayán quien de manera ingeniosa y cómica pondera la belleza física de su marca y su felicidad por gozarla.

²³ Otras jácaras de Quevedo reflejan igualmente la importancia del trato monetario entre el jaque y sus coimas: en la *Carta de la Perala a Lampuga* esta marca reprocha a su bravo la protección que dispensa –a cambio de dinero– a otras izas más baratas que ella (“ya sé que te dan el pago / las señoras de alquiler, / las mancebitas de a cuatro”, III, vv. 6-8) y en su *Respuesta* Lampuga declara el beneficio económico obtenido de prostitutas que, como la tuerta de Orgaz, se arriman a él (“De limosna se ha venido / tras mí la tuerta de Orgaz; / sus pecados son mi hacienda” (IV, vv. 85-87).

la comicidad de esos versos, el lector debe descifrar de forma perspicaz su aguda pirotecnica verbal. El encubrimiento de ese inframundo con un léxico enaltecido, presente en otras jácaras de Quevedo, no se percibe sin embargo en las propiamente escarramanescas. En estas se eleva el estilo aplicado a sujetos y materias vulgares, pero no se “honesta lo malo con buenas palabras”²⁴.

En cuanto a los casos de *viudez* que se registran en las parejas hampescas de Quevedo, son raros, no están desarrollados argumentalmente y solo se refieren a las coimas²⁵. Por lo demás, ningún rastro de censura se localiza en estos poemas: ni el punto de vista de los locutores es externo al mundillo de la delincuencia, ni se ofrece una versión posterior de los hechos que desmitifique lo dicho previamente. Las jácaras quevedianas parecen concebidas, por tanto, como *contrafacta* burlescos de poesías consagradas a la vida y las gestas de héroes míticos. La parodia coexiste en ellas con la exhibición de ingenio conceptista, pero no con una intención satírica (Carreira, 2014: 64-66).

Las diferencias en el tratamiento de los tipos germanescos respecto a *El rufián viudo* resultan, pues, notorias. Quevedo optó en sus jácaras por mantener los rasgos violentos e ignominiosos de su caracterización, reflejar relaciones más económicas que afectivas entre rufianes y coimas, exhibir un agudo estilo conceptista y prescindir del desenmascaramiento de su peculiar punto de vista. Cervantes estilizó en mayor grado esas figuras: eliminó sus elementos más violentos y rastreros, potenció su faceta íntima y amorosa, elevó su lenguaje parodiando el estilo de Garcilaso y puso de manifiesto su engaño mediante la confrontación de sus palabras con la realidad. Aunque Cervantes rindió homenaje a Quevedo con la introducción de Escarramán en su entremés, no siguió su ejemplo para renovar el prototipo de rufián: la estética cervantina es menos cruenta, más sentimental, más natural y sencilla –por garcilasiana– en su elevación poética y, paradójicamente, más satírica.

6. EL ENTREMÉS ANÓNIMO LA CÁRCEL DE SEVILLA (ca. 1612)²⁶

El entremés famoso de *La cárcel de Sevilla*, aunque publicado en 1617 en la séptima parte de las *Comedias de Lope de Vega*, se cree compuesto hacia 1611-1612²⁷. Su dependencia argumental respecto a la *Relación* de Chaves es indudable; comparten incluso algunos personajes. A diferencia de *El rufián viudo*, está escrito en prosa, con un uso considerable de léxico germanesco. Son relevantes, no obstante, algunas coincidencias temáticas y estructurales entre ambas piecillas. Sus respectivos finales, por ejemplo, se organizan de forma similar: aparición inesperada de Escarramán, triunfo de la vida sobre la muerte y celebración ulterior con banquete, música y baile. Mientras el jaque Paisano espera su próxima ejecución en la horca, comparece Escarramán entre los camaradas presos que desfilan vestidos de luto cantándole

²⁴ Quevedo anotó en un ejemplar suyo de la *Retórica* de Aristóteles que en el romance “Añasco el de Talavera” (jácara IX) –datable a partir del cierre de las mancebías en febrero de 1623 porque el protagonista lamenta esta circunstancia– disfrazó comportamientos inmorales con buenas palabras: “por no llamarle ladrón [a Añasco], le llamé «hallador de lo guardado» y, por no llamarle salteador, dije: «que en los caminos de noche / demanda para sí mismo»” (cito por Lobato, 2014: 53).

²⁵ La Perala comenta en su *Carta* a Lampuga el rápido consuelo que le proporcionó el vino en una taberna tras el ajusticiamiento en la horca de su rufián mulato: “Como tórtola viuda / quedé, pero no sin ramo, / pues en el de una taberna / estuve arrullando tragos” (III, vv. 39-42). En la *Relación que hace un jaque de sí y de otros* la muerte del valentón Zamora merece el llanto hiperbólico de su iza: “Murió en Nápoles Zamora, / ahíto de pelear; / lloró a cántaros su muerte / Eugenia la Escarramán” (VIII, vv. 117-120). En la jácara titulada *Postrimerías de un rufián* la Chillona, haciendo honor a su nombre, llora y suspira intensamente ante la inminencia de la muerte de su rufián Gorgolla: “En esto oyó los suspiros / que pujaba la Chillona / con un llanto salpicón / vertido a pura cebolla” (XV, vv. 37-40).

²⁶ Rodríguez López-Vázquez (2013) atribuye la obrita a Cervantes.

²⁷ Según Lobato (2013: 230), “sería una de las primeras piezas dramáticas que tiene como argumento el mundo germanesco”.

letanías (*Entremés*, 1999: 425). Su figura encarna la versión bravucona de este rufián: cuando salga de prisión vengará a Paisano del verdugo que lo torturó (426). Nada recuerda en él al héroe de las jácaras quevedianas: no se menciona su fama literaria (como sucede en *El rufián viudo*), no relata en estilo agudo episodios de su vida delictiva, ni alude a otros personajes con los que se relaciona en los poemas de Quevedo. El anuncio imprevisto de la libertad del condenado, una vez aceptada su apelación ante el tribunal, da lugar a una alegría desbordada. Así como Paisano se libra de la muerte y vuelve a disfrutar de la vida, Trampagos se deshace del luto mortuorio y comienza una nueva vida con la Repulida. Las fiestas con que terminan sus trazas incluyen bebida, canciones y bailes²⁸.

Otro elemento común a los dos entremeses es el desenmascaramiento del engaño sentimental que quiere llevar a cabo esta gentecilla. Aunque Trampagos se enluta por el fallecimiento de su coima, gime, suspira, llora y verbaliza un aparente duelo, sus actos desmienten las emociones que intenta hacer creíbles. De manera parecida, Beltrana, la iza de Paisano, exagera las manifestaciones externas de su dolor por la condena a muerte de su rufián: se desmaya (419), llora (420) y se araña la cara (426). Sin embargo, cuando Paisano le comunica que tras su muerte quiere que se acomode bajo la protección del rufo Solapo, se niega a ello porque ya tiene dada palabra a otro (422). El reproche de Paisano es explícito e inmediato: "Pues, badana, ¡aún no he salido de este mundo y das la palabra a otro!" (422). La aflicción de Beltrana era, pues, puro teatro: sobreactuación y gestualidad desmesurada. Menos dramático pero más retórico es el caso –como sabemos– de Trampagos²⁹.

7. TRAMPAGOS VS. OTROS PERSONAJES RUFIANESCOS DE CERVANTES

Una pequeña cala en otros personajes hampescos de Cervantes permite comprobar la evolución estilística del tipo con el paso del tiempo. Su refinamiento progresivo lo volvió más sentimental y poético. Trampagos es, como se verá a continuación, el máximo exponente de esa última fase, cuando el rufián cervantino se muestra –aparentemente– menos rufián que nunca.

En el soneto con estrambote *Al túmulo del rey [Felipe II] en Sevilla* (1598) uno de los locutores es un valentón que da por buena la hiperbólica *laudatio* de un soldado fanfarrón al monumento funerario, y tacha de mentiroso a quien lo contradiga (Cervantes, 2016: 220-221, vv. 12-14). El personaje, pues, asume como propia una verbosidad grandilocuente y exagerada que no se corresponde con su calidad (social y ética) ni con la del soldado. Esa "grandeza" verbal (v. 1) oculta en realidad la "nada" (v. 17). De modo semejante al lujoso túmulo que encierra el cadáver de quien fue rey en vida –ya tierra, polvo–, la palabrería desplegada solo es humo, apariencia. El valentón del poema presenta, pues, dos características tradicionales del rufián: su bravuconería y su naturaleza engañosa. Cervantes eliminó la primera en la figura de Trampagos y escondió ingeniosamente la segunda bajo su altisonante retórica.

El episodio del patio de Monipodio en *Rinconete y Cortadillo* –novela ya escrita en 1604 y revisada con posterioridad a 1609 (García López, 2005: LVII)– presenta diversas coincidencias con nuestro entremés: aparece el rufo Chiquiznaque como integrante de esa cofradía de maleantes, el alguacil es amigo del jayán principal, las rameritas socorren a sus bravos con su *sudor*,

²⁸ "Baile, guitarreo y una letrilla no compuesta expresamente, al parecer del repertorio rufianesco, finalizan esta obra extraña [el entremés de *La cárcel de Sevilla*] en que la ironía y la parodia literaria envuelven o disuelven el horror y la risa triunfa sobre la muerte" (Asensio, 1965: 92).

²⁹ El alcaide del entremés de *La cárcel de Sevilla* alude, precisamente, a la falsedad intrínseca de los rufianes: "¡Vean aquí estos de la braveza, y vienen después a parar como los melones de invierno!" (410). Los editores aclaran en nota el significado del símil: "Los melones de invierno tienen mucha cáscara, pero por dentro poca pulpa y bastante sosa. A los valentones, de la misma manera, todo se les va en apariencia superficial" (Hernández y Sanz, 1999: 410, n. 644).

varios broqueles y espadas de esgrima cuelgan de las paredes de la casa, y el vino anda siempre por el medio. En la lengua utilizada por los hampones se registran deturpaciones léxicas avulgaradas y “otros nombres de los que ellos llaman *germanescos* o de la *germania*” desconocidos por Rincón y Cortado (Cervantes, 2005: 179). Frente a lo que sucede en *El rufián viudo*, la relación entre bravos e izas ofrece su cara más violenta, no idealizada. Pese a las paces finales, domina la sensación de un trato brutal e irracional entre el Repolido y la Cariharta. Son las coimas, no los valentones, quienes más manifiestan abiertamente sus afectos –incluso en las seguidillas que entonan (205). En cuanto a la elocución de los rufianes, coexisten la faceta bravucona (representada por Repolido) y la ennobledora de lo malo (encarnada, sobre todo, por Monipodio y el mozo que lleva a los pícaros ante su presencia). Repolido se expresa igual que el valentón del soneto comentado³⁰. Se muestra hiperbólico, colérico y amenazador (202-203), es decir, estamos ante un rufián tradicional. La versión sublimadora de su indigno oficio la proporciona inicialmente el joven guía de los pícaros: es ladrón “para servir a Dios y a las buenas gentes” (179), califica de “tan santa y buena” alguna orden de Monipodio (179), considera a este “su padre, su maestro y su amparo” (177) y juzga que su actividad no tiene nada de malo (“¿No es peor ser hereje o renegado, o matar a su padre y madre, o ser solomico [*sic*]?”), 181). También Monipodio verbaliza con buenas palabras –hasta devotas a veces– su ejercicio criminal³¹. Se honesta, pues, la vida innoble y delictiva de los bajos fondos (Pedraza, 2006: 80-81) –ausente, como se ha dicho, de *El rufián viudo*. El desengaño explícito al final del relato no guarda relación, en cambio, con el entremés. El narrador, que asume el punto de vista de Rinconete, concluye la historia desvelando la condición engañosa de los rufianes y presentando la realidad que se había camuflado lingüísticamente (215). La desmitificación de “la infame academia” resulta total: se trata de “gente tan perniciosa y tan contraria a la misma naturaleza” (215), y su intención es didáctica: los sucesos narrados “podrán servir de ejemplo y aviso” a los lectores (215)³². En el entremés falta una voz que desenmascare abiertamente a Trampagos. Ello no impide el conocimiento final de la verdad por parte del receptor, quien percibe –cómicamente, eso sí– la manifiesta contradicción entre su planto inicial y su veloz emparejamiento posterior. Por último, la dimensión poético-sentimental del tipo rufianesco, tan marcada en Trampagos, únicamente se aplica a Monipodio en un añadido textual tardío, presente en la versión impresa (1613) pero no en la del manuscrito Porras (datado entre 1600 y 1609. García López, 2005: CV). En vez de utilizar una expresión supuestamente lírica, elevada, como el rufián viudo, Monipodio se limita a declarar su talento para componer coplas y su amistad con poetas tan grandes –irónicamente– como un barbero amigo suyo. La adenda en cuestión es la siguiente:

y aunque no soy nada poeta, todavía, si el hombre se arremanga, se atreverá a hacer dos millares de coplas en daca las pajas; y cuando no salieren como deben, yo tengo un barbero amigo, gran poeta, que nos hinchirá las medidas a todas horas. (Cervantes, 2005: 199)

³⁰ Ambos desacreditan, por principio, a quienes contradigan su versión de los hechos: “y el que dijere lo contrario, miente!” (v. 14 del poema), “Cualquiera que se riere o se pensare reír de lo que la Cariharta o contra mí, o yo contra ella, hemos dicho o dijéremos, digo que miente y mentirá todas las veces que se riere o lo pensare, como ya he dicho” (202-203 de la novelita), “y ya he dicho que el que se huelga, miente” (203).

³¹ Algunos ejemplos: asegura que el encargo de una “cuchillada de a catorce” se ha cumplido “con mucha honra y con mucha ventaja” (208), alude a un precepto bíblico de san Mateo para manifestar su confianza en tiempos mejores para los de su profesión (“tras este tiempo vendrá otro y habrá que hacer más de lo que quisiéremos, que no se mueve la hoja sin la voluntad de Dios”, 212) o tiene fe en que Rincón se convierta en un gran hampón (“yo espero en Dios que habéis de salir oficial famoso, y aun quizá maestro”, 188).

³² Como indica Martín Morán (2015: 72), “Rinconete juzga con criterio severo el estado de la justicia en Sevilla y el estilo de vida de la comunidad de ladrones de Monipodio, a la cual pertenece él mismo como miembro de pleno derecho gracias a sus habilidades en el hurto”.

En *El casamiento engañoso* –cuya redacción se puede fechar en 1606-1610 (García López, 2005: LIX)– el alférez Campuzano comparte con el prototipo de rufián su carácter fanfarrón. En su galanteo con Estefanía de Caicedo alardea de sus hazañas y exagera las manifestaciones de su amor: “blasoné, hendí, rajé, ofrecí, prometí y hice todas las demostraciones que me pareció ser necesarias para hacerme bien quisto con ella” (Cervantes, 2005: 525). La maliciosa mujer, sin embargo, “hecha a oír semejantes o mayores ofrecimientos y razones” (*ibidem*), no le dio crédito alguno. En *El coloquio de los perros*, de fecha semejante a la novelita anterior, el alguacil al que sirve Berganza, siendo un gran cobarde, “presumía de valiente y de hacer prisiones famosas” (Cervantes, 2005: 578). Su connivencia con los bravos liderados por Monipodio delata su falsedad y falta de ética: una pendencia con seis rufianes, de la que salió victorioso, había sido previamente concertada con ellos para aparentar valentía (Cervantes, 2005: 579-581). De nuevo el desvelamiento del engaño hace evidente la censura cervantina de su comportamiento. Por lo que respecta al lenguaje de los rufos, se alude a “los vocablos tan esquisitos de que usaban” (Cervantes, 2005: 580) (esto es, a su verborrea enaltecida) y al uso de palabras propias de la germanía (pues se utiliza, “como en la jácara se dice” (*ibidem*), el término *avizorar* en lugar de ‘observar atentamente’).

El soldado *a lo pícaro* del entremés de *La guarda cuidadosa* –fechado en 1611 (Baras, 2012: 375-376)– presenta interesantes coincidencias con Trampagos. Se trata también de un fanfarrón, pero en este caso multifacético. Siguiendo el modelo del *miles gloriosus* de Plauto o de los rufianes de Lope de Rueda, se muestra colérico, suelta juramentos y profiere exageradas amenazas a quien pretenda hablar con su amada Cristina. Presume, además, de unos servicios militares ridículamente exagerados. En este sentido, el soldado anónimo se ajusta al tipo tradicional de bravucón (Baras, 2012: 372-373), del que no participa Trampagos; pero a esa caracterización Cervantes añadió otros rasgos novedosos. Llevado por su pasión amorosa y su naturaleza ilusoria, el personaje bien ennoblece con sus palabras una realidad vulgar, bien verbaliza una fantasía inverosímil. Así, la fregona Cristina adquiere la categoría de “doncella”, “señora”, “mi sol” o “mi querida y amada consorte” (Cervantes, 2012: 57, 62); el envío a esta de un billete amoroso, suspiros, lágrimas y sollozos supone –a su juicio– una dádiva de “grandeza” (Cervantes, 2012: 53); y el pobre y desharrapado soldado se considera a sí mismo “flor” y “jardín de la soldadesca” (Cervantes, 2012: 54). La faceta sentimental del fanfarrón, expresada –igual que en *El rufián viudo*– en términos cómicamente enaltecidos e hiperbólicos, coexiste por tanto con la violenta. Su verborrea, como la de Trampagos, carece de credibilidad: el amo de Cristina se encarga de explicitar su falsedad y –por fabuloso y quimérico– su locura (Cervantes, 2012: 62). Junto a la elevada retórica de sus afectos, el soldado comparte con el rufo viudo el resabio poético, garcilasiano, de sus intervenciones. No solo resulta ser un poeta “famoso” capaz de repentizar una glosa amorosa a un verso espontáneo (Cervantes, 2012: 59), sino que integra en su discurso un célebre verso de Garcilaso (“ya que no lleva remedio de fiarme estas chinelas (que no fuera mucho, y más sobre tan dulces prendas, por mi mal halladas)”, Cervantes, 2012: 60). Homenaje paródico e intención burlesca, ridiculizadora del personaje, van de la mano al igual que en *El rufián viudo*³³. En suma, la caracterización del soldado de *La guarda cuidadosa* combina rasgos de valentón y de fanfarrón poético-sentimental; en la figura de Trampagos, en cambio, se prescinde de la esperable bravuconería y se potencian los trazos más originales en un rufián: su oratoria sublimadora y la expresión lírica de sus emociones. La estilización del tipo en *El rufián viudo* fue, por tanto, mayor.

³³ Ambos entremeses también se asemejan en su estructura. En sus respectivos finales presentan el enfrentamiento –físico y/o verbal– de los pretendientes (el soldado y el sacristán en *La guarda cuidadosa*, las prostitutas en *El rufián viudo*), la manifestación de sus rentas y cualidades, la elección de cónyuge en base a un criterio materialista y la celebración nupcial con música, cantos y bailes.

El protagonista de *El rufián dichoso*, comedia hagiográfica datable en 1613-1614 (Núñez Rivera, 2015b: 110), se comporta como un jaque activo y callejero en la primera jornada de la obra. Frente a la pasividad doméstica de Trampagos, Cristóbal de Lugo hace “cien mil diabluras” (Cervantes, 2015: 383, v. 503) que no llegan a delitos. El sentimiento amoroso, tan evocado por el *viudo* de Pericono, no tiene aquí cabida: Lugo rechaza el ofrecimiento concupiscente tanto de una dama casada (vv. 297-325) como de una ramera (vv. 886-889). Guardando el decoro correspondiente a un vulgar rufián, no hace gala de elevados afectos³⁴. Por lo que atañe al lenguaje, se percibe una presencia del léxico de germanía más notoria que en *El rufián viudo*. No faltan, con todo, coincidencias elocutivas con el entremés: el mismo uso burlesco del metro (en diferentes momentos de la comedia Lugo y otros personajes hablan en endecasílabos, versos inapropiados para el desdoro de los locutores –Núñez Rivera, 2015b: 104–) y la relación de los hampones con la poesía. Si Trampagos recurre a ecos garcilasianos para dar cuenta de su duelo, Lagartija, el criado de Lugo, recita un romance *bravo* –sobre un jaque muerto por un toro (vv. 196-227)– compuesto por un tal Tristán, tabernero rufianesco “que excede en la poesía / a Garci Laso y Boscán” (vv. 236-237). Lugo, por su parte, canta en estilo jácaro la “vida y milagros” (v. 559) de una prostituta jerezana acompañado de dos músicos con guitarras (vv. 556-596)³⁵. La dependencia –temática y métrica– en ambos casos respecto a los romances de germanía de Hidalgo resulta evidente, lo que no sucede en *El rufián viudo*. Por último, mientras el discurso de Trampagos se eleva a veces poéticamente sin un corte explícito en su elocución, los personajes de *El rufián dichoso* interrumpen sus intervenciones para ponerse a recitar poemas germanescos que se presentan como potencialmente exentos, independientes del resto de versos de la comedia. Trampagos incorpora de forma tan natural el tono lírico a su verborrea que ese rasgo llega a definirlo como tipo; Lugo, en cambio, no deja de ser un rufo pendenciero que solo ocasionalmente recurre a versos hampescos, llenos de palabras y realidades bajas (“en cueros”, “ruin”, “puta”, “vieja”, “godeñas”..., vv. 570, 573, 582, 583 y 594, respectivamente). Cristóbal de Lugo, en fin, no fue diseñado por Cervantes como un jaque aparentemente sentimental: su conversión posterior a la vida santa le negaba esa posibilidad en su caracterización.

8. CONCLUSIONES

Quienes leyeron en 1615 *El rufián viudo* probablemente quedaron sorprendidos ante Trampagos: no hacía referencias a una vida violenta y delictiva, no utilizaba un agudo estilo conceptista ni se expresaba en el lenguaje críptico de la germanía. Es decir, no les recordaría a los jaques de moda en la época: el Escarramán de Quevedo, sobre todo, y los jayanes de Hidalgo. El rufián entremesil de Cervantes resultaba, en realidad, más renacentista que barroco, pues Lope de Rueda y Garcilaso se encuentran –entre otros elementos literarios– en la base de su caracterización. De los *lacayos* de Rueda se reproduce su naturaleza fanfarrona y engañosa. Al igual que ellos, Trampagos hace gala de una verborrea afectada e hiperbólica, inapropiada –y por tanto ridícula– a su condición baja³⁶. Pero en vez de tratarse de un falso valiente que presume de proezas imaginarias posteriormente desmentidas, el rufián cervantino es un falso

³⁴ Él mismo lo declara: “ocúpome en bajas cosas, / y en todas soy tan terrible / que el acudir no es posible / a las que son amorosas: / a lo menos, a las altas, / como en las que en ti señalas, / que son de cuervo mis alas” (vv. 319-325).

³⁵ Gómez Canseco (2013: 114) ha destacado, precisamente, la dimensión “de artistas y poetas” de los personajes que sostienen secuencias cómicas en el teatro de Cervantes. En este caso concreto, el carácter burlesco, humorístico, de la escena musical protagonizada por Lugo deriva de su contraste con otros galanteos y canciones más elevados e idealizados.

³⁶ Este rasgo de su elocución justifica la afirmación de Cervantes relativa a que usó en los entremeses el lenguaje propio de cada figura. El del rufián es arquetípicamente ampuloso y falaz.

sentimental que verbaliza poéticamente unos afectos elevados, inexistentes, que los hechos se encargan de contradecir. El recurso a la poesía de Garcilaso para llevar al extremo la petulancia del tipo seguramente también se percibió en su momento como un vestigio estético del pasado. Consecuentemente, buena parte de la originalidad de Cervantes en este entremés consiste en haber renovado la figura del rufián a la altura de 1615 con algunos elementos artísticos sentidos entonces como antiguos. Tal vez para acercarlo un poco más a la actualidad literaria de su época introdujo el Escarramán de Quevedo al final de la obrita³⁷. Sea como fuere, un rufián viudo –no una coima, como en la mayoría de los textos de la tradición germanesca– que tras un supuesto panegírico de su iza escoge rápidamente su sustituta, resulta perfectamente entremesil, esto es, risible.

En cuanto a la evolución del tipo rufianesco en la obra de Cervantes, se ha comprobado una progresiva depuración de su bravuconería y agresividad, que corre paralela a un mayor desarrollo de su faceta afectiva y poética. El último Cervantes supo presentar de forma cada vez más estilizada, con intención burlesca, la fealdad del mundo del hampa. Trampagos encarna, en este sentido, una deconstrucción completa del estereotipo de rufián (Núñez Rivera, 2015a: 258), pues rompe el decoro al uso con una expresión lírica y sublimadora profundamente original en su época.

Bibliografía

- ALONSO VELOSO, María José (2005) *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo.
- (2007) *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- ASENSIO, Eugenio (1965) *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos.
- (1970) “Introducción crítica” en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Eugenio Asensio, Madrid, Castalia.
- BARAS, Alfredo (2012) “Estudio y anexos” en Miguel de Cervantes, *Entremeses*, ed. Alfredo Baras, Madrid, Galaxia Gutenberg / Real Academia Española, pp. 139-702.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2003) *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CANET, José Luis (1992) “Introducción biográfica y crítica” en Lope de Rueda, *Pasos*, ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia, pp. 9-93.
- CARREIRA, Antonio (2014) “Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo” en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 51-75.
- CERVANTES, Miguel de (1998) *Don Quijote de la Mancha*, dir. Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes – Crítica, 2 vols.

³⁷ Pérez de León (2005: 158) sospecha “que bien pudiera haber sido escrito varios lustros antes de su publicación y, como asegura el autor del prólogo, que *El rufián viudo* hubiera pasado de estar «arrinconado» a ser renovado con la inclusión del tema y baile de Escarramán poco antes de que se publicara”.

- CERVANTES, Miguel de (2005) *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, Madrid, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores - Centro para la edición de los clásicos españoles.
- (2012) *Entremeses*, ed. Alfredo Baras, Madrid, Galaxia Gutenberg - Real Academia Española.
- (2015) *El rufián dichoso*, ed. Valentín Núñez Rivera, en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Círculo de Lectores - Espasa Calpe - Real Academia Española, vol. I, pp. 363-467.
- (2016) *Viaje del Parnaso y poesías sueltas*, eds. José Montero Reguera y Fernando Romo Feito, con la colaboración de Macarena Cuiñas Gómez, Madrid, Círculo de Lectores - Espasa Calpe - Real Academia Española.
- CHAVES, Cristóbal de (1999) *Relación de la cárcel de Sevilla* en César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, eds., *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 225-316.
- DI PINTO, Elena (2005) *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert.
- (2014) “El mundo del hampa en el siglo XVII y su reflejo en la jácara: ¿realidad o ficción literaria?” en María Luisa Lobato y Alain Bègue, eds., *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, Madrid, Visor, pp. 195-217.
- Entremés famoso de La cárcel de Sevilla* (1999) en César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso, eds., *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 405-428.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, Luis GÓMEZ CANSECO y Adrián J. SÁEZ (2016) *El teatro de Miguel de Cervantes*, Madrid, Visor.
- GÓMEZ CANSECO, Luis (2013) “Discretos desvergonzados: otras trazas para las comedias de Cervantes” en Felipe Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, eds., *La desvergüenza en la comedia española. XXXIV Jornadas de teatro clásico. Almagro, 5, 6 y 7 de julio de 2011*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 103-122.
- (2014) “«Tan sangrientos pasatiempos». La violencia en el teatro de Cervantes” en *Cervantes dramaturgo y poeta. XXIV Coloquio Cervantino Internacional. Guanajuato en la geografía del Quijote*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato - Fundación Cervantina de México - Centro de Estudios Cervantinos, pp. 293-321.
- HERNÁNDEZ ALONSO, César y Beatriz SANZ ALONSO (1999) *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- HIDALGO, Juan (1945) *Romances de germanía de varios autores* en John Hill, ed., *Poesías germanescas*, Bloomington, Indiana University, pp. 51-105.
- HSU, Carmen (2012) “Sobre la figura de Trampagos en *El rufián viudo* de Cervantes”, *Anales Cervantinos*, XLIV, <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/220/220> (31/12/2017).
- LOBATO, María Luisa (2012) “Sustratos folclóricos en la literatura áurea: la cesión de la esposa y el caso de Maladros”, *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 2, <http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2696/2921> (31/12/2017).

- (2013) “Maladros «padre fundador» de la germanía: presencia literaria y edición del entremés inédito *Los valientes*, de Juan Vélez de Guevara”, *La Perinola*, 17, <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/38553/1/19.%20Lobato.pdf> (31/12/2017).
- (2014) *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel (2015) “La ejemplaridad de las novelas cervantinas a la luz de la teoría de la *novella* del Cinquecento”, *Criticón*, 124, pp. 65-78. <http://journals.openedition.org/criticon/1898> (31/12/2017)
- NÚÑEZ RIVERA, Valentín (2015a) *Cervantes y los géneros de la ficción*, Madrid, Sial.
- (2015b) “Lecturas cervantinas. *El rufián dichoso*” en Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, al cuidado de Luis Gómez Canseco, Madrid, Círculo de Lectores - Espasa Calpe - Real Academia Española, vol. complementario, pp. 97-111.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2006) “De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara” en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, ed. Anthony Close, Vigo, AISO, 2006, http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_008.pdf (31/12/2017).
- PÉREZ DE LEÓN, Vicente (2005) *Tablas destempladas: los entremeses de Cervantes a examen*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- QUEVEDO, Francisco de (2015) *El Parnaso español*, ed. digital de Ignacio Arellano Ayuso, Madrid - Nueva York, Bolchiro.
- (2007) *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, ed. Antonio Azaustre, en Francisco de Quevedo, *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. II, t. I, pp. 435-477.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ, Alfredo (2013) “Dos entremeses de Cervantes: *Doña Justina y Calahorra* y *La cárcel de Sevilla*”, *Artifara*, 13, <http://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/article/view/317/251> (31/12/2017).
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2011) “Escarramán y la germanía cervantina en *El rufián viudo*” en Christoph Strosetzki, ed., *Visiones y revisiones cervantinas: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Alcalá de Henares, Asociación de Cervantistas - Centro de Estudios Cervantinos, http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VII/cg_VII_68.pdf (31/12/2017).
- RUEDA, Lope de (1992) *Pasos*, ed. José Luis Canet, Madrid, Castalia.
- SÁEZ, Adrián J. (2015) “Mujeres de quita y pon: el examen de putas en *El rufián viudo* de Cervantes”, *Atalanta*, 3.2, <http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/view/10.14643-32D/47> (31/12/2017).
- ZIMIC, Stanislav (1992) *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia.

