

**LA NOVELA PICARESCA DE PROTAGONISTA FEMENINA EN ESPAÑA EN
EL SIGLO XVII**



Programa de Doctorado: Estudios Filológicos.

Autor: Gabriel Martínez Rodríguez.

Directores: Mercedes Arriaga Flórez

Eva Moreno Lago

Manuel Broullón Rodríguez.

Índice:

I. INTRODUCCIÓN	3
II. ESTADO DE LA CUESTIÓN	9
III. EL SIGLO XVII. SOCIEDAD Y CULTURA	29
3.1 El barroco y su reflejo en las pícaras	30
3.1.1 Artificio, duplicación, sofisticación, complejidad	41
3.1.2. Lo temporal: fugacidad y mutación	47
3.1.3 Burlas, ironías, parodias.....	48
3.1.4. Realismo, crudeza, feísmo	61
3.1. 5. Limpieza de sangre	67
3.1.6 Madrid y la corte. Las ciudades como marco de la picaresca femenina.....	90
3.2. La mujer en el barroco español: realidad y personajes.....	103
IV. LAS PÍCARAS.....	135
4.1. Los autores: relaciones e influencias	136
4.2. ¿La pícara copia del pícaro?	145
4.3. Pseudoautobiografismo-biografismo	147
4.4. Retratos de pícaras	168
V. CUATRO NOVELAS, CUATRO PROTAGONISTAS.....	196
5.1 <i>La pícara Justina</i> (1605)	197
5.2 <i>La hija de Celestina</i> (1614)	244
5.3 <i>La niña de los embustes; Teresa de Manzanares</i> (1632)	261
5.4 <i>La garduña de Sevilla</i> (1642)	298
VI. CONCLUSIONES.....	313
VII. BIBLIOGRAFÍA	318
A) Ediciones de las obras	319
B) Bibliografía crítica	324

I. INTRODUCCIÓN

En España el personaje de la pícaro aparece por primera vez en 1605 en *La pícaro Justina*, escrita por Francisco López de Úbeda, a la que seguirán *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los Embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642), las dos de Alonso Castillo de Solórzano.

El objetivo de esta tesis doctoral es analizar estas obras desde diferentes aspectos: su contextualización histórico-literaria, su estructura y contenido, la caracterización de sus protagonistas y su relación con la vida de las mujeres del siglo XVII.

El **primer capítulo** examina el estado de la cuestión e intenta dar una panorámica de los diferentes estudios y tendencias críticas que se han subseguido a lo largo del tiempo en diferentes contextos de investigación, españoles, europeos e internacionales, a propósito de las protagonistas de la novela picaresca. Se han dejado de lado algunas cuestiones ya superadas, como la relación genealógica o formal de la pícaro con su homólogo masculino, para centrarnos en aspectos estructurales y las nuevas perspectivas de análisis de estos textos, que consideran a las pícaras personajes femeninos trasgresores de las normas sociales de su tiempo.

En el **segundo capítulo** se diseña una triple contextualización que se refiere, primero, al análisis de algunas características barrocas en los personajes picarescos femeninos. La España de la picaresca era la España de la Contrarreforma, un período con una inclinación hacia el control estricto, especialmente por grupos de poder, como la nobleza y la Iglesia.

Con el Concilio de Trento (1545-1563) se refuerza la importancia de la educación en los valores tradicionales occidentales, y la literatura cortesana asume el papel de escarmentar a los privilegiados y moralizar a los legos. La figura de la mujer tiene, en la época, una gran importancia en el mantenimiento de la paz y el orden social. A pesar del importante papel de la moral en las costumbres de la sociedad de la época, se admite como algo inevitable la existencia de la mujer libre en la sociedad, como alguien que no tiene la obligación de custodiar el honor de la sangre, al no pertenecer al estamento nobiliario, y para beneficio y descarga sexual de los varones privilegiados.

La tendencia de López de Úbeda se dirige a lo intrincado, lo complicado y lo esotérico, que se manifiesta en diferentes componentes como los poemas alusivos que introducen cada número. En la “Tabla de este Arte Poético” y en el “Prólogo al Lector” el autor anuncia, jactanciosamente, que la obra contiene cincuenta y un diferentes tipos

de formas de versos, jamás colectados hasta ahora, con raras y nunca vistas maneras de composición.

López de Úbeda, como otros varios escritores del siglo XVII, manifiesta una destacable preocupación por el tiempo, como revela la errática estructura temporal de *La pícaro Justina*, pero sobre todo muestra en su obra el carácter de lo deformado, irónico, paródico o burlesco que configuran la verdad abigarrada y plena, típica del Barroco.

La pícaro Justina debe entenderse como una obra de burlas, dobles juegos, ironías, contradicciones y jeroglíficos, concebida para entretener a los cortesanos que en tiempos de Felipe III se habían instalado en Valladolid. La obra posee una dimensión festiva, donde la burla y el ‘disfraz’ predominan.

También Teresa, la protagonista de *La Niña de los embustes*, es alegre y graciosa de nacimiento. Por lo tanto, el rasgo que la define por encima de otros es su temperamento juguetón, dado a la chanza. Esta tendencia graciosa la hace partícipe de chacotas realmente crueles y sin justificación, como la del pobre lampiño, que acaba abrasado, o la burla al galán Leonardo, que casi muere del susto al ver a Briones resucitado. Es decir, que el carácter alegre de Teresa se funde con un relato repleto de humor negro.

En el relato de las pícaras, la geografía y las costumbres del tiempo se encuentran reflejadas de forma realista, pero también con crudeza y a veces exaltando los aspectos menos bellos de la realidad. La exageración de la diferencia cultural en acciones monstruosas continúa, es algo común en el siglo XVII para justificar el desplazamiento o la exterminación de estas figuras, que pueblan los suburbios y el mundo del hampa en el que se mueven las pícaras.

Las pícaras satirizan y se burlan de los Estatutos de Limpieza de Sangre, ridiculizando también la problemática del «honor» hereditario que tanta importancia tenía en el siglo XVII. En *La pícaro Justina* podemos encontrar esa obsesión nobiliaria, incluso en la misma protagonista, que personifica una dura crítica a esa sociedad que sufre la doble identidad: la realidad y la apariencia. En contra de la Limpieza de Sangre, Justina, como las otras pícaras, expone públicamente su deshonor o impureza de sangre. La *indignitas hominis bufonesca* permite a estos personajes vanagloriarse de realidades personales que otros, en su situación, hubieran preferido mantener ocultas.

Tres pícaras son de origen morisco o judío, se describen como hermosas y seductoras. Los hombres que las ven no pueden evitar desearlas. Pero de nuevo, el elemento exótico, su diferencia, mientras las hace objetos de deseo, no se puede ocultar. Las pistas en el texto las marcan, siempre, como diferentes, subversivas e incluso como un peligro para mantener el orden social en una sociedad patriarcal (blanca / cristiana).

Teniendo en cuenta que estas obras surgieron durante las expulsiones de judíos y musulmanes de España, no sorprende que las representaciones de estas pícaras racializadas reflejasen las ideas preconcebidas, las ideas falsas y los prejuicios de la sociedad moderna, así como la percepción de la mujer exótica no cristiana por parte del narrador cristiano. En términos diegéticos, sabemos que el autor real no siempre es un cristiano libre de minorías étnicas en su genealogía. Hay suficiente evidencia para afirmar que Francisco Delicado era descendiente de judíos conversos, mientras que Francisco López de Úbeda se supone que también lo era. Sin embargo, la voz diegética se presenta como masculina y aparentemente cristiana. Esta voz comentará, desde un cristiano, la perspectiva sobre el comportamiento de las pícaras.

El dinero, dentro de la realidad social de la España en la que convivían los cristiano viejos con los conversos, donde los títulos podían comprarse y la nobleza estaba en decadencia, provocó una situación de confusión y mezcolanzas donde ya no había castas ni clases puras, donde el único principio nivelador y diferenciador era el dinero, al que las pícaras aspiraban. Por último, se analiza el papel que el ambiente ciudadano y cortesano juegan en las novelas picarescas con protagonistas femeninas.

A la hora de analizar la situación de las mujeres en el Barroco hay que huir de las generalizaciones, y también de las proyecciones de una mentalidad contemporánea sobre esa época. Los diferentes documentos que hablan de las mujeres, sean de orden jurídico, religioso o literario documentales, han de leerse con cierta cautela al estar condicionados y aportar, en su mayoría, una mirada parcial de la realidad, apoyada en los tópicos y centrada fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva, en un ámbito cortesano y urbano. Algunos de los teólogos, moralistas y literatos costumbristas castellanos, escriben sus textos con la intención de educar a las mujeres y mostrarles modelos de comportamiento. Son obras de carácter diferente, como manuales de confesión, tratados sobre el matrimonio o sobre la familia, que nos permiten aproximarnos a un modelo ideal, pero también estrechamente relacionado con la realidad de las mujeres del Siglo de Oro.

Los moralistas reconocían cuatro estados diferentes para la mujer: doncella, casada, viuda o monja. Pero existía, no obstante, una quinta forma de contención para aquellas mujeres que no podían o querían ajustarse a ninguno de estos cuatro estados. Puesto que se reconocían las necesidades sexuales de los varones de las clases privilegiadas, las prostitutas, las “malas mujeres”, controladas en el burdel, un espacio al servicio de las necesidades sociales particulares, eran consideradas el quinto estado.

El **tercer capítulo** se centra en el análisis de las semejanzas y diferencias entre las protagonistas de las cuatro novelas estudiadas, empezando por las relaciones de amistad e influencia literaria entre sus autores. La protagonista de *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares*, que recoge el guante lanzado por López de Úbeda casi treinta años después, es la única descendiente directa de Justina. Por el contrario, en *La hija de Celestina* se mezclan, aunque sin fundirse totalmente, la materia picaresca y una intriga amorosa tomada de la *novella* a la italiana.

Se analiza después el personaje de la pícara en relación con su homónimo masculino, la estructura pseudo-autobiográfica y el moralismo presente en estas novelas. En opinión de Rodríguez-Mansilla, la picaresca femenina ha de ser leída desde la misoginia que preside la narración autobiográfica. Solo así se entienden las fallas estructurales de estos textos, que se ven condenados al «descalabro» por la misma elección de una narradora femenina. Desde *La pícara Justina* (1605) y *La hija de Celestina* (1612), se aprecia que en el relato prima la desigualdad formal y se tiende a enfocar la lupa sobre los personajes. Por ello, resulta ser totalmente verosímil, y hasta necesario, que el modo autobiográfico de la pícara sea, con respecto al esmerado de Guzmán o Lázaro, torpe y defectuoso.

El antifeminismo es el rasgo principal que distingue la novela picaresca femenina. El mecanismo moral, por el cual acusan a los demás por sus propias faltas, es muy parecido al de los pícaros, con la diferencia de que las pícaras, en vez de pretextar la maldad en toda la humanidad, solo les echan la culpa de sus condiciones a las demás mujeres. Las pícaras nunca se arrepienten y su estilo de vida pecaminoso, descrito por toda la narración, la llevará siempre al mismo final, sin ninguna voluntad de redención. Por lo tanto, es evidente la intencionalidad de los autores en subrayar la incapacidad de las mujeres para redimirse del pecado, contrariamente a lo que pueden Guzmán, Simplicius o Pablos, y así como en el Guzmán de Alfarache.

Todos los autores de esta novelística presentan a la heroína por medio de una descripción muy detallada. Salvo en *La pícara Justina*, en las otras tres novelas la

protagonista posee gran belleza física y juventud. La belleza en las pícaras es importante en un sentido utilitario, al ser generalmente una de las armas más potentes para abrirse paso en el mundo. Cuando se asegura de su presa fatal, la pícaro puede llevar a cabo sus planes. En cuanto a las pícaras excepcionalmente inteligentes, Teresa exhibe una sorprendente e “innata astucia”. Elena, la protagonista de *La hija de Celestina*, también posee una inteligencia excepcional. Justina, en cambio, demuestra habilidad con su experiencia y erudición en sus razonamientos, conocimientos mitológicos y capacidad para incluir poemas y glosas.

La astucia de Justina, que solo reconoce superioridad a la vieja morisca de la que se finge nieta tras su fallecimiento, se repite continuamente en la obra. Elena busca, no solo dinero sino también comodidad, como refiere al describir el adorno de la casa o la blandura de los colchones. Teresa muestra inteligencia o astucia al haber puesto previamente en letras su dinero, en el transcurso de su viaje a Córdoba, en el que los asaltantes resaltan su ira, rompiéndolas con los dientes. Teresa demuestra capacidad de adaptación para muchos tipos de oficio, como el de moñera, para el que no vale su compañera Teodora, o para la representación escénica. La confianza que demuestra en sí misma es grande.

Por otra parte, las pícaras tienen una serie de tachas morales. Todas ellas son mentirosas, infieles, ingratas, traicioneras, vengativas, crueles, codiciosas.

El **cuarto** y último **capítulo** analiza las cuatro novelas desde el punto de vista del contenido, poniendo el énfasis en los pasajes más representativos de cada una.

II. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En el año 2008, la Modern Language Association of America publicó un volumen dedicado al *Lazarillo de Tormes* y la tradición picaresca. Ann Cruz, editora del volumen, basándose en los resultados de una encuesta en la que participaron treinta y cuatro profesores de universidades americanas, afirma que la picaresca femenina ha pasado a formar parte del canon de obras de este género en Estados Unidos.

Sin embargo, según los datos aportados por Cruz, ninguna de las dos novelas escritas por Castillo Solórzano: *La garduña de Sevilla* y *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzanares*, parece haber gozado de gran popularidad. Rodríguez Mansilla (2009) apunta que los estudios críticos sobre ambos textos son más bien escasos, sobre todo en el caso de *La garduña de Sevilla*. Aunque los motivos pueden ser muy variados, esta falta de interés quizás se deba a la escasez de ediciones fiables.

Cierto es que los últimos años están viendo un interés renovado por el género y por la novela picarescos, con replanteamientos muy decididos de su hermenéutica, y con una eclosión significativa de nuevas ediciones, algunas de ellas críticas y extraordinariamente rigurosas: Para *La pícaro Justina*, la de David Mañero Lozano (2012); para los dos textos de Alonso Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*, la de Rodríguez Mansilla (2012) y para *La hija de Celestina*, de Salas Barbadillo, la de Enrique García Santo-Tomás (2008).

A pesar de ello, como apunta José Manuel Pedrosa (2011) “la literatura picaresca española ha seguido siendo, hasta hoy, un repertorio muy irregularmente leído por el público y aún más irregularmente estudiado por la crítica” (Pedrosa, 2011: 181).

En general, la crítica ha privilegiado la descripción historiográfica, ecdótica y estilística de este género y solo recientemente se han realizado estudios tomando como base la sociología, el folklore, la historia social o cultural, la historia de las mentalidades, que entrañan diferentes análisis sobre la marginalidad o las tensiones ideológicas y políticas.

Por lo que se refiere a la definición del género picaresco en general, algunos críticos como Eisenberg, Dunn, Cavillac o Manuel Montoya, se muestran escépticos, y algunos hasta contrarios a la posibilidad de que pueda ser bien o convincentemente definido un género picaresco. Cabo Aseguinolaza, por ejemplo, sostiene que existe una literatura (más que una novela) picaresca y que es posible definirla a través de la

trayectoria vital del pícaro y desde su presentación narrativa autobiográfica y sobre las marcas metapoéticas también específicas que hay en esas novelas.

Los primeros acercamientos críticos señalaron que la figura femenina no se podía conceptualizar bajo el mismo rasero que la del pícaro, ya que ambos personajes estaban concebidos como seres distintos. Un estudio pionero sobre las pícaras fue el de Van Pragg (1936), “La pícaro en la literatura española”, donde se planteaban cuestiones sobre los cambios que suponía en el género picaresco la introducción de protagonistas femeninas, sobre todo en mérito a si compartían las mismas finalidades por parte de sus autores y si la pícaro reflejaba en parte la realidad de las mujeres en la sociedad del Siglo de Oro.

Una gran cantidad de estudios reflexionan sobre las transformaciones formales y temáticas que los textos canónicos con protagonista masculino experimentan, y se interrogaban sobre la relación de la protagonista con los grandes temas típicos de este género. En este sentido, Thomas Hanrahan (1967), apuntaba que las protagonistas tenían escaso realismo por su falta de sentimiento femenino. También apuntaba la evolución moral del género, que en Salas se manifiesta en una clara influencia didáctico-moral con el final correctivo de su heroína, mientras que Castillo destaca por su escaso moralismo. Esta cronología es compartida por Luc Torres (2002), quien sostiene que el prototipo de novela picaresca de protagonista femenino se inicia con la novela de Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, y termina con *La garduña de Sevilla* (1642).

Una gran parte de los estudios críticos sobre las pícaras están dedicados a su origen literario y a sus relaciones de influencias con otros textos. Podemos dividirlos en dos grandes grupos: los que se dedican a confrontar a las pícaras con otros homólogos masculinos; y los que, en cambio, delinean una genealogía femenina de influencias entre las protagonistas de otras obras, anteriores o contemporáneas, y las pícaras.

Entre los primeros, algunos estudios se ocupan de estudiar, dentro del género picaresco, las diferentes influencias que las novelas de protagonista femenina reciben de otras, de protagonistas masculinos. Según Molho, 1972, los pícaros cumplen con cuatro características esenciales, en las que concuerdan la mayoría de investigadores: la forma autobiográfica como rasgo distintivo (Américo Castro, 1926; Francisco Rico, 2000; Blanco Aguinaga, 1957); el pícaro como mero retratista de la decadente realidad social (Fonger de Haan, 1903); la función didáctica-moral a través de la confesión de pecadores y la mirada desencantada del pícaro (Herrero García, 1937; Blanco Aguinaga,

1957); motivaciones de conversos, y la limpieza de sangre (Alberto del Monte, 1957; Lázaro Carreter, 1970); el tema de la honra y la respetabilidad externa (Bataillon 1969), y el ambiente hampesco (Alan Parker 1971).

David Mañero Lozano resalta que, tanto *La pícaro Justina* como su autor satirizan y critican el modelo de Mateo Alemán, quien:

“Llevó a las prensas la figura de un pícaro cuya configuración (...) se relacionaba (...) con su humilde ascendente lazarillesco, pero (...) a partir de una organización retórica hasta la fecha asociada (...) a aquellas materias dotadas de gravedad” (Mañero, 2012: 409).

Con respeto a este modelo, Enriqueta Zafra en su artículo “Piedra rodadera no es buena para cimiento: el caso de la pícaro Lozana y otras españolas «sueltas» de la época” (2015), explora cómo se subvierte el discurso en *La pícaro Justina* cuando el texto picaresco se refiere a María Magdalena y Santa María Egipciaca, en tono de una parodia que apunta también al *Guzmán de Alfarache*, por ser Justina el antimodelo del pecador arrepentido que representa Guzmán.

M. Soguero (1997) en su estudio, describe los rasgos comunes y las diferencias que comparten pícaros y pícaras. Como señala Arredondo (1993), *La pícaro Justina* se vincula al Pícaro por antonomasia (Guzmán de Alfarache), mientras que Teresa de Manzanares sigue el modelo del Lazarillo de Tormes, la obra que inaugura la picaresca. Por otra parte, el título de “la niña de los embustes”, alude a la segunda parte del Guzmán (“atalaya de la vida humana”). En el reciente estudio de Mireia Baldrich (2019), se subraya que la pícaro protagonista se fragua, no solo como una copia gemela de los textos modelos, sino con una clara voluntad de innovación que afecta a la arquitectura y técnica narrativa del patrón conocido.

Entre los estudios que delinear relaciones de afinidad, influencias y confluencias entre las novelas de pícaras con otros personajes femeninos, de otras obras y géneros literarios anteriores o contemporáneos, hay que señalar el de Berta Bermúdez (2001) o los de Bruno Damiani, quien señala las analogías entre las pícaras y *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado, aunque es muy anterior al nacimiento del género picaresco, porque en su opinión “marca el principio de la picaresca en el mundo rufianesco y lupanario de la prostitución romana” (Damiani, 1969: 13-14).

Luc Torres sostiene que *La pícaro Justina* es, ante todo, un incansable libro de burlas: «una insolente burla cortesana... relacionada con los bufones palaciegos» (Torres, 2010: 192). En la misma línea, Alberto del Monte opina que pese a algunos datos estructurales: pseudo-autobiografía, genealogía, peregrinajes de aventura en aventura, “*La pícaro Justina* no es una novela picaresca sino la burla de un escritor de corte que, aprovechando el éxito de la novela de Alemán, utiliza una problemática social para burlarse de ella y complacer a sus señores” (Del Monte, 1971: 98).

Un estudio mixto es el de Soledad Arredondo (1993). Su enfoque pone de relieve la relación de la pícaro con su homólogo masculino y con otros personajes femeninos afines. Por otra parte, analiza el personaje de la pícaro como ejemplo de la transformación de la picaresca y otras formas narrativas del Siglo de Oro, señalando que *Teresa de Manzanares* sería la más representativa de este género:

“*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* es, en suma, una interesante novela, por muchos conceptos. Es probablemente la más lograda de la picaresca femenina en cuanto a la estructura, más fiel a las reglas del género que *La garduña de Sevilla*” (Arredondo, 2005: 38).

Rodríguez Mansilla (2012) opina que la picaresca femenina ha sido un subgénero literario marginado por un amplio sector de la crítica, y esta postura se debe a que, en las novelas donde el personaje principal es una pícaro, se trivializan algunos de los tópicos considerados como fundamentales en la picaresca masculina. Según su parecer, esto, en parte, se explica porque la misoginia de sus autores, los lleva a construir el personaje de la pícaro y su relato pseudo autobiográfico de forma muy distinta a como lo harían si el protagonista fuese varón. En esta línea, M. Soguero (1997) destaca, como rasgo diferenciador, el antifeminismo presente en las novelas con protagonistas femeninas, por el carácter misógino de sus autores que refleja las ideas de su época. De la misma opinión se muestra Sainz González (1999), que destaca las peculiaridades impuestas a las protagonistas de *La pícaro Justina*, *La Pícaro Coraje*, *Moll Flanders*, *La hija de Celestina*, *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*.

“Por ser mujeres, las pícaras tendrán que amoldarse a una sociedad rígidamente patriarcal que las somete a restricciones en su afán de movimiento y en sus sueños de realización. A su vez, el desajuste autor-narradora va a revertir en una fuerte manipulación ideológica de los textos” (Sainz González, 1999: 27).

En opinión de Coll-Tellechea (2001), la causa de que las obras picarescas con protagonistas femeninas hayan sido rechazadas e ignoradas por la crítica, estriba en el determinismo con el que están construidas por sus autores, junto con:

“Antiguados criterios de orden estético y desfasados argumentos ideológicos de los siglos XIX y XX [, que] las ha apartado relegándolas a la categoría de engendros de escaso valor estético, copias fallidas de obras de mayor calidad e, incluso, degeneraciones literarias propias de artistas menores” (Coll-Tellechea, 2001: 59).

Sobre la misoginia en la picaresca femenina ha escrito Francisco Soguero “El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina” (1997) y Eugenia Sainz González, “Misoginia o miedo en la picaresca femenina” (1999). Para Rey Hazas el antifeminismo forma parte de la lógica de la narración picaresca con protagonista femenina. El autor de *La pícaro Justina*, como otros, «se sirvió de la misoginia, que así se convirtió en ineluctable acompañante de las pícaras» (Rey Hazas, 1983: 96). Según Mireia Baldrich (2019), el antifeminismo rezuma en todo el texto de *La pícaro Justina*, presente, tanto por boca del autor-narrador, como por boca de la protagonista.

Para Baldrich, el libro es un tratado antifeminista, que sigue la tradición de los relatos donde aparecen pícaras y mujeres de mal vivir (*Corbacho*, *La Celestina*, *La lozana andaluza*, etc.) y Justina “traslada la responsabilidad de sus pecados y vicios a todas las mujeres, porque la novela picaresca de protagonista femenino implica antifeminismo como lógica obligada” (Baldrich, 2019: 78).

En 1988, la revista *Ínsula*, dedica un número monográfico a la Picaresca menor, en el que se analizan *La pícaro Justina*, *La hija de Celestina*, *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*, junto con otras obras de protagonista masculino, como *Guitón Honofre* (1604), de Gregorio González, y el *Lazarillo de*

Manzanares (1620), de Juan Cortés de Tolosa. En este contexto, críticos como Fradejas Lebrero (1988: 12), consideran que la picaresca femenina constituye un epílogo de la masculina y también su desintegración.

En opinión de Francisco Rico, el género picaresco: “Con *La pícaro Justina* y la *Vida del Buscón* se había entrado en vía muerta” (Rico, 2000: 139). En la misma línea, Mañero (2012) sostiene que estas obras aparecen como epígonos de un género ya muy desgastado, y los autores intentan innovar, apartándose a propósito de las convenciones que rigieron la producción de los textos canónicos. En su opinión, para valorar adecuadamente estas obras, hay que partir de un concepto amplio del género, y aceptar como exponentes válidos del mismo cualquier narración extensa protagonizada por un personaje picaresco, independientemente de su sexo. En 2017, un nuevo número monográfico de la revista *Ínsula* vuelve sobre algunos aspectos que sirven para centrar la novela picaresca en su contexto, con el título: *Autoridad y poder en el siglo de Oro*.

Entre los primeros trabajos que consideran a la pícaro de forma independiente figuran los de Van Pragg (1936), Marcel Bataillon (1963), Peter Dunn (1993) y el de Rey Hazas, quien en su edición *Picaresca femenina* (1986), señalaba que:

“Las pícaras, como mujeres al fin de la cerrada e intransigente sociedad barroca española, estaban condicionadas previamente por una serie de cualidades físicas, tachas morales y trabas sociales que, forzosamente, debían conformar su retrato literario de manera diferente al de los pícaros si se quería mantener la verosimilitud del mismo” (Rey Hazas, 1986: 93).

Para la contextualización del personaje de la pícaro, nuestro estudio parte de los trabajos de José Antonio Maravall (1975) sobre el carácter centralista y represivo de la sociedad barroca, puesto que la novela picaresca, tanto masculina como femenina, se centra, en parte, en las tensiones que enfrentaban a los grupos privilegiados con los representantes de un vulgo en pleno proceso de ascensión económica. Entre los representantes de la disidencia, las mujeres eran el grupo más numeroso.

Una serie de estudios colocan la picaresca femenina en el ambiente del hampa, el control sexual y la prostitución que forma parte del telón de fondo de estudios, como los de Mary Elizabeth Perry (1980), Renato Barahona (2003), Deleito y Piñuela (1987), Francisco Vázquez García y Moreno Mengíbar (1995), o Jiménez Monteserín (1994), que van a dar pie a nuevas perspectivas de género, como la de Zafra (2009), quien

sostiene que la literatura picaresca femenina provee un campo propicio para explorar temas extra-literarios (sociales, religiosos, económicos) relacionados con la prostitución, que desempeña un importante papel en este género literario. Janine Montauban (2003), en su “Ajuar de la vida picaresca”, señala que mientras la sexualidad de los pícaros es omitida en las novelas, en el caso de las pícaras se exhibe impúdicamente, puesto que todas ejercen la prostitución.

El estudio de la pícara a través de su sexualidad se había iniciado con Anne Cruz (1989) y continuado en la actualidad con los de Zafra (2009). Sus enfoques parecen necesarios desde el momento en que las protagonistas de las cuatro novelas analizadas en este estudio: La picara Justina (1605), La hija de Celestina (1612) *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzanares* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642) ejercen de prostitutas. Los últimos estudios en este sentido incluyen obras de críticos como Anne Cruz (1999), Edward Friedman (1987), Jannine Montauban (2003) y Enriqueta Zafra (2015).

Estos críticos han centrado su análisis en la pobreza y la dinámica de la economía, sexualidad y reproducción, brujería, delincuencia y prostitución. Estos rasgos son comunes a la novela picaresca canónica, aunque, sin embargo, tienen implicaciones diferentes cuando la protagonista principal es una mujer. Por ejemplo, la pobreza es un denominador común tanto en la picaresca canónica como en la novela picaresca femenina. Pero, mientras que el pícaro está constantemente hambriento debido a su pobreza y proviene de un entorno indigente, la pícara no sufre hambre porque se vende para evitar la pobreza. Ella también es indigente, pero es capaz de subvertir su destino aparentemente ineludible como miembro de las clases más pobres y procurarse una buena vida (en la mayoría de los casos). Estos estudios hacen referencia a cuestiones como la prostitución o la delincuencia, que son esenciales para comprender la novela picaresca femenina.

Sánchez-Díez cree: «Que *La Celestina* es importante de cara a la formación del género picaresco femenino es incuestionable; pero de ello no se sigue que haya intervenido en la formación de la modalidad femenina del pícaro» (Sánchez-Díez, 1972: 98). También, Lázaro Carreter opina que:

“Salas Barbadillo había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la novela trágica, y

había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género” (Lázaro Carreter, 1970: 30).

Un grupo de estudios desarrolla los tres rasgos genéricos clásicos de la picaresca, según Zamora Vicente (1962): el origen degradado, mozo de muchos amos y el medro social, como el de Carlos García: “La desordenada codicia de los bienes ajenos” (1998).

Sobre las cuestiones estilísticas, formales y estructurales de estas novelas, una serie de trabajos analizan la cuestión de la pseudoautobiografía presente en ellas. Diferentes autoras señalan el concepto de una moraleja proyectada por el autor en la trama, como Mireya Pérez-Erdelyi (1979). Francisco Rico (2000) señala que, en el caso de Salas Barbadillo, el diseño formal canónico del relato autobiográfico picaresco es alterado para encuadrarlo en el de una novela italiana narrada en tercera persona. A este propósito, Rey Hazas (1983) cree que este recurso inverso obedece a la necesidad de narrar planos simultáneos y mundos opuestos, que transcurren paralelamente en el relato.

Por lo que se refiere a la nómina de los personajes picarescos femeninos, García Santo-Tomás (2008) excluye del género a *La lozana andaluza* y *La Gitanilla*, por su esquema narrativo diferente, e incluye a Justina, Elena, Teresa y Rufina: “Estas son, en realidad, las cuatro pícaras de que disponemos” (2008: 45). De la misma opinión se muestra Rodríguez Mansilla (2012), quien incluye en su volumen sobre Picaresca femenina a *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*, como ejemplos de la variante femenina. En cambio, Mañero Lozano (2012) considera *La pícara Justina* como una réplica burlesca del Guzmán; *La hija de Celestina* la insertaría, junto a *La niña de los embustes*, dentro de la categoría de relatos híbridos (entre picaresca y narrativa idealista). Mientras que, a *La garduña de Sevilla*, la clasifica como novela de “ambiente apicarado”.

Rey Hazas incluye en la lista de pícaras solo a las cuatro que se estudian en este trabajo de tesis doctoral, Justina, Elena, Teresa y Rufina, porque: “Se integran en formas novelescas muy diferentes a las picarescas, aunque sus rasgos, a veces, sean coincidentes. Porque la descripción de una verdadera pícara necesita obligadamente el desarrollo de una vida según los cánones constructivos del género picaresco” (Rey Hazas, 1986: 92). Confirman esta opinión otros críticos como Hanrahan (1967), Sánchez-Díez (1972), Soledad Arredondo (1993), Francisco. M. Soguero (1997),

Eugenia Sainz González (1999), Luc Torres (2002), García Santo-Tomás (2008) y Rodríguez Mansilla (2012).

La pista sobre el análisis del folklore en los textos picarescos en general, cuenta con el estudio posterior de Francisco Márquez Villanueva, *Orígenes y elaboración de «El burlador de Sevilla»* (1996), que dio al otro gran mito español contemporáneo del pícaro y del *Quijote*, el de don Juan, unas proyecciones transversales provenientes de la tradición oral, que en otros estudios sirven para reconsiderar algunas de las más abstrusas cuestiones metapoéticas que presenta el género.

En esta línea, Meyer-Minnemann dedica su estudio al yo autodiegético, a las relaciones no correferenciales, pero sí muy cercanas (lo suficiente para insuflar verosimilitud en el relato) entre el autor y el narrador, y a las aun más estrechas relaciones (aunque a veces se guarden ciertas distancias de orden moral) que se establecen entre el narrador que habla y el personaje que dice ser o haber sido. El análisis del uso del yo en el plano del autor, del narrador y del personaje, y la sutilísima distancia irónica y autoparódica, según Meyer-Minnemann está estrechamente relacionada con los rústicos, y seguramente folclóricos, versos del *Cancionero de Upsala*.

Otros estudios, relacionados con el enganche de estas novelas a la realidad social del Siglo de Oro, analizan diferentes aspectos, como la onomástica. Como demuestra *Djidiack Faye (2017)*, la selección de los nombres con los que se disfrazan los personajes de *La garduña de Sevilla* no es fortuita, sino que tiene sus raíces en la mentalidad nacida de la cultura nobiliaria del Siglo de Oro, que otorga al nombre una connotación sociocultural. La onomástica forma parte de la sustancia narrativa de la obra, en la medida en que permite al escritor dotar su ficción de un elevado coeficiente de historicidad.

Uno de los últimos trabajos sobre las cuatro pícaras, objeto de nuestra tesis doctoral, es el de Mireia Vicente Baldrich (2019), quien con el título “Cuatro pícaras seiscentistas”, las analiza desde dos enfoques. Por un lado, el personaje de la pícaro; por otro, la función que realiza dentro del relato.

Pasamos en reseña a continuación los estudios sobre los diferentes autores de novelas picarescas con protagonistas femeninas.

Alonso Castillo Solórzano, para Alonso Zamora Vicente, es: «quizá la más decididamente picaresca, pero sin la forma tradicional autobiográfica» (Zamora Vicente 1970: 63). De opinión contraria se muestra Rey Hazas, quien sostiene que sus novelas:

«No tienen ninguno de los rasgos constructivos característicos de la novela picaresca, y ni siquiera sus protagonistas son verdaderas pícaras, sino damas cortesananas más o menos apicaradas» (Rey Hazas, 1986: 86).

La niña de los embustes; Teresa de Manzanares, para Emilio Cotarelo y Mori (1906) es una de las más raras y mejores de Castillo Solórzano, aunque su picaresca se encuentre “algo mitigada por natural tendencia benévola del autor, y porque era difícil, personalizando el tipo en una mujer, hacerla partícipe en escenas de cierta índole, propias sólo del género opuesto” (Cotarelo y Mori, 1906: 13).

En la misma línea, Arredondo sostiene que esta obra sería la más perfecta de las novelas con pícaras: “Es probablemente la más lograda de la picaresca femenina en cuanto a la estructura, más fiel a las reglas del género que *La garduña de Sevilla* (Arredondo, 2005: 38). Rodríguez Mansilla sostiene que el éxito de esta obra se debe al hecho de que:

“Antes que oponerse a sus pares masculinos, como Justina, la pícaras de Castillo Solórzano asume su posición subalterna e intenta superarla apropiándose de esos textos en que se transpone su experiencia vital” (Mansilla, 2012: 61).

Otros estudios sobre este autor son los de García Gómez (1928); Peter Dunn (1952); Rafael Hornedo (1952) Malcom A Cunningham (1971); Rosemarie G. Lones (1974); Alan Soons (1978); Pablo Jauralde Pou (1979); Mireya Pérez Erdelyi (1979); Bacchelli (1983), que escribe una de sus biografías; Velasco Kindelan (1983); Arellano (1989); K. Manny (1995); A. L Herit (1996); J. Jenifer Kedzierski (2000); Rodríguez Guerrero (2000); Vallecillo López, y Piñero Ramírez, (2005); Fernando Rodríguez Mansilla (2009 y 2012); Carmen de Casas Sáez (2015).

Prat va a considerar al autor: “el más fino y urbano de los novelistas picarescos. Su pluma consigue la idealización de la picaresca” (Valbuena, 1974: 81). Para Valbuena Prat, *La niña de los embustes* representa “el grado más alto de intensidad de la novela de Castillo. El carácter de Teresa, «bullente azogue con alma», es más un ágil trezado de travesuras y habilidades que un negativo croquis de hurtos y maldades” (Valbuena, 1974: 82).

Entre los críticos detractores de Alonso del Castillo, Dunn considera: «Castillos's *Niña de los embustes...*, where the mode of autobiography is

unmotivated and non functional» (Dunn, 1993: 245); y en su misma línea, Francisco Rico sostiene que: “Alonso Castillo Solórzano prueba la mano en el género con *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632); y, a nuestro propósito, con ninguna fortuna” (Rico, 2000: 35). En opinión de M. Dimitrova, la novela no tiene mayor trascendencia: “Teresa entretiene también a sus lectores, lo que coincide con la intención primordial del autor” (1996: 149). Para F. Lázaro Carreter, Teresa respondería a un epígono del género, en el que se desvía «hacia un límite, el de memorias o recuerdos de lances peregrinos, enristrados casi con técnica de Floresta» (Lázaro Carreter, 1970: 39).

Sobre la fortuna de *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzanares* a lo largo del tiempo y sus ediciones, hay que señalar que solo existe una edición anterior a 1906. Mientras que *La garduña de Sevilla* se reeditó en múltiples ocasiones, no solo en el siglo XVII, sino también en el XVIII y en el XIX, además de traducirse a otros idiomas como el francés y el inglés.

Sin embargo, en la actualidad de *Teresa de Manzanares* existe un número relativamente superior de ediciones y de estudios críticos, que contrasta con la escasa atención que ha recibido *La garduña de Sevilla* con posterioridad al siglo XIX. Según Rodríguez Mansilla (2012), esto podría deberse a una falta de comprensión de los objetivos innovadores de Castillo Solórzano.

La única edición moderna digna de consideración es la que publicó F. Ruiz Morcuende en 1922. En general, *La garduña* es criticada por alejarse demasiado de los cánones picarescos, convirtiéndose en una muestra de la decadencia del género; sin embargo, es precisamente este hecho lo que confirma la voluntad de renovación y originalidad del autor, que combina magistralmente elementos cortesanos y picarescos.

La edición de Rodríguez Mansilla (2012) reproduce el texto de *Teresa de Manzanares*, de la edición príncipe, salida de las prensas de Jerónimo Margarit en Barcelona el año 1632. También tiene en cuenta las ediciones modernas de Cotarelo (1906), Rey Hazas (1986) y, en menor medida, la de María Soledad Arredondo (2005). Desestima el texto incluido en las antologías de Valbuena Prat y en la de Florencio Sevilla por ser meras reimpresiones con fines divulgativos y no académicos. Por lo que se refiere a *La garduña de Sevilla*, de nuevo fija el texto utilizando como texto base la *princeps*, publicada en la Imprenta del Reino de Madrid en 1642, aunque incluyendo también variantes de las dos ediciones siguientes, aparecidas en Barcelona (1644) y Madrid (1733), respectivamente. Al cotejarlas, comprueba que la madrileña de 1733

procede de la barcelonesa de 1644, que a su vez presenta variantes mínimas con respecto a la edición *princeps*, aunque corrige alguna de sus erratas e introduce otras nuevas. Desestima casi todas las ediciones de los siglos XIX y XX, con la excepción de la de Ruiz Morcuende, aparecida en Clásicos Castellanos en 1922, de la que existen numerosas reimpresiones; quizás la más difundida sea la de la colección Austral.

La edición de Fernando Rodríguez Mansilla, titulada “Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano”, señala que Alonso de Castillo Solórzano fue «un autor que, tras Cervantes y Salas Barbadillo, se erigió como referente de la prosa de ficción en la España del XVII» (Rodríguez Mansilla, 2012: 9).

El *Libro de entretenimiento de la Pícara Justina* se publicó por primera vez en Medina del Campo en 1605, bajo la responsabilidad del impresor Cristóbal Laso Vaca. Los preliminares de la obra constan de privilegio real, concedido el 22 de agosto de 1604 por Juan de la Mezquita; y la aprobación sin firma de Tomás Gracián, «que es la persona a quien por nos se mandó viese y enmendase el dicho libro». Figura a continuación una dedicatoria del autor a don Rodrigo Calderón, señor de las Villas de la Oliva y Plasenzuela.

Ese mismo año aparece una segunda edición en Barcelona, de las prensas de Sebastián de Cormellas. La obra sale a la luz con la aprobación del Maestro fray Francisco Diego, el 10 de julio de 1605, y dos días después, el abad Miguel Palmerola le concede licencia de impresión. La premura por la publicación de *La pícara Justina* produjo un buen número de infidelidades a la edición príncipe.

En las sucesivas reediciones no aparece el «Prólogo al lector», y se acortará el título, que se fija como: *La pícara montañesa llamada Justina*. En 1608, la imprenta de Olivero Brunello, saca a la luz una nueva edición en Bruselas que sigue también el texto de Medina del Campo. B. Barezziy realiza la edición italiana (Venecia, 1624 y 1625), con reediciones en 1628 y 1629, que parten de la edición de Bruselas. La adaptación alemana, publicada anónimamente en 1626 y 1627 a cargo de Johann Friedrich Weiss, se basa en los modelos italianos. En 1635 aparece la edición francesa, en la imprenta de Anthoine de Sommaville. Su título ya indica que se trata de una versión libre de la obra española: *La narquoise Justine, lectura pleine de récréatives aventures et de morales railleries, contre plusieurs conditions humaines*, con dos reediciones en 1636 y 1646. La adaptación inglesa aparece en 1707, recogida en un volumen *The Spanish Libertines, junto con otros textos*.

En el siglo XVII, una nueva edición ve la luz en Barcelona, a cargo de Pedro Lacavallería. En 1735 Juan Zúñiga hace una nueva edición en Madrid y, un año más tarde, Francisco Manuel de Mena la reedita de nuevo en la capital.

Durante el siglo XIX, el interés por esta obra es escaso y solo conoce dos ediciones. Es solo a partir de 1912, con la edición a cargo de Julio Puyol y Alonso en tres volúmenes, cuando se reaviva el interés por la misma, como demuestran una veintena de ediciones aparecidas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En lo que se refiere a la atribución de esta obra, hay una gran variedad de posiciones por parte de la crítica: Javier Blasco (2005), Luc Torres (2010) y Rosa Navarro Durán (2007) defienden la candidatura de Baltasar Navarrete como la más plausible. Los hispanistas Raymond Foulché-Delbosc (1968), y también Rey Hazas (1977), son partidarios de Francisco López de Úbeda, mientras que Marcelino Menéndez Pelayo (1965), Julio Puyol (1913), Ángel Valbuena Prat (1974) y fray Maximiliano Canal (1926), coinciden en que su autor fue Fray Andrés Pérez.

Dadas las dificultades lingüísticas y literarias que entraña, *La pícaro Justina* fue considerada como una de las obras más enigmáticas de la literatura del Siglo de Oro, y la crítica no le fue muy favorable. La identidad de su autor Francisco López de Úbeda, también se puso en entredicho y todavía no hay un acuerdo por parte de la crítica literaria acerca de la identidad de su autor.

Cervantes sostiene que su autor era un eclesiástico, tesis reforzada en el siglo XVIII por el bibliógrafo Nicolás Antonio, quién en su *Bibliotheca Hispana Nova* (1783) afirmaba que Francisco López de Úbeda era el seudónimo del dominico Andrés Pérez. Mayans y Siscar en el prólogo de la edición madrileña de *La pícaro Montañesa*, que publica en 1735 Juan de Zúñiga, justificaba el seudónimo para evitar cualquier relación entre el dominico y la obra, por su carácter profano y comprometido.

En 1895, el historiador Pérez Pastor, en su libro *La imprenta en Medina del Campo*, documenta la existencia del licenciado Francisco López de Úbeda, médico y natural de Toledo. Tras él, algunos historiadores de la literatura como Foulché Delbosch (1903), Marcel Bataillon (1969) o Rey Hazas (1977) defendieron la paternidad de *La pícaro Justisna* en favor de Francisco López de Úbeda.

La cuestión de la autoría vuelve a salir a colación cuando, en 2015, Anastasio Rojo Vega descubre un legajo en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid, que señala a Baltasar Navarrete como autor del libro. A partir de esa fecha se suman a esta

hipótesis investigadores como Javier Blasco o Rosa Navarro, quien en su estudio a la edición del *Libro de entretenimiento* (2007), afirma que su autor es el mismo que escribe el *Quijote apócrifo*, demostrando que ambos textos comparten procedimientos estilísticos similares y recogen episodios parecidos.

Para complicar aun más la cuestión, Mañero propone un nuevo autor, Bartolomé Jiménez Patón, que había publicado *Elocuencia española en arte* (1604). En esta obra se recoge un pasaje de la comedia, *La famosa toledana*, de Juan Quirós, prácticamente un calco de *La pícaro Justina*. Para Mañero, la fuente del episodio debió de ser el manuscrito de la comedia, que entre los círculos literarios se debió someter a juicio y que puso en contacto a Jiménez Patón y a «López de Úbeda».

Algunos críticos consideran que *La pícaro Justina* no forma parte del género picaresco, como Bataillon, que sostiene: «En la serie picaresca, la obra de López de Úbeda es un libro aparte» (Bataillon, 1969: 41). Del Monte tampoco la incluye dentro del género al considerarla una:

«Burla de un bufón de corte que, aprovechando el éxito de la novela de Alemán, utiliza una problemática ético-social para burlarse de ella y complacer a sus señores» (Del Monte, 1971: 104).

Pese a que Marcel Bataillon considera *La pícaro Justina* como de origen cortesano, el libro refleja una mentalidad escolástica, lo cual concuerda con la formación universitaria del siglo XVII. Según Julio Puyol (1982) las dos influencias más notables de la obra fueron: el *Lazarillo*, que le dio la estructura general episódica y narrativa en la forma, y la *Comedia Eufrosina*, que dictó muchos de los elementos estilísticos sin excluir la pedantería, que es típica de muchos libros populares en la época, y como causa de parecerse a ellos en la mezcla de fuentes: mitología, Escritura, poetas latinos, historias griegas, fábulas de Esopo e historias romanas.

Para Julio Puyol, bajo *La pícaro Justina* se oculta la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601), del dominico Fray Andrés Pérez. López de Úbeda se burla de él, apropiándose sus referencias a textos bíblicos, según los cuales Abraham sería el arquetipo de los mesoneros en este mundo y en el otro. Puyol ve en esta semejanza de contenido un argumento, entre otros, a favor de su tesis de unidad de autor, aunque el crítico no había comprendido la doble burla de que López de Úbeda hace blanco a Fray

Andrés: por un lado, remite a la *Comedia Eufrosina*, tratando al autor de “escritor monobiblio”, y por otro, al final de su epístola dedicada a Fray Andrés Pérez, a quien le presenta *La pícaro Justina* como su obra primera, y expresa su esperanza de ver otros “calificados con ver dedicado a Vuestra Merced este primero”.

Francisco Rico critica la utilización del esquema autobiográfico en esta obra, que funciona “como esqueleto del que colgar perifollos más o menos vistosos, pero impertinentes, o en el mejor de los casos, innecesarios” (Rico, 2000: 124-125). De Haan (1903) criticó el carácter arcaizante de la obra y la escasez de anécdotas y aventuras, además de la complejidad de su estructura, que, otro crítico, Puyol y Alonso (1912) calificó de “galimatías”. En su misma línea, Herrero García (1937) la consideró una obra aburrida. Chandler (1907), sostiene que su único mérito es su estilo jocoso. A estas críticas negativas se sumó Menéndez Pelayo:

“El que escribió *La pícaro Justina* era un hombre de poca inventiva y de ningún juicio, y en este concepto mereció la sátira de Cervantes, (...) esforzándose siempre en decir las cosas del modo más revesado posible, con mucho lujo de colores chillones y de abigarradas y grotescas asociaciones de ideas y palabras atento siempre a sorprender más que a deleitar, y más lucir el ingenio propio que a interesar al lector con el insulso cuento de las aventuras de su heroína. De este modo consiguió hacer un libro estafalario, oscuro, fastidioso” (Menéndez Pelayo: 1905: 377).

Solo en época relativamente reciente, la crítica empezó a interesarse por *La pícaro Justina* desde el punto de vista lingüístico y estilístico, leyendo positivamente su complejidad estructural y valorando sus elementos folklóricos y de la cultura popular. Para B. Damiani: “nos brinda un léxico riquísimo y un tesoro de anécdotas, refranes cuentos populares y folclóricos” (Damiani, 1982: 18). Para Oltra (1985), por el uso de la sátira y acertijos, el libro es un jeroglífico. Critica, además, la exagerada extensión del libro, que contrasta con la escasez de materia novelesca:

“El *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* se nos presenta, en un primer acercamiento, como una obra ciertamente voluminosa, excesivamente amplia para tan delgada sustancia narrativa, contándonos

las aventuras de una joven aventurera y trapacista, denominada por su autor como pícara, todo ello distribuido en una estrafalaria división en libros, partes, capítulos y números, repleto de anotaciones marginales y diseminando una pedantesca erudición entre la narración, que produce cierto enfado en el lector no avisado” (Oltra, 1985: 107).

La crítica literaria de los últimos años se ha esforzado en probar la influencia de la emblemática en la concepción poética del Siglo de Oro. Como señala Rodríguez Mansilla (2005), en el frontispicio de *La pícara Justina*, obra de Juan Baptista Morales, se lee la inscripción «La nave de la vida pícara». Su extraña tripulación y distribución, simula “La nave de los locos”, *leitmotiv* de las fiestas carnavalescas del Renacimiento europeo.

Mañero Lozano, en una de las últimas ediciones de esta obra (2012), dedica muchas páginas a argumentar que la novela nació como parodia directa del estilo del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, y a intentar esclarecer la identidad de un autor que escribió casi seguro bajo seudónimo. Llega a la conclusión de que tal autor debió de estar vinculado al grupo de escritores toledanos que apoyaban por aquellos años a Lope, y enfrentado, por tanto, a Cervantes, quien se abstuvo de elogiar y trató con cierto sarcasmo a *La pícara Justina* en su *Viaje del Parnaso*.

El acercamiento de Mañero Lozano se alinea con el de la mayoría de los estudiosos actuales de la picaresca española, distanciándose de las líneas que marcaron, en el pasado, críticos como Bataillon, más interesados en el desentrañamiento de la ecdótica, y en el estilo y la historiografía de los textos y de sus (presuntos) autores, que pendientes de la conflictividad sociológica, política y religiosa del género, como señala Pedrosa (2015).

La hija de Celestina de Salas Barbadillo, se publica por primera vez en 1612, pero dos años más tarde, en 1614, se publica una nueva versión titulada, *La ingeniosa Elena*, una variante y ampliación en la que el autor intercala una serie de textos triviales. La obra gozó de cierta popularidad, como lo demuestran otras tres ediciones aparecidas en los años siguientes, la de Zaragoza, 1612; Lérida, 1612, y Milán, 1616.

Posteriormente, su afán de innovación y su experimentación lo condenaron al olvido y no encontró el favor del público. Tras la muerte del autor, el interés de la crítica por su obra fue escaso hasta hace poco tiempo. F. C. Sainz lo define como

autor de segunda fila, y De Robles (1976) lo clasifica como un autor costumbrista, «más bien de las malas que de las buenas de su tiempo». Thomas Hanrahan (1969) considera que es más un autor didáctico-moral que picaresco, y su protagonista «uno de los personajes más memorables de la novela del siglo XVII» (Santo-Tomás, 2008:44).

Algunos críticos ponen en duda que *La hija de Celestina* sea una novela picaresca. Alberto del Monte la incluye en el «gusto picaresco», con otras obras suyas: *El escarmiento del viejo verde*, *Las narices del buscavidas*, *La niña de los embustes*, *El sagaz Estacio*, *Pedro de Urdemalas*, *La Sabia Flora Malsabidilla*, etc.

“Pero la obra no participa más que en algunos escasos genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente criminal: primero, de muchacha, se vende; después, comete una extorsión; después se hace la hipócrita; más tarde se prostituye y, finalmente, no duda en matar. También Montúfar es un delincuente. En la misma estructura de la obra resulta flagrante la semejanza con la tradición picaresca; porque *La hija de Celestina* tiene una estructura cerrada, en cuanto comienza *in mediis rebus* y los diversos personajes, seguidos todos ellos hasta la conclusión, son criaturas de una sola aventura, no símbolos de estados sociales o pretextos para un itinerario picaresco” (Del Monte, 1971: 54).

Se suma a esta opinión Francisco Rico (1984), quien también rechaza *La hija de Celestina* dentro de la novela picaresca, porque *La hija de Celestina* carece de esquema narrativo y se presenta reducida a un único episodio, siguiendo el modelo de Boccaccio y Bandello, en cuya trama se ha insertado el relato autobiográfico de la prehistoria de Elena.

Según Alfonso Rey *La hija de Celestina* se coloca, junto con *Las Aventuras del Bachiller Trapaza* y *La guardaña de Sevilla*, entre los relatos que abandonan la primera persona en favor de la tercera, dentro del proceso que conducirá a la disolución de la picaresca.

En cambio, para Edwin B. Place (1926): «*La hija de Celestina* es la mejor novela picaresca con mujer como protagonista». En esta línea, Fernando Rodríguez

Mansilla sostiene que *La hija de Celestina* encierre una propuesta narrativa original y que su autor innova y experimenta, aunque a la zaga de Cervantes. De la misma opinión se muestra Rey Hazas cuando afirma:

“Fue el mejor novelista español de su época, el más innovador, el que ensayó mayor cantidad de nuevas fórmulas narrativas con inteligencia, el que más renovó el panorama manido de la llamada novela cortesana, mezclándola con la picaresca, fundiéndola en diversas mixturas con reuniones académicas, convirtiéndola en espléndidas novelas dialogadas de estructura dramática” (Rey Hazas, 1986: 24).

Para Lázaro Carreter (1970), Salas Barbadillo habría jugado libremente con los motivos y la estructura, habría mezclado el relato de pícaros con la novela trágica y habría acentuado la presencia de lo celestinesco, pero a la vez habría repetido el paradigma picaresco en puntos fundamentales: autobiografía de una bellaca, padres viles, avisos de bien vivir, burlas victoriosas seguidas de sanción, que llega al límite último de la muerte, prostitución de la esposa, etc.

“Salas no fue un talento mediocre y cuando en 1612 se dispone a reanudar el proceso de la novela picaresca, interrumpido siete años antes, lo hace con las precauciones exigibles a un autor «original», pero amparado por reglas que público y autores reconocían, y que permitían la identificación de la obra” (Carreter, 1970: 57).

Sobre este autor resultan imprescindibles los estudios de Edwin B. Place (1926), Gregory G La Grone (1941), M. A. Peyton (1949), Joaquín Entrambasaguas (1958) y, posteriormente, los de Leonard Browstein (1974), Francisco Cauz (1975, 1977 y 1979); más recientemente los de Moll, J (2001), quien hace un análisis editorial de todas sus obras; Montauban (2003), Luc Torres (2004), Coll Tellechea (2005), Fernando Rodríguez Mansilla, (2006), Rosa Navarro Durán (2007), Enrique García Santo-Tomás (2008), Enriqueta Zafra (2009), E García Santo-Tomás (2008 y 2010).

Recientemente, el estudio de Armine Manukyan (2012) traza las influencias de este autor y la fortuna de la que gozó en su época, señalando que fue elogiado por importantes escritores de su tiempo como Cervantes, Lope, Montalbán, Bocángelo y

Valdivielso, aunque fueron Cervantes, Lope y Quevedo quienes realmente tuvieron cierta transcendencia en su obra. Siguiendo esta línea de influencias, García Santo-Tomás, por su parte, sostiene que: “A este genial escritor madrileño [Salas Barbadillo], nacido no mucho más tarde que Tirso y Quevedo (1581) y fallecido en año lopesco (1635), debe achacársele algún que otro préstamo innecesario e incluso ciertos pasajes que bien podrían considerarse simples plagios” (García Santo-Tomás, 2008: 22).

Para Valbuena Prat *La hija de Celestina* supone una veta de “picaresca cortesana”, y reconoce en la obra:

“Una vuelta feliz a la forma de la narración ágil y rápida que creara, en el siglo anterior, el autor del *Lazarillo*. El estilo fácil, como podrá verse por la escasez de notas precisas, y aun éstas por tratarse de palabras o giros hoy en desuso, y no a rebuscamiento del escritor, contribuye a la agilidad y encanto de esta novela, que destaca entre la producción de Salas, y ofrece un carácter peculiar en toda la picaresca del siglo XVII”. (Valbuena Prat, 1956: 888).

Uno de los últimos estudios sobre este autor, el de David González Ramírez (2019), sostiene que Salas Barbadillo encontró una fórmula por la que discurrió parte de las colecciones de novelas en el XVII, la de entremezclar piezas narrativas, dramáticas y poéticas en el espíritu del manierista de otros escritores de su siglo, como Lope o Tirso.

III. EL SIGLO XVII. SOCIEDAD Y CULTURA

3.1. EL BARROCO Y SU REFLEJO EN LAS PÍCARAS

Siguiendo a José Antonio Maravall (1975), que apunta el carácter centralista y represivo de la sociedad barroca, podemos afirmar que el cambio del siglo XV al XVI estuvo marcado por un continuo desplazamiento de los beneficiarios del Antiguo Régimen, por parte de las clases más bajas como la burguesía que, tras haberse enriquecido, pretendían obtener a través de su poder económico la misma posición que la nobleza había ejercido hasta ese momento sobre la base de su linaje nobiliario. El concepto del honor aristocrático empezaba a ser desbancado por el valor de la propiedad y los bienes de estos nuevos ricos.

Para no verse relegados de su condición privilegiada y atraer a los grupos más alejados del poder central, las clases pudientes crearon todo un complejo sistema de control formado por funcionarios del estado absolutista, que se encargaban de promulgar ideales estabilizadores y de defender su *status quo* por todos los medios a su alcance, incluida la cultura. El estado absolutista utilizó la cultura como instrumento de control. Así, la cultura quedó en manos de burócratas y aristócratas cortesanos, al servicio de los intereses del Estado. Los pilares fundamentales que sostenían al Estado absolutista moderno eran la economía dineraria, el ejército regular y una creciente burocracia de letrados y técnicos para su administración.

Las nuevas formas del intercambio económico, generadoras de una creciente pasión por el dinero y su acumulación en todas las clases sociales, será puesta en evidencia en la obra. Sancho, en carta a su mujer, apuntará este afán entre los funcionarios del Estado: “De aquí a pocos días me partiré al gobierno, adonde voy con grandísimo deseo de hacer dineros, porque me han dicho que todos los gobernadores nuevos van con este mismo deseo.” (II, XXXVI, 615).

Según Matamoro (1987), en el Barroco se impone el criterio de autoridad, en medio de una profunda crisis económica, con una tendencia al inmovilismo social, que siempre refuerza los prestigios tradicionales. Se desarrolla la teoría política del absolutismo, por medio de un pacto inmemorial entre dos entidades míticas (Dios y el pueblo) que legitiman a un monarca con poderes absolutos, en tanto no se aparte de los términos de dicho pacto y se convierta en tirano.

Como parte de los cambios de la modernidad, dos elementos contribuyeron a la progresiva conformación de un estado moderno: un ejército regular, dependiente

directamente del rey; y una burocracia organizada, consolidadora del absolutismo, a cargo del aparato estatal.

La pequeña y alta burguesía –en su apogeo en pleno siglo XVI–, valoró la educación y la cultura como medios de ascenso social, de progreso y bienestar; por otra parte, aspiraron y a veces lograron el ennoblecimiento, mediante la adquisición de títulos puestos en venta por una corona siempre necesitada de fondos para financiar campañas militares, o por algunos miembros de la nobleza en decadencia.

Los artesanos formaron un grupo social independiente económica y profesionalmente; incluso llegaron a crear poderosos gremios cerrados, mayormente de cristianos viejos, en los que ciertas profesiones “viles” –tales como carniceros, comediantes y pregoneros–, no fueron admitidos. Dada la falta de medios, el ascenso social era prácticamente imposible para este grupo.

Los criados, una de las instituciones más relevantes en este tiempo, poseían una influencia social insospechada por su acceso a la intimidad en todas las casas. Resultaban, además, imprescindibles como elementos de la ostentación obligada en la época, pues la grandeza y riqueza de las clases superiores se medía por la cantidad y calidad de criados que poseían.

Finalmente, mendigos y vagabundos vivían de la caridad pública, mientras que pícaros, ladrones y bandoleros ganaban su existencia beneficiándose con astucia de las debilidades de los demás.

El advenimiento del Estado absolutista conllevaba para la nobleza ver debilitado su poder político, respecto al poder Real. También los discursos de la virtud y las obras estaban cercando la ideología del privilegio por nacimiento o sangre. La Corona, asolada por la crisis económica, puso a la venta numerosos títulos nobiliarios, con lo que la nobleza tradicional o de sangre sufre un progresivo debilitamiento. La nobleza pierde poder y se ve obligada a insertarse en el aparato del Estado a través de la Corte. Los privilegios de sangre van siendo sustituidos por los méritos individuales logrados por el esfuerzo personal, ayudado por el auge de las profesiones liberales, incluso en la Corte, como letrados, secretarios o archiveros, entre otros.

Cuando la antigua nobleza se inserta en el aparato del Estado, a través de la Corte (el Caballero pasa a ser el Cortesano), se forma un nuevo grupo social: la aristocracia. En la Corte entran también grupos sociales de diverso origen (letrados, secretarios, escribanos, escritores, archiveros, etc.), para el funcionamiento de la

burocracia estatal, que contribuyen todavía más al debilitamiento de la ideología de los privilegios de sangre.

De este modo se fragua la idea del súbdito, con dos modelos: uno para la aristocracia y otro para los grupos subordinados. El de la aristocracia se basó en la autoalienación, que implicaba un distanciamiento voluntario de las masas y la aceptación de unas normas de conducta diferenciadoras: maneras de hablar, actuar, vestir, comer, jugar, amar. En cuanto a los grupos subordinados, destacan los españoles pobres, los de origen converso y las mujeres, que fueron algunos de los grupos excluidos a la fuerza (Coll-Tellechea, 2005: 18). El Estado trató de controlar estos grupos subordinados utilizando mecanismos de poder, como la cultura, la legislación o la Inquisición.

Este tiempo de crisis económica y con el Concilio de Trento aún reciente se asienta en otro muy distinto, como es el Renacimiento, de profundos cambios en la visión del hombre y de aumento del uso del dinero e implantación del concepto de trabajo como mercancía. A nivel ideológico, la continuidad entre el Renacimiento y el Barroco en España se basó en el papel pragmático de la literatura centrada en dar respuestas prácticas (Robbins, 2008: 137-148). El escepticismo y el neoestoicismo barroco fueron causas, a la vez que consecuencias, de este humanismo tardío defendido en el pensamiento español. La respuesta, en clave de filosofía moral humanista al cambiante clima político y moral del nuevo siglo, se fundó en la reivindicación de los paradigmas existentes y en una reflexión crítica de los binarismos predominantes –como el parecer *versus* ser, el pragmatismo moral *versus* las éticas idealistas–, así como en una literatura políticamente comprometida, encabezada por los moralistas.

La estética del arte barroco se basó en una transformación hacia la exageración de ciertos modelos y tendencias anteriores. La dificultad, la metatextualidad y la complejidad del arte respondían al objetivo principal de crear una literatura elitista que enganchara al lector en un juego de sentidos y sentimientos. Consecuentemente, la literatura del barroco se caracterizó por una abstracción y sensualismo de sus imágenes, por ser intuitiva en sus lenguajes, y más artificial y formal en la construcción de la voz literaria y en la concepción del individuo que presentaba.

El contexto sociopolítico de Europa durante el reinado de Felipe IV destaca por importantes conflictos internacionales, como la Guerra de los Treinta años (1618-1648), al que se suma en España la reanudación, en 1621, del conflicto con Holanda, tras

finalizar la tregua firmada en el reinado de Felipe III. A esto hay que añadir la guerra declarada por Francia en 1635 y las rebeliones de Cataluña y Portugal, en 1640.

Estos hechos, que condicionan negativamente el reinado de Felipe IV, obligaban a un esfuerzo militar continuado que lleva a un arduo problema para los Austrias menores y sus validos. La llegada de la flota de Indias a Sevilla servía para paliar el endeudamiento de la Monarquía con los prestamistas genoveses y portugueses.

Sin embargo, algunos vicios estructurales del pasado, como la mala asimilación de esta riqueza procedente de Indias, así como el recrudescimiento de los frentes tanto catalán como portugués y el fracaso del proyecto *Decreto de la Unión de Armas*, del valido de Felipe IV, el Conde Duque de Olivares, permanecían vigentes. Por este decreto, debían contribuir los diversos territorios con armas y dinero, además de la crisis social por la desigual distribución del trabajo o por la incidencia de los estatutos de limpieza de sangre para el acceso a cargos de importancia, que constituyen el caldo de cultivo para el afianzamiento de la novela picaresca.

La Inquisición, entendida como el brazo ejecutivo de la política religiosa del estado, era el de un órgano oficial que implementaba las normativas del pensamiento ortodoxo y registraba su correspondiente reflejo en los comportamientos sociales particulares. La Inquisición, transformada y acreditada por el poder real en el 1476, desde el año 1492 empezó a censurar las señas de las posibles heterodoxias en el pensamiento y los comportamientos que podrían indicar la diferencia racial y étnica. A principios del siglo XVI, el mayor control censor se dirige en contra de los judíos, los cristianos nuevos y los moriscos, mientras que, lógicamente, en el periodo de la Contrarreforma (1545-1648), mayor severidad examinadora se pone a los delitos ideológicos en sus distintas expresiones del luteranismo, las blasfemias o proposiciones “heréticas”.

Como demostró Jean Pierre Dedieu (1994), en su estudio *L’Espagne de 1492 à 1808*, el alcance del control ideológico de la Inquisición no fue unánime en la perspectiva diacrónica, lo que evidencia cambios y tensiones en la política de la Santa Sede y las políticas nacionales de los subsiguientes monarcas españoles. La *Pragmática* de los Reyes Católicos de 1502 “por la inexistencia de una voluntad fiscalizadora y de una práctica en tal sentido” (Pérez García, 2013: 119) no consiguió crear un sistema eficaz de control y censura de la cultura escrita.

Sin embargo, a la luz de la crisis alumbrada y erasmista, producida entre 1524 y 1535, aproximadamente, la circulación de los saberes fue cada vez menos tolerante

hacia los comportamientos que excedían la normativa de la ortodoxia. Los fracasos de los coloquios teológicos en los años cuarenta del siglo XVI y las respuestas militares a los conflictos nacionales endurecieron la situación (Pérez García, 2013: 120-122). De este modo, la década de los años cincuenta trajo consigo una aseveración de la censura ideológica y su implementación en la sociedad.

En el ámbito literario, ayudados por la difusión de la imprenta, se amplían los modelos de la autoalienación y alienación desarrollados por los privilegiados de la época. La literatura cortesana proporcionó imágenes, situaciones y personajes impregnados de las ideas y estereotipos del momento: poderosos monarcas, buenos y malos cortesanos, campesinos ricos, hidalgos pobres, mujeres pobres, simples burócratas, etc. Este período histórico, según Carl Friedrich (1965), en España, más que en cualquier otro país europeo:

“Experimentó más intensamente el barroco como forma genuina de su genio literario. En ese período, la explosión española de creatividad permanece como una de las maravillas de la época, tan asombrosa como la pintura en Holanda o la política en Francia e Inglaterra” (Friedrich, 1965: 50).

A nivel simbólico, el Barroco nos propone una dualidad: la exaltación de un poder ilimitado de sesgo paterno (el rey absoluto que invoca a Dios) y proliferación (a veces anárquica, como en ciertos ejemplos del arte decorativo) del mundo maternal.

La literatura de este tiempo, tanto de autoría masculina como femenina, estuvo marcada por un profundo compromiso social: desde la contestación de los límites de la autoridad y el control civil y religioso sobre el texto, pasando por las reflexiones acerca de la honra y deshonor social e individual, hasta las críticas de las desigualdades políticas e institucionales en la construcción y tratamiento de los individuos. También la literatura escrita por mujeres, por muy restringidas que sean las posibilidades de su expresión pública, respondía a estos procesos socioculturales.

El sistema clasicista de la sociedad áurea, las presiones entre los cristianos viejos y los conversos, la preponderancia de la limpieza de sangre y la honra, y las expectativas del ascenso social de las clases más bajas tuvieron un reflejo inmediato en producciones culturales del periodo como el romancero, la picaresca, la novela de caballería o el arte nuevo de hacer comedias. Uno de los problemas sociales más

acusados fue el que se creó a partir de los grupos étnicos y religiosos de judeoconversos y sus descendientes, y moriscos. Según el autor el problema no fue racial ni religioso, pues la mezcla de linajes, razas y religiones era un hecho común desde el medioevo. Se trataba, en cambio, de una confrontación de actitudes diversas: “la actitud del valor y del esfuerzo frente a la ociosidad y la herencia, como nuevos valores que surgen en España” (Carrillo, 1982: 123), los dos grandes medios de ascenso social en el marco de la nueva economía dineraria, especialmente de judíos conversos.

Percibidos como una amenaza por las clases superiores, reyes, nobles e Iglesia impulsaron un creciente antisemitismo, que dio lugar a la desconfianza popular hacia los descendientes del pueblo hebreo; acusados de reintroducir secretamente las prácticas de su fe, o de intentar convertir a los cristianos al judaísmo, se generalizó la pretensión por parte de los cristianos viejos de merecer ventajas sociales que debían negarse a los cristianos nuevos. De allí la práctica rápidamente generalizada de los “Estatutos de limpieza de sangre”, condicionantes del acceso a casi cualquier puesto de mínima relevancia en el espacio laboral y social.

Para Américo Castro (1961), la raíz del honor de los siglos XVI y XVII descansaba exclusivamente en el sistema de limpieza de sangre vigente, pues la sociedad se regía por una rígida jerarquía de castas basada en la nobleza familiar; la pureza de sangre era condición excluyente para pertenecer a la casta privilegiada de los cristianos viejos; mientras que los conversos o cristianos nuevos no poseían el preciado bien de la honra, estigma que se extendía, además, a todos sus descendientes.

Asimismo, estas marcas de clasificación indican la difícil mutabilidad de los roles sociales asignados por causa del sexo, la creencia y la clase social que, por su parte, influía en la desigual retribución de las posibilidades vitales y creativas, diferentes para los hombres y las mujeres y para cada estrato de aquella sociedad. Me refiero así a una sociedad que se construía en el marco de la mutua influencia e interrelación entre la alta cultura y la popular, la religiosa y la secular, formando de esta manera una “realidad nacional” a base de tensiones.

Mientras que el honor formaba parte del corpus de valores incuestionables propios del espíritu de la época, la honra se convirtió en un objeto de la opinión pública, algo que se podía atacar y destruir. Se consolida, de esta manera, el deslizamiento en el concepto de la honra que apuntábamos en *La Celestina*: el propio mérito no es ya lo que hace a una persona honrada, sino la estimación a ojos de los demás.

La sola insinuación de mezcla de sangres bastaba, a veces, para mancillar la

buena fama pública de una persona; de ahí la “necesidad” de los Estatutos. Rápidamente el linaje y nacimiento pasaron a ser condición determinante de la honra, mientras que el comportamiento virtuoso y las buenas obras se daban por sobreentendidos en las personas “bien nacidas.” La honra, en boca de la opinión pública, generó una grave distorsión: de cara a la opinión de los demás, la sociedad de la época procuraba guardar públicamente un comportamiento virtuoso, por temor a la muerte social que implicaba la deshonra; un más relajado sistema de reglas regía, en tanto, los comportamientos privados.

En el terreno de la épica, el barroco registra la primera gran crisis del paradigma clásico. Un examen de los principales mitemas barrocos permite advertir una fisura grave y, a veces, irreparable desde dentro, en la relación del héroe con la instancia paterna. En su lugar hemos visto ya cómo se articula esta crisis en la novela de pícaros y en el *Quijote*: el pícaro no puede identificar a su padre en la doble figura contradictoria que ocupa su instancia paterna (hay un doble padre, dos padres que se enervan mutuamente). Alonso Quijano no tiene padre ni madre, y tampoco tendrá hijos, debiendo reemplazar su instancia paterna por la pacotilla equivalente de los héroes caballerescos. El resultado es la estructuración de un héroe que debe vivir en un espacio social marginal y que permanece situado en puntos inestables y provisorios de la geografía narrativa (Cavillac, 2007).

La novela picaresca es un género literario en prosa que se originó en el discurso de los márgenes durante el Siglo de Oro español. Según las características típicas de este género, se narra la vida, marcada por una marginación perpetua, de los pícaros, que pueden describirse, aproximadamente, como personas carentes de pureza de sangre, lo que implica su pertenencia a un linaje converso y carente de honor. La ambición de conseguir una identidad honorable en la sociedad conduce a los conflictos centrales de casi todas las novelas picarescas, incluido el *Buscón* de Quevedo y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Se encuentran en la trama de estas novelas los lazos entre identidad y honor, evidentes en las convenciones sociales dominantes de la sociedad española de esa época, donde el “bajo origen” del pícaro lo enajena para siempre e impide cualquier posibilidad de alcanzar una posición “honorable”.

Para Castro (1966) y Bataillon (1969) el género picaresco es una reacción contra una sociedad anti-conversa, que se presenta como resultado de tensiones sociales, con obras de angustiados escritores conversos, quienes, a partir de la discriminación sufrida, hacen de la casta y la honra el tema central de sus trabajos literarios. Bataillon (1969)

observa el hecho de que los protagonistas pícaros Lázaro, Guzmán, Justina y Pablos, desde su situación de conversos, son capaces de mostrar tanto la parte más vulnerable de la sociedad como la preocupación obsesiva por la noción dominante de honor de la época.

Bataillon escribe que “las preocupaciones por la decencia, la honra externa y las distinciones sociales penetran toda la materia picaresca” (Bataillon, 1963: 114). A este respecto José Antonio Maravall añade que la picaresca es un fenómeno que se produce por el relajamiento de la ideología en que se basaba la sociedad nobiliaria al modo europeo, cuya legitimación era compatible con un grado de secularización, y que trae como consecuencia la *apropiación* de esos valores por parte de los burgueses o la *usurpación* por quienes negaban las vías establecidas formalmente para adquirir tales honras, y que apenas habrá otro criterio para distinguir la *apropiación* de la *usurpación* que la existencia de riqueza (Maravall, 1969: 316).

Para José Antonio Maravall en el sistema social de cada época existe un valor central, en torno al cual se reúnen otros secundarios, dependientes del principal. Pero ello no quiere decir que los valores secundarios desaparezcan, sino que se reorganizan. Por eso el rico sabe ya en el siglo XVII que posee el valor clave, con el que adquiere los demás, pero no por eso dejará de pretender presentarse revestido de “honra”, procurando confundir a los demás acerca de su “buena sangre”, y ostentando modos de conducta que hagan que se le suponga sujeto virtuoso.

Este razonamiento se ejemplifica con los personajes pícaros que, en sus momentos favorables en que hacen valer su iniciativa, como Pablos, Teresa, Elena hija de Celestina, Guzmán, don Gregorio Guadaña o las peligrosas “harpías” en Madrid, quieren reunir todos estos aspectos. El pícaro sabe que, en el mundo en que vive, la vía principal para medrar es la de adquirir riqueza. De hecho, la virtud carece de todo atractivo y tiene escasa vigencia social, como explica el autor de *La pícaro Justina* en el prólogo de esta obra.

Paralelamente, frente a la tesis tradicional de que la virtud fundaba la nobleza, la novela picaresca y, en general, la literatura toda, ponen en duda que la moral de la virtud sea la base de la nobleza, en cuanto que al virtuoso, por serlo, no le es posible medrar, viendo reconocidos sus méritos, sino todo lo contrario. Pero como el pícaro a la vez advierte que sigue teniendo un valor decisivo el “aparentar”, así como la ostentación vacía de la virtud, trata de adoptar formas de “decencia”, según el término de Bataillon, o de “decoro”. Todo esto tiene importancia en la configuración de la moral burguesa.

Los teólogos, desde final del siglo XV, empezaron a negar que existieran señales visibles de que los individuos pobres y ricos estuvieran destinados a un estado o a otro. La figura del mercader, haciendo sus cálculos en su gabinete sobre el volumen de ganancias que acumula, se opone a la del pícaro, contrafigura, versión en un espejo deformador del individuo que el Renacimiento exalta, que descubre la medida de su capacidad en calles y caminos y los convierte en campo de su “industria”.

El planteamiento del medro por parte del pícaro se extiende a los bienes materiales conseguidos por nuevas prácticas mercantiles, que todavía en esos primeros momentos del precapitalismo conservan olor moral del *pudendum* –deshonesto–. Lo mismo que en el siglo XVIII se transforma en un valor comprendido en el “decoro” burgués, en el XVII recibe un término que designa un estado de bienestar económico moralmente discutible. Esa voz, al usarla la picaresca, se transforma en una palabra siempre sospechosa: *prosperidad*.

Respecto a la ejemplificación de lo dicho en el párrafo anterior, Juan de Luna, a su segundo *Lazarillo*¹ le hace pensar que “los trabajos humillan y la prosperidad ensoberbece” (Maravall, 1987: 365). Quevedo, en el *Buscón*, hace una equiparación reveladora a nuestro objeto: verse “en prosperidad y con dinero”. Y el doctor Carlos García advierte que la aspiración es más enérgica y más sin escrúpulos a medida que se va subiendo de nivel, porque para él es erróneo suponer “que la pobreza fue inventora del hurto, no siendo otra que la riqueza y prosperidad”. Guzmán había observado ya algo semejante.

La riqueza es el primer derecho que se liberaliza en la sociedad jerárquica, de los reservados a favor de los privilegiados, con tal que se haya logrado con buenas artes, lo cual excluye las vías de la competencia. Desde los siglos centrales del Medievo empieza a darse a los mercaderes esa participación, con el crecimiento del comercio y de la economía urbana. En el siglo XVI, Bartolomé de las Casas² aspira a que se envíen a Las Indias “labradores, gente llana y trabajadora, que coma y sea rica y abundante con su

¹ Maravall se refiere, en nota al pie, a la *Segunda parte de la vida del pícaro*, edición de A. Valbuena, p. 124.

² Bartolomé de las Casas (1474 u 84–1566), encomendero español y fraile dominico, fue cronista, filósofo, teólogo, jurista y escritor, y se le considera principal apologista de los indios.

poco trabajo” (Maravall, 1987: 366). El propio Quevedo³ se inscribe entre quienes postulan una política de favorecer el enriquecimiento de todos (Maravall, 1987: 366).

En el programa de aspiraciones integrado en el afán de medro del pícaro, la riqueza constituye el valor-eje, pero no es el valor único. El pícaro no trata de obtener la riqueza para invertirla en forma capitalista o semejante, aunque haya ejemplos parciales en este sentido, ni tampoco puede ya esperar emplearla, salvo ocasional y pasajera, en forma caballeresca. Cada vez más, la erosión de la jerarquía nobiliaria con la pérdida de sus fundamentos de virtud-heroísmo le abre la puerta a servirse de modales de caballero, en su régimen de vida exterior; cada vez menos, puede pasar confundido entre ellos, dado el cierre estamental de los accesos, como le acontece al Buscón.

En definitiva, el pícaro no tiene más que una salida: fingir y conformarse con gozar de lo que logre, hasta que sea descubierto. J. Heers⁴ observa que, desde el siglo XV, “con mayor insistencia las estructuras de la economía subrayan la oposición capital-trabajo. Es difícil hacer fortuna por sus propios medios y ya no se está en el tiempo de los aventureros que partían de cero, que amontonaban un caudal recorriendo los caminos” (Maravall, 1987: 369). La misma sociedad que suscita la aparición del pícaro, le condena a hundirse en el camino de su aspiración.

Pero no resulta ajustado decir que el pícaro pretenda vivir lo mejor posible, trabajando lo menos que pueda. Muchas veces, el pícaro echa por la borda las ventajas de posiciones favorables a cambio de mantener la propia voluntad de conseguir algo diferente. El pícaro, lo que persigue sobre todo es alcanzar un estatus que le posibilite el modo de vida que va unido a la entrega a la ociosidad. Este estatus es atribuible, no a una persona individualmente considerada, sino a cuantas aparezcan públicamente instaladas en tal posición.

El pícaro, que no es un haragán, no quiere trabajar porque este tipo de presentación ante la sociedad no “saca de lacerío”, sino que más bien hunde en él. Prefiere el “servicio”, que puede llegar a ser incluso más trabajoso, pero que al situarle en la proximidad de personas altas o, cuando menos, pudientes, cree que puede darle

³ Maravall menciona, en nota, la obra de Quevedo en la que se basa: *La hora de todos y la fortuna con seso*, ed. de L. López Grigera, Madrid, 1979, p. 213.

⁴ Indica en nota Maravall, en su obra citada, p. 369: “en *L'Occident aux XIVe et XVe siècles*, París, 1963, p. 227”.

ocasión de lograr mayores bienes, por los favores sociales que reciba o el dinero que robe.

Para Eugenio de Salazar, las características de la conducta picaresca se dan también, de manera no menos humillante, en los altos que rodean al príncipe, lo cual supone un reconocimiento del deterioro de las bases morales de la sociedad jerárquica en su última fase. José Antonio Maravall cree, junto a Marcel Bataillon, que esta sociedad estamentalmente jerarquizada, pese a estar lejos aún de verse revolucionariamente amenazada, conoce, sin embargo, un fuerte grado de erosión.

La picaresca femenina padece los efectos de una idea arraigada: la condición subalterna, secundaria o hasta marginal de la vertiente femenina del género picaresco, denominado así desde la segunda mitad del siglo XIX (Dunn, 1993). Uno de los motivos que se barajan es la escasa fortuna crítica, por la ausencia de ediciones fiables, anotadas críticamente, que pudieran servir como punto de partida para su análisis.

La tradición juzga a la pícara a partir del rasero impuesto por el pícaro, sin considerar que los personajes están planteados como entes distintos, casi opuestos, y que los libros no pretenden competir entre sí con los mismos recursos (Mansilla, 2010: 240).

La España de la picaresca era la España de la Contrarreforma, un período con una inclinación hacia el control estricto, especialmente por grupos de poder, como la nobleza y la Iglesia. Con el Concilio de Trento (1545-1563) se refuerza la importancia de la educación en los valores tradicionales occidentales, y la literatura cortesana asume el papel de escarmentar a los privilegiados y moralizar a los legos. La figura de la mujer tiene en la época una gran importancia en el mantenimiento de la paz y el orden social. A pesar del importante papel de la moral en las costumbres de la sociedad de la época, se admite como algo inevitable la existencia de la mujer libre en la sociedad, como alguien que no tiene la obligación de custodiar el honor de la sangre, al no pertenecer al estamento nobiliario, y para beneficio y descarga sexual de los varones privilegiados.

Las mujeres libres fueron consideradas una amenaza para la sociedad y, por lo tanto, no es una coincidencia que López de Úbeda defina repetidamente a Justina como una «mujer libre». Cuando se examina su figura dentro de este marco histórico, la pícara se rebela como una mujer que no solo convierte su sexualidad en una forma de vida, sino que no renuncia a su libertad y nunca muestra remordimiento por sus acciones.

La pícara Justina junto con *La hija de Celestina*; *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*, y *La guardaña de Sevilla* establecen la existencia de la pícara

como un ser vivo integral de la misma sociedad, cuya presencia no se podía negar. Según Gaurav Kumar:

“La pícaro pone de relieve las entrañas podridas de aquella sociedad pretenciosa llena de moralidad corrupta, la religión manipuladora, la codicia de los adinerados y el abuso de poder por parte de las autoridades. En tales circunstancias, la discriminación, la violencia y la represión convierten a la pícaro en una persona marginal cuyo único objetivo es sobrevivir ante tanta represión mediante el uso de la única arma de que dispone, la astucia” (Kumar, 2019: 193).

El momento de aparición y desarrollo del personaje de la pícaro en la Literatura Española tiene lugar entre 1600 y 1680, aproximadamente. Las características que definen este periodo son fácilmente rastreables en la novela picaresca con protagonista femenina, pues aunque obras de ficción, según González Amezúa:

«Su valor histórico, sus páginas de entretenimiento son un fresco de la sociedad de entonces. Es la historia moral de una época; afectos, pasiones, prejuicios, sentimientos, gustos e ideas, un caudalísimo torrente de vida humana y social» (González Amezúa, 1929: 63).

1. Artificio, duplicación, sofisticación, complejidad

La estética del arte barroco se basó en una transformación hacia la exageración de ciertos modelos y tendencias anteriores. La dificultad, la metatextualidad y la complejidad del arte respondían al objetivo principal de crear una literatura elitista que enganchara al lector en un juego de sentidos y sentimientos. Consecuentemente, la literatura del barroco se caracterizó por una abstracción y sensualismo de sus imágenes, por ser intuitiva en sus lenguajes y más artificial y formal en la construcción de la voz literaria y en la concepción del individuo que presentaba.

Muchos tratados de la época se hacían eco de esta tradición artificiosa. En primer lugar, tenemos el *Arte poética española* de Juan Díaz Rengifo (1592), que dedica algunas páginas a este tipo de prácticas; y en segundo lugar, está el que sin duda es el

gran tratado de la poesía artificiosa: la *Metamétrica* del monje cisterciense Juan Caramuel, que integra, junto con la Rítmica, su obra *Primus calamus* (1663).

Lo artificioso, según Lázaro Carreter, forma parte constitutiva del género picaresco:

“Con tales antecedentes parece aventurado afrontar el problema: es más, se siente la tentación de abandonarlo y de convenir en que el género literario no es categoría crítica viable: quizá ninguno como éste muestre su artificioso carácter de construcción dialéctica, autónoma y, por tanto, infinitamente variable, en función de supuestos que, en teoría, pueden variar sin límite” (Carreter, 1972: 196).

Por otra parte, en este periodo, Alberto Porqueras Mayo hace recordar que, empezando por el Manierismo hay una tendencia hacia la duplicación y aun la triplicación de prólogos, hecho que “corresponde a un criterio dinámico de romper, hasta cierto punto, la unidad orgánica de la obra, para realzar la atmósfera de ficción y para ofrecer al lector un elemento de sorpresa” (Porqueras, 1969: 11). Esta característica la encontramos en *La pícaro Justina*, que tiene una estructura tri- o cuadripartita, con sus Capítulos compuestos por Motes, Poesías, Comentario en prosa y Aprovechamiento en forma de moralización, que recuerdan la composición de algunos libros de emblemas contemporáneos (Jones, 1974).

La estructura fantástica de Números y Capítulos separa la obra en 48 estampas, divididas respectivamente en mote, suma poética, declaración en prosa y aprovechamiento. El conjunto semeja un juego de naipes o mazo de 48 figuras como dice el bufón Perlícaro, los años exactos de Justina, con lo cual el nuevo género autobiográfico queda reducido a una simple baraja de fullero.

En el tercer prólogo Justina mantiene una conversación con su pluma, tinta y papel, mientras se dirige también al lector. Esta conversación intrigante, que aumenta la complejidad y sofisticación de la novela, complementa bien la visión del barroco como una época en la cual “lo mágico, lo sensorial y lo mímico” se refuerzan a la costa de “lo humano y lo objetivamente racional” (Lewis, 1954: 125). Esta conversación traduce la preocupación por la fabricación de una novela que a la vez sirve de pretexto para el artificio y el ingenio. En la nota marginal del principio de la introducción general leemos que la introducción de *La pícaro Justina* es “tan artificiosa... que con su ingenio

capta la benevolencia a los discretos, y con su *dificultad* despide desde luego a los ignorantes” (Puyol, 1967: I, 21).

Según Valbuena Prat: “En el proceso de burlarse de la forma en que Guzmán se expresa, López de Úbeda se deleita en el empleo profuso de la ingeniosa preciosidad estilística que es el distintivo de las escrituras barrocas: conceptismo y culteranismo”.

“En cuanto a la tendencia de intercalar cuentos en el argumento principal del prólogo, recordemos que una tendencia semejante prevalece también en toda la novela de López de Úbeda. El efecto concomitante de esta técnica digresiva empleada abundantemente, es, lógicamente, una obstrucción frecuente de la continuidad de la narración, obstrucción que es, sin embargo, conforme al punto de vista que tiene el autor de la novela como narración de ‘sucesos mudables’ y ‘acaecimientos transversales’” (Damiani, 1989: 40).

Diferentes estudios confirman la influencia que tuvo la emblemática en general (libros de emblemas, emblemas efímeros, emblemas insertados en carteles poéticos, en sermones, etc.) en la literatura del Siglo de Oro y que dejó su huella en autores como Góngora, Gracián, Calderón o Quevedo.

J. R. Jones (1974) señala que los jeroglíficos en *La pícaro Justina* están presentes en sus monólogos o digresiones, introducidos por voces recurrentes tales como «píntase...», «los antiguos pintaban...», que hacen referencias bibliográficas a libros o catálogos de emblemas, en particular la suma de Henkel y Schone. Por otra parte, el material emblemático que aparece en *La pícaro Justina* parece determinado por un afán de parodia y de deformación sistemática. En el caso del frontispicio tenemos una parodia de tipo heroico-cómico, con sobrevaloración bufonesca de personajes degradados (pícaros o afines), en la estructura en Capítulos y Números en forma de emblemas mudos *sui generis*, un pastiche a modo de taracea literaria y, en los jeroglíficos y símiles insertados en el discurso, una sátira de los predicadores.

La pícaro Justina pretende parodiar las narraciones de asuntos hagiográficos y las populares vidas de pecadores arrepentidos, así como burlarse de toda una amplia literatura emblemática, para lo que López de Úbeda necesita servirse de los principios estructurales de una y otra formas literarias. Igualmente, es perceptible la parodia que se realiza de toda una literatura de carácter ascético, prodigando «aprovechamiento» de

moralidad más que dudosa y sembrando burlescas admoniciones a lo largo y ancho de la novela, reforzando su objetivo con anotaciones marginales de chispeante contenido. Pero la parodia más evidente se refiere, sin duda, al naciente género de la novela picaresca y, concretamente, al *Guzmán de Alfarache*.

Antonio Rey Hazas (1984) que ha observado y comparado minuciosamente las obras de Retórica de aquella época y *La pícaro Justina*, opina que es una sátira «hacia las enseñanzas retóricas y hacia las misceláneas que se sirven de esas prácticas escolares para realizar la composición de materiales. El ideal estético de *La pícaro Justina* va directamente en contra de todas las normas admitidas por los retóricos. Los retóricos defienden la unidad de tema, fin y concepto del discurso y atacan a los que componen sermones impregnados de fragmentos heterogéneos; *La pícaro Justina* incumple deliberadamente las normas.

Poner índices y otras normas retóricas acerca de cómo dividir en partes una obra son también mofadas. *La pícaro Justina* se nos presenta distribuida en una exagerada división en libros, partes, capítulos y números, llena de anotaciones marginales, salpicando la narración de una pedantesca erudición, además de añadir extraños encabezamientos versificados e inadecuadas terminaciones de los «aprovechamientos».

Según los retóricos, los argumentos o las sentencias deben estar basados en opiniones fiables, de autoridades respetadas, pero *La pícaro Justina* se sirve de argumentos totalmente risibles, apoyados por el chiste, la ironía y las mitologías burlescas, sin ninguna base autorizada. La narración debía ser siempre breve, clara y verosímil. Pero lo que hace López de Úbeda es amontonar los episodios heterogéneos, hablar con doble sentido, ambigüedades y juegos de palabras, conceptismos y culteranismos, impidiendo en todo momento una interpretación unilateral del texto. A él le importan más las digresiones que la narración, hasta convertirla en una miscelánea, en la que poesías, cuentos, facecias, emblemas, mitos, etc., ocupan más de la mitad de la obra.

La «Introducción General» de *La pícaro Justina* es, por un lado, una parodia del exordio retórico, donde Justina muestra un conocimiento de las normas retóricas en contra de la *captatio benevolentiae*, infringiendo la exigencia de *brevitas*, *claritas* y *probabilitas* de la narración, según la norma retórica. Por otro lado, nos da una imagen general de Justina, a través del monólogo que entabla la protagonista con la pluma, la tinta y el papel que se necesitan para escribir. Las describe según las normas retóricas, pero parodiándolas, como lo había hecho con el *Guzmán de Alfarache*:

“Que le doy licencia para que se alabe de que, sin saber lo que ha hecho, me ha hecho sacar del arca un celemín de retórica, porque, con atravesármese en la pluma y discurrir los símbolos de el pelo y de los pelones, he tenido buena ocasión para pintar mi persona y cualidades, lo cual es documento retórico y necesario para cualquier persona que escribe historia suya o ajena, pues debe en el exordio poner una suma del sujeto cuya es, describiendo su persona y cualidades, en especial aquellas que más a cargo suyo toma el historiador. De manera que mi pluma aprovechándose de sola la travesía de un pelo, ha cifrado mi vida y persona mejor y más a lo breve que el que escribió la *Iliada* de Homero y la encerró debajo de una cáscara de una nuez” (*La pícaro Justina*: 103).

La tendencia de López de Úbeda a lo intrincado, lo complicado y lo esotérico, se manifiesta en otro componente de la estructura de la novela: los poemas alusivos que introducen cada número. En la “Tabla de este Arte Poético” y en el “Prólogo al Lector” el autor anuncia jactanciosamente que la obra contiene cincuenta y un diferentes tipos de formas de versos, jamás colectados hasta ahora con raras y nunca vistas maneras de composición. La existencia de una tabla poética basada en una gran variedad de composiciones poéticas estaría en relación con las licencias estilísticas que permitieron las academias y certámenes poéticos (Otra, 1999).

No contamos testimonios concretos sobre academias vallisoletanas durante la estancia de la Corte, pero dos relaciones de 1600, acerca de la visita de los Reyes Católicos en Valladolid a un colegio inglés para la colocación de una imagen de la Virgen, nos dan una buena idea de la variedad de composiciones poéticas que se realizaban en tales eventos. En esa ocasión fueron más de 270 jeroglíficos.

Si consideramos ahora la retórica de Justina, y en particular sus constantes digresiones, de la que ella misma irónicamente se excusa con acentos misóginos, vemos aparecer un sinfín de jeroglíficos, símbolos, ejemplos, símiles, propios del discurso suasorio. La mayoría de las veces López de Úbeda parece inventarse las figuras, según su fantasía y las diferentes grañas que utiliza para una misma palabra: «jiroglífico», «jeroblífico», «relatores de la giroblera», demuestra el desprecio hacia un género del que echan mano en la época los predicadores, para educar a las masas en las reglas tridentinas.

Según Lucas Torres (1998) en los sermones y en general en la literatura edificante y vulgarizadora de principios del siglo XVII, donde podemos encontrar unas reminiscencias del espíritu desenfadado y libre con el que López de Úbeda utiliza los jeroglíficos con fines suasorios. En efecto, los predicadores de la época poco escrupulosos a la hora de componer la «inventio» de su discurso, solo preocupados por el afán de edificación, componen auténticas frases sin sentido.

López de Úbeda juega también con los versos macarrónicos. Por ejemplo, en la parte que trata del “pícaro litigante”, el autor introduce uno de los capítulos con catorce versos "heroicos". En éstos no solamente hay una mezcla de palabras vernáculas con palabras latinas o con terminaciones latinas, sino también un conglomerado de palabras inventadas y una sintaxis irregular. Al autor de *La pícaro Justina* no le importa añadir o quitar sílabas de sus versos, desviándose, de este modo, de las normas establecidas en la estructuración métrica.

López de Úbeda también entrelaza en la narrativa recursos tales como la forma epistolar, vista en el cambio de cartas sentenciosas entre el engañado solterón Méndez Pavón y la graciosa Justina.

El relleno profuso con construcciones lingüísticas del hampa discurre en una galería subterránea, compartiendo *horror vacui* con formas del mundo grecolatino. López de Úbeda satura con alusiones históricas y referencias mitológicas: Homero, Aristóteles, Platón, Pitágoras, Hipócrates, Quintiliano o Tácito. Afín a la tendencia de mofarse de lo clásico, escarba en la vida de hombres eminentes de la vida social y política de la antigüedad: filósofos, soldados famosos o gobernantes opresores y plutócratas son el blanco para su panoplia léxica.

En esta arquitectura tectónica y mordaz, el autor incorpora del bestiario medieval toda una concatenación de imágenes alegóricas; posteriormente, y con fina manufactura, las engarza en el rosario de la emblemática barroca del momento. La fisgona corneja y la astuta zorra merodean las páginas de la obra con permiso de la bicha, en sus múltiples denominaciones. Además de estas imágenes, la del águila es con diferencia la más recurrente y cargada de sentido. López de Úbeda establece un paralelismo entre la superioridad del falcónido y la de Justina, frente a la bajeza de las otras aves y la de los enemigos de la pícaro. El águila simboliza unas veces la figura de la madre y su manera de criar a sus polluelos, despertando en ellos los instintos para la caza; otras, es la reina de las aves y símbolo clásico del imperio, la monarquía, el sol y «toda clase de grandezas políticas e incluso místicas» (Rey Hazas, 1989).

Según señala Alan Francis (1978: 113), en López de Úbeda están muy relacionadas las áreas del honor y de la religiosidad, lo cual abarca un panorama de prejuicios e hipocresías sociales como el matrimonio o los tipos que salpican la literatura contemporánea. En el libro III de *La Pícaro Justina*, los jeroglíficos de López de Úbeda aclaran la situación: “Es ordinaria condición de gente villana perseguir las personas de buen entendimiento” –comparando cornejas y águilas–, o “es muy propio de ignorantes envidiar a los sabios, y todo menesteroso tiene envidia de aquello que no tiene” –con el ejemplo de unos elefantes perseguidos por ratones–. En suma, esa “vara de la justicia” que puede tanto según la manteca con que se unta, tiene sentido múltiple en el contexto alegórico de esta enorme burla de todos los temas –honor, religiosidad, sociedad– tratados.

2. Lo temporal: fugacidad y mutación

Según ha señalado ya Emilio Orozco Díaz⁵, numerosos escritos del Barroco revelan una inquietud obsesiva por lo temporal. Realmente el hombre del siglo XVII se ve a sí mismo ante un mundo en constante movimiento, en el cual todo está sujeto, en expresión de Ortega y Gasset [1883-1955], a la mutabilidad y al cambio. Esta preocupación llevó a Góngora y a Quevedo a producir algunos de los sonetos más memorables sobre la fugacidad del tiempo. También llevó al fraile Juan Eusebio Nieremberg⁶ a escribir, en el apogeo del Barroco español, un tratado titulado *Diferencia entre lo Temporal y lo Eterno*.

López de Úbeda, como otros varios escritores del siglo XVII, manifiesta una notable preocupación por el tiempo, como revela la errática estructura temporal de *La pícaro Justina*. En el Libro Primero de la novela, la pícaro empieza, como ha observado Trice, “haciendo regresar al lector en el tiempo”, revelándole su fondo ancestral, luego “lo impele hacia adelante más allá del final de la novela, refiriéndose a gente y a sucesos que tendrán lugar en el propuesto segundo volumen”. El Libro Segundo de la obra “descubre un progreso muy compacto en el tiempo”, puesto que gran parte de la narración tiene lugar en agosto, mientras que el Libro Cuarto “da... (otro) gran salto hacia adelante en el tiempo” (Trice, 1971: 70-74). Este “desequilibrio” en el tiempo

⁵ 1909-1987, especialista en el período barroco del Siglo de Oro español.

⁶ 1595-1658, humanista y físico español.

excluye cualquier posibilidad de mirar la novela como un esfuerzo sincero de retratar a Justina de manera que se aproxime al ritmo normal de la vida.

La desarmonía creada por la estructura mudable, fruto de la inconsecuente y fluctuante progresión temporal de la narración, se refuerza con la forma pseudoautobiográfica y con los “avisos” morales incongruentes que concluyen cada uno de los números de la novela. Javier Sánchez-Díez, de hecho, se ha referido a esta falta de cohesión estructural y novelística, como un intento deliberado por parte de López de Úbeda de crear “una cacofonía artística” (Sánchez-Díez, 1972: 149), cualidad frecuentemente observada en las creaciones literarias del siglo XVII.

3. Burlas, ironías, parodias

La explosión creativa invade todas las facetas artísticas en la España áurea. La realidad es examinada desde el escorzo de una verdad abigarrada y plena. Lo deformado a la vista deja de ser censurable para asaltar la vanguardia del gusto estético del momento; la burla, el formato capaz de vehicular la intención crítica en un siglo de crisis política y económica. Este espíritu infunde el ánimo de Justina, construida sobre la base de la parodia del *Guzmán de Alfarache* (Damiani, 1977).

Señala Roncero López (2006), que el humor carnavalesco es el único elemento que comparten los autores de novela picaresca. Por regla general el humor sádico o cruel es aplicado al pícaro sin compasión para amonestar sus ínfulas de ascenso social y recordarle su linaje abyecto. Pero en *Teresa de Manzanares* su autor rompe el esquema canónico y dirige la risa y la chanza no hacia la pícara, sino que apunta a figuras propias de la sátira del siglo.

La pícara Justina debe entenderse como una obra de burlas, dobles juegos, ironías, contradicciones y jeroglíficos, concebida para entretener a los cortesanos que en tiempos de Felipe III se habían instalado en Valladolid. La obra posee una dimensión festiva, donde la burla y el ‘disfraz’ predominan. Todo es objeto de la ironía venenosa y mordaz en sintonía con el humor bufón-carnavalesco tradicional del mundo al revés, que sigue la senda oral de facecias, empleada por los bufones de los reyes o grandes señores como la *Crónica burlesca* de Francesillo de Zúñiga (bufón de Carlos V) o la obra de Gaspar Lucas Hidalgo, *Diálogos de apacible entretenimiento* (1605).

La pícara Justina utilizará algunos de los recursos de esta literatura bufonesca, como el uso de las cartas como debate para motejar a su adversario. En

estas composiciones es usual encontrar insultos y retahílas de motes relacionados con la impureza de sangre del rival. Las habilidades jocosas de Justina radican en «dar vaya», «dar matraca» o «apodar».

Damiani (1987) opina que la falta de interés de las aventuras, complicaciones y episodios no relacionados entre sí de la crítica tradicional sobre *La pícaro Justina*, puede relacionarse con los aspectos barrocos de la obra:

“Aun más, en el proceso de burlarse de la forma en que Guzmán se expresa, López de Úbeda se deleita en el empleo profuso de la ingeniosa preciosidad estilística que es el distintivo de las estructuras barrocas: conceptismo y culteranismo. A este esbozo de Justina, López de Úbeda añade una parodia de formas y temas clásicos, elementos teatrales de disfraz y varias escenas grotescas, todo lo cual forma una parte notable del arte literario barroco” (Damiani, 1987: 21).

En esta misma línea José Miguel Oltra (1985) piensa que López de Úbeda no pretende construir una narración, en el sentido estricto, sino imposibilitarla mediante la parodia y la distorsión, basándose en la interpretación de que *La pícaro Justina* es una máscara emanada de una incipiente moda narrativa, la picaresca, para establecer entre disimulos y burlas el mundo cortesano de Felipe III.

Las complicaciones y desproporcionadas estructuras —la exagerada división en libros, partes, capítulos y números; las anotaciones marginales; una pedantesca erudición intercalada en la narración; los extraños encabezamientos versificados, y las terminaciones de los «aprovechamientos» que no tienen nada que ver con la narración— contribuyen al desconcierto cuando queremos comprender la obra.

Tanto los encabezamientos de los libros como los capítulos y los números que el autor da a su obra constituyen excelentes «motes» y «apodos»: «la pícaro romera», «la pícaro montañesa», «la pícaro pleitista», «la pícaro novia», «la marquesa de las motas», «la entretenedora astuta», etc. Su discurso es profuso en dichos y refranes populares. Constantemente interrumpe su relato con locuciones de la tradición folclórica.

Diversos autores consideran que los cambios económicos, sociales, políticos y religiosos del siglo XVII originaron un periodo histórico de retroceso y marginación de

la cultura popular frente a la "ofensiva victoriosa de los poderes" (Shaw, 1984: 106). El autor de *La pícaro Justina* forma parte de una cultura de masas para consumo popular, basada en una triple pedagogía: de la palabra, de la imagen y del sonido. Es difícil distinguir en la España del Siglo de Oro lo que es la cultura popular de lo que es la cultura de las élites. Las formas de transmisión cultural del pueblo eran la tradición oral, las manifestaciones lúdico-sensuales y religiosas, la religiosidad, la comunicación social ritual y las costumbres.

El pueblo conocía la literatura oral: canciones, romances, leyendas, cuyo recitado le servía para distraerse durante su jornada laboral. El pueblo participaba más como espectador que como activo protagonista de la cultura, esta es, como señaló Maravall (1989) masiva y urbana. A este público va destinada la peroración disparatada de Justina, que también forma parte de la tradición bufonesca a través de la enumeración excesiva. Así se ve en la carta que escribe Justina a Guzmán, en la que expone todas las fases de su vida:

“Yo, mi señor don Pícaro, soy la melindrosa escribana, la honrosa pelona, la manchega al uso, la engulle figas, la que contrafigo, la figuera, la festiva, la de aires bola, la mesonera astuta, la ojienjuta, la celeminera, la bailona, la espabila gordos, la del adufe, la del rebenque, la carretera, la entretenedora, la aldeana de las burlas, la del amapola, la escalfa fulleros, la adivinadora, la del penseque, la vergonzosa a lo nuevo, la del ermitaño, la encartadora, la despierta dormida, la trueca burras” (p. 21).

La burla metaliteraria también opera como rasgo definitorio del discurso bufonesco. Así se ve con el uso de la prolepsis, la proliferación de fábulas inventadas, los mitos irracionales o las citas falsas. Sin olvidar la burla a aspectos sagrados (fiestas y templos), pauta común en la perorata bufonesca y que Justina hereda sin pudor alguno. Finalmente, otros elementos característicos del discurso irracional-bufonesco son los versos macarrónicos.

Lucas Torres (2011) sigue la línea de que *La pícaro Justina* es un texto surgido del ambiente festivo imperante en los inicios del reinado de Felipe III. Las celebraciones, tanto alegres como luctuosas, se convirtieron, a lo largo del siglo XVII, en una de las manifestaciones predilectas de los poderes fácticos y del pueblo. Todo era

motivo para la fiesta. Esta cumplía una función política: como instrumento generador de participación social con el doble objetivo de alegrar al pueblo y exaltar a la Corona. En general, la fiesta barroca es artificiosa y suntuosa, muestra de la grandeza y poder social del que la organiza. Era difícil distinguir las fiestas profanas de las religiosas, ya que lo sagrado y lo profano estaban íntimamente unidos.

El poder, que se da cuenta de que el pueblo necesita regocijo y ocio controlados, utilizó las fiestas para imponer su mensaje alienador, mientras el pueblo participaba exultante en tales fastos. Es conocido el lema del favorito real Valenzuela en 1674: “pan, toros y trabajo”. Los festejos desempeñan una función social esencial: son otra oportunidad para mostrar a la urbe el lugar que cada uno ocupaba en la sociedad, simbolizan un espejo de la ciudad, el acto social por excelencia.

En este sentido, *La pícaro Justina* establece tres aspectos clave de la cultura carnavalesca que envuelven el ambiente de Justina: la sátira guarnecida en el frecuente disfraz y en los cambios de nombre, con el ritmo de un prestidigitador; la parodia sacra, emparentada con en el moralismo del *Guzmán*; y la jerga de plaza pública, que enfatiza lo escatológico por encima de lo sublime o elevado. El aspecto público queda reforzado por un cierto carácter de oralidad en el discurso; la vinculación a la actividad goliardesca y juglaresca se sugiere en la escena final de la obra en que Justina enuncia su petición de cobro a la audiencia. El texto se presenta como un «Libro de entretenimiento», como reza el título completo, es decir, la de un texto de vocación lúdica, que se nutre de la cultura popular del Barroco español. En armonía con la concepción de la “vida como comedia”, Justina alude a sucesos de su vida como si fueran actos de una comedia (Damiani, 1977).

De la influencia de la literatura carnavalesca es muestra el frontispicio alegórico de la edición *princeps*. Algunos elementos del frontispicio recuerdan en modo paródico la escena festiva. Por ejemplo, la posición central de la pareja Madre Celestina y Pícaro Justina a los que todos los personajes (Baco, Saturno, la calavera, Lazarillo) se quedan mirando con excepción del Pícaro Guzmán, como si se tratara de una apoteosis en una entrada real. Por otra parte, muchos de los personajes a su alrededor tocan música: Baco agita campanas y cantimploras, el Pícaro Guzmán mueve una sonaja y muchas de las casillas que conforman la orla alrededor del grabado representan instrumentos de música (castañuelas, tambor, flautas, violín, campanillas, etc.), lo que recuerda a las menestrales, con sus treinta instrumentos que rodean a los retratos de la familia real.

Finalmente, la figura del mancebo en pie, subido a un globo en lo alto del carro,

y que representa Valladolid con su letra, se transforma en un dios Baco jugueteón que, encaramado en la misma posición y situado exactamente entre Celestina y Justina, domina toda la escena del frontispicio sujetando un estandarte que aclara su significado. Como en otras obras de este periodo (el *Buscón*, el *Quijote*, etc.), *La pícaro Justina* mezcla, en esta descripción del frontispicio, los elementos del carnaval medieval y renacentista con los más propios del carnaval aristocrático, dado que no existe solución de continuidad entre ambos.

J. R. Jones hace un estudio pormenorizado de los diversos elementos que intervienen en su composición, sin embargo se olvida de recalcar el hecho de que en muchos aspectos, la Nave de la vida picaresca con su extraña tripulación no es más que una copia de la Nave de los locos, leitmotiv de las fiestas carnavalescas del Renacimiento europeo. Los núcleos temáticos satirizados en *La pícaro Justina* van desde la burla al lector, pasando por la obsesión genealógica relacionada con la limpieza de sangre, algunos personajes reales de la corte, los diferentes gremios, varios monumentos leoneses, hasta las localizaciones, etc. (Bartolomé Mateos, 2000: 58-72).

Siguiendo la idea de que *La pícaro Justina* es una parodia del *Guzmán de Alfarache* (Alemán, 2009), que sostienen diferentes críticos: “tras el personaje de Úbeda se oculta una parodia del pícaro hablador por excelencia a la altura del año 1605: Guzmán de Alfarache” (Tobar, 2016, p. 335). Se pueden citar muchos ejemplos de su filiación irónica, paródica o hiperbólica al texto modelo.

Si Guzmán engaña a un judío con un agnusedéi de oro (Libro I, Parte II, Cap. 10), Justina hará lo propio con un agnusedéi de plata (“La pícaro romera”, Libro II); si el abolengo de Guzmán consta de unos padres y una abuela de dudosa reputación, Justina se remontará hasta tres generaciones de familiares ignominiosos (tatarabuelos); si el pícaro es mendigo (Libro I, Parte III, Cap. 11), la pícaro se disfrazará de pobre envergonzante (“La pícaro romera”, Libro II, Cap. IV). Guzmán-limosnero hace alarde de su sutil ingenio para sobrevivir ajustando su arenga (ya sean devotos o devotas) para sacar mejores dádivas. Si el pícaro da muestras indiscutibles de su sagacidad, Justina resultará más perspicaz en sus tretas. La pícaro atrae a los mozuelos feligreses enseñando las mejillas, aumentando notoriamente las limosnas.

Otro de los aspectos ridiculizados de la novela canónica es el carácter serio, taciturno y pesimista del pícaro Guzmán, frente al temperamento jovial, divertido y dado a la chanza de Justina, que es la viva imagen de la alegría. En el “Prólogo sumario”, se hace una descripción de la protagonista: “Justina fue mujer de raro ingenio,

feliz memoria, amorosa y risueña” (p. 21). La carta redactada en vísperas de su tercera boda a Guzmán vendría a contraponer expresamente ambos talantes. No deja de ser paradójico que Justina, vivo reflejo de la vida independiente y libre de la picardía, contemple casarse precisamente con Guzmán, a quien consagra reiteradas chacotas.

También Teresa, la protagonista de *La Niña de los embustes*, es graciosa de nacimiento. A veces, su carácter travieso es desmesurado e hiperbólico. Sus burlas son constantes y sus víctimas muchas veces son inocentes. A Teresa le gusta burlarse por el simple placer de la chanza, y de ahí su sobrenombre «la niña de los embustes».

“Era yo inquieta con las demás muchachas, que siempre las estaba haciendo burlas, haciéndolas creer cuanto quería, que eran notables disparates, todos con orden a salir con mis burlas, con lo cual granjeé el nombre de ‘la niña de los embustes’, que dilaté después por que no se borrara mi fama” (p. 76).

Esta tendencia graciosa la hace partícipe de chacotas realmente crueles y sin justificación como la del pobre lampiño, que acaba abrasado, o la burla al galán Leonardo, que casi muere del susto al ver a Briones resucitado. Es decir, que el carácter alegre de Teresa se funde con un relato repleto de humor negro.

Volviendo a Justina, el episodio de Arenillas en la ermita de nuestra Sra. del Camino de León (“La pícara romera”, Libro II, Cap. II), ridiculiza algunos licenciados y bachilleres, guardaría analogías con la Romería de Sta. María del Val del Guzmán (Libro II, Parte III, Cap. 4) en la que se retratan las costumbres de los estudiantes de Alcalá. Justina ridiculiza a la cuadrilla de estudiantes de la Birgonia que pretende ultrajarla, y de la que consigue zafarse emborrachándolos, para finalmente escarmentarlos a azote limpio mientras duermen la borrachera en la carreta.

Al final del episodio del rapto de Justina por La Bigornia, la heroína recupera el carro de sus primos con el que vino a la romería de Arenillas, pero esta vez con los enseres y pertenencias de los estudiantes burlones que lo habían querido utilizar para perpetrar sus perversiones. Los estudiantes aparecen ridiculizados y burlados y ejemplifican una parodia descarada de la retórica universitaria, en palabras de Justina: «porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose» (p. 358).

Como señala Somerville, el empleo de referencias irónicas y burlescas, o de las figuras y expresiones literarias de la antigüedad clásica, “es una de las esencias del Barroco, admirablemente simbolizada en España, tensión entre perpetuar las ideas clásicas y corregir el desengaño con no creer en tal ideal” (Somerville, 1939: 141). A comienzos del siglo XVII, los elementos estéticos del Renacimiento se vieron alterados por unas circunstancias políticas y sociales diversas y una diferente condición del ser humano (Bennassar, 2004: 7-16).

La confianza y el idealismo humanistas fueron transformados por el sentido del desengaño y la desilusión, los cuales trajeron como consecuencia una reflexión crítica de la realidad política y social que desembocó en una profunda crisis durante el siglo siguiente (la Guerra de los Treinta Años, las guerras francesas, los numerosos conflictos y revueltas nacionales). La fusión del neostoicismo con el escepticismo llevó a unas respuestas epistemológicas innovadoras, que cuestionaron las verdades absolutas y afrontaron un sentido de radical inseguridad, desconfianza y desengaño. Esto, a su vez, inspiró una contrarrespuesta que defendía los valores y verdades absolutas del cristianismo, cuyas definiciones del bien y el mal no dejaban mucho espacio para la vacilación o cuestionamiento crítico.

La mirada desencantada es muy abundante en autores como Góngora, Quevedo y Cervantes. Coherente con esta corriente de mofarse de temas, estilo y figuras de la antigüedad clásica, López de Úbeda satura su novela con alusiones históricas y mitológicas. En *Justina* hay 117 de estas referencias, el mayor número que se encuentra en una novela picaresca.

En los escritores del Barroco, el deseo de parodiar el uso de figuras clásicas lleva a la frecuente atribución errónea de citas (García Ramón, 2001). La tendencia de mofarse de los personajes clásicos es tan abundante en *Justina* que la novela se convierte en un trabajo guía en ese aspecto, y a la que Emilio Carilla⁷ ha llamado “El Olimpo en broma” (Carilla, 1969: 135). *Justina* inventa personalidades que ella, por asociación, atribuye a la antigüedad clásica. Así, cuando habla de su madre como una Circe, también caracteriza a su padre como otro Estabulario (II, 32). A veces la pícaro confunde los nombres literarios. Así, cuando *Justina* asocia la abandonada casa de Sancha con un "encantamiento o aventura de Galiana" (II, 80), se refiere realmente a Galanthis, personaje relacionado con el mito de Hércules, y quien engañó a Eileithyia,

⁷ 1914-1995, romanista e hispanista argentino.

diosa del nacimiento, rompiendo el hechizo por el cual ella retardaba el nacimiento de Hércules.

La pícaro da una interpretación burlesca de la imagen de un Júpiter que tiene bajo sus pies una tinaja vuelta boca abajo, y hacia la parte de la tierra una vieja chica y fea. Este jeroglífico en forma de enigma lo explica de esta manera:

“Por la tinaja entendían la luna, porque ésta preside el agua, significada por la tinaja; y por la vieja entendían el mundo, porque los engaños y embustes del mundo no pueden tener mejor imagen y dibujo que una vieja hechicera” (*La pícaro Justina*, Libro III, Capítulo 3).

En cuanto a los casos de deformación del espíritu y forma originales clásicas, el nombre del famoso magistrado romano, Elio Galo⁸, se convierte en objeto de burla al confundirse con Heliogábalo (I, 186). También se puede observar una referencia burlesca al “grifo”, animal fabuloso, mitad águila y mitad león, en un cuento ficticio contado por Justina, en el cual le atribuyen a un cerdo las alas de grifo (I, 186).

También hay ocasiones en que la pícaro reproduce con precisión el nombre de una figura clásica, como en el caso del famoso soldado romano, Gayo Mucio Escévola, quien se distinguió por su extraordinaria valentía, pero ella trata ficticiamente dicho personaje y los acontecimientos de su vida. En vena claramente burlesca, la pícaro cambia la opinión tradicional de Escévola como soldado joven, valiente y dinámico, por la representación de un hombre letárgico, cuya manía de estar sentado lo lleva a pasar tanto tiempo en la letrina que muere allí.

Justina se burla de los pensamientos ejemplares expuestos por Porcio Catón el Joven (95-46 a. C.). Sus “consejos” se mencionan en el contexto más bien vulgar de los “remedios”, que Justina y el barbero Bertol preparan para la afligida Sancha (II, 173). Igualmente burlesco es el trato dado al tema de la metamorfosis de Horacio, revelado por la degradación que Justina hace de uno de los personajes del poeta, Eutrápelo, el bufón (Libro I; Epístola XVIII), a quien ella atribuye el cambio en mona.

La perspectiva comprometida, amarga y recalcitrante de los autores (Quevedo, Alemán, Espinel, Martí, Alcalá Yáñez, etc.), que obligaba al tratamiento de unos temas comprometidos en la España del Siglo de Oro (cuestión de honra, limpieza de sangre, la

⁸ Prefecto de Egipto del 26 al 24 a. C.

corrupción del sistema estamental, los prejuicios de clase, el ascenso social, la apariencia externa o la sátira anticlerical, etc.), se transforma y adopta un tono mucho más amable en las novelas con pícaro protagonista.

Las heroínas explican sus historias plagadas de infortunios y adversidades, porque no pretenden transformar la sociedad corrompida, sino integrarse en ella. Así, la crítica descarnada a los diferentes estamentos sociales y oficios de *La pícaro Justina* formaría parte de la deformación paródica al sentido y estructura del *Guzmán*, destinada a hacer reír a un público nuevo, cortesano, afanoso de esparcimiento, que se vería reconocido en algunos de los personajes caricaturizados, sin sentirse agraviado.

En *La hija de Celestina* la diatriba social cambia de enfoque, ya no se produce de abajo-arriba, pícaro-noble, sino de narrador-personaje-lector. Desde esta mirada aristocrática (Salas Barbadillo se jactaba, como Lope de Vega, de ser de origen noble, aunque puede que no lo fueran), la crítica está controlada desde el principio por el narrador, quien enjuicia y reprueba, desde su posición de favorecido, el tipo de trata clandestina que operaba descontroladamente en la sociedad del Siglo de Oro. El autor, desde su inquietud, se sirve del espacio de la ficción para exhibir los flancos abiertos por donde se filtra esta lacra social y el peligro que este desorden social provoca, que es lo que realmente le interesa. La ironía de Salas Barbadillo lo acerca al *Lazarillo* y al *Guzmán*, ya que en ambos el pícaro permite descubrir una ausencia de valores. La transgresión del pícaro es reprensible, pero la norma social vigente entonces también resulta serlo.

También en *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares* de Castillo Solórzano, el rasgo fundamental es la comicidad: el humor surge especialmente de la burla de figuras, víctimas ideales por sus defectos físicos o morales y su escasa posición en los estamentos sociales, con diferentes reacciones. Teresa se salva, casi hasta el final, de ser blanco de risas, prueba —dice el editor— de «su rol destructivo», similar a una «viuda negra» que trae la muerte a los hombres que se acercan a ella.

Castillo Solórzano coloca una serie de poemas burlescos intercalados en *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares* que demuestran la asiduidad de su autor a las reuniones académicas, las cuales actuaban como escuelas de aprendizaje en el arte de componer versos. Así, recurre a la poesía para satirizar a un corcovado, un vejete y un cantor castrado y lampiño. Los tres son *figuras*, personajes estrafalarios, que se prestan por sus taras físicas a la mofa y que, de alguna manera, están relacionados con la protagonista. El primer poema está escrito en décimas y

dedicado a un jorobado que hace la corte a Teresa. La composición está elaborada por el licenciado Sarabia, su pretendiente y futuro esposo. Se dirá del corcovado que era «hombre de humor, de graciosos dichos y muy entretenido» (p. 103). El segundo blanco de escarnio es el primer marido de Teresa, al que se le recrimina su impotencia sexual:

“Vejezuelo, vejezuelo,
el que las canas te tiñes,
que casaste de cien años
con una niña de quince (...)
Tu blandura y tus halagos más a tu esposa la afligen
que eres cual gozque en su casa,
que festeja y no resiste” (*La hija de Celestina*, pp. 111-112).

En el tercer caso, se hace sátira del sexo ambiguo del castrado. Según Arredondo (2006), los tres poemas burlescos no son solo decorativos en la narración, sino que funcionan como piezas intensificadoras de burla, ya que acentúan sobremanera las taras de los tres galanes, que acaban humillados y avergonzados sin ningún tipo de compasión ni consideración.

La segunda fórmula que utiliza Castillo para el descrédito y la burla de personajes es el *entremés*. En *La niña de los embustes* hay dos: *El barbador*, donde se asiste a un desfile de los burlados, dos lampiños, un capón y un calvo, aparecen en procesión, víctimas de un engaño ejecutado por dos pillos, Piruétano y Pescaño. La pieza acaba con música y baile, siguiendo la estructura del entremés, que está en perfecta armonía con el carácter burlón, cómico, travieso y dado al chiste de Teresa, y también con sus habilidades teatrales; por eso, una de sus profesiones será la de actriz.

La prueba de los doctores, capítulo XV, es un entremés intensificador de la burla contra los autores de comedias y los médicos ineptos. El argumento de la pieza recoge la burla de Teresa a unos médicos, a los que ha engañado cambiando su orina por vino:

“De la burla que hice a los médicos —que después supo el autor, para que se enmendase en no tomar temas conmigo— tuvo motivo Sarabia

para escribir un entremés. Era pública la burla por Sevilla, y así cayó más en gracia cuando se representó, si bien al poeta y a mí nos estuvo mal. He querido ponerla aquí, por divertir un rato al lector y mostrar la habilidad de mi esposo” (p. 213).

En este caso, la sátira provoca la ira y la venganza de los médicos, que propinan una paliza de muerte a Sarabia, incidiendo así en el aspecto macabro y el humor negro que tanto gusta a los espectadores del Barroco:

“Acabose el entremés con este lucido baile, que fue muy celebrado de toda Sevilla, si no de los agraviados, que se la guardaron a Sarabia, [...] y con cuatro amigos le cogieron una noche y le dieron muchos talegazos, con que le pusieron tal, que en seis días le llevó Dios” (p. 227).

Salas Barbadillo se burla de la religiosidad milagrera y supersticiosa del pueblo, que se deja engañar fácilmente por los pícaros, como sucedía en el episodio del buldero del *Lazarillo de Tormes*:

“El señor comisario se hincó de rodillas en el púlpito y, puestas las manos y mirando al cielo, dijo así:

‘Señor Dios, a quien ninguna cosa es escondida, (...) que si es verdad lo que aquél dice y que traigo maldad y falsedad, este púlpito se hunda conmigo y meta siete estados debajo de tierra, do él ni yo jamás parezcamos; y si es verdad lo que yo digo y aquél, persuadido del demonio, por quitar y privar a los que están presentes de tan gran bien, dice maldad, también sea castigado y de todos conocida su malicia.’ Apenas había acabado su oración el devoto señor mío, cuando el negro alguacil cae de su estado y da tan gran golpe en el suelo que la iglesia toda hizo resonar, (...)

El estruendo y voces de la gente eran tan grandes, que no se oían unos a otros. Algunos estaban espantados y temerosos.” (*Lazarillo de Tormes*, Tratado quinto).

Salas Barbadillo también sigue la sátira muy común en la picaresca que es la de “marido complaciente”. Lazarillo y Guzmán lo han sido. En *La hija de Celestina*, Pierres y Montúfar son los blancos de Salas. Pero a diferencia de Pierres, que se deja engañar por su mujer, Montúfar es un verdadero explotador de su esposa. Prueba de ello es que, antes de casarse, cuando la abandona en medio del bosque de Burgos, el motivo que le hace volver a reconciliarse con Elena no es el amor, sino el interés:

“Reconociendo justamente que aquel dinero y joyas de que la había despojado era fuerza se le acabase dentro de algún tiempo y que el verdadero caudal estaba en la belleza de su rostro, (...)”. (*La hija de Celestina*: 188).

La causa de la pelea con Elena que provoca la cadena de la muerte de ésta y de su marido no es tener celos, sino que Montúfar no veía ningún interés económico en Perico el zurdo, joven amante de Elena. Por esta razón, le advierte muchas veces que deje de verlo; sin embargo, Elena no le hace caso, a lo que posteriormente seguirá el apaleamiento y la venganza de ella contra su esposo. Es el castigo conveniente a un marido cornudo interesado solo en obtener dinero de su mujer: la muerte a manos de su mujer y de su amante:

“Defendíase para no morir, diciendo que el oficio de sus pasados y el suyo era matar carneros; (...) y que no sabía por qué razón (...) se había de hacer esta particular demostración poniéndole a él en prisiones y condenándole a muerte” (*La hija de Celestina*: 912).

Salas Barbadillo es un autor conservador, que defiende la clase noble de la invasión de las clases bajas. Satiriza el mundo de los marginados como el mundo de los privilegiados. A través de don Sancho, nos muestra un noble ocioso a quien solo le interesan las aventuras amorosas; a don Rodrigo le critica la vanidad del honor montañés:

“¡Hombre miserable, que pierdes la ocasión de ser el más dichoso de la tierra! Tú, a quien dio el cielo las dos mayores comodidades, las dos más grandes ventajas que puede tirar el gusto humano, como son larga

hacienda y mujer propia que te iguala en la calidad, hermosa en las partes del cuerpo, discreta en las del alma; y en las unas y en las otras a tu satisfacción y a la de los ojos de tus vecinos, que siempre en esta materia ven más que los tuyos; honesta y vergonzosa, ¿qué buscas?” (*La hija de Celestina*: 897).

En *La hija de Celestina*, Elena y don Sancho son los blancos de la sátira de Salas Barbadillo; pero Elena recibe un castigo más cruel que don Sancho. El narrador se muestra más comprensivo con don Sancho, a pesar de que había cometido una violación, le salva del castigo final, le hace arrepentirse a tiempo, sin que se haya consumado la tragedia, por lo que aparece al final, contento con su mujer, noble y rico. Por lo tanto, Elena ha servido para que don Sancho se arrepienta a tiempo. Aunque don Sancho merece también un castigo, el narrador se conforma con su arrepentimiento al final. De modo que nos deja entrever la visión protectora del autor respecto a la clase noble.

La ironía también se dirige hacia el mundo de los ladrones y el robo, considerado como un oficio:

“Este oficio miserable, que con tanto estudio y peregrina diligencia infinitos aprenden, de robar lo ajeno, tiene una condición extraña en que de los otros mucho se aparta y es que (...) sus profesores viven tantos años en ellos que, vencidos de la edad, viéndose inútiles para el trabajo, los dejan porque les faltan fuerzas y no vida; pero a este ejercicio de quien vamos hablando, (...) los que de él se valen, déjanlo por falta de vida y no de fuerzas” (*La hija de Celestina*: 892).

La nota característica de la novela irónica es una incompatibilidad irreparable entre valores positivos y la norma social que el lector percibe (Weber, 1979). La función más importante que cumple la ironía en *La hija de Celestina* es ayudar a la ejemplaridad del relato, al diferenciar, sin lugar a dudas, la instancia narrativa de la actuarial.

4. Realismo, crudeza, feísmo

Uno de los rasgos fundamentales que la crítica coincide en señalar para el género picaresco es el realismo. La gran novedad en la época es guardar el principio de verosimilitud. En el relato de las pícaras, la geografía y las costumbres del tiempo se encuentran reflejadas, por ejemplo en Elena, la protagonista de *La hija de Celestina*, que se desplaza por una España conocida y cercana en la que no falta la crítica social:

“Todo este mundo está lleno de malos gustos, y el peor es el de los señores, porque como les sobra el bien, le desprecian y buscan el mal a costa de muchos pasos, a fuerza de infinitos dineros y a importunación de prolijos ruegos” (*La hija de Celestina*: 896).

La dualidad entre las actividades antisociales del pícaro –sancionadas por el lector– y su visión degradada de la sociedad –compartida por el lector– se disuelve en el final de la novela. En el *Guzmán* hay un fracaso irónico –se muestra una imagen negativa de la sociedad– y en el *Lazarillo*, un éxito irónico –aunque el lector no acepta a este pícaro acomodado a la sociedad degradante.

La tendencia a la crudeza, con frecuencia considerada característica que distingue el Barroco del Renacimiento (Gilman, 1947: 95), se manifiesta ampliamente en lo que algunos críticos consideran un cierto “retrato grotesco”.

La muerte violenta de los padres y el comentario irónico y sarcástico se encuentran en *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares*, que cuenta la muerte de su padre Pierres, que en vida había sido un cornudo, de esta manera:

“Decían unos vecinos nuestros, gente de no mala capa pero de ruin intención, considerando la vida de mi padre que fue pacientísima y después la muerte en los cuernos de un toro que se había verificado bien aquel refrán: ‘¿Quién es tu enemigo? El que es de tu oficio’; sobre todo glosaban otros, extendiéndose a muy largos comentarios” (*La niña de los embustes*: 163).

También la protagonista de *La pícaro Justina* muestra una gran crudeza cuando describe la muerte de sus progenitores: “Siempre oy pregonar que las gentes, como viven, mueren, salvo que viven con ayre y mueren sin él” (I, 114). Los padres mueren de un modo sumamente grotesco e irremediamente cómico, como borracho y golosa,

respectivamente. El mesonero se despide del mundo «sin gastar un comino en su enfermedad».

Después de la muerte del padre, Justina, su madre y sus hermanas se reúnen para un banquete ofrecido por el asesino, mientras que en una habitación adyacente el perro de la casa mutila la carne del cadáver. Hay que señalar que la descripción de Justina de esta repugnante escena del cadáver de su padre, mordido por el perro de la familia, encontrará más tarde un paralelismo en su repugnancia en el episodio del *Buscón*, donde Pablos describe el horrible banquete en el cual su tío y los invitados se comían las carnes de su padre. Más allá de la violencia y de esta especie de culto barroco a la ruina que queda del destazamiento humano, emerge la figura monstruosa del caníbal (Marazzano, 2007).

Esta celebración jovial de la familia que sigue a la muerte del padre puede muy bien servir de ejemplo de lo que Wolfgang Kayser⁹, hablando de lo grotesco en la literatura barroca, ha llamado “humor negro”, pero también se asocia a la figura del canibalismo europeo que se cifra en el apetito de riquezas”. La pícaro Justina será en este sentido una figura caníbal y monstruosa, puesto que su alteridad, como la de los otros personajes pícaros y pícaras de las otras novelas, puede ser inscrita o construida a través del cuerpo y de una diferencia monstruosa con respecto a las clases altas o a los cortesanos de la sociedad barroca. La exageración de la diferencia cultural en acciones monstruosas continúa, es algo común en el siglo XVII para justificar el desplazamiento o la exterminación de estas figuras que pueblan los suburbios y el mundo del hampa en el que se mueven las pícaras.

Pocos días después de la muerte del padre, también muere la madre de Justina, mujer “muy aficionada a la carne y al tocino”, que esconde un poco de carne de los invitados en el mesón. Cuando los huéspedes empiezan a sospechar, ella, temiendo que la descubran, “engulle media yarda de longaniza”, y muere estrangulada. “La longaniza”, dice Justina “atoró la *quadrilla* de modo que ni podía *passar* atrás ni adelante, ni ella hablar ni respirar” (I, 123). El episodio adquiere una dimensión grotesca mayor cuando se hacen esfuerzos bizarros para revivir a la mujer fallecida:

«Pedimos favor para que aquella longaniza desocupase el paso. Los criados del tocinero, enojados del tuerto que se había hecho a su amo y

⁹ 1906-1960, alemán, germanista y estudioso de la literatura.

del derecho que a ellos se les había quitado, iban a emboscarla el asador por el gznate y, el más propicio, le metió la punta de un cuerno albar con que la maltrató no poco. En fin, quedó tan lisiada, que de harta y atormentada, de asada y asadorada, la dio dentro de cuatro horas una apoplejía que la asó el ánima y la sacó de este mundo malo, sin llevar más subsidio que la longaniza en la boca» (*La pícaro Justina*, I: 123-4).

Este episodio está atravesado por una cierta obsesión con el alimento, con los modos de preparación, los sabores, la imposibilidad de almacenamiento, es decir, por las condiciones materiales relacionadas con la mercancía y el cuerpo. La escena provoca curiosidad, disfrute. Eso explica la popularidad de los monstruos durante el Barroco, sostiene David Castillo (2010).

La muerte abominable de la madre de Justina y la repulsiva laceración del cadáver de su padre son dos de los incidentes más repulsivos del libro. Lo grotesco de estas escenas se ve aumentado por las referencias a los sentidos del gusto y del olfato. El papel especial que estos “sentidos inferiores”, como han sido llamados, tienen en describir lo feo y lo grotesco de la literatura barroca, ha sido señalado también por Carilla (1969), quien nos recuerda la función complementaria que estas escenas, relacionadas con los sentidos, tienen en la representación satírica de personajes de baja vida en las novelas picarescas del Barroco.

La exposición de lo repulsivo monstruoso es también una cuestión de límites traspasados. Apunta a la relación dialéctica entre la imaginación y lo real, lo humano y lo animal, lo visible y lo invisible, entre la norma y lo anormal. La categoría se vuelve un tipo de caso límite, pues también, más allá de lo dialéctico, implica el proceso de una multiplicidad de fronteras que constituyen la cultura y su imbricación para la construcción de estos personajes deformes (Burke, 2004).

Con la leyenda del cuento clásico de Diomedes¹⁰, rey de los bistonianos¹¹, – quien fue asesinado por Hércules porque había alimentado a los caballos con carne humana–, alude Justina a la repulsiva muerte de sus padres (I, 114-31).

¹⁰ En la mitología griega, Diomedes fue un héroe aqueo –pueblo indoeuropeo de la Edad de Bronce–, rey de Argos –ciudad griega–.

¹¹ Pueblo belicoso de Tracia –región balcánica enclavada en Bulgaria, Grecia y la Turquía europea– que tenían por antepasado a Marte.

Los episodios mencionados reflejan claramente esa “perversión artística, dominada por el deseo de dejar estupefacto”, que Benedetto Croce (1929) identifica con la literatura barroca, “perversión” que vemos también en varios otros episodios de Justina. Como ejemplo, el relato repugnante de cómo un estudiante leonés, sin sospechar el engaño de Justina, va a retirar una “canasta de miel olvidada” en el mesón donde ella había estado alojada. La canasta fue usada por Justina de bacín y, finalmente, en una disputa entre la mesonera y el estudiante, este último personaje riega inadvertidamente la orina sobre su cuerpo (II, 127-129).

“El pobre, por defender el cesto y los favos putativos, no sé cómo se fue, que, queriéndole encorporar consigo, se le trastornó el cesto con todo el matalotaje, y se puso de lodo, vestido, manos y hocicos. El olor no era el mejor del mundo, el disgusto no poco, y todo lo pasara el estudiante si la rabia de la mesonera no fuera tan inexorable y furiosa” (*La pícara Justina*: 514).

Resulta relevante considerar lo disforme y lo monstruoso como una tendencia, como resultado de profundos cambios culturales que, con la llegada al Nuevo Mundo, se registraron en las crónicas de viajes, las historias naturales y los documentos que se adelantaron a la ciencia etnográfica. En los documentos de Gonzalo Fernández de Oviedo se apunta que en el estilo barroco hay una representación de lo monstruoso. Por lo tanto, lo monstruoso es un aspecto más del Barroco, que demanda indagaciones estéticas y estilísticas acerca de las formas de narrar, de escribir crónica, de visibilizar, de nombrar y representar el otro.

Lo deformado, grotesco y monstruoso está también presente en la caricatura de ciertos personajes, por ejemplo, Marcos Méndez. El soltero es pintado con “nariz de alquitara”, “ojos de besugo cozido”, “pescueço de tarasca”, “cuerpo de costal”, “piernas de rastroliello”, “pies de mala copla” (II, 76). Esta caracterización “animalesca” es común en la literatura del siglo XVII, como ha notado Christoph Wieland (1945) refiriéndose a caricaturas similares que son presentadas con la mera intención de provocar risa, repugnancia y sorpresa. El Barroco remite a la exuberancia de estos cuerpos multiformes y deformes, en los que los otros aparecen por sí mismos con una cualidad de excedente, que en cierto modo tiene que ser digerido, aprehendido, consumido. Según Elena del Río Parra (2003), para la construcción del campo de lo monstruoso:

"La forma no natural o excepcional que se incluye en la teratología es intrínseca al Barroco en todas sus expresiones, a su gusto por las licencias del orden y por las singularidades que se apartan de lo uniforme".

De la misma manera, en la descripción del galanteo que le hace el tocinerero a Justina se percibe una sensación de repulsión relacionada con el cuerpo. Hablando de las vulgaridades del hombre, Justina observa: "Miren qué aliño de dárseme a entender un hombre que, en vez de ardientes suspiros, despachaba por instantes rebueldos, que salían de lo íntimo de la yel" (I, 149).

También Sancha Gómez es caracterizada grotescamente como grasienta mesonera. Justina emplea, para retratarla, entre otras frases, las siguientes: "carne sin hueso, como carne de membrillo", "toda ella junta parecía al gigante negro", "labios como de brocal de *poço*", y "dos lunares en las dos *mexillas* tan grandes que entendí eran bolargas" (II, 157).

Otro ejemplo de caricatura bizarra es la presentación que Justina hace de Perlicaro cuando él empieza a hablarle:

"Començo a retorcer y hilar un bigote mas corpulento que maroma de guindar campanas, mirando de lado y sobre hombro... torcido el ojo izquierdo a fuer de balletero... bolteando la lengua sobre el circo de sus dientes con mas priessa que perro de ciego... con un si es no es de asperges de narizes, hablando algo gangoso" (I, 55).

El Barroco y el Manierismo, al menos como categorías estéticas, están ligados al período histórico de una revolución militar que fraguó los albores del capitalismo y los Estados modernos (Insúa, 2003). Esa revolución militar implicó, entre otros hechos, la colonización de América y la acumulación. La violencia ejercida sobre los sujetos y los objetos, donde se ponen en juego varios sistemas —religioso, político, militar, lingüístico, científico, etc.—, da cuenta de distintas fuerzas que moldean tipos de subjetividades durante el periodo barroco. De ahí que, para Hernán Vidal, lo grotesco es más que nada una forma de percibir la realidad en un momento de crisis, de pérdida de control de los fundamentos constitutivos del individuo y su sociedad. En una breve

referencia a lo grotesco en Justina, Francis Trilce ha resumido así las situaciones vulgares de la novela de López de Úbeda:

“La fácil crudeza con la que López de Úbeda describe varios acontecimientos de su novela no se debería considerar como falta de gusto, sino como una referencia estoica a la tragedia senequista que con frecuencia hace parte de la vida diaria del pícaro (...) las vulgaridades, dichas sin ninguna repulsión y con mucho ‘entretenimiento’, fueron el condimento de una parte de la vida picaresca” (Trilce, 1971, 45).

Cabe destacar también los comentarios de Philip Thomson acerca de los efectos psicológicos de lo grotesco, ya que nos recuerda que “la risa de lo grotesco no es gratis, y que el aspecto horrible o repulsivo acorta nuestra diversión: la risa se convierte en mueca” (Thomson, 1972: 59). Como apunta Insúa Cereceda (2003) a propósito de una constante de lo monstruoso en todos los tiempos: su doble efecto, el de curiosidad y el admonitorio, podríamos decir una mezcla entre repulsión y fascinación.

Por último, es posible añadir, finalmente, que la representación hecha por López de Úbeda acerca de la depravación humana y de sus detalles concomitantes, fisiológicamente repugnantes, junto con la caracterización macabra de algunos de sus personajes, forman parte del “feísmo” del Barroco, considerado por Lafuente Ferrari¹² y otros críticos como la “consecuencia lógica de la estética del Barroco” (Ferrari, 1942: 41).

La falsedad y la crueldad son también atributo de la pícara Elena, protagonista de *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo, que visualiza un deseo de venganza. La falsedad opone el ser-parecer de las cosas y de los hombres. Como sucedía en el *Lazarillo*: “Personas, cosas y hechos, en el *Lazarillo*, están siempre en peligro de presentar varios semblantes: el que *tienen* y los que *parece* que tienen” (Aguado, 1965: 25). Elena da a sus picardías un contexto de teatralidad. En el discurso se señalan claramente las marcas de esta actuación:

“Advirtió que sería de mucho efecto para el auditorio acudir al ademán de los cabellos, y tirando de uno de ellos que traía postizos toda la vida

¹² 1898-1985, español, historiador del arte, especializado en la pintura española.

para hacer más al vivo semejantes pasos, pareció que los arrancaba a manojos” (p. 890).

En esta obra no falta la descripción de los castigos de esta época con un lenguaje crudo. Así, Salas Barbadillo relata el fin de la anciana Méndez de este modo:

“Fuele tomada su confesión, (...) cantó aún mucho más de lo que estaba procesado; y así, dentro de dos días, le dio la libranza el juez sobre el verdugo de cuatrocientos azotes de muerte, que se los pagó a letra vista” (pp. 908-909).

También la vida erótica de Elena, la protagonista de *La hija de Celestina*, tiene tintes masoquistas: no solo vive con un rufián, Montúfar, sino que éste le impone castigos corporales, lo que no le impide, después de una breve separación, volver a juntarse con él.

5. Limpieza de sangre

La *Limpieza de Sangre* como institución que define la estratificación social en la España del Siglo de Oro había generado el orgullo de ser noble, puesto de manifiesto por el carácter ostentoso de los españoles (Herrero García, 1966). De ahí el nacimiento de una cultura nobiliaria que da una importancia capital a los símbolos externos de la nobleza entre los cuales figura el nombre. Esta obsesión social se encuentra en la literatura picaresca. Alicia Redondo Goicoechea, analizando los nombres de los protagonistas del *Lazarillo de Tormes*, *El Guzmán de Alfarache* y *El Buscón*, llega a la conclusión de que el nombre propio aparece en estas obras «como indicio sintagmático de la narración» (Redondo, 1984: 93).

Alonso de Castillo Solórzano, va a utilizar la onomástica como eje central de la intriga en su novela *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, en cuya elaboración el disfraz operado por los cambios de nombres constituye uno de los artificios novelísticos más relevantes. Los falsos nombres que se cuelgan los embusteros Rufina y Garay para engañar a sus víctimas tienen un segundo fondo histórico que penetra la conciencia de estas últimas y las obliga a manifestar la reverencia que el código del

honor exige para tales linajes. Es lo que facilita a Rufina y sus compañeros las trampas que arman contra los demás. La Garduña, como sus antecesoras, utiliza el disfraz cuando la ocasión lo requiere. Demuestra ser tan camaleónica como Elena y Teresa. Así, pasará por viuda al llegar a Toledo con el nombre de Emerenciana Meneses. Y cambiará de identidad, como hija de unos nobles de Burgos ante su primera víctima, el perulero Marquina. También mentirá sobre sus orígenes al hermano Crispín.

Los nombres y apellidos que utiliza remiten a la historia real de España y Portugal, lo que convierte semióticamente el nombre en un vínculo con la realidad histórica-social de su tiempo; por lo tanto, podemos afirmar que su autor carga de significados los nombres propios de sus personajes (Redondo Goicoechea, 1984). A través de ellos, podemos rastrear la historia y la mentalidad de los españoles del Siglo de Oro. Por eso, el nombre nunca está desprovisto de significado; al contrario, se llenan de sentido social e histórico. Rufina engaña a todo el mundo porque los nombres que elige tienen grandes reminiscencias nobiliarias e inspiran mucho respeto. El sistema onomástico de Castillo Solórzano pone en evidencia el hecho de que, en los siglos XVI y XVII, el nombre determina la posición social (Terrado, 2010).

Así, cuando Garay y Rufina llegan a Toledo, los nombres que escogen responden a un estudio antroponímico para incluir apellidos de la nobleza y nombres de abolengo clásico. El nombre y la indumentaria constituyen los primeros símbolos externos del rango social. En la sociedad del Siglo de Oro el nombre propio se asocia con el valor social de la persona que lo lleva. En ello radica el éxito de Rufina y Garay, porque han sabido extraer de cada nombre la sustancia social que lo hace ilustre y venerado.

“Caminando Rufina y Garay por sus jornadas a toda priesa, con gentil moneda llegaron a la imperial ciudad de Toledo, donde pensaban hacer asiento, llevando Rufina intención de portarse en aquella ciudad con mucha ostentación, y para dar más honesta capa a su estancia fingió que Garay era su padre; con esto tomó casa autorizada en buenos barrios; la familia era una esclava que compró en Málaga, y otra doncella de labor que recibió allí, un pajecillo y un escudero; ella se puso las reverendas tocas de viuda, y Garay, vestido honestamente, llamábase don Jerónimo, y ella, doña Emerenciana; el apellido fue Meneses, diciendo descender de los nombres que ilustran a Portugal; con todo esto puesto en astillero, fue

comprando las alhajas convenientes a la casa de una principal viuda...”
(143).

Rufina hace sus estafas con los nombres y las estirpes que permiten ganar la confianza y la admiración de sus víctimas. En *La garduña de Sevilla*, el nombre propio funciona como un código que envuelve un contenido puramente social, fundamentado en el principio de la Limpieza de Sangre y la estratificación de la sociedad.

La engañadora protagonista se disimula con capa de nobleza para gozar de los privilegios surtidos por la jerarquía. La cultura ostentosa de la sociedad española áurea y las estrictas normas que rigen los estratos sociales y reglamentan las relaciones humanas acabaron convirtiendo a los españoles de aquella época en seres muy crédulos, que confiaban mucho en las apariencias.

El neoestoicismo del Siglo de Oro impulsó una reflexión que enfatizó la necesidad de separar las apariencias y los artificios del mundo para llegar a un estado del desengaño de la realidad. De esta forma, la literatura de este momento se inclinó hacia las tendencias antitéticas convirtiendo las oposiciones de cuerpo-alma, salvación-condenación, tierra-cielo, complementarias durante el neoplatonismo, en bruscamente antagónicas (Robbins, 2008: 143). Hasta la propia Rufina es víctima de las apariencias tramposas creyendo al fingido Jaime, introducido en casa de la timadora por Crispín para vengarse de ella.

El nombre de “Jaime Pertusa”, con el que se disimula el bribón, está lleno de historia, por lo cual el que lo lleva gozará de una gran notoriedad en la sociedad española de la Edad Dorada. La familia Pertusa magnífica, en el tiempo que dure el engaño, al personaje de Jaime y lo ingresa en una esfera social a la que no puede acceder con su verdadero nombre. Se nota también que el nombre no está aislado; es arropado por el linaje, el origen o el estatuto social para abultar el respeto (Carrasco Martínez, 2000).

Según Bataillon, *La pícaro Justina* satiriza los Estatutos de Limpieza de Sangre, y ridiculiza la problemática del «honor» hereditario que tanta importancia tenía en la época:

“Basta leer la introducción en la que se ven pasar reminiscencias de los preliminares de Mateo Alemán, así como el sorprendente capítulo de la genealogía de Justina... Para que tengamos la impresión de que ‘la

novela picaresca clásica' facilita a nuestro autor sólo un marco –una vida contada con excesivo pormenor y con una libertad ilimitada de digresión– en el que cuadrar una sátira de los tormentos genealógicos padecidos por los privilegiados de la época y un trozo de gaceta burlesca de la Corte” (Bataillon, 1982: 45).

En *La pícaro Justina* podemos encontrar esa obsesión nobiliaria, incluso en la misma protagonista, que personifica una dura crítica a esa sociedad que sufre la doble identidad: la realidad y la apariencia. En el Libro Primero, Justina recuerda un cuento de un sastre, natural de la provincia de Picardía, que se había hecho rico pidiendo limosnas en la romería, y puso en la portada de su casa un enorme escudo de piedra para aparentar su hidalguía. A través de este cuento, Justina critica duramente la “manía nobiliaria” de los españoles de su sociedad, y también la falsa mendicidad como grave problema social. Así, con la ocasión de hablar de sus orígenes, Justina ridiculiza sarcásticamente las pretensiones de hidalguía que obsesionaban a todos los miembros de la sociedad de aquel momento:

“Así que todos se salen con poner las armas que pueden pagar, en especial los que son de la mi provincia de Picardía... Pues, ¿qué en este tiempo, en el cual en materia de linajes hay tantas opiniones como mezclas? Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama tener, y el otro, no tener. Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondonguera y hace morcillas de sangre de toda broza, por ser toda de un color” (*La pícaro Justina*: 165-166).

El dinero mezcla los linajes de tal manera que no hay modo de diferenciarlos, de ahí que aparezcan confundidos nobles y plebeyos, cristianos nuevos y cristianos viejos. Pierden su sentido las ostentaciones nobiliarias y la limpieza de sangre. López de Úbeda se ríe y ridiculiza los Estatutos de Limpieza de Sangre y las pruebas de hidalguía, de manera que *La pícaro Justina* es una crítica de la situación ridícula y paródica de la sociedad española de su época, como otras novelas picarescas. También, en el episodio llamado «De los trajes de montañeses y coritos» parodia implícitamente, pero con dureza, las pretensiones nobiliarias.

Bajo el disfraz de rústicos labriegos asturianos se esconde un grupo de cortesanos. Van desnudos y sin sombreros, pero regresan enrollados en paño y con sombrero, porque la «Isla de los Sombreros» es la propia Corte, donde se otorgan los títulos de «Grande».

Del mismo modo, el paño significa el hábito de las órdenes militares de Santiago, Calatrava o Alcántara, por lo que la «Isla Pañera» es también la Corte. Por otro lado, la «Isla del Cuerno» implica la realidad desvergonzada que tenía que soportar el sacrificio del honor conyugal para obtener los hábitos. De este modo, la espada de madera que llevan estos asturianos representa el aceptar su deshonor matrimonial. Como no pueden vengar el agravio, llevan espadas de madera, y no de hierro.

En contra de la Limpieza de Sangre, Justina, como las otras pícaras, expone públicamente su deshonor o impureza de sangre. La *indignitas hominis bufonesca* permite a estos personajes vanagloriarse de realidades personales que otros, en su situación, hubieran preferido mantener ocultas.

El autor de *La pícaro Justina* sigue dicha estela y polemiza sobre esta cuestión en el capítulo segundo. La narradora compara a sus padres con los Reyes Católicos, igualando a sus progenitores ladrones, mesoneros. Si en la tradición picaresca se presentaba el origen vil del protagonista aludiendo al origen deshonoroso de sus progenitores, en *La pícaro Justina* se hiperboliza y se remonta hasta los tatarabuelos paternos y maternos. Hace especial hincapié en el linaje paterno con un bisabuelo loco (que murió de una enfermedad sexual), otro ahogado en Barcelona y un tatarabuelo gitano, ladrón y casado con una bruja, quemado por la Inquisición.

Por otra parte, los abuelos paternos de Justina, hasta el tatarabuelo, tienen oficios «parleros» (suplicacionero, titiritero, tropelista); más allá, son claramente de origen judío «avecindados en el monte Tabor» y «registrados en el catálogo de Orino». Por parte de madre, son de oficios «festivos» (barbero, mascarero, gaitero). Justina sugiere que son cristianos nuevos, convertidos para evitar el destierro (I, p.178. Esta lacra racial va a ratificarse en las pícaras siguientes. La misma pícaro se burla de este prejuicio de la casta, al jactarse de ser, al mismo tiempo, «montañesa» (sinónimo de hidalga, honrada y limpia de sangre) y judía (además de hacerse pasar por morisca, prostituta y pícaro).

La burla cobra sentido cuando, una vez reconocido el origen abyecto, la pícaro juega a fingirse cristiana vieja. Como apunta Rey Hazas: «resume en sí los

conflictos de la España de las tres castas y las tres religiones, y se autoconstituye en comentario burlesco a esas graves trabas sociales» (Rey Hazas, 1977: 31).

La burla sobre la limpieza de sangre figura en el escudo de armas de la portada de la primera edición del *Libro de entretenimiento* (Medina del Campo, 1605). Un escudo falso que, por ello, se omitió en las siguientes ediciones (Barcelona, Cormellas, 1606).

Sin ningún pudor, Justina equipara los apellidos nobles con otros procedentes de oficios y delitos comunes:

“Yo confieso que este es un tiempo en que el Zapatero, porque tiene calidad se llama Zapata, y el pastelero gordo, Godo; el que enriqueció Enríquez, y el que más rico Manrique; el ladrón quien le lució lo que hurtó, Hurtado: el que adquirió hacienda con trampas y mentiras, Mendoza; el sastre, que a puro hurtar girones de puño infiel, Girón; el herrador aparroquiado, Herrera; el próspero ganadero de ovejas y cabras; Cabrera; el vaquero, rico de cabezas irracionales y pobre de la racional, cabeza de Vaca; y el caudaloso morisco, Mora; y el que acuña más moneda, Acuña; quien goza dinero, Guzmán” (pp. 169-170).

Por otra parte Justina, tras casarse con su marido hidalgo (Lozano), desprecia ampliamente su estatus social superior, siendo él la viva imagen del vicio por las mujeres y el juego, que pone en cuestión la superioridad moral de los nobles debida a su herencia de sangre:

“Era mi marido lozano en el hecho y en el nombre, pariente de algo e hijo de algo, y preciábase tanto de serlo, que nunca escupió sin encontrar con su hidalguía. Podía ser que lo hiciese de temor que no se nos olvidase de que era hidalgo; y no le faltaba razón, porque su pobreza era bastante a enterrar en la huesa de el olvido más hidalguías que hay en Vizcaya”. (López de Úbeda, 2012: 947-948).

Mundología y genealogía están íntimamente relacionadas. La pícaro suele provenir de una clase social baja, el mundo del hampa, donde se delinear claramente los elementos celestino-picarescos. Belleza y astucia se complementan en Elena, la

protagonista de *La hija de Celestina*, quien cuenta con una educación celestinesca que se remonta a su madre y a su abuela. Después, obtiene un apoyo de las figuras de Méndez y Montúfar, de cuyos consejos hace usufructo la pícara protagonista.

Los padres de Elena también son personas socialmente al margen: su padre ejerce el oficio de lacayo y su madre trabaja como prostituta, lavandera y alcahueta, llegando a adquirir fama de Celestina. Ella inicia a su hija Elena en la prostitución.

La madre de Elena es morisca, originaria del reino de Granada. Se llama Zara María. Es lavandera y remedadora de virgos. Su descripción coincide con la sátira a las falsas conversiones de los moriscos del Siglo de Oro:

“Llamábanla sus amos María y aunque respondía a este nombre, el que sus padres la pusieron y ella escuchaba mejor fue Zara. Era persona que en esta materia de creer en Dios se iba a la mano todo lo que podía, y podía mucho, porque creía poco. Verdad es que cumplía cada año con las obligaciones de la Iglesia, temerosa destos tres bonetes que dejamos en Toledo porque de su cárcel salieron a morir mis abuelos” (*La niña de los embustes*: 157).

A pesar de observar los rituales de la Iglesia, mantiene un odio ancestral a los cristianos, puesto que su conversión es una pura apariencia de puertas hacia fuera:

“Ofreciéndole la libertad pero ella que con natural odio, heredado de sus mayores, estaba mal con los cristianos, se excusó de no juntarse con ellos y así hizo desto firme voto a su profeta, que observó rigurosamente exceptuando los gallegos, por parecelle que entre ellos y los moriscos la diferencia no es considerable” (*La niña de los embustes*: 158).

El padre, llamado Pierres, es, como buen francés (según las mentalidades de la época), un alcohólico. Su hija se refiere a él y a su afición a la bebida en estos términos sarcásticos:

“Mientras ella andaba en estos ejercicios, el bueno de mi padre acudía a sus devociones sin dejar ermita que no visitase en cuya jornada, como iba a pie, y eran tantas, solo Dios y él saben los muchos tragos que pasaba,

haciendo tan largas oraciones que muchas veces se quedaba arrobado horas y horas y aun las noches y días enteros” (*La niña de los embustes*: 161-162).

De Marcela, protagonista de *El sagaz Estacio, marido examinado*, tampoco tenemos noticias de su pedigrí. Sin embargo, sabemos que los padres de Flora la Malsabidilla son gitanos y dechados paródicos de bravura y moralidad. El padre, muy valiente, murió de un dolor de garganta que le duró quince minutos, y su cuerpo se repartió por toda España como si hubiera sido un santo. La madre era supersticiosa y murió de cuatrocientos azotes penitenciales. El sufrimiento de los cuerpos forma parte del imaginario del arte barroco, lleno de las visiones de cuerpos doloridos, sufridos, enfermos y agonizantes que apelaban, por un lado, a la vanidad y finitud del ser humano, y por el otro, resaltaban aún más la extraordinaria belleza del último sacrificio de Dios encarnado. La radical materialidad corporal de la religión barroca aportó un contexto especialmente provechoso para que se continuasen los eventos somáticos, como las estigmas o *miraculous inedia* desarrolladas en el Medievo.

La crítica a la limpieza de sangre también afecta a su padre, galeote en las escuadras del rey:

“Camino a la calle de los cristianos modernos, en cuyas casas es más nueva la fe que los vestidos, (...) para vestir con ellos a los que los pagan tanto más de lo que valen, que, si lo consideran, más los desnudan que los visten” (p. 889).

Entonces, la protagonista de *La hija de Celestina*, Elena, posee también una peculiar herencia, ya que su madre, después de ser liberada de la esclavitud tras la muerte de su dueña, desempeña el oficio de hechicera de estirpe celestinesca, como sostiene Ronquillo (1980: 61):

“[...] Al fin, esclava, que no puedo yo negarle lo que todos saben. Llamábanla sus amos María y aunque respondía a este nombre, el que sus padres la pusieron y ella escuchaba mejor fue Zara. Era persona que en esta materia de creer en Dios se iba a la mano todo lo que podía, y podía mucho, porque creía poco. Verdad es que cumplía cada año con las

obligaciones de la Iglesia, temerosa de estos tres bonetes que dejamos en Toledo porque de su cárcel salieron a morir mis abuelos” (Salas Barbadillo, 1978: 43).

Después de liberarse de la esclavitud, Zara será lavandera. Tras casarse con el padre de Elena y quedarse embarazada de ésta, con cuarenta años, decide heredar la ocupación de su madre:

“Ya ella había mudado el oficio porque volviéndosele a representar en la memoria ciertas lecciones que la dio su madre, que fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo, a cuya menor voz rodaba todo el infierno, donde llegó a tanta estimación que no se tenía por buen diablo el que no alcanzaba su privanza, empezó por aquella senda y como le venía de casta, hallose en pocos días tan aprovechada que no trocara su ocupación por doscientas mil de juro porque creció con tanta prisa este buen nombre que, antes que yo pudiese roer una corteza de pan y me hubiesen en la boca nacido para ello los instrumentos necesarios, tenía en su estudio más visitas de príncipes y personas de grave calidad [...]” (Salas Barbadillo, 1978: 44).

En la obra de Salas Barbadillo, la protagonista es una pícaro elegante que manipula a su antojo la ideología de la honra, al conseguir el dinero que pide a cambio de su silencio. El salto desde Justina es doble y de doble dirección. Por una parte, manipula los códigos de conducta, vestido y maneras de hablar imperantes para las élites del XVII. Al mismo tiempo, el narrador sacude las costumbres amorosas de esas élites, ya que en ningún momento llega Don Sancho a saber que Elena era una prostituta. Aunque Elena es la protagonista de la novela, podría decirse, en cierto modo, que la presencia de Don Sancho tiene igual relevancia, porque contra él urde la pícaro su maniobra, siendo finalmente el caballero quien queda en evidencia.

Salas de Barbadillo no deja de mencionar el rancio linaje del anciano don Rodrigo que:

“Templado al tiempo del conde de Fernán González, más hidalgo que Laín Calvo, y tan montañés [...] que la casa de Austria deja de ser la

más ilustre de todas cuantas hoy hay en el mundo solamente por no haber tenido sus principios en las montañas de León” (p. 494).

De este modo, la pícaro, que encarna el anti-honor por su sangre morisca y gallega, se burla del honor excesivo de don Rodrigo, sirviéndose de él para robarle. Como Justina, que se denomina a sí misma «pícaro montañesa», Elena también satiriza el honor montañés que es un tema común en la literatura de aquella época (Bataillon, 2016).

De las relaciones entre padres e hijas se extrae el proceso de aburguesamiento de las pícaras, que corresponde al tema del familiar determinismo en su itinerario de convertirse en damas. La pícaro logra aburguesarse porque se encuentra en una línea ascendente de movilidad social. Sus padres han emigrado a la corte y han manifestado aspiraciones de ser más, lo que constituye el primer paso en la escala del aburguesamiento, tras lo cual sus hijas, las pícaras, logran hacer alianzas conyugales con hombres ricos de cierta posición, hasta que son desenmascaradas.

Rufina es cortesana de segunda generación, hija de dos cortesanos. Estefanía, la madre de Rufina, por su belleza y astucia, logró subir de criada a rica viuda de un genovés. Y con este dinero ella rescata a su antiguo enamorado Trapaza, a quien ella misma, por celos, había denunciado y que luego había sido condenado a galeras. Rufina aprende, desde muy joven, la gran importancia del dinero y también los malos resultados de casarse por amor unidireccional, y no por provecho.

En *La Ingeniosa Elena*, obra que es la continuación de *La hija de Celestina*, colisionan dos niveles socioeconómicos opuestos: la aristocracia y los elementos marginados. La *mujer libre* incurre en la esfera de acción del caballero, mostrando el desequilibrio social que ésta puede suponer. De un lado, se pone en evidencia la fragilidad en la que se asienta el predominio del varón aristócrata: el código del honor que él mismo ha transgredido y las prácticas asociadas, como la compra del silencio de la mujer. De otra parte, aparece al descubierto algo que en *Justina* solo se veía de reojo: la relación de la pícaro con la prostitución no institucionalizada, donde Elena sufre la violencia de su rufián, por los intereses económicos de éste.

La madre de Teresa de Manzanares, Catalina, aunque montañesa de Cacabelos, no llega virgen al matrimonio. Es mesonera y lavandera. Su padre, Pierres de Estricot, es ganapán y beodo. Su genealogía se inicia con la descripción de sus abuelos maternos. Su abuelo, Payo de Mozarros, de origen gallego, pueblo famoso por su

afición a la bebida, era ratiño, aunque no es cristiano ni deja de serlo, pero es ladrón cuando la ocasión lo requiere porque es de Maragatos «y ellos cumplen con la mitad del nombre cuando se ofrece la ocasión» (p. 56).

La abuela, Dominga, es pastora, algo desenfadada, y queda preñada de Payo en una feria de ganado. Se casan y tienen a Catalina, madre de Teresa, conocida como «la gala de Cacabelos» por su atractivo. Catalina es nieta e hija de mesoneras y lavanderas y como tal ejerce en el mesón familiar. Conoce a Tadeo, que la engaña, llega a Madrid, sirve en un mesón, se entrega a Pierres, gabacho buhonero, en la ribera del Manzanares y engendran a Teresa.

Tanto Lozana (*La Lozana andaluza*), como Elena (*La hija de Celestina*), y Justina (*La pícaro Justina*) utilizan su origen étnico para poder entrar en ciertos círculos. La exotización racista de las moriscas, o gente con raíces árabes, y conversas (judíos o musulmanes recientemente convertidos), se refleja en la novela picaresca con protagonista femenina a través de su hipersexualización (específicamente las moriscas). Fielding explica las maneras en que las pícaras se aprovechaban de sus identidades para:

“Construct an attractive and alluring self in the eyes of Western Europe...this label [‘exotic’] gives her an Edge that other...prostitutes do not possess. Her mixed origins, her beauty and her travels set her apart fom other women. She is desired precisely because of her difference from other prostitutes. Not only is she Other to man, but also to other women, prostitutes and non-prostitutes alike” (Fielding, 2012: 91).

Si Justina era “pieza suelta” y Elena “una vil ramera”, Teresa, la protagonista de Castillo Solórzano es una “buscona de marca mayor” que tiene clara conciencia de serlo. Teresa piensa que es del todo normal querer ser más, aspirar a “hacerse más calificada sangre”, y que no debe culparse a ningún individuo por tener la intención de “valer más”:

“No soy la primera que desta estratagema se ha valido, ni seré la postrera, pues se debe agradecer en cualquier persona el anhelar a ser más, como vituperar el que se abate a cosas inferiores a su calidad y nobleza” (p. 250).

Teresa tiene una clara conciencia social por creer que todos deben tener acceso a los privilegios derivados de los estados regulados por las autoridades. También sabe que, por su condición, fingir es la única alternativa que tiene para parecer más, y el trabajo la única alternativa para aumentar su riqueza. La capacidad de la pícara de hacerse pasar por los demás y su constante negociación de la identidad incluyen un esfuerzo de su parte para ocultar esos marcadores, que la identificarían como miembro de una minoría étnica. Esta naturaleza camaleónica de la pícara saca a relucir la cuestión de la mímica colonial, como la define Bhabha: “deseo de un reconocible reformado, como sujeto de una diferencia que es casi la misma, pero no bastante” (Bhabha, 1990: 33). La nación española emergente deseaba una uniformidad, mediante la asimilación al otro oriental percibido, ya sea judío o musulmán, en la corriente principal de la sociedad cristiana española.

Un “otro reconocible reformado” daría la impresión de cohesión y homogeneidad social, pero también permitiría la identificación de la diferencia. En la primitiva sociedad española moderna, poder identificar a aquellos que eran descendientes de estas minorías étnicas de aquellos que no lo eran se volvía fundamental. Las consecuencias sociales graves consistían en: demostrar “pureza” de sangre cristiana, evitar la persecución por parte de la Inquisición y convertirse en una parte funcional de la comunidad dominante.

Las pícaras engañarán con éxito, aunque el escritor siempre dejará marcadores en el texto que guiarán al lector a comprender que esta anti-heroína es, de hecho, un otro exótico. Esta duplicidad impulsa al autor a utilizar los estereotipos prevalentes que se aplicaron a las minorías y fabricar una (anti)heroína que se ajusta a esas percepciones. La naturaleza dual de la (anti)heroína servirá como fuente de entretenimiento, ya que el lector es consciente de los intentos de la pícara por engañar a otros mediante la reinención de su identidad.

Las tres pícaras, Justina, Teresa y Elena, son mujeres cuya genealogía y apariencia hacen referencia a un origen étnico que no es completamente cristiano / europeo. Teniendo en cuenta este rasgo, una nueva perspectiva de la representación de la pícara emerge y da a esta (anti)heroína una dimensión diferente que está directamente vinculada a la producción literaria ibérica. Las pícaras racializadas y no racializadas comparten rasgos comunes, como evitar la pobreza por matrimonio y / o engañar a los hombres, su elocuencia y la facilidad que muestran cuando se comunican verbalmente,

y finalmente, una peculiaridad que es común tanto a los pícaros como a las pícaras: el ingenio o la agudeza.

Las tres pícaras se describen como hermosas y seductoras. Los hombres que las ven no pueden evitar desearlas. Pero de nuevo, el elemento exótico, su diferencia, mientras las convierte en objetos de deseo, no se puede ocultar. Las pistas en el texto las marcan, siempre, como diferentes, subversivas e incluso como un peligro para mantener el orden social en una sociedad patriarcal (blanca / cristiana).

Las pícaras racializadas operan dentro del mundo de la prostitución, un rasgo que las distingue de otras pícaras. Las principales protagonistas de las novelas picarescas femeninas comparten dos definiciones: todas ellas son mujeres exóticas desde una perspectiva blanca / cristiana, y todas son prostitutas. Este elemento exótico genera una reacción ambivalente en los demás personajes y en el lector: estas prostitutas son atractivas, pero soportan marcadores de diferencia. Su ascendencia se mezcla con los otros grupos étnicos que habían convivido con la comunidad cristiana en la Península Ibérica: judíos y musulmanes.

Teniendo en cuenta que estas obras surgieron durante las expulsiones de judíos y musulmanes de España, no sorprende que las representaciones de estas pícaras racializadas reflejasen las ideas preconcebidas, las ideas falsas y los prejuicios de la sociedad moderna, así como la percepción de la mujer exótica no cristiana por parte del narrador cristiano. En términos diegéticos, sabemos que el autor real no siempre es un cristiano libre de minorías étnicas en su genealogía. Hay suficiente evidencia para afirmar que Francisco Delicado era descendiente de judíos conversos, mientras que Francisco López de Úbeda se supone que también lo era. Sin embargo, la voz diegética se presenta como masculina y aparentemente cristiana. Esta voz comentará desde un cristiano la perspectiva sobre el comportamiento de las pícaras.

Dependiendo del narrador, algunos de estos comentarios son más duros y críticos que otros. Aunque el pícaro también muestra signos de hibridación, no está sexualizado de la misma manera que la pícaro. El objetivo principal del pícaro es llenar su estómago y evitar el hambre, mientras se procura una vida más cómoda para sí mismo. Él está bajo el tutelaje de varios maestros y aprende de la experiencia cómo lograr sus objetivos. Pícaros como Lazarillo de Tormes o don Pablos invocan una genealogía mixta, pero no aprovechan su hibridación para negociar su identidad. El cuerpo híbrido de la pícaro se convierte en una herramienta y el medio de ganar dinero, comodidad y seguridad. Mientras el pícaro arquetípico sufre hambre constante, la pícaro

vive una vida cómoda, aunque los inconvenientes en la vejez son una realidad que concierne a estas historias.

La pícaro también es consciente de cómo, al manipular y negociar su identidad, es capaz de reinventarse y hacerse pasar por blanca corriente, o como miembro de una minoría étnica. Aunque el pícaro también negocia su identidad y se hace pasar por otros, la pícaro es bastante exitosa en sus esfuerzos, mientras que el pícaro se descubre en muchos casos. Este aspecto camaleónico de la pícaro es el resultado de su naturaleza híbrida: porque está en un espacio liminal, entre dos mundos diferentes, ella puede negociar su identidad y engañar a otros que perciben lo que ella considera más ventajoso para su situación en ese momento en particular.

María Electra Fielding (2012), sostiene que en la pícaro, la representación como prostituta racializada está diseñada para generar una imagen distorsionada de aquellos aspectos de la sociedad que no se ajustan a la idea de un sistema homogéneo de la España cristiana / europea. Esta imagen reflejada sirve como un medio para determinar el papel de las minorías étnicas en España y para sacar a la luz la existencia de estos marginados, parte muy real de la sociedad española. Esta imagen distorsionada enfatiza la realidad de los españoles como una nación híbrida, más que como la fantasía de una nación cristiana pura / blanca.

El resultado es una dicotomía entre la imagen que España intenta proyectar y la realidad del pueblo español. Esta dicotomía también muestra la ansiedad que la presencia de las minorías étnicas y la incapacidad de leer el cuerpo del otro como tal produce en la sociedad española. Aunque la pícaro lleva el estigma de pertenecer a las minorías étnicas de España, ella es también un objeto de deseo. La pícaro es una representación ambivalente de esos grupos étnicos minoritarios y las impresiones conflictivas que su presencia producen en los españoles imaginarios.

La situación de España durante el período moderno temprano plantea un desafío para eruditos, al evaluar su trasfondo multicultural. Aunque el estado español se esforzó por crear una imagen de una España pura y libre de culturas orientales, la presencia de estas culturas en varios aspectos de la vida española dan evidencia del hecho de que hubo, efectivamente, un contacto entre las culturas ibérica y musulmana.

La novela picaresca profundiza en la problematización de la identidad a través de sus marginales caracteres. En el caso de la novela picaresca femenina, la protagonista es doblemente marginada, debido a la condición inferior implicada en su género y raza. Esta doble marginación también expone una actitud ambivalente hacia la pícaro:

fascinación y repulsión, que refleja la dinámica del deseo entre el hombre / sujeto y la mujer / objeto, así como las actitudes que la comunidad cristiana tenía hacia la minoría étnica de la Península Ibérica. Además, podría argumentarse que la pícaro está en la realidad, es un espejo para los temores de la sociedad española de una pérdida de identidad, cuando se enfrenta con la verdad de su propia hibridación. Como señala Patricia Grieve:

“Mientras que las antiguas tradiciones que hacen que las mujeres sean ramera o santas pueden prosperar en cualquier lugar y en cualquier momento, en España están vinculados, legendaria e históricamente [...] al virulento antisemitismo que caracterizó a la sociedad española, y el tratamiento de judíos y musulmanes a través de los siglos. En otras palabras, a veces una mujer es más que una mujer.” (33).

Después de todo, es la mujer esencializada la que lleva y transmite la cultura. Los escritores de picaresca femenina representan una España hibridada que no encaja dentro del concepto de España como nación cristiana / blanca / patriarcal. La pícaro es más que solo una mujer desviada. Además, porque lo femenino está vinculado a la idea de patria (Heng, 2009), incluso a la idea de representaciones de nación, es posible argumentar que la pícaro significa un reflejo deformado de la nación.

En este momento de la historia, España emerge como nación-estado, y esto implica en parte presentarse como un poder europeo, sin rastros de diferencia étnica dentro de él. La pícaro es precisamente lo contrario a ese ideal: debido a sus orígenes étnicos, es híbrida, mixta e “impura” de sangre. El hecho de que estas pícaras no críen niños connota la noción de que no pueden transmitir su cultura y sus costumbres a la próxima generación, y presagia el destino de los grupos étnicos de España que necesitan ser expulsados o asimilados a la cultura dominante.

Como prostituta y como mujer de origen híbrido, de origen genealógico mixto, tanto a través de referencias directas en el texto como a través de marcadores que quedan para que el lector los examine, se pone de manifiesto lo referido anteriormente. El hecho de que estas tres obras se transmitan a través de lo masculino, son voces que permiten un análisis de cómo la mirada masculina percibe a las racializadas prostitutas.

La ubicación histórica específica de estas obras influye en la representación de cada pícaro y su destino en la historia. La *Lozana andaluza* se escribe en los inmediatos

años posteriores a tres eventos importantes para el estado de España como nación: la finalización de la Reconquista en 1492, el cambio del estado-nación al imperio emergente con la colonización de América, y la expulsión de los judíos, también en 1492. Estos eventos, especialmente a medida que se relacionan con las minorías étnicas, tienen un efecto en los escritos de Delicado, un converso exiliado. Lozana es retratada como una conversa judía y su historia muestra la vida de esos judíos que fueron exiliados a diferentes lugares, incluyendo su estilo de vida y costumbres.

La pícaro Justina y *La hija de Celestina* permiten una visión de la sociedad española dentro de un imperio decadente. *La pícaro Justina* está escrita unos años antes de la expulsión final de los moriscos de España en 1609, mientras que *La hija de Celestina* se escribe en los años posteriores a esta expulsión.

En la representación de Justina destaca su ingenio y habilidad para negociar su identidad. Al final, alcanza sus objetivos y tiene éxito. Justina es judía y morisca de orígenes, y en su historia hay múltiples marcadores que la identifican como tal. En Justina también es posible encontrar representaciones negativas del otro exótico, un reflejo de los cambios históricos y culturales con respecto a los moriscos, especialmente después de la aplicación de la “Pragmática sanción de 1567” y las rebeliones en Las Alpujarras, en el sur de España. En Justina destacan las negociaciones de su identidad, pero la protagonista principal sufre el castigo más severo de las tres pícaras, que bien puede interpretarse como un reflejo de las ramificaciones de la expulsión final de los moriscos.

En las tres obras, la pícaro funciona dentro de los parámetros de objetivación y exotización: es objetivada como mujer y exótica como minoría étnica. El resultado es un efecto ambivalente: la pícaro es tan deseada como rechazada, incluso demonizada. Ella es deseada y objetivada porque es hermosa, una belleza que le viene precisamente a causa de su sangre mezclada, pero también es rechazada por la sociedad dominante debido a su origen híbrido.

Las relaciones que existían entre la mayoría cristiana y las minorías judía y musulmana en la España del Siglo de Oro se traducen en estereotipos, que se caracterizan por la fijación y esencialización de la diferencia, y que encontramos en la novela picaresca femenina en que estas pícaras exhiben una serie de rasgos similares con pocas variaciones, a través de su representación como objetos híbridos. Algunos de estos rasgos son la belleza exótica, el sufrimiento de enfermedades venéreas, el uso del discurso y el cuerpo para lograr sus objetivos, la movilidad y el desenfreno sexual. Estas

características se repiten, exageradas y fijas, porque la pícaro (colonizada, híbrida, minoritaria) no puede escapar de esta naturaleza estereotipada.

La objetivación y exotización de la pícaro gira alrededor de un aspecto central de su personaje: el deseo. La naturaleza del deseo es doble en la novela picaresca femenina, porque se percibe (en la mayoría de los casos descaradamente) cuando la pícaro se convierte en objeto de deseo masculino, pero también se puede observar en el deseo sexual de la pícaro por el hombre.

La pícaro es deseada precisamente por su diferencia: es exótica, es atractiva y ella acomodará lo que el hombre desee para complacerlo. La pícaro es otra porque de su género y debido a su origen étnico, y como resultado, la interpretan como un sujeto completamente extraño para el hombre. Además, la pícaro representa un aspecto de lo femenino que está completamente fuera de los límites del sistema patriarcal: ella no cumple con el ideal femenino (casto, pasivo, virtuoso).

La limpieza de sangre estaba unida a otros elementos, como la brujería. Era común que las esclavas, por su misma procedencia (podían ser moriscas o conversas), tuvieran ciertas nociones de magia, como nos señala Mateo Alemán:

“Este burgalés, que se llamaba Claudio, tenía en su servicio una gentil esclava blanca, de buena presencia y talle, nacida en España de una berberisca, tan diestra en un embeleco, tan maestra en juntar voluntades, tan curiosa en visitar cementerios y caritativa en acompañar ahorcados, que hiciera nacer berros encima de la cama” (Alemán, 1994: 316).

Eva Alberola (2010) sostiene que solo hay que ojear cualquier manual de historia de la magia, de la hechicería o de la brujería para darse cuenta de la importancia que tenían dichas prácticas en las sociedades del Barroco. Hay que tener en cuenta que los aspectos religiosos en el siglo XVII se hallaban profundamente imbricados con la proyección social de todas las instituciones y corporaciones. Los contratos de tipo económico o laboral, los libros contables de los mercaderes, contienen invocaciones morales, los pagos de los arrendamientos, censos, alquileres, etc. se movían alrededor del eje religioso que marcaba el calendario.

La fe era un elemento constitutivo de rango social. La existencia de los individuos estaba sacralizada. La religiosidad estaba presente en todos los órdenes de la vida. Lo religioso invadía la ciudad, el mundo laboral, el tiempo de trabajo, el espacio,

el ocio y las fiestas, todos los aspectos de la actividad humana. La ciudad era un espacio religioso y ritual, era el escenario de la experiencia religiosa e igualmente fue un objeto de devoción. La religión lo explicaba todo; por tanto, la práctica de la hechicería denotaba la pertenencia a una clase social muy baja, y remitía a una actividad prohibida y perseguida.

Para algunos investigadores, el culto demoníaco de la brujería fue el producto de interrogación por parte de una élite (Hutchinson, 1992) o como la fusión específica de una cultura erudita —u ortodoxia religiosa— con sistemas tradicionales de creencias. Algunos investigadores concluyen que ciertas creencias y prácticas populares, tales como ritos de fertilidad, vuelos nocturnos, metamorfosis y comunicación con los muertos, se transformaron en el *Sabbat*, debido a la persecución religiosa que demonizaron esos ritos, que eran solo creencias y mitos.

En el Barroco existe un imaginario mágico formando parte del pensamiento religioso occidental, posible de reconocerse como tradición. Precisamente esta tradición está armada como discurso desde el poder intelectual, religioso y político. Tiene carácter coercitivo y discriminatorio, pues establece en el «otro» la fuente del error. En el siglo XVII se editaron contundentes tratados antisupersticiosos o demonológicos en castellano, que ilustran la preocupación por el control de las creencias mágicas y son importantes para la consolidación de esta tradición en el imperio español: el *Tratado de las supersticiones y hechicerías* (1529), de Martín de Castañega, la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* (1628), de Pedro Ciruelo y el *Tribunal de superstición ladina* (1631), de Gaspar Navarro.

Los principales autores del Siglo de Oro abordaron el empleo de sustancias psicotrópicas para la elaboración de pociones venenosas en el entorno de las actividades de brujería o hechicería, entre ellos Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) y Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635), sin excluir las aportaciones de otros grandes literatos y dramaturgos que recurrieron a este tipo de personajes, como Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) o fray Gabriel José López Téllez (Tirso de Molina, 1579-1648).

La brujería en España era cosa más libresca que tomada por real, y a menudo parecía existir solo como delirio teológico de tratadistas o como motivo para la manifestación artística, siendo estos personajes objeto central de diferentes obras literarias del Siglo de Oro español. Además, estos personajes tenían un fácil entronque en el ámbito de la literatura picaresca, tan en boga a partir de la publicación de *La*

Celestina.

En los textos cervantinos podemos leer todo tipo de actividades relacionadas con la brujería, desde el uso de objetos de naturaleza mágica hasta invocaciones demoníacas y ritos diabólicos realizados en los conventículos. La obra más representativa, en este sentido, es, sin duda, la novela ejemplar *El coloquio de los perros* (1613), donde se relatan las prácticas de brujería de una comunidad de brujas llamadas las Camachas. Este tema también es recurrente en la novela *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617), donde se narran tres episodios relativos a brujas o hechiceras.

En sus obras, Cervantes muestra una amplia pléyade de mujeres vinculadas a la práctica de la magia; ancianas brujas desahuciadas socialmente, hechiceras étnicas, moriscas y judías, condenadas más por su vinculación religiosa que por sus artes prohibidos, y prepotentes magas. Mujeres, todas, con cierto desarraigo social, despreciadas por la población, que venden y usan sus saberes por intereses amorios y eróticos, o son cautivas de una vulgar adicción farmacológica.

Lope de Vega aborda el tema de las hechiceras y brujas en dos obras teatrales, *El caballero de Olmedo* (1620-1625) y el drama cortesano *El vellocino de oro* (1622), en el poema *La Circe* (1624), y en la narración en prosa dialogada de género celestinesco *La Dorotea* (1632). En la tragicomedia *El caballero de Olmedo*¹⁹ se recurre a una alcahueta celestinesca, elaboradora de cosméticos y otros brebajes y frecuentadora de cementerios y encrucijadas. Ambos autores, salvo en los textos de ambientación mitológica de Lope de Vega, nos muestran los efectos de la sociedad que les tocó vivir y las consecuencias de una atroz persecución religiosa, racial, económica y de género hacia estas mujeres de vida marginal.

Las novelas picarescas que nos ocupan siguen en parte el esquema de *El coloquio de los perros* de Cervantes, donde la historia reúne a tres mujeres, unidas por una especie de convivencia compleja que comprende amistad, amor, envidia y malicia, y sobre todo la práctica compartida de dos artes ocultas —la hechicería y la brujería. Cabe recordar en seguida la distinción articulada por Julio Caro Baroja (2003), entre la hechicería como arte solitario y la brujería como culto comunitario.

Siguiendo la interpretación que hace Antonio Rey Hazas, podemos llegar a la verdadera actitud de Justina con respecto a la hechicería de Lucía. Justina se presentaría como un “dechado de honestidad sexual” (Rey Hazas, 1983: 87).

La hija de Celestina (que ya en su título menciona a la alcahueta madre) es la pieza picaresca que más incide en la hechicería, ya que ésta es fundamental para

envilecer la genealogía materna (que es la que tiene más peso en la obra); y para caracterizar a la vieja acompañante de Elena, que, de algún modo, sustituye a su madre muerta. Zara, su madre natural que es, además de esclava (en un primer momento), morisca, ya está relacionada con la hechicería por su oficio: esclava y alcahueta; y por su etnia: los moriscos. Se usa la hechicería junto con su condición de cristiana nueva para negativizar la ascendencia y el entorno de la pícara y justificar su fracaso vital, la imposibilidad de medrar socialmente y de llevar una vida digna y decente.

El gran valor de la castidad y la virginidad residía en ser esta un tesoro que no se restaura. En *La gitanilla*, cuando un joven caballero de los más calificados de España declara su amor a Preciosa y le entrega a su abuela una bolsa con cien escudos de oro en arras y señal, Preciosa se expresa así:

“Una sola joya tengo, que la estimo en más que a la vida, que es la de mi entereza y virginidad, y no la tengo de vender a precio de promesas ni dádivas, porque en fin será vendida; y si puede ser comprada, será de muy poca estima; ni me la han de llevar trazas ni embelecocos; antes pienso irme con ella a la sepultura, y quizá al cielo, que ponerla en peligro que quimeras y fantasías soñadas la embistan o manoseen” (Cervantes, 1995: 95).

La sociedad no solo exigía a la joven guardar su virginidad, sino también dar en su comportamiento manifestaciones externas de su honestidad, como lo expresa Fray Antonio de Guevara, en *Letra para Mosen Puche Valenciano*, en *Epístolas familiares*, BAE, XIII, p. 161: “a mujer honrada no le basta que lo sea, sino que lo parezca”. Juan de Mora, en sus *Discursos morales*, considera que la joven debe mostrarse modesta, piadosa y sumisa: “La donzella bastarle han dos señales, ser siendo virgen sin ojos y sin pieles, y deueis entenderlo por el recogimiento, y loables y buenas costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallara la donzella marido” (Mora, 1589: 135).

De acuerdo con el código de la ley canónica, cuya compilación fue comisionada por el Papa Gregorio IX (m. 1243), se necesitaba el consentimiento para que un matrimonio fuera válido. De acuerdo con ello, Alfonso X el Sabio, que vivió de 1221 a 1284, en las *Siete Partidas* –obra doctrinal hasta su promulgación tardía por Alfonso XI en 1348– había señalado en la *Partida IV*, título I, ley X, que el padre no podía casar a

la hija sin su consentimiento. Pero la realidad frecuentemente era otra. Juan Luis Vives, respecto a la libertad de la mujer para escoger esposo, opina que “debe dejarlo todo en manos de sus padres, porque saben más en las cosas del mundo” (Vives, 1995). Fray Antonio de Guevara, quien en sus *Epístolas familiares* se había expresado a favor del derecho de consentimiento de los hijos, aconseja sin embargo en *Letra para Moisés*, p. 160, que éstos no se casen contra la voluntad del padre (De Guevara, 1950-1952).

Además, hay que tener en cuenta que en la citada *Partida IV*, título I, ley X de las *Siete Partidas*, se autorizaba al padre a desheredar a la hija que no aceptara un matrimonio arreglado por él para su propio bien, con lo que ésta quedaba sin dote y hacía que su oportunidad de casarse resultase muy difícil. Cabe recordar que la mujer era considerada propiedad. El matrimonio era una transacción económica de la cual la familia esperaba ventajas lucrativas, que la ley y la costumbre protegían, favoreciendo al padre en estos asuntos.

La libertad de elección de matrimonio es una cuestión que afecta a la literatura picaresca y literatura próxima a la misma. Esta cuestión se presenta como una prueba de que el amor opera como una válvula de escape en relación a la sumisión femenina. Al matrimonio había que llegar, no por vía de coacción, sino de manipulación ideológica, en el marco de las limitaciones estamentales de la sociedad. Se establece conexión, como base para plantear tal problema, entre la relación erótica, la elección matrimonial y la ordenación social.

Jane Money (2007), por su parte, considera que en el siglo XVII -en el que el teatro nacional había otorgado un carácter fundamental al honor conyugal-, el honor de la mujer era medido bajo un doble estándar: el hombre quería, por una parte, que la mujer mantuviera su integridad virginal; pero, al mismo tiempo, empleaba casi cualquier medio para quitársela, apelando hasta a engañosas ofertas de matrimonio, que generalmente no estaba dispuesto a cumplir.

La mujer agraviada, por su parte, habitualmente imposibilitada de vengarse por sus propios medios, debía recurrir a un allegado masculino que hiciera suya la afrenta. Cuando esto no era posible, su único recurso consistía en vestir de varón y salir en busca del ofensor para reclamar sus derechos; de allí la inquietante frecuencia de mujeres travestidas en las obras del siglo XVII. Así también una doble moral se aplicaba al castigo de las transgresiones, mucho más leves para los hombres que para las mujeres. De allí que la autora considere que el código de honor, bajo el cual se regía la sociedad de la época, había llegado a un alto grado de corrupción.

En *La pícaro Justina*, la insistencia en la virginidad y los ardides para disimular su falta se explican porque era, en cierto sentido, una garantía del contrato en que, para la teología, consiste el matrimonio. Justina es utilizada por su autor, con más o menos virulencia, como un ejemplo que atestigua la necesidad de la comunidad de atajar las escapadas sexuales de estas mujeres, y no tanto sus robos o comercio de otro tipo (como en el caso de *La niña de los embustes* o *La garduña*). La pícaro Justina, a pesar de proclamar siempre su virginal estado, es en realidad una prostituta encubierta y, por tanto, pone de manifiesto el peligro en potencia que representa cada mujer, pues, según su autor, todas son hijas de Eva y por naturaleza parleras, engañosas, avariciosas y lascivas, como subraya Zafra (2004: 14).

La magia que practican madre e hija, con objetivos extraterapéuticos, comprende una gran cantidad de sustancias dotadas de propiedades psicotrópicas, en su caso con fines ilícitos e incluso criminales (como es el caso de las pócimas venenosas); en otros, de carácter adictivo (ungüentos de brujas), y las más de las veces con objetivos meramente crematísticos (filtros de amor y magia amorosa). Elena es la responsable de la muerte del enamorado genovés, que actúa condicionado por los hechizos. Se trata de un homicidio en toda regla. Este hecho se destaca, precisamente, para llevar a cabo una crítica contra todas estas prácticas mágicas, tan dañinas socialmente.

Zara no se contenta con vivir de su oficio, crea escuela iniciando a su hija en la prostitución. Comercia con ella. La alcahueta hechicera será asesinada camino de Sevilla, como castigo a sus actuaciones, mientras que la joven pícaro sobrevive y comienza irremediamente una disoluta vida que le viene como herencia. Por tanto, Zara representa, sin ninguna duda, la genealogía vil que marca la existencia de la pícaro que se refiere a ella y su oficio de prostituta, relacionándolo con el hecho de ser morisca:

“Allí acudían a celebralla, el rato que podían hurtar a sus amas, todos cuantos esclavos había de sillas en la corte, y ella igualmente remediaba necesidades con la misma voluntad, al de Túnez que al de Argel, aunque a los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía porque tenía deudos en aquella tierra,...” (*La niña de los embustes*: 158-159).

Como sostiene Lara Alberola (2008), se podría hablar, por tanto, de una doble

genealogía, la natural y la putativa, y en ambas lo celestinesco, en todas sus facetas, es determinante. Teresa, como otras pícaras, ha nacido para encarnar la infamia. En relación con este aspecto, Elena cumple, mejor que nadie, la ley de la herencia familiar sin ninguna hipocresía. Ha aprendido el vicio y el oficio de su madre; al morir ésta, no sabe hacer otra cosa mejor que dedicarse a la prostitución y el hurto, que ha ejercido hasta este momento, y lo hará hasta su muerte. Elena no se “desgarra”, como otros pícaros; todo lo contrario, se agarra al único asidero que conoce.

Elena, que no podrá sustraerse jamás a la influencia del entorno y de la ascendencia, cansada de Montúfar, intenta asesinarlo envenenándolo con guindas y el Zurdo lo remata. El rufián será ahorcado y Elena sufrirá garrote vil, y su cuerpo se arrojará al río. El autor de la obra no tiene ninguna piedad con sus protagonistas, a las que castiga conforme a sus acciones: Zara es asesinada y Elena ajusticiada. En cualquier caso, salta a la vista el poder hostil del sistema judicial y sus cómplices entre el mismo pueblo, frente a las brujas y hechiceras. Precisamente brujas y hechiceras, muy relacionadas con el ejercicio heterodoxo de la medicina, ocuparon espacios destacados en la urdimbre narrativa de los literatos españoles de la época.

Las prácticas mágicas de estos personajes, que formaron parte de la imaginación colectiva del pueblo español durante los siglos XVI y XVII, estaban muy relacionadas en el sentir popular con las minorías religiosas de la época, como los moriscos y los judíos (Caro Baroja, 2003).

La sociedad del siglo XVII se caracteriza por el inconformismo, la circulación monetaria y la movilidad social. La economía orada fronteras hasta entonces infranqueables. La antigua estructura estamental, estática y diseñada por Dios, cede el paso a una modernidad que alienta en los espíritus una secuela de individualismo y autoestima. La clase emergente la representa una burguesía emprendedora, para cuyos miembros el viejo argumento de la legitimación divina de la pirámide social es inadmisibile.

No es baladí el hecho de que tanto Justina como Elena no sean cristianas viejas, con respecto a su papel de hechiceras. En España, por su propia idiosincrasia cultural y política, la vinculación de las prácticas de hechicería y brujería con ciertos subgrupos de sujetos, fundamentalmente mujeres pertenecientes a minorías religiosas, como judías y moriscas, fue muy habitual.

El dinero, dentro de la realidad social de la España, en la que convivían los cristiano viejos con los conversos, donde los títulos podían comprarse y la nobleza

estaba en decadencia, provocó una situación de confusión y mezcolanzas donde ya no había castas ni clases puras, donde el único principio nivelador y diferenciador era el dinero, como expone la pícara Justina:

“Pues, ¿qué en este tiempo, en el cual, en materia de linajes, hay tantas opiniones como mezclas? Verdad es que algún buen voto ha habido de que en España, y aun en todo el mundo, no hay sino solos dos linajes: el uno se llama «el tener», y el otro, «no tener». Y no me espanto, que la codicia del dinero es mondongonera y hace morcillas de sangre de toda broza, por ser toda de un color” (*La pícara Justina*, p. 74).

El dinero constituye una de las obsesiones de este siglo, como la satírica pluma quevedesca pone en evidencia: “Madre, yo al oro me humillo, / él es mi amante y mi amado”, intención crítica que se reitera en el machacante estribillo: “Poderoso caballero es Don Dinero”.

6. Madrid y la corte. Las ciudades como marco de la picaresca femenina

El siglo XVII empieza en Madrid con un periodo de incertidumbre y recesión, motivado por el traslado de la Corte a Valladolid (1601-1606). Esta controvertida decisión, cuyo principal beneficiario fue el duque de Lerma, valido de Felipe III, provocó una crisis generalizada de gran envergadura que implicó, entre otras consecuencias, la salida de la ciudad de aproximadamente 50.000 a 60.000 personas.

En 1606, Felipe III y el duque de Lerma acuerdan que la Corte vuelva a trasladarse otra vez a Madrid. La razón, un donativo de 250.000 ducados que el Concejo de la ciudad tuvo que pagar al Rey y su valido. Tras el retorno de la Corte, se inició un programa de construcciones públicas para equiparar el aspecto físico de la ciudad a la realidad de su papel político, un programa parejo a la progresiva intensidad que iban tomando las manifestaciones sociales y culturales del barroco. Es el Madrid de Cervantes, Quevedo, Góngora, Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina, Velázquez, Alonso Cano y Rubens, una época de grandes actuaciones urbanas y de intensa actividad constructiva.

Entre 1617 y 1619 se ordenó el espacio urbano de la Plaza Mayor mediante la construcción de un recinto cerrado con fachada uniforme y regular.

En 1632, con la reforma del Cuarto Real que había junto al Monasterio de los Jerónimos, el arquitecto Alonso de Carbonell inició la construcción del palacio del Buen Retiro, un lujoso conjunto palaciego con jardines, seis ermitas, estanques y lagos, que se emplearía como lugar de retiro y descanso de los soberanos. Se construirán también nuevos edificios institucionales como la Cárcel de Corte (1629-1636) y la casa de la Villa, además de palacios como el del duque de Uceda, casas comunes de estilo madrileño y un gran número de edificios religiosos, sobre todo conventos (Laurenti, 1964).

De esta época datan edificios tan importantes como el Noviciado de Jesuitas (1602), los conventos de Jesús Nazareno (1606), la Carbonera (1607), las Trinitarias de San Ildefonso (1609), la Encarnación (1611), el Sacramento (1615), las Calatravas (1623), San Cayetano (1644), Comendadoras de Santiago (1650), San Pascual (1683), o Santa Teresa (1684), así como la iglesia de San Antonio de los Alemanes (1606), o la capilla de San Isidro (1657), junto a la parroquia de San Andrés.

La *Guía de avisos de forasteros que vienen a la corte*, publicada en Madrid por primera vez en 1620, por Antonio Liñán y Verdugo, narra la llegada de un joven caballero granadino a la villa y corte. En ella se encuentra con otros caballeros cortesanos que, a través de historias y anécdotas (avisos y escarmientos), lo van previniendo de los peligros que en ella acechan.

Madrid conoce, a finales del siglo XVI y a lo largo del XVII, un considerable incremento de su población, que continúa cuando comienza el siglo XVIII. Esta expansión demográfica no viene acompañada de un aumento del nivel de vida. En pocos lugares como en España se da con tanta extensión el incontenible proceso de la urbanización. Aunque el reinado de Felipe II e incluso el de Felipe III fueron épocas de desarrollo urbanístico, y aun el de Felipe IV conoció la realización de alguna obra importante. Lo más relevante está, tal vez, en el papel que el espacio urbano asume en la coexistencia humana:

“Los elementos mismos y el espacio que entre ellos se crea están en función del significado colectivo [...], dejan de ser un espacio libre y despejado delante de un edificio o un paseo frondoso y lugar de reunión al aire libre, para convertirse en una antesala y estancia con carácter específico y significativo en la vida ciudadana (...) La ciudad se volvió cada vez más imprescindible en el acontecer histórico. La cultura moderna,

desde entonces, está completamente mediatizada por aquella” (Maravall, 1986: 700).

En Madrid, pero también en otras ciudades españolas, el mundo de los marginados fue creciendo también, debido a la incesante llegada de gentes que buscaban un medio de subsistir a la sombra de la Corte. La ciudad supone un estado consciente o semiconsciente de posibilidades de agresión que no son las del campo, una aproximación del individuo a otros individuos, en número considerable y con diferente tipo de relación, lo que altera sus condiciones de subsistencia, disposiciones, grado y forma de colaboración o de rechazo o agresividad.

Los métodos tradicionalmente empleados para combatir la delincuencia y la prostitución eran simplemente represivos, hasta que transcurrieron muchos años y evolucionaron a métodos más humanizados. Bajo el reinado de Felipe II, la madre Magdalena de San Jerónimo introduce la *Galera* o cárcel de mujeres, donde ya se vislumbra una preocupación, un deseo de tener en cuenta a la mujer.

Desde el siglo XVI se suceden disposiciones para combatir la delincuencia y la mendicidad. La picaresca no abandonaba su puesto, y resultaba difícil hacer una distinción entre los individuos que mendigaban por verdadera necesidad –falta de recursos, enfermedad, vejez– y aquellos para los que sobraba cualquier tipo de trabajo –vagos, ociosos–.

La distinción entre el verdadero pobre de solemnidad o pobre vergonzante, y el pícaro, el vago o pobre fingido, es tema que fue tratado por muchos moralistas¹³. La mujer estaba también presente en el mundo de los desheredados, y la legislación se refería igualmente a las *vagabundas*, a quienes instaba a trabajar y si no lo hacían se les condenaba a la prisión (la *Galera*), como así habían prevenido ya algunos autos de 1631, 1705 y 1707. La mujer vagabunda o la mendiga derivaba con frecuencia hacia la prostitución, dado que el sistema represivo de la *Galera* o cárcel de mujeres no resolvía nada. Era un círculo vicioso: cuando cumplían condena se encontraban de nuevo en la calle sin ninguna protección. Sin embargo, las casas de corrección o de recogimiento de

¹³ Teorías de Vives, Domingo de Soto –autor de obras como *Deliberación en la causa de los pobres* o *El gran debate sobre los pobres en el siglo XVI*–, Miguel de Giginta –autor del *Tratado de remedio de pobres*– y Pérez de Herrera –autor, entre otras obras, de *Amparo de pobres* o *Defensa de las criaturas de tierna edad*–, entre otros.

mujeres nacen, con posterioridad, con un propósito de reinserción en la sociedad. (Pérez Baltasar, 1984: 3-10).

La novela cortesana, tal como la desarrollaron la mayoría de sus cultivadores en el siglo XVII, tiene por escenario y campo de sus proezas casi exclusivamente a la Corte y ciudades importantes. Las dos ideas dominantes en todo caballero castellano de aquel tiempo, o los dos pilares en los que se sustenta su vida, son el amor y el honor.

El amor impera en aquella sociedad en todas sus formas: místico, puro, bajo, sensual. Las generaciones anteriores al siglo XVI se habían alimentado merced a la literatura caballeresca, que inunda aquella centuria, con las inacabables series de los *Amadises*, de los *Palmerines*, *Lisuartes* y *Esplandianes*, donde hay un constante culto al amor, pero en el sentido que podríamos llamar medieval y legendario; como una absoluta resignación y entrega de la voluntad del galán en la de su dama, al modo que lo contienen y declaran las crónicas y tradiciones de aquella era.

La mudanza de las costumbres, menos rígidas y austeras ya al comenzar el siglo XVII, y una más fácil convivencia de ambos sexos, van modificando paulatinamente el anticuado concepto del amor. Se desvanece o atenúa mucho su carácter caballeresco, de torneo y de justa, en que la mujer era como un elemento inerte, público, de aquella arcaica sociedad, premio de unas fiestas, recompensa de una hazaña, galardón de una lucha, sin que su persona y su autonomía fueran consideradas como inalienables.

Con estos caracteres entra, altanero y triunfante, en las novelas cortesanas del Siglo de Oro, floreciendo en dos grandes ramas: la del amor casto e ideal en sus principios, embebido en los más altos y puros deseos, aunque posteriormente la virtud fenezca; y la del amor bajo, innoble, sensual, libidinoso, de las llamadas por antonomasia damas cortesanas y mancebos lascivos¹⁴. (González de Amezúa y Mayo y Rodríguez Marín, 1929: 38-50). Castillo Solórzano retrata los males que resultan cuando se invierte el *statu quo* de mujer dependiente y hombre dominante. Cada triunfo de las pícaras Teresa y Rufina es seguido por un descenso de fortuna en que a la pícaro se le escapa la realización de sus ambiciones. No se trata en las novelas de Castillo de un castigo moralizador, sino del ciclo de frustración de sus ambiciones al cual la pícaro es sometida, en que el escritor las baja de sus apetencias sin límites.

Aunque podemos encontrar al pícaro en ambientes rurales, desarrolla principalmente su función en el ámbito urbano. En muchos aspectos la ciudad es,

¹⁴ En la recepción pública de Agustín González de Amezúa y Mayo, el día 24 de Febrero de 1929.

cualquiera que sea la condición de la persona que la habita, una organización de factores determinantes, con cuya relación no puede romper y con cuyos efectos ha de contar. Para la literatura de inspiración helenizante, la ciudad era el mundo de la armonía, del desarrollo de la virtud, donde los individuos imperfectos y aun los malos podían y acababan siendo reformados por la influencia de la convivencia en la “polis”, en la vida política. Esta imagen tuvo que ser borrada por completo de antemano para que surgiera otra nueva en las fuentes de la literatura del siglo XVI y en las fuentes de la literatura picaresca del XVII. Por el contrario, la picaresca presentó la ciudad como lugar de riquezas y tentación, como reducto de la trampa, de la agresión [disimulada], del medro sin escrúpulos, esto es, del protagonismo del desviado peligroso.

La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, si alguna “madre” posee, esta no es otra que la Corte: en Madrid nace y se cría, y a Madrid regresa en la última etapa de su vida. Según ella misma declara a su retorno, luego de algunos años, la ciudad, dice ella:

“Recibiome como madre, y yo, como hija suya, alegréme de ver sus costosos edificios, sus nuevas fábricas, ocasión para aumentar cada día más vecindad a costa de las ciudades y villas de España” (*La niña de los embustes*: 58).

Madrid es definida, ya desde el primer capítulo, como “aquella insigne villa, madre de tantas naciones”. La identidad madrileña de Teresa puede indagarse partiendo de cómo se representa la propia ciudad en el texto. De forma sucinta, se puede apreciar en Teresa de Manzanares una representación de Madrid que incide en una sensibilidad de tipo suntuario, expresada en el buen vestir y la acumulación de objetos o muebles. Apenas llegada a Madrid, la gallega Catuxa, madre biológica de la heroína, ha de cambiar su rústico vestido y buscar prendas que, aunque de segunda mano, permitan que se adapte al ambiente cortesano en el que pretende superar sus ínfimos orígenes, lo cual logrará en cierta medida (en su mejor momento es dueña de una casa de posadas).

La importancia del vestido se lee en esta descripción de Teresa en *La niña de los embustes*:

“Vestíase con mucha puntualidad: de lo más práctico, lo menos costoso y lo más lucido; y aquello, puesto con tanto estudio y diligencia que parecía

que cada alfiler de los que llevaba su cuerpo había estado en prenderse un siglo. El tocado siempre con novedad peregrina [...] y tenía tanta gracia en esto de guisar trajes, que si las cintas de los chapines las pasara a la cabeza y las de la cabeza a los chapines, agradara, ¡tan vencidos y obligados estaban de su belleza los ojos que la miraban!” (p. 488).

Estos valores propios de la Corte son los que asimila Teresa y los que la impulsan, bien visto, a lo largo de sus peripecias. Recordemos que el trabajo más rentable, y en el cual es experta, es la confección de pelucas, moda madrileña que lleva a ciudades andaluzas buscando, acaso, “nuevos mercados”, recordando siempre que el comercio es, para Teresa, otro medio más para sus planes, antes que un fin en sí mismo.

Madrid, como “madre de tantas naciones”, es también “madre” de Teresa y es comprensible, por eso mismo, que la pícara regrese a su patria al final de la obra y que experimente la burla de su esclava y pupila. Cabe indicar un interesante reflejo de la historia familiar de Teresa de Manzanares aquí: Emerenciana escapa con el dinero de Teresa tal como su madre Catuxa escapó con el dinero de su tía (y así como también el licenciado Cebadilla huye con el dinero de la propia Catuxa). La historia se repite y Madrid sigue siendo el confuso piélagos en el cual se puede naufragar con facilidad: siempre hay alguien, más joven o más astuto, dispuesto a engañar y huir con el botín. Emerenciana ha tomado la posta de Teresa, así como ella la tomó de su madre Catuxa.

Algunas de las escenas clave se desarrollan en lugares ciudadanos, como calles, plazas, edificios. Así, la protagonista de *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares* se encuentra en Sevilla por la calle con un compañero de la comedia y trata de eludirlo sin conseguirlo. Rufina es hallada por el ermitaño Crispín en la catedral de Toledo, sin que ella le reconozca, debido a su diferente aspecto.

Si bien Rufina, en *La garduña*, acaba casada y con tienda de sedas, lo cual parece indicar que se escapa del fin ejemplar, ello hay que considerarlo dentro del contexto de la obra entera: Rufina, en vez de conseguir el dinero que tanto anhelaba, y que la llevó a casarse con el viejo Sarabia y a los engaños de Marquina, Filuchi y Crispín, pierde todas sus riquezas y tiene que satisfacerse con mercaderías de sedas en lugar de enormes fortunas de genoveses, con lo que su codicia no es pagada. Termina Rufina con un pícaro como su padre y ni siquiera ha llegado a subir de clase social. Y el novelista la devuelve a su papel femenino subordinado cediendo a su marido los robos.

En cuanto a Teresa, cabe reseñar que, en *La niña de los embustes*, acaba con un avaro sólo interesado en ella por la dote que había logrado acumular con sus hurtos y vida de alcahueta, más mísero que Saldaña, su primer esposo, con lo cual Castillo presenta otro caso de amor interesado, pero a la inversa. Con fina ironía, Castillo da a entender que Teresa aun perderá este dinero porque, según la costumbre de la época, el esposo era quien controlaba la fortuna de la mujer.

En 1609, Luis Cabrera de Córdoba en sus *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España*, hablaba de reformar los vicios de la corte y, muy especialmente, de mujeres:

“Trátase muy de veras de reformar los vicios de la corte, y principalmente de mujeres que la tienen escandalizada con su mal vivir, debajo de ser casadas; y así han echado de ella algunas con sus maridos y padres, y estos días á tres alguaciles de corte con sus mujeres, señalándoles tres ciudades donde estén, y que los corregidores no les dejen salir de ellas sin orden de S.M., para que con este ejemplo se recojan las demás” (Cabrera de Córdoba, XLII).

La moralidad pública estaba considerada como una necesidad sujeta a fiscalización y control. La respuesta a la Reforma protestante trajo consigo mayor vigilancia de la ortodoxia del pensamiento individual y colectivo, mientras que la paulatina crisis del imperio del siglo XVII llevó a un incremento de las herramientas de control social (García Cárcel, 1989: 130-135; 2004b: 160). Los alcaldes de corte podían registrar domicilios particulares, con el fin de sorprender amancebamientos, o presentarse en casas de mujeres (solteras, casadas) de dudosa honra, que finalmente eran expulsadas de la corte por sus prácticas poco ortodoxas. Estas costumbres inspiraron a los autores de las novelas picarescas con protagonista femenina, sobre todo a Salas Barbadillo en la escritura de *La hija de Celestina*, que presenta las astucias y lascivias de Elena por la corte y otras ciudades de España.

Determinados espacios de la ciudad estaban destinados para solaz y asueto de los ciudadanos. La ciudad era también lugar de recreo y de diversión. Los sitios de esparcimiento de los grupos sociales eran las plazas públicas. La principal forma de distracción era el paseo a pie, al que toda la población podía acceder, por su bajo coste y

por el clima generalmente propicio. El paseo era en familia: padres e hijos pasean al aire libre, charlando sobre la vida cotidiana, las comedias o las frecuentes guerras. El paseo cumple también una función social, es utilizado para el reconocimiento del *status*, sobre todo el paseo en coche por la ciudad, aunque este solo podían permitírselo algunos miembros de la oligarquía y también algún mercader acaudalado. El gusto por la ostentación, propio del Barroco, tuvo que hacer aumentar el paseo por la ciudad.

La ciudad ofrece a las pícaras unos modos de vida imposibles en el mundo rural. Una de las innovaciones ciudadanas más celebradas por la literatura es la aparición de los coches de caballos. Se cree que fue Carlos V quien importó los primeros coches de Alemania, y se sabe con certeza que ya desde 1548 existían coches circulando por Madrid. En 1578 Felipe II tuvo que emitir una pragmática regulando su uso. Felipe III autorizó la *Pragmática en que se da la forma acerca de las personas a las que se prohíbe andar en coches y los que pueden andar en ellos y cómo se hayan de hacer y que sean de cuatro caballos*.

La rápida expansión económica, con su consecuente “aristocratización”, hizo que muchos moralistas volcaran su pluma en soluciones más o menos lógicas, como por ejemplo el *Discurso problemático del uso de los coches*, por Luis Brochero. También Quevedo satirizó la exhibición del coche: "Y de ayunar a San Coche / está en los huesos el mismo". El paseo en coche proliferó porque indicaba un valor simbólico; junto con "la vanidad" en el coche iba subido el *status*.

El coche era símbolo de estima social elevada, era una forma de ostentación. Llegó a ser prohibido varias veces por las leyes suntuarias durante el siglo XVII, sobre todo a determinados grupos sociales. El uso del coche denotaba posición y jerarquía social.

Una de las novelas de Salas Barbadillo, titulada *El coche mendigón*, es muy ilustrativa del impacto de los coches de caballos en la sociedad española. Se trata de un relato sátira hacia las damas obsesionadas por el carruaje, que en aquella época causaba furor (López Álvarez, 2006).

Este relato narra la pasión de una muchacha por subirse a todos los coches que están a su alcance. Su enamorado, Federico, para corregir su peligroso vicio, le cuenta que un día, para protegerse de la lluvia, se cobijó en la casa de una vieja hechicera. Esta le cuenta el caso de una joven sevillana, hija de una esclava y de un morisco, llamada Cristina, que sufría la misma obsesión por los coches. La enajenación de la moza era tal, que acabó casándose con un caballero para pasarse

la mayor parte del tiempo dentro del carruaje. Sin embargo, un accidente fatal destroza el coche, y deja a Cristina sumida en una profunda pena. Cuando se restablece, y una vez muerto el marido, se dedica a pasear en coche y a subir en él a todo tipo de hombres con las consecuencias que eso acarrea para su buen nombre. En *La hija de Celestina*, el uso del coche se satiriza así:

“Porque Elena y la venerable Méndez, como mujeres criadas en el ocio de los deleites y puestas en las malas costumbres de la corte, adonde para dar un paso desde casa a la iglesia, o venía en silla o rodaba el coche, iban rendidas al cansancio y caminaban más rendidas a las fuerzas del espíritu que en las del cuerpo” (p. 189).

Coche y mujer van unidos en una imagen que siempre es motivo de controversia. Castillo Solórzano lo incluye en el sexto capítulo de *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares* como un elemento indicativo de riqueza, cuando la protagonista va a casarse con Lupercio de Saldaña:

“Llevé a las viejas y a Teodora conmigo en el coche, y llegando a la casa donde había de ser el desposorio fui recibida en ella de la hermana de Lupercio con mucha afabilidad” (*La niña de los embustes*, 2006: 109).

Para Salas el coche es el sustituto moderno de la religión o del matrimonio. Va tirado por caballos, reemplazando también al hombre como proveedor de placer sexual. Este valor terapéutico se articula desde un prisma eminentemente burlesco, pero no carente de amargura y de una cierta nostalgia por unos modelos femeninos de domesticidad e invisibilidad que ya apenas existían.

Las constantes lamentaciones moralizantes o condenaciones de la mujer en el tiempo, insistiendo en el afán de la mujer por abandonar su recato, constituyen un supuesto imprescindible en los modos de vida y apetencias propios de la novela picaresca. El gusto de las pícaras por adquirir vestidos y exhibirlos en público responde, por una parte, a que el crecimiento demográfico de la ciudad la convertía en una desconocida en medio de la masa de población, con el riesgo de ver frustradas sus posibilidades matrimoniales, y por otra, al igual que la ciudad es el ámbito de la competencia, respecto, por ejemplo, a la rica tela o la preciada joya de la tienda,

también podía serlo respecto a la joven casadera, de la que el padre, o el hermano en su caso, anhelan traspasar su carga a un marido que aumente la honra familiar.

Rufina no conoce las callejuelas, los ambientes suburbanos ni los mercados. Su itinerario está trazado en espacios selectos y el uso del coche de caballos como medio de transporte, confirman el cambio y sentido que Castillo da a su picaresca. Las ciudades donde actúan sus heroínas para elaborar sus sablazos son la corte o grandes urbes (Sevilla, Granada, Málaga, etc.), lugares donde el anonimato está asegurado. Las alusiones a Madrid en *La garduña*, al igual que vimos en *Las Harpías*, son de lo más elocuente.

En *La hija de Celestina*, las descripciones sobre el ambiente festivo que se respira en la ciudad, ante los desposorios de don Sancho y la dama toledana, los duelos de espadas o las «pinturas» sobre la indumentaria, confirman la filtración de la corriente cortesana en la novela picaresca. Sobre el traje que Antonio luce, este dirá:

“Yo, un pobre paje con quien las medias se apuntan cada día; los zapatos, de vergüenza de verse rotos, pierden el color y de negros se vuelven blancos; el sombrero suda de congoja de lo mucho que sirve; la capa y ropilla, tan peladas como si hubiesen pasado por el martirio de las unciones; el cuello y puños, con tantas ventanas que, si fueran casas en la plaza de Madrid, me valieran un día de toros muchos ducados; persona en quien los codos son muy parecidos a los zapatos” (p. 493).

Salas Barbadillo también incluye la descripción de otros lugares, como la corte (Madrid) y sus espacios, como el palacio de Fuensalida, la Plaza del Conde, el Prado, la calle Mayor, etc., zonas de paseo muy características, que son citadas constantemente por dramaturgos, poetas y novelistas de la época.

Según Pedrosa (2017), Justina se presenta como una pícaro de un pueblo, Mansilla de las Mulas, que va saltando de una romería a otra dentro de su provincia porque eran espacios de socialización festiva y de transgresión carnavalesca, pero cuando visita la capital, León, no encuentra a las jóvenes lozanas que poblaban las aldeas, sino viejas decrépitas a las que aprovecha para robar, antes de regresar con alivio y gozo a la vida rústica. Es por ello que *La pícaro Justina* puede ser considerada,

también, una alabanza de la vida plácida y natural de la aldea, tópico muy arraigado en nuestros Siglos de Oro, frente a la vida confusa y caótica de la ciudad:

“Rica de sus despojos y ufana de mis trampantojos, se me puso en la cabeza salir de aldeana y montañesa y dar de hábito de ciudadana. Resolvime en dar una pavonada en la ciudad de León, por ver si se me pegaba en ella algo de lo civil, ya que de lo criminal yo era maestra” (López de Úbeda, 2012: 543).

Esta visión de la ciudad como lugar de vicios aparece también en los predicadores de este siglo. Fray Hortensio Paravicino, en un sermón de 1632, apostrofa de la siguiente manera a San Juan Bautista, «vox clamantis in deserto», para convidarle a venir a Madrid:

“Juan, no os quedéis en la región del Jordán, venid a la de Manzanares, veréis el verano en su río un Bautismo de pecados, contra el vuestro de penitencia. Rodead el Prado, hallaréis coches más de temer que navíos de corsarios. Entrad en el lugar, hallaréis un desierto de virtudes, un poblado de vicios, una Corte de víboras. Asomaos a las iglesias, descubriréis en la mayor Gloria de Dios, las mayores ofensas suyas. Visitad las casas de los Ministros de unas y otras calidades, muchos buenos hallaréis, pero también muchos malos: el interés, la ambición, la falsedad, la injusticia, cuantos enviones puede padecer un Reino para su ruina” (Paravicino, 1632).

El escenario de *La niña de embustes* es Salamanca, foco académico y de clara tradición prostibularia, escenario perfecto para una meretriz de altos vuelos. También Rufina hace su crítica a Madrid, por:

“Parecerle que aquella corte era un *mare magnum*, donde todos campan y viven, y que ella pasaría mejor que otra con su moneda, si bien adquirida en mala guerra, que son bienes que pocas veces lucen granjeados por mal modo” (*La garduña de Sevilla*, 1922: 92).

“Piélagos que admite todo peje” (*La garduña de Sevilla*, 1922: 298).

Según Del Monte (1971), la narrativa picaresca de Castillo Solórzano se dirige a un público cortesano, que es quien vive en las ciudades, y señala sin duda la urbanización y comercialización, el decaimiento del género. “El mensaje moral no actúa en la espiritualidad de Castillo, el cual adopta la temática del género para proporcionar una obra amena a su público, un público amante de la literatura de puro entretenimiento” (Del Monte, 1971: 147).

También *La pícaro Justina* se dirige a ese mismo lector. Su complicación estructural necesita un lector discreto que pueda saber divertirse y entretenerse con su narración, que pueda entender la parodia literaria y social del Barroco; en resumen, que puedan reírse juntos. La verdadera finalidad de esta obra es el entretenimiento, solo dirigido a los discretos, como lo confirma el título de este libro. Todo el relato se entretiene en dos direcciones: unos mensajes velados que facilitan y dotan de satisfacción y entretenimiento a los cortesanos discretos, y las aventuras de la pícaro que dejan desconcertado al lector ignorante. A lo largo de todo el relato, Justina critica descaradamente la ignorancia del vulgo y sus envidias, que proceden de la incapacidad de comprenderla:

“Así pienso que, cuando yo más me encumbrare en el nido de la altísima elocuencia, cuando más levantara el estilo sobre las nubes de la retórica, entonces el villano y terrestre vulgo hará alas de la envidia y veneno de la murmuración, y querrá, como el dragón, oprimir los polluelos de mi entendimiento, que son mis conceptos y discursos ingeniosos” (*La pícaro Justina*: 123).

“No hablo con los necios, que para ser oidores de mi sala, a los tales cuéntolos por sordos, y aun temía a gran merced si para en caso de leer fuesen ciegos, que desta suerte pensaría que, siéndolo, me serían más aceptas las oraciones que me rezasen a cierra ojos, que con ellos” (*La pícaro Justina*: 125).

3.2. LAS MUJERES EN EL BARROCO ESPAÑOL: REALIDAD Y PERSONAJES

El barroco hereda la misoginia cultural que le venía de siglos anteriores. Durante muchos siglos la mujer ha sido considerada por las leyes como frágil e indefensa e inferior en todo al varón. La iglesia enseñaba que, en vista de que la mujer era inferior físicamente, también lo era en cuanto a la moralidad, como lo expresa Fray Luis de León, en *Exposición del Libro de Job*, BAE, XXXVII, ch. XIV, p. 359: “La mujer de su cosecha dice flaqueza y mudanza y liviandad y vileza y poco ser”. Juan Luis Vives, en *Los deberes del marido, Obras completas*, sigue esta misma línea de pensamiento al hablar de la inhabilidad de la mujer para soportar cargas pesadas, tanto morales como físicas. Las actividades de la mujer, por tanto, se relegaron a las del hogar, y citando a San Pablo (*Corintos* 14, 34-36) se le prohibió a la mujer que enseñara o hablara en público.

En la cultura occidental destacan varias etapas históricas respecto a la consideración de la mujer. En primer lugar, la influencia del Imperio y la Ley de Roma. El Derecho Romano constituye la base de nuestra legislación, y su espíritu permanece en el Derecho español. En el Derecho romano destaca el carácter patriarcal de sus instituciones, el espíritu de defensa del *pater familias* heredero del patrimonio y del culto de los dioses “lares” y “penates”. En sus instituciones jurídicas el padre era la persona destacada por encima del resto.

Este robustecimiento de la autoridad paterna configuraba al mismo tiempo una serie de instituciones que pretendían amparar y proteger a la mujer, como la *dote*, patrimonio que el marido, los parientes de la mujer o extraños, aportaban a fin de sostener las cargas del matrimonio, y que recuperaba la mujer para su sostenimiento en caso de quedar viuda o de ser repudiada. El Cristianismo en cierto modo llegó a imponer el criterio de igualdad que propugna entre los seres humanos, aunque frenado en cuanto a la mujer por la propia jerarquía eclesiástica, que la consideraba como objeto de pecado en muchas ocasiones.

A la caída del Imperio Romano nos llega la legislación germánica, en la que prepondera la indistinción de los miembros del grupo: la mujer participa en el ejercicio de la autoridad doméstica junto con el marido. En la España medieval, hasta las *Partidas* de Alfonso X el Sabio, donde se implanta el Derecho Romano, se vive más la

herencia germánica que, si bien es menos severa, tampoco reconoce derechos a la mujer.

Puede decirse que la influencia del Derecho Romano y su carácter patriarcal no perduran en el Barroco. En nuestro Derecho histórico –y en casi todas las legislaciones– el adulterio era solo imputable a la mujer casada, y el marido podía, incluso, tomarse la justicia por su mano con respecto a los adúlteros (tal es el caso de Roberto en *La Garduña de Sevilla*). Hasta 1963 se ha mantenido en el Código Penal que el marido que matare o causare lesiones graves a los adúlteros sorprendidos “*in fraganti*”, solo sería castigado con la pena de destierro. Y si les causare otra clase de lesiones menos grave estaba exento de pena (Baltasar, 1984: 21-24).

El ascetismo trata de la perfección espiritual del individuo. La literatura ascética comprende la literatura devota, los tratados y los sermones. Todos los escritores y predicadores de los siglos XVI y XVII eran tributarios de la patrística y de una tradición ascética más antigua, formada en las escuelas monásticas. En definitiva, la literatura ascética, por lo general, inculca más los peligros de las criaturas que su recto uso.

Cabe destacar que en el ascetismo se identifican tácitamente castidad y abstinencia, aunque la castidad no es en realidad abstinencia, sino temperancia, es decir, el recto y moderado uso de las facultades sexuales. El instinto sexual es genérico: se dirige, no a los individuos, sino al sexo contrario en general. Lo que es selectivo es el amor. El objeto del instinto, la mujer en general, era mirado también con desconfianza. El antifeminismo es una corriente de la literatura ascética, aunque no se trata del misoginismo de otras corrientes. El ascetismo exagerado es a veces tan injusto como otras diatribas contra el sexo femenino, pero no hay que confundir los dos conceptos.

Desde las obras antifeministas orientales como el *Bonium* o *Bocados de oro*, *Calila et Digna* o el *Libro de los engaños e assayamientos de las mugeres*, introducidas por medio de la traducción en nuestra literatura a mediados del siglo XIII, o desde otras anteriores como el *Cantar de Mio Cid*, obra en la que la esposa abnegada, doña Jimena, no es consultada por su esposo, marido leal y padre amante, respecto al casamiento de sus hijas, se manifiesta el menosprecio a la mujer.

En las *Siete Partidas*, Alfonso X el Sabio, se adelanta a su tiempo y proclama tres razones por las que debe amar, honrar y guardar el marido a la mujer. También establece, en la Partida IV, título I, Ley X, que el padre no puede desposar a sus hijas no estando ellas presentes, ni apremiarlas a que se casen con aquel a quien él las prometió.

Don Juan Manuel presenta en *El Conde Lucanor* la fusión de los elementos aportados por las civilizaciones orientales con los de la naciente cultura española. Para él no existe la igualdad de derechos de los dos sexos, al no ser tan cumplida como el varón y hallar en éste señorío y mejora: el marido debe hacer valer su autoridad sin abusar.

En el siglo XIV, el Arcipreste de Hita aporta una potente originalidad y sello personalísimo a su obra el *Libro de Buen Amor*, en la que el elemento oriental y el indígena, de tendencias muy distintas entre sí, se entremezclan. Además, la aportación oriental directa no influye gran cosa en el conjunto de la producción de Juan Ruiz, que, aun para los apólogos, se nutre más bien de la tradición clásica y francesa. Doña Endrina no tiene parentesco alguno con las astutas mujeres del *Libro de los engaños*, sino que sucumbe a la seducción, víctima de su propio amor y de las malas artes de la tercera Trotaconventos.

Al contrario de lo que ocurre en las obras orientales, Juan Ruiz se detiene ante la santidad del matrimonio. Pero no es fácil saber si el Arcipreste es enemigo o partidario de las mujeres. El Arcipreste, que por su condición de clérigo no podía gozar las dulzuras del amor legítimo, no ve en la mujer la compañera fiel en los placeres y en los cuidados, sino que goza de sus buenas fortunas, cuando se presentan, y soporta los reveses con tranquila filosofía, sin maldecir de su estrella ni quejarse de las bellas desdeñosas.

En la poesía del siglo XV, Juan de Mena, con su *Laberinto de Fortuna*, y el Marqués de Santillana, con su *El infierno de los enamorados*, según la moda corriente, se proclaman amadores desgraciados.

Una de las obras que ejerció cierta influencia sobre *La Celestina* de Fernando de Rojas fue *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, que constituye una de las tempranas manifestaciones de la novela en el siglo XV, narración caballeresca y sentimental. El suicida Leriano en estado moribundo defiende a las mujeres ante el amigo que habla mal de ellas, por medio de razones, en la segunda parte de las cuales pone de manifiesto la influencia de la mujer como dulcificadora de las costumbres y como musa inspiradora de altos ideales.

Diego de San Pedro, que diviniza en cierta manera a la mujer, al considerarla creadora de fortaleza en el varón, en la cuarta razón de las veinte de la segunda parte de las mismas, piensa que la fe en Dios puede nacer de un enamorado pensamiento, como siglos más tarde Bécquer.

La picaresca encontró gran parte de su inspiración en este tipo de literatura y era ella misma un género didáctico y ascético. Estas ideas serán repetidas y plasmadas siempre con el propósito de escarmentar. El feminismo de la picaresca está, por tanto, condicionado por la época y el ambiente de la contrarreforma, más que por ninguna otra tradición previa de antifeminismo en los cuentos medievales, o por los novelistas italianos (Heli, 1982).

La mujer aparecerá de ordinario en las novelas picarescas como tentadora, lasciva y avariciosa –la virtuosa que aparece en ocasiones será una excepción–. Por su astucia, la mujer constituirá el principal obstáculo en el camino del hombre hacia la perfección. En el mejor de los casos, el matrimonio será considerado como una concesión a la flaqueza humana y el amor sustituirá a la concupiscencia.

En la Edad Media se formaron unas pseudoetimologías reveladoras de un fondo de desestimación moral de la mujer, que se pueden encontrar todavía en el siglo XVII: *mulier* = *mollis aer* (= objeto metálico flexible); *femina* = *fides minima* (= muy poca confianza / lealtad, rectitud / autenticidad). En la Edad Moderna los ataques presentan un aspecto menos gramatical y más personal. Todo ello tiene lugar, paradójicamente, en una sociedad con predominante economía de autoconsumo, donde la mujer mantiene un papel más productivo en la vida en común (Maravall, 1987).

La concepción de la mujer como poseedora de una tendencia innata al mal y a la desgracia del hombre, que se remonta al libro bíblico del *Génesis*, inspiró durante muchos siglos una copiosa producción literaria antifeminista en casi toda Europa. Cabe citar como ejemplos: las *Quinze joies du mariage*, de Antonio de la Salle; *Gargantúa*, *Pantagruel* y el *Tiers livre* de Rabelais; el *Decamerón* de Bocaccio; el *Corbacho*, del Arcipreste de Talavera, o *La Celestina*, de Fernando de Rojas.

Pero en el siglo XVII esta actitud de misoginia se levanta sobre otra consideración: se da nuevo y mayor relieve al mito de Eva, según la versión difundida por los frailes, poseedores de dominio social en ciertas esferas, que lleva a la general difusión del juicio adverso sobre la mujer, a la que durante el Siglo de Oro se la considera subordinada al que vela por ella, el hombre. La Iglesia enseñaba que, dada la posición subordinada y la flaqueza moral del sexo femenino, era muy importante que la mujer aprendiera a ser sumisa y obediente con el hombre, hasta tal punto que se les prohíbe hablar en público, y se les relega a aprender únicamente en casa, por medio de preguntas formuladas al marido, conforme a la primera carta del apóstol San Pablo a los Corintios (14, 34-36).

Como en todos los países europeos, las literaturas castellanas conocen unos siglos de posición hostil hacia la mujer. Pero también se conoce la existencia de una contracorriente en elogio y exaltación de las mujeres, que contribuyó a despertar actitudes reivindicativas femeninas y una iniciativa de la mujer, que penetró en las literaturas –la creación místico-literaria del argumento de la Pasión de la Virgen María correlativamente al de la pasión de Cristo– y el arte –el tímpano de la Catedral de Senlis, en Francia, introduce el tema central de la Coronación de la Virgen– españoles desde más allá de los Pirineos.

En una sociedad como la de los países europeos al comienzo de la modernidad, la misoginia es una manera de legitimación y justificación de la presión que el honor conyugal ejerce sobre la mujer, para asegurar la autenticidad en la transmisión de patrimonio y de calidad moral. Por eso, en las clases sociales de nivel muy bajo se aprecia una cierta despreocupación por ese honor, aunque algunas capas de esta masa, antes indiferenciadas, como por ejemplo los labradores ricos, al mejorar sus condiciones, empiezan a sentirse partícipes (Cubillo, 2001).

En la familia bajo-medieval, en la que el taller familiar ha dejado de ser individual y hay ahora algún aprendiz, se asegura a sus miembros una remuneración que, en especie, comprende alimentación y alojamiento, en la que la mujer se encarga de atender estos aspectos y de administrar el conjunto. Sin embargo, con la expansión del primer capitalismo, la explotación desborda el espacio doméstico y la mujer pierde ese carácter de colaboradorapreciada en el aspecto económico. Con ello, el burgués de los primeros tiempos considera conveniente, tanto para renombre de su casa como para el mejor crédito de su firma, colmar a su mujer de vestidos, joyas, criados, coche, etc. Así la mujer, habiendo perdido su función activa en la vida social y económica, queda reducida a ser una pasiva participante en el nivel de consumo que el marido considera rentable ostentar.

La nueva posición de la mujer, al arrebatarle la iniciativa en ciertos campos, hace que se desplace hacia otras esferas de decisión y actividad. La liberación de la ocupación casera lleva a la mujer a aumentar su presión en el terreno del consumo. La mujer que cuenta con un marido rico despierta la codicia de la que no ha tenido tanta suerte. Por lo tanto, en el terreno de la picaresca, a la mujer de bajo nivel sólo le cabía la posibilidad de buscar la aventura personal, para tratar de asemejarse a la que tiene un marido rico y cuenta con importantes adornos. La mujer, al transformarse en un objeto sobre el cual se muestra el caudal del marido o del amante, se convierte en una prenda

cara. Hasta tal punto Quevedo acusa a las mujeres de ser un factor de la crisis de la Monarquía. Como ejemplificación en la picaresca, en el pseudo *Guzmán* de Juan Martí, “la mujer es animal muy costoso de sustentar” (Valbuena Prat, 1987: 604).

Desde luego que ni el medro ni las aspiraciones de la mujer podían ser iguales que los del hombre en el siglo XVII. Dado que la mujer había perdido la iniciativa para desempeñar funciones sociales, y que el honor de la mujer casi siempre era sólo del marido, los afanes de ésta, y en concreto de las pícaras, Justina, Teresa, Rufina y Elena, no podían ir más allá de aparentar más y de “valer” más, dejando aparte los casos en que se dedicaran a cooperar con su marido, o bien solas, en enredos fraudulentos, a fin de alcanzar ventajas patrimoniales para poder comprar sus respectivas “honras”. (Del Ama, 2007).

Como advierte Margarita Torremocha (2010), a la hora de analizar la situación de las mujeres en el Barroco hay que huir de las generalizaciones, y también de las proyecciones de una mentalidad contemporánea sobre esa época. Los diferentes documentos que hablan de las mujeres, sean de orden jurídico, religioso o literario documentales, han de leerse con cierta cautela al estar condicionadas y aportar, en su mayoría, una mirada parcial de la realidad, apoyada en los tópicos y centrada fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva, en un ámbito cortesano y urbano. Algunos de los teólogos, moralistas y literatos costumbristas castellanos, escriben sus textos con la intención de educar a las mujeres y mostrarles modelos de comportamiento (López Cordón, 1990).

Son obras de carácter diferente, como Manuales de confesión, tratados sobre el matrimonio o sobre la familia que nos permiten aproximarnos a un modelo ideal pero también estrechamente relacionado con la realidad de las mujeres del Siglo de Oro.

Una promesa quebrantada era un motivo frecuente de denuncia ante los prelados del mundo católico. La madre de Teresa de Manzanares, Catalina, es una de esas mujeres seducida y engañada bajo la promesa de matrimonio, desengañada de los hombres:

“Aunque recelosa del desengaño del segoviano (a quien no había podido hallar en Madrid), quiso que la evidencia la desengañase, y así le dijo que..., porque tenía tanto escarmiento de los engaños de los hombres, por uno que la hizo quien la desterró de su patria y dio a conocer las ajenas, dándole palabra de ser su marido, que estaba desde entonces con propósito de no creer más de lo que viese con sus ojos” (*La niña de los*

embustes; Teresa de Manzanares, 230-231).

Estas demandas se multiplicaron después de la santificación del matrimonio, ratificada en Trento. El decreto Tametsi (Concilio de Trento, 1563) exigía la publicidad del enlace con tres amonestaciones previas; el matrimonio debía ser contraído en presencia del sacerdote y otros testigos –por palabras de presente– y hasta ese momento de la ceremonia *in facie ecclesiae* no se consideraba lícito consumarlo o hacer vida marital. La Reforma tridentina del matrimonio iba a permitir que la vecindad asumiese una función reguladora, tanto en la formación de parejas y el establecimiento de enlaces, como en la supervisión de las relaciones sexuales y la buena fama de las mujeres del barrio.

Instrucción de la mujer cristiana (1523), de Juan Luis Vives; *La Perfecta casada* (1583)²⁵, de Fray Luís de León, o *Espejo de la perfecta casada* (1637), de Fray Alonso de Herrera son tres de los más importantes. A través del carácter normativo y formativo de estos tratados percibimos los mecanismos de una sociedad fundada sobre valores como la autoridad de derecho divino, la jerarquía, el orden patriarcal, que repercuten sobre la estructura familiar e imponen a cada uno de sus miembros, según su estado, un papel y un estatus preciso. Deberes morales y espirituales concretos se marcan a cada uno, según un modelo de perfección divina, aunque la preocupación por los aspectos materiales está también presente.

Las mujeres son las destinatarias de muchas de estas obras. Los tratadistas se refieren a ellas considerándolas seres débil, que necesitan ser guiadas y aconsejadas en mayor medida que el hombre y, al mismo tiempo, porque, aunque sometida al marido, se le asigna un papel fundamental en el mantenimiento de la institución matrimonial y, en consecuencia, de la familia, elemento básico de la organización de la sociedad, modelo, a escala reducida, de la propia organización de un Estado moderno que se está consolidando. No solo las mujeres de las clases acomodadas accederán directamente, a través de su lectura a tales obras, sino que servirán como base para la labor de confesores y predicadores quienes, a su vez, harán llegar estos mensajes a las mujeres de clases bajas, por lo que su difusión será muy amplia (Alonso, 1962).

Los predicadores del siglo arremetían contra la moda en el vestir de las mujeres, los afeites y los diversos abusos en la búsqueda de la elegancia. Fray Jerónimo Bautista de Lanuza, cuando predicaba en 1606, en el Hospital de nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, dijo así:

“Reprehendiendo algunas veces, con los Apóstoles S. Pedro y S. Pablo, el demasiado cuidado de las mujeres en su composición y ornato, nombrando algunas cosas de sus galas y dijes —el hurraço, la arandela, la trampilla, etc.— dijéronme con mucha gracia unas Señoras de título, que me imaginaban que venía como aquel de los siete durmientes, que yendo a comprar a la ciudad, sacaba monedas tan antiguas, que no estaban en uso, ni las conocían, porque totalmente eran otras las que corrían; porque las cosas de adorno de las mujeres que yo nombraba, aunque poco antes eran usadas, ya estaban del todo olvidadas, y eran nuevas cuantas ahora traían, y comenzáronmelas a nombrar con unos nombres que parecían compuestos para bernardinas o jerigonza”.

Los moralistas reconocían cuatro estados diferentes para la mujer: doncella, casada, viuda o monja. Pero existía, no obstante, una quinta forma de contención para aquellas mujeres que no podían o querían ajustarse a ninguno de estos cuatro estados. Puesto que se reconocían las necesidades sexuales de los varones de las clases privilegiadas, se admitía cierta forma intermedia para mujeres no pertenecientes a estos grupos privilegiados: las prostitutas, que eran consideradas el quinto estado (Coll-Tellechea, 2005: 22).

El humanismo, con Erasmo a la cabeza, preconizó la comunión entre amor y matrimonio y dignificó el papel de la mujer dentro del hogar, no sólo como organizadora de la casa y del trabajo dentro de la casa, sino como educadora de sus propios hijos. El interés por la instrucción de la mujer entre los humanistas cobra sentido en tanto en cuanto se hace a la mujer depositaria de una tradición patriarcal que debe transmitir a los hijos. Por eso, la educación que se preconiza para la mujer es una educación vigilada, de contenido ético-religioso fundamentalmente, y orientada a su aplicación en el seno de la familia.

A pesar de lo que tenía de innovador este discurso humanista, el ámbito al que estaba abocada la mujer, y seguiría estándolo en el siglo XVII, era todavía el de lo privado. El espacio público correspondía al hombre. Encontramos un eco literario de la idea de Fray Luis en los versos de Quevedo: Poco ofende encerrada en cueva oscura / mas para mayor gloria del marido / es buena cuando está en la sepultura” (Quevedo, 1966: 45).

En el Siglo de Oro eran frecuentes los pleitos por promesas de matrimonio incumplidas. La participación no solo de las familias, sino también de toda una comunidad en estos asuntos privados que atañen al honor de las mujeres, era fundamental. En Sevilla, en 1644, la viuda Isabel Rodríguez acudía a la Audiencia Real para demandar a Lázaro de Carmona, el presunto seductor al que acusó de deshonorar a su hija bajo promesa de matrimonio. Se iniciaba así un proceso judicial que pronto se trasladó al Tribunal Eclesiástico, y en el que participaron hasta ocho personas en calidad de testigos –mujeres en su mayoría– además de la propia seducida, Violante Rodríguez, su madre y su hermana.

Las tres mujeres, de origen portugués, vivían sin el amparo de una figura masculina y sobrevivían con sus labores de costura en un corral de vecinos del barrio de Triana. Lázaro, carpintero de ribera, recientemente ascendido a sargento, fue retenido en la Cárcel Real mientras se tomaban declaraciones y el pleito seguía su curso. Él negaba los hechos al tiempo que otras voces del vecindario aseguraban haberlos sorprendido desnudos en una cama y haberlos oído intercambiar promesas de futuro. Buscaban reparar la honra de Violante certificando sus virtudes morales y físicas, demostrando que había sido burlada con palabras de amor y lograr así, mediante estas presiones, que Lázaro cumpliera su promesa.

Juan Luis Vives defiende la idea de que la reclusión de la mujer y su completa ausencia de la vida pública son muestras seguras de su castidad, y exhorta a la mujer a que se aparte de querer saber lo que ocurre en el mundo, por lo que Vives subraya que: «Escarnece Juvenal a aquellas mujeres que saben ‘qué acciones realizan los seres y los tracios, qué es lo que acontece en todo el orbe de la Tierra’» (Vives, 1995: 287).

En el caso de las viudas, esta obligación es mucho más tajante. Los moralistas y la sociedad en general eran especialmente rigurosos con ellas, puesto que se trataba de mujeres que se encontraban en el mundo sin estar sometidas directamente al poder de un hombre, como sostiene Vigil (1986). El recogimiento, la honestidad, la frecuentación de los oficios divinos, las lecturas piadosas y las obras de misericordia deben constituir sus preocupaciones y ocupaciones fundamentales. Todo cuanto se relacione con galas y atavíos, con fiestas y saraos o cualquier otro pasatiempo y diversión queda absolutamente fuera de este ideal de viuda perfecta. Cuando Vives escribe el capítulo dedicado a ellas: «Cómo debe comportarse fuera de casa», les sugiere que:

“Lo más seguro será salir poco a la calle y hacerlo siempre acompañada

de una mujer respetable y honrada, y por el camino más corto al lugar donde te dirijas; no busques templos donde haya afluencia y concurso de varones, sino donde no haya más que soledad y no exista posibilidad alguna de pecar, pero sí la más amplia y segura ocasión para orar” (Vives, 1995: 383).

También para Maravall las opiniones de los moralistas se producen en una nueva situación social y económica del país, que concede más libertad a las mujeres barrocas:

“Sigue el incremento de su influencia sobre la prole, porque crece el tiempo libre en la casa de cuantos la forman (...); la liberación de la ocupación casera le permite tomar mayor parte en fiestas, teatro, paseos, casas de juego. En varios aspectos, su influencia incide más que antes sobre su entorno” (Maravall, 1986: 65).

Antonio Rey Hazas (2009) afirma que el final, tanto de *La garduña de Sevilla* como el de *La niña de los embustes*, encierra, aunque no desde la perspectiva de la pícara, «una descalificación global de la sociedad barroca española», que permite el triunfo de individuos como Rufina.

Como sostiene Mariana Dimitrova (1996), los autores dotan a las pícaras de gran libertad de acción y movimientos, y el espacio adquiere mayor importancia por ser el marco de viajes que generan aventuras:

“Por consiguiente, en las novelas picarescas femeninas el interés se centra en la acción, llegando lo narrativo a prevalecer sobre lo descriptivo. Cada viaje y cada aventura de la figura central dan lugar a nuevos episodios, todos ellos de carácter independiente, puesto que no se hallan subordinados a las leyes de un proceso de transformación gradual, ni tampoco a un núcleo conceptual que tienda a conferirle unidad al conjunto” (Dimitrova, 1996: 7).

La prostitución en el siglo de Oro se ejercía en los burdeles. Entre otras medidas (especialmente la concentración de las meretrices en mancebías), pronto gana fuerza la necesidad de un examen médico para las prostitutas, que compruebe

la higiene y la salud para evitar contagios y otros peligros. El médico Andrés de León advierte de la necesidad de revisiones médicas para la prostitución en su *Práctico de morbo gallito*, de 1605:

“Se advierta que los daños de las repúblicas suceden por el mucho descuido y desorden en los tocamientos, y las justicias tienen gran culpa en no tener cirujano y médico asalariado que visite las mujeres públicas y las que se supiese que ganan aunque más entonadas fuesen, pues son estas las que causan mayores daños que peste, para que con este cuidado no sucedan tantos desastres como cada día vemos en las mayores repúblicas” (De León, 1605: 32).

La legislación permitió el comercio sexual en las mancebías con el objetivo de acabar con las violaciones, las reyertas callejeras, la sodomía, la sífilis, los hijos ilegítimos, y un largo etcétera de males sociales, derivados de los problemas políticos, que asolaron la España del Siglo de Oro. Sin embargo, los tratados y obras de ficción dan cuenta de que la normativa no se cumplía, y que las ramerías seguían trabajando en las calles y esquinas, fuera del gueto del lupanar.

En una disposición de Felipe IV, fechada en 1631, se lee:

“Se pregone en esta Corte, atento a la muchedumbre de mozas que pueden servir, que han venido y vienen a esta Corte y andan vagando por ellas por bodegones y tabernas que no solo son vagabundas, sino que andan por las calles, portales y cajones incitando a los hombres a que ofendan a Dios con ellas y asistan con los amos, etc.” (Vigil, 1986: 89).

Debido a que el burdel no ofrecía nada a estas mujeres pobres, a cambio de su contribución sexual, no debe sorprender que algunas de ellas optaran por suplir la demanda sexual existente a través de una oferta enteramente privada, que además ofrecía posibilidades de ganancia. Estas mujeres ejercen la prostitución fuera del burdel:

“Estas mujeres fuera del control institucional, ajenas al burdel, también conocidas como *mujeres libres*²⁸, eran, por lo general, mozas

jóvenes, solas, carentes de capital para ingresar en el convento o en el matrimonio, que desplazadas del campo a la ciudad, ejercían de sirvientas o la prostitución libre como medio de supervivencia” (Baldrich, 2016: 45).

Las mujeres libres llamaron también la atención de los políticos, los viajeros y las autoridades. La situación de crisis económica y la falta de empleo afectaban profundamente a las españolas pobres que vivían y morían en condiciones miserables. Esto puede deberse a que, en el período moderno temprano, muchas prostitutas prefirieron trabajar solas en lugar de estar sujetas a las reglas y el control de una casa de prostitución (Zafra, 2004: 21).

Un ejemplo de la mención literaria de estas mujeres libres la tenemos ya en *La lozana andaluza* (1528), en un diálogo entre Rampín y Aldonza –la Lozana–, en el Mamotreto XII:

“LOZANA. ¡Mira agora dónde va braguillas! ¡Guayas si la sacó Perico el bravo!

– ¿Qué era, por mi vida, hijo?

RAMPÍN. Nonada, sino el tributo que les demandaban, y ellas han dado, por no ser vistas, quién anillo, quién cadena, y después enviará cada una cualquier litigante por lo que dio, y es una cosa, que pagan cada una un ducado al año al capitán de Torre Sabela.

LOZANA. ¿Todas?

RAMPÍN. Salvo las casadas.

LOZANA. Mal hacen, que no habían de pagar sino las que están *al* [en el] burdel.

RAMPÍN. Pues por eso es la mayor parte de Roma burdel, y le dicen: ‘Roma putana’” (Delicado, 1988: 94).

Los moralistas y legisladores solo reconocían dos estados para la mujer: el matrimonio y el convento, los dos únicos que se encontraban situados dentro del marco de la moralidad y la legalidad (Bermejo, 1987). Las mujeres tenían, entonces, cuatro expectativas posibles de vida: doncella, casada, viuda y monja, reduciendo así el número de estados femeniles que Enrique de Villena, en su obra *Los doce*

trabajos de Hércules (1499), ampliaba a más categorías: casada, viuda, doncella, dueña, moza, sierva y niña, considerando que en todas ellas debe reinar la obediencia femenina.

Sus doctrinas establecieron la inferioridad mental, espiritual y social de la mujer, y buscaron restringir muchos aspectos de su vida, incluyendo su capacidad de opinar y salir de la casa. Luis Vives expresa una visión muy negativa de las mujeres; siguiendo a Aristóteles, sostiene que la naturaleza femenina se encuentra marcada por el signo de la debilidad y la inferioridad, desde el momento mismo de ser engendrada:

“Naturalmente el semen del hombre es recibido en el vientre maternal, si tiene calor suficiente el hombre engendra varón y de otro modo la muger. Por ello, por defecto de calor vivo la mujer es más imbécil por naturaleza, menor en seriedad, más caduca, miedosa, por lo que ha de ocuparse en el cuidado de pequeños negocios” (Vives, 1995: 35).

Teóricos de la ciencia de la época renacentista, como Juan Huarte de San Juan [1529-1588, médico y filósofo español] y Ambroise Paré [1510-1590, cirujano y médico francés], retomando la herencia griega, y siguiendo también a Aristóteles, consideran el aspecto creativo de la reproducción responsabilidad de la semilla masculina. La concepción aristotélica de la mujer como “hombre imperfecto” y su subordinación a una función pasiva, como la de “tierra nutriente”, repercutieron en la actividad literaria del Renacimiento. Francis Bacon y Miguel de Cervantes constituyen ejemplos de la metáfora usada, mediante la cual los libros son vistos como “progenie” engendrada por su autor masculino.

Existe una gran conexión entre esta idea de la mujer como mera proveedora de materia, incapaz de producir vida de forma directa, y la exclusión de la mujer de la actividad literaria, incapaz de “concebir” o generar textos. Esta exclusión resulta evidente en las novelas picarescas de los siglos XVI y XVII protagonizadas por mujeres. Así, obras como *La lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado, *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda, *La hija de Celestina* (1612) de Alonso de Salas Barbadillo y *Teresa de Manzanares* (1637) de Castillo Solórzano constituyen buenos ejemplos de tal constricción.

Si la teoría aristotélica definía a la mujer como un “hombre incompleto”, estas pícaras son excluidas del canon literario como “pícaras incompletas” al no generar su propio texto autobiográfico. Es de notar que la crítica (Lázaro Carreter, 1970; Domingo

del Monte, 1971; Francisco Rico, 1971; Massón, 1988; Stickney, 2004; Juárez, 2006; Dabaco, 2015; Castanaga, 2011, entre otros) ha señalado el carácter autobiográfico como una característica esencial del género picaresco –el pícaro pone énfasis en el mismo acto de escribir su propio texto, de “producirlo”.

El padre G. Astete admite que, en general, los padres pueden enseñar a leer a sus hijas, pero considera mucho más importante insistir en cuestiones como las devociones piadosas, la doctrina cristiana, las prácticas religiosas, en hacer de ellas jóvenes "mansas, sufridas, honestas y agradables a Dios". No considera en cambio necesario ni conveniente que aprendan a escribir o contar dado que:

“La muger no ha de ganar de comer por el escribir ni contar, ni se ha de valer de la pluma como el hombre: antes así como es gloria para el hombre la pluma y la espada en la cinta, así es gloria para la muger el uso en la mano y la rueca en la cinta y el ojo en la almohadilla” (Astete, 1603: 150).

La mujer casada no es dueña de sí misma: del poder del padre o del hermano se traslada al área de férreo control del marido. Si es bella, casta, sumisa, obediente, virtuosa y es capaz de ofrecer una jugosa dote, el casamiento tiene alta probabilidad de celebrarse. El amor no interviene en la concertación del matrimonio, que consistía en un mero contrato económico, pero era estimado por la Iglesia y el poder civil como el estado perfecto para hombres y mujeres, aunque también poseía una valoración negativa, ya que en lo cotidiano y en el imaginario popular se seguía poniendo en duda como fórmula de vida placentera para el hombre y para la mujer; con todo, aquel podía alcanzar cierta libertad y derechos al convertirse en cabeza de familia.

A pesar de que ambos cónyuges podían caer en faltas, los pecados de la esposa, calificados como mortales, se relacionaban directamente con la desobediencia, mientras que los del esposo se referían a ciertos excesos cometidos en el ejercicio de su autoridad al castigar gravemente a su mujer o prohibirle, sin causa justa, que cumpliera con sus obligaciones para con Dios. En sus manos estaba el que no se promovieran discordias, puesto que ella, más irascible por naturaleza, debía ceder, siendo mansa y sufriendo con paciencia todo cuanto su condición de mujer y esposa le imponían. Las amonestaciones de los moralistas recaen por completo en las mujeres, como señala Fray Luis de León.

“No hay cabeza peor que la cabeza de la culebra, ni ira que iguale a la de la mujer enojosa. Vivir con leones y con dragones es mas pasadero que hacer vida con la mujer que es malvada. Todo mal es pequeño en comparación de la mala: a los pecadores les caiga tal suerte” (Fray Luis de León, 1950: 56).

En su papel de esposa, sin embargo, y así lo refleja el título *La perfecta casada* de fray Luis de León, se incide de manera mucho más clara y extensa, definiendo cómo debía ser (obediente, sumisa y discreta) y convirtiéndola en la garante de un matrimonio placentero o, cuanto menos, llevadero. Ella debería aceptar y sufrir este castigo en aras de conservar la paz y la concordia en el matrimonio como escribe Juan Vives:

“Si por caso su marido refiere con ella por mucho que le diga y la maltrate nunca ella le responderá ni le hablará con enojo sino con mucha cordura y reposo porque la yra nunca jamás se apacigua con la yra” (Vives, 1995: 63).

Así, aunque el marido también podía colaborar en el buen desarrollo de la convivencia, era la mujer quien debía mostrarse dócil, aguantando con paciencia y resignación posibles recriminaciones, castigos, engaños y actos de adulterio por parte de su esposo, al que estaba unida, en la mayoría de los casos, por voluntad paterna. Lo que en ellas se entendía como un comportamiento punible y pecaminoso era visto en ellos, si no bien, al menos sí con bastante condescendencia.

Este discurso, dirigido a las esposas por los moralistas, contaba con el apoyo de una legislación que legitimaba la posición de inferioridad de la mujer y la autoridad del marido. Jurídicamente la mujer casada estaba incapacitada para actuar sin licencia de su esposo en determinadas ocasiones. A principios del siglo XVI, las Leyes de Toro estipularon que sin ésta no podía repudiar una herencia, aunque sí aceptarla con beneficio de inventario, ni hacer contratos o estar en juicio. También la dote que la mujer aportaba al matrimonio, aunque seguía siendo de su propiedad y la recuperaba al enviudar, quedaba bajo el poder y la administración del marido.

La novela picaresca, con su discurso amonestador, se hace eco de los peligros que supone una mujer casada que no respeta la castidad del lazo conyugal. En el capítulo XVII de *La niña de los embustes* Teresa advierte a las mujeres:

“Y acudía don Sancho a frecuentar mi festejo, si bien sólo le daba lugar a hablarme, mas no pasaba de allí, porque también me tenía mis humos de que se casaría conmigo; y estaba engañada, que deliberarse una mujer casada a hablar a un hombre soltero cierra la puerta a que él no confie della y la elija por mujer, haciéndose cuenta que quien se olvidó del honor de su marido para admitirle por galán, después haría lo mismo. Sea este aviso para las mujeres casadas, y no se determinen a ser livianas para perder el crédito de fieles, como yo le perdí con don Sancho” (243-244).

La consideración social de viudos y viudas también estaba marcada por la desigualdad. Según analiza Margarita Torremocha (2010), los hombres no tenían que guardar luto y era lo habitual y natural que volvieran a casarse; las mujeres, sin embargo, debían guardarlo y se veía con malos ojos que contrajeran segundas nupcias, por lo que quedaban relegadas a un plano de indefensión. Una de las salidas de estas mujeres ante esta situación era ingresar en un convento. La Iglesia se convirtió, más que en una preferencia de estado de vida, en un refugio. Los conventos acogieron a mujeres con una profunda vocación religiosa, pero también a mujeres que se vieron forzadas a recluirse, lo que dio lugar, por ejemplo, a que surgiera la figura de los galanteadores de monjas, que presenta brevemente la autora, y de mujeres que llegaron mucho más tarde a la vida monástica de lo que hubieran deseado, tras pasar por un matrimonio frustrado y desapacible.

Mientras el varón podía mejorar su estatus a través del trabajo, la milicia o el soborno; la mujer solo tenía un camino, el matrimonio. El contexto social de la mujer estaba supeditado a las estructuras de poder (la familia, la Iglesia, el estado) que se ocupaban de controlarla con la ayuda de libros de doctrina y avisos, con el fin de asegurar el discurso patriarcal hegemónico. Desde la Patrística primitiva, la mujer se había considerado un ser inferior al hombre, un hombre imperfecto, con un intelecto más débil. De esa «disminución» derivaban otros rasgos reconocidos como exclusivos de su condición: superficialidad, irresponsabilidad, volubilidad, y un sinfín de adjetivos peyorativos. En el *Diálogo de mujeres*, Cristóbal de Castillejo describe a la mujer así:

“Porque no se entiende a sí (la mujer) de mudable, inconstante, variable,

vaga, vana, garladora, deslenguada, mordedora, mentirosa, intolerable, maliciosa, arrogante, ynperiosa, mandona, descomedida, temeraria de atrevida, ynpaciente, querelosa, robadora, pesada, revolvedora, ambiciosa” (De Castillejo, 1986: 175).

Junto con las casadas, viudas y monjas, figura la prostituta en oposición a la mujer honesta, como mala mujer, según un juicio elaborado sobre cuestiones de moral sexual. La prostitución, como vimos, fue objeto en este siglo de numerosos cambios legislativos vinculados a las doctrinas tridentinas que, entre otras cuestiones, procuraron erradicar, aunque sin el suficiente énfasis y sin ningún éxito, los amancebamientos, esencialmente de los eclesiásticos, y las actitudes y comportamientos disolutos de las mujeres, por ejemplo, a través de la prohibición de vestir mantos que taparan sus caras, para poder actuar sin ser reconocidas. Una moda muy criticada por moralistas y costumbristas, junto a la del consumo de vanidades, como son los afeites, galas y adornos, que esta especialista va describiendo y explicando, haciendo un recorrido por los productos y atuendos, empleados por las mujeres en la época para incrementar su belleza y mejorar su aspecto, de acuerdo con los criterios estéticos imperantes.

Así se configura el mundo de la apariencia, basado en ver y en ser visto, identificando a las personas por la condición exterior, motivo por el que en alguna ocasión, como en la de la monja Alférez, una mujer podía llegar a atreverse a vestir traje de varón para acceder a puestos reservados a ellos. Una realidad que se lleva a las tablas con una gran profusión (Bravo Villasante, 1989).

En la sociedad barroca las fórmulas y ritos religiosos, como los sacramentos de la confesión y la Eucaristía, formaban parte de las costumbres de la vida diaria y se convirtieron en un alivio y escapatoria para la mujer. Las salidas a la iglesia rompían el retiro forzoso en la casa y suponían la oportunidad de encontrarse y galantear con hombres. Así lo entiende Diego Pérez de Valdivia, que en su *Aviso de gente recogida* (1585) advierte:

“Y ojalá el día que tuviesen que comulgar fuese el día de fiesta para que en un día cumpliesen con misa, sermón, confesión y comunión y se estuviesen encerradísimas en casa sin ver, ni que las vieses. Y por esta razón se habían de escusar de ir a Iglesias lejos, o donde hay mucho concurso de gente, o quien mire, y les note, y finalmente se guarden de

cualquier género de peligro que pueda perturbar su castidad” (408).

Los maridos podían llegar a ejercer la violencia sobre sus mujeres, en general, por cuestiones pasionales, por lo que se consideraba que sobre la figura femenina recaía la responsabilidad de no exasperar ni dar celos al marido. Este tema, junto con la necesidad del encierro de las mujeres en sus casas, aparece en muchos autores del siglo XVII, como Cervantes, y también en la novela picaresca.

En los Dramas de Comendador, otro de los géneros más famosos del teatro del Siglo de Oro, la mujer se reduce a ser la depositaria del honor familiar, y en muchos casos a ser la víctima de ese particular "status quo"¹⁵. En todos ellos los temas centrales son el honor y las relaciones sociales entre los diferentes estamentos, en una sociedad en que estos estaban perfectamente delimitados y jerarquizados con un código y una organización social muy estricta. El papel de la mujer en obras como *Fuente Ovejuna* y *Peribañez y el Comendador de Ocaña* de Lope de Vega o *El Alcalde de Zalamea* de Calderón se reduce a un objeto, aunque alguna de las protagonistas se rebelan, como es el caso de Laurencia, quien tras ser violada, sale ella misma a defender y a vengar su ultrajado honor.

El castigo a la esposa infiel, a la amante que ha dejado de amar o a la esclava que no obedece ciegamente, es una tónica que recorre civilizaciones y culturas durante toda la Edad Media. De esta manera, el correctivo mayor, el de la muerte, había llegado a parecer normal a las audiencias del siglo XVII.

La muerte no era el único castigo, otros métodos, como la violación o el rapto, añadían humillación a la violencia contra la mujer. No faltan ejemplos de una violencia más sibilina, sin muertes ni violaciones, que podían dañar de forma irreparable la salud, la economía o la honra de la mujer. La reputación de una mujer podía ser profanada fácilmente de boca en boca con insinuaciones o falsos rumores. En la ciudad Barroca, donde convivían riqueza y miseria, los barrios populares posibilitaban las habladurías y las murmuraciones (Manzano, 2016).

Hay que tener en cuenta que los espacios en los Siglos de Oro están segregados por sexos: el público para el hombre: plazas, calles, caminos, viajes, mientras que las

¹⁵ Algunas de estas obras son: Calderón de la Barca, *El Médico de su Honra*, Castalia, Madrid, 1989; Calderón de la Barca, *El Pintor de su deshonor*. Obras completas. Tomo 11, Aguilar, Madrid, 1969; Lope de Vega, *El castigo sin venganza*. Castalia, Madrid, 1970.

mujeres tienen que desarrollar su vida en lo privado: la casa, el convento, el huerto. El lugar de las mujeres es el familiar y cualquier transgresión lleva consigo la crítica social de la época.

Juan de Zabaleta, en un testimonio que refleja el poder de atracción que el teatro ejercía sobre la sociedad de la época, y particularmente sobre el público femenino, aprovecha para criticar la libertad femenina. Dentro del abanico de posibilidades que el teatro les ofrecía, las mujeres se sintieron atraídas más por la comedia que por el drama, pues la comedia, por sus características, permitía situar en el centro de la acción a personajes femeninos en situaciones más permisivas que el drama:

“También van a la comedia las mujeres y también las mujeres tienen alma: bueno será darles en esa materia consejos. Los hombres van el día de fiesta a la comedia antes de comer las mujeres. La mujer que ha de ir a la comedia el día de fiesta, ordinariamente le hace tareas todo el día: conviéndose con una vecina suya, almuerza cualquier cosa, reservando la comida del medio día para la noche: vanse a una misa, y desde la misa por tomar buen lugar parten a la cazuela” (Zabaleta, 1977: 28-29).

Se trata de un lugar en el que las mujeres, por estar solas, actuaban con mayor libertad y, mediante un lenguaje de signos, podían relacionarse con un hombre. Es exactamente la imagen de la pícaro, el reconocimiento del afán de “libertad”, que acabará con arrastrarla a la práctica del vagabundeo, transformándose en “libertad pícaro”. En la primera romería que hace Justina se dirige hacia Arenillas. Tras ésta, realiza otra hacia León, donde aclara: “Resolví en dar una pavonada en la ciudad de León, por ver si se me pegaba en ella algo de lo civil, ya que de lo criminal yo era maestra” (543); continúa hasta Nuestra Señora del Camino y el Humilladero, tres etapas que forman parte del Camino de Santiago. Justina visita también en León la iglesia-catedral, donde observa la tradición de los bailes de las cantaderas.

Con esta fiesta que presencia la pícaro, se celebra el famoso y legendario *tributo de las cien doncellas*, que conecta de nuevo con los ritos de la peregrinación de la pícaro, es decir, el andar y el bailar. Cuando Justina ve danzando a las mozas, no puede evitar seguir el baile de las cantaderas y se entremezcla como una de ellas (593). La pícaro describe esta ofrenda con ironía, al cuestionar, desde el principio, la virginidad de las doncellas: “Eran de cada parroquia diez o doce cantaderas, y diz que todas vírgenes.

(...) Ellas decían que lo eran, que es este un pleito que nunca tiene más de un testigo” (594).

Las romerías se celebraban en el campo, extramuros del pueblo o de la aldea, lejos de las miradas escrutadoras, los poderes y las censuras institucionales –por ello fue que hubo tantas censuras, execraciones e incluso prohibiciones de romerías en la España del Antiguo Régimen (Altamirano, 2009).

La disposición espacial de las romerías era, en realidad, la de círculos que seguían un orden simbólico: en el anillo más interior se encontraba la ermita o santuario donde se celebraba la función religiosa que convocaba, en un principio, a los concurrentes; el círculo inmediato era el de las parejas ya casadas, familias, curiosos, visitantes, gorriones y pícaros que acudían a comer, beber y bailar festivamente, o a sacar o a robar; el siguiente era el de los corros y grupos de jóvenes solteros, vecinos y circunvecinos, ansiosos, por supuesto, de tener encuentros eróticos; y el último era el del campo abierto. Para los jóvenes solteros de ambos sexos la romería era una excusa para darse, primero a los ritos del galanteo en el círculo de los amigos y, si la joven condescendía, retirarse después a algún prado, soto o sombra apartados, para darse al goce erótico.

Virginia Burrus en *La vida sexual de los santos* (2007), destaca que la vida de estas santas se usa, tanto en las representaciones pictóricas como en los sermones, de una forma que apunta a su sensualidad y erotismo. En este sentido, las vidas de la santa y de la pícara arrepentida coinciden y se conectan:

“La sugerencia de que la hagiografía transmite un sublime arte del erotismo en lugar de una moralidad represiva, plantea implícitamente preguntas y altera las suposiciones sobre la posición del Cristianismo en la historia de la sexualidad” (Burrus, 2007: 2).

Tanto la caracterización religiosa, por medio de la literatura hagiográfica, como la secular, por medio de la picaresca femenina, son vehículos de un mismo mensaje. Kaler compara el movimiento y las actividades de la pícara con las de las santas peregrinas que también eran viajeras:

“Otro aspecto de la vida de las pícaras se encuentra en las historias de las santas peregrinas, cuyos viajes satisficieron las inquietudes físicas y

espirituales de encontrar la perfecta tumba de los santos o los sitios religiosos (...) Adicionalmente, el comercio de la mendicidad, típico de los santos errantes, análogos a la capacidad de obtener dinero con cualquier pretensión” (Kaler, 1991: 138).

También la granadina Isabella de Luna, personaje real y ficticio, fue otra “peregrina” sexual que sirvió de inspiración en dos de sus *novelle* a Matteo Bandello, y que Ellis Havelock (1931) propone como antecedente de *La Lozana andaluza*. Se trata de una prostituta seguidora del ejército, práctica corriente en la época. Estas mujeres, conocidas también como maletas, según señala María Inés Chamorro Fernández (2002) en su *Tesoro de villanos*, eran parte importante del ejército y de los tercios españoles.

Las cuatro protagonistas de nuestras novelas protagonizan viajes. Justina realiza romerías de cerca de su pueblo cuando se queda huérfana. Las otras protagonistas se mudan de residencia, principalmente, para evitar ser descubiertas en sus fraudes, aunque a veces las encuentran, como el importuno bachiller del engaño meloso, tras pasar Justina por una peña cortada, como a Elena don Sancho en el camino de Burgos, o como a Rufina, a la que Crispín encuentra por casualidad en la Catedral de Toledo. La finalidad principal de los viajes, salvo en Justina, que vuela a su pueblo, es, tal vez, la de no prestar atención al pasado y no tener recuerdos, para así poder llevar una vida en la que lo principal es la búsqueda de la mejora económica y, en ocasiones, la aspiración de medro.

Coincidiendo con una etapa de transición en el siglo XVI, y luego de decadencia socioeconómica y moral en el siglo XVII, la representación literaria de la mujer va a alejarse del ideal que la sociedad patriarcal esperaba que cumpliera, invadiendo y ejerciendo el papel reservado al hombre. José Antonio Maravall piensa que la libertad que reivindica el personaje literario de la pícara se realiza de forma análoga al pícaro, es decir, se produce por las rendijas de la sociedad.

El recurso de sacar a escena a una mujer vestida de hombre se hizo tan popular en el teatro del XVII, que todos los dramaturgos seguidores de Lope de Vega se sirvieron de él en obras principales. La producción literaria y la representación escénica gozaron de tal éxito que ninguna recomendación o prohibición, de las múltiples que se originaron en la época en torno al teatro y al vestido varonil, fueron obstáculo suficiente para detenerlas. La controversia duró todo el siglo XVII y parte del XVIII, periodo en el que los moralistas, especialmente los eclesiásticos, cargan con especial dureza contra el

disfraz varonil de las mujeres. Con frecuencia éste parece ser el principal motivo por el que la representación de las comedias debía de abolirse.

Con esta nueva situación de la mujer, su papel se limita a administrar la casa, dar gusto al marido y criar hijos. En relación a la procreación, el papel atribuido a la mujer resulta puramente pasivo. Además, hasta el último cuarto del siglo XVII no se descubren y delimitan anatómicamente los ovarios, y no se atribuye una parte activa al óvulo femenino. Pero no todas las mujeres se avenían ya a ese modelo de mujer trabajadora y participante activa en una unidad familiar. Una vez probado el gusto de la libertad y puesta en práctica lo que las pícaras llaman su “industria”, esto es, su desviación, una vez contagiadas de un estado de anomia, sin tener que dar cuenta a nadie, era de esperar que se propagasen los casos de picaresca femenina.

Justina, Teresa, las jóvenes hijas que la novela llama “harpías en Madrid” sabían, como tantas mujeres reales testimoniadas en documentos, que con los atractivos de su cuerpo, con su capacidad de engaño, podían conseguir vivir, conforme a su apreciación, más descansadas y más libres.

La picaresca llega a su auge en un período de subordinación social de la mujer, más que de dominio animal o biológico desencadenado, aunque el enfrentamiento puramente sexual no podrá faltar nunca. Respecto al dominio de la mujer por el que logra poseerla, este tema aparece desde el *Lazarillo*, el *Guzmán*, etc.; mientras que el tema de cómo puede valérselas la mujer para dominar o, cuando menos, para no dejarse dominar, aparece en *Teresa de Manzanares*, en el *Segundo Lazarillo*, en *La ingeniosa Elena*, etc.

El discurso moral dominante en los Siglos de Oro elogiaba la modestia y el silencio como cualidades que debían adornar a la mujer. La tajante aseveración de San Pablo ("Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui", I Corint., XIV, 34), era uno de los argumentos esgrimidos con machacona insistencia por los partidarios del silencio femenino. Fray Luis de León fue uno de los autores que con mayor rotundidad lo expuso:

“Es justo que se precien de callar todas, así aquellas a las que les conviene encubrir su poco saber, como aquellas que pueden sin vergüenza descubrir lo que saben; porque en todas es, no sólo condición agradable, sino virtud debida, el silencio y el hablar poco [...] Porque, así como la naturaleza [...] hizo a las mujeres para que encerradas guardasen

la casa, así las obliga a que cerrasen la boca” (Fray Luis de León, 1950: 239).

Existe un grabado de Marcos de Orozco, fechado en 1656, que resulta simbólico de esta obsesión entre los moralistas por el silencio de la mujer: en él puede verse una religiosa mortificada con un candado que le atraviesa la boca. En la mujer, el silencio se consideraba mayor mortificación que en el varón, porque a ella era a la que tradicionalmente se le reprochaba su charlatanería y la viveza de su lengua.

Las mujeres, merced a la palabra, consiguen labrarse la imagen falsa e ideal de la hija obediente y dócil, o de la amante fiel y constante, imágenes de las que se sirven para engañar a su interlocutor. Para ilustrarlo, podemos mencionar la novela corta *La quinta de Diana* (Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid), de Castillo Solórzano, donde doña Blanca escribe una carta a don Martín, a quien califica de «único dueño mío» mientras que mantiene secretamente otra relación amorosa con don Enrique (p. 337).

Cuando se dirigen a una rival, las palabras engañosas y mentirosas forman parte del conjunto de las estrategias, ideadas por las heroínas, para impedir el matrimonio del amado con otra dama. En estos casos, usan un discurso falaz e ingeniosamente elaborado que revela su gran habilidad para fantasear y manipular los sentimientos. Muy a menudo disfrazadas de criadas para entrar al servicio de su rival, las protagonistas muestran un discurso afectivo que insiste en los lazos que las unen y en la relación de confianza que mantienen, a la vez que fingen estar preocupadas por los intereses de su dueña. En la novela *A lo que obliga el honor*, presente en *La guardaña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, Victoria declara a doña Brianda:

“No cumpliera yo con el amor que como a señora mía te tengo si no te hablase con claridad en lo que te importa no menos que tu quietud, y así, dueña y señora mía, sabrás que don Pedro tuvo amores con una dama de Sevilla muy hermosa y principal” (p. 218).

Para conseguir sus fines, las heroínas se valen de una retórica persuasiva, centrada en la primera persona y en verbos de conocimiento, que va entretejiendo un discurso verosímil y creíble. Lo vemos en *A lo que obliga el honor*, donde los personajes femeninos principales se presentan como testigos directos de los hechos

narrados. La repetición en los relatos de los verbos saber y conocer («conozco bien», «yo conozco», «sé qué») así como el empleo de expresiones como «no dudo que», «puedo asegurarte que», «estoy cierta que», son recursos empleados por las mujeres para que la historia inventada parezca más creíble.

La pícara Justina mantiene un concurso de adivinanzas cuando va de romería, en el Libro II, 1, 1:

“Pregúnteles mil qué cosí cosí, y respondieron a todo como unos muletos de tres años. Pregúnteles cuál era la cosa de comer que, siendo carne, primero se cortaba el cuero que la carne; no dieron en ello. Déjeles que era la molleja del ave, y persinábanse de verbum caro como si relampagueara. Pregúnteles cuál era la cosa que con más carga pesa menos, pero dieron en ello como en la ciudad de Constantinopla. Uno dijo que era la porra de Hércules; otros, que era el caballo Babieca. ¡Tómame el tino! Y cuando los dije que era el cuerpo del hombre vivo, el cual, cuando está cargado de manjar, pesa menos que cuando está vacío de comida y muerto de hambre, por pocas se volvieran en matachines a puro espantarse de la sabia Justina. Y eran tan discretas mis primazas o, por mejor decir, tan buenas pagaderas, que me lo pagaban todo a golpes sobre mis espaldas. Hacían bien, que si yo lo quisiera entender, me decían que gracias tan mal recibidas las echase a las espaldas y al cabo del tranzado. En fin, ellas, tras cada gracia palmeaban las espaldas, como si el decir gracias fuera enfermar de tos, que se quita con golpe de espadas. Otras mil preguntas les hice de las muy perfiladas, otras de motes, como de cifras y medallas, enigmas y cosicosas, mas para ellas era hablarles en arábigo” (López de Úbeda, 2012: 456-457).

A López de Úbeda no le importa nada la verosimilitud de la narración, con tal de que pueda parodiarla, con lo cual la narración se ve interrumpida continuamente por las digresiones, cuentos y facecias con finalidad satírica.

“Ya yo le tenía acreditado con la mesonera y díchole, a lo menos mentídole, dos o tres curas milagrosas que había hecho en mi pueblo, y que nunca hombre que él curase se murió. Todo verdad lisa, que eso de

verdad siempre me precié de ella” (*La pícaro Justina*: 566-567).

“Quiero confesar una verdad, aunque no la doy de diezmo, que según son pocas entre año, más gana conmigo el alcabalero de las mentiras, que el dezmero de las verdades” (*La pícaro Justina*: 578).

La pícaro Justina no pretendía novelar, y por tanto, tampoco intentó elaborar una protagonista bajo los parámetros «realistas» de la mujer. La feminidad de Justina es totalmente funcional y tópica, y forma parte del diseño paródico de la obra. Lo que hizo el autor, en palabras de F. J. Sánchez Díez: «fue poco más que vestir de sayas al pícaro. Lo cual no hace sino confirmar el carácter paródico del conjunto» (Sánchez Díez, 1975: 175). Es decir, que partió de un tipo literario masculino y lo engalanó de mujer. Todo lo contrario hace Salas Barbadillo, que parte de un prototipo muy femenino y lo encaja en una narración, cuya tradición estaba protagonizada por varones. La misoginia de su autor induce al “yo protagonista” a expresar opiniones, criterios, juicios acerca del género femenino (Soguero, 1997). En *La hija de Celestina*, en la aprobación escrita por el Dr. Gregorio Juan Palacios, leemos: “el autor muestra su agudo ingenio, y entreteniendo con singulares gracias el gusto, enseña cuánto se han de guardar los hombres de una ruin mujer” (Salas Barbadillo, 1962: 884).

Nuestros escritores López de Úbeda, Alonso Castillo Solórzano y Salas Barbadillo reflejan la realidad machista de este período usando una técnica narrativa, que deja entrever su nefasta opinión acerca de las mujeres, hablando a través de la voz de ellas mismas. Así, en *La pícaro Justina* se lee:

«Somos, sin duda, las mujeres como puentes, que si no estamos cargadas de ojos, se abre e hiende la obra, y antes quebramos por falta de ojos que por sobra de pasajeros, aunque sean muy pesados. Somos las mujeres como mosquitos, que se van con más deseo al vino más fuerte, en que presto se ahogan. Somos como rabos de pulpo, que quien más le azota le come mejor sazonado. Somos como mariposas, que dejando la apacibilidad del sol y de la luna, con toda propiedad morimos por la abrasadora luz de la candela, donde justamente hallamos el desengaño y el castigo. Muere muy antes una mujer por un atrevido que la ofendió su

honor y aun su gusto, que por un comedido que la guarda el aire [...]. Las mujeres, del disgusto hacemos salsa de agraz al gusto. El Diablo entienda el guisado» (*La pícaro Justina*: 345).

En *La pícaro Justina* encontramos mención sobre el género biológico de la protagonista, y esto es importante con respecto a las otras novelas, en las que se privilegia la vida a lo pícaro, mientras que en *Justina* se pone el énfasis en la vida de una mujer libre y disoluta que también es pícaro. Si en las obras con protagonista masculino la crítica va dirigida a la sociedad, sobre todo en lo económico, en *La pícaro Justina*, las críticas y los juicios van dirigidos hacia ella y también a todas las mujeres, en general por ser mujeres, y en un segundo término por la posición social que ocupan. Las pícaras, aunque no arrepentidas, sí acaban amonestadas y, hasta cierto punto, castigadas por la sociedad.

Lozana huye de Roma hacia Lipari con el propósito de arrepentirse y convertirse en la *Vellida*, quizá como referencia a la santa penitente María Egipciaca, quien a veces aparece representada cubierta de pelo. No obstante, este arrepentimiento es un tanto irónico puesto que, en el grabado del frontispicio que acompaña el libro, se la representa partiendo de viaje hacia Venecia –en vez de Lipari–, en compañía de su amante Rampín y de algunas de sus clientas.

La pícaro Elena, en *La hija de Celestina*, es quizá la peor parada de las pícaras, pues acaba condenada a muerte por el asesinato de su marido consentido. En el caso de *Justina*, ésta acaba pasando por el aro del matrimonio, otra forma de controlar a la mujer transgresora, aunque en realidad este matrimonio le ofrecía otra forma de seguir su negocio de forma encubierta, por lo que su conversión es un poco más problemática.

La pícaro Justina hace gala de un discurso antifeminista bien elaborado, en el que confluyen dos corrientes ideológicas opuestas sobre la mujer y su libertad. *Justina* es una mujer que celebra su vida en libertad, al tiempo que rechaza la libertad para la mujer (Textos 4, 6 y 8). En López de Úbeda se producen deseos contradictorios de dar cuerpo a una mujer libre y, a la vez, silenciarla, por lo que la imagen que emerge ante el lector es la de una mujer libre, pero *constreñida por su propio discurso*, a la que se le hace hablar, para que se muerda la lengua. (Textos 1 y 8).

En opinión de Reyes Coll Tellechea lo que algunos críticos consideran degeneración de la serie picaresca, obedece a su necesaria adaptación a la ideología cortesana. La inconclusión o fisura de la subjetividad de *Justina* es un instrumento

deliberado de control textual, una estrategia característica de la novela picaresca barroca. La “naturaleza de mujer” de Justina, además de ser ella pobre y conversa, la excluye del espacio de los buenos –que sí ocupa Lázaro–. Por lo tanto, la pícaro sigue hablando desde el margen.

Según autores como Soguero (1997), la misoginia es el rasgo principal que distingue la novela picaresca femenina:

“El rasgo diferenciador más significativo de la novela picaresca femenina es el antifeminismo; en efecto, las pícaras repiten de modo semejante al de los pícaros el mecanismo moral mediante el cual excusan sus propias faltas acusando a los demás de ellas pero, y he aquí la diferencia, mientras estos pretextan la maldad en todo el género humano, las pícaras echan habitualmente a las demás mujeres la culpa de sus propios defectos” (Soguero, 1997: 290).

Soguero atribuye esta insistencia de las pícaras a la explotación sexual de sus atributos y a la discordancia de género entre personajes y autores, es decir, son personajes femeninos de novelas escritas por hombres.

Estas opiniones están reflejadas en las palabras de la pícaro Justina, que atribuye sus faltas y vicios a todas las mujeres, a las que amonesta a través de la voz del autor implícito, quien realmente dirige su perorata, opina y critica al género femenino y a su protagonista: “Del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas [...], hablar de gana [...], echar la culpa al diablo de lo que peca la carne [...], comprar caro y vender barato” (83).

La educación de las mujeres en el Barroco se puede dividir en dos periodos, el primero sería a comienzos del siglo XVII, que aumentó notablemente con la aparición de la imprenta, las mujeres que tenían acceso a la escritura eran mujeres con un nivel social más elevado y, por tanto, relacionadas con el ámbito eclesiástico y la nobleza. Acceder a un determinado nivel cultural en el siglo XVII era un lujo al que solo tenían acceso los grupos sociales pudientes. Durante este siglo, en especial durante su segunda mitad, se produjo en España un estancamiento, cuando no un retroceso, en el proceso de alfabetización de la población. A los pobres, se unían las mujeres de todas las clases sociales. Las españolas eran educadas solo por sus padres, y eventualmente por alguna persona de la casa o en un orfanato o un convento. Además, su formación se limitaba

por lo general a los rudimentos de la lectura y la escritura, la religión y las llamadas tareas "femeninas": costura, bordado, encaje, etc.

El nivel de alfabetización de las mujeres del seiscientos sufrió el impacto, aunque no determinante, de la opinión de varios moralistas y literatos del siglo XVII, de carácter misógino, que argumentaban la "natural inferioridad" intelectual de las mujeres, cuando no les negaban totalmente la capacidad mental. No obstante, otros autores aceptaban una enseñanza femenina en determinados casos, recomendando que se las enseñara a leer pero no a escribir, ya que el aprendizaje de la escritura era inútil y peligroso para el sexo femenino (Bennassar, 1990).

Se produce en este aspecto un retroceso, al menos desde el punto de vista teórico, con respecto al siglo anterior, en el que aparecieron las opiniones favorables a la educación de las mujeres de Erasmo y Juan Luis Vives (1995), que, adelantándose a su tiempo, rompe una lanza en favor de la mujer, reconociendo que tiene la misma capacidad que el varón para las letras y criticando a quienes, desde posiciones rigoristas, consideran peligrosas a las mujeres letradas:

“Veo algunos tener por suspectas a las mujeres que saben letras pareciéndoles que es echar leña al fuego dándoles a ellas avisos y añadiendo sagacidad a la malicia natural que algunas tienen” (Vives, 1995: 10).

No obstante, quienes reconocen el derecho y capacidad de la mujer para las letras le imponen otros límites. Debe cuidar en extremo qué libros escoge para leer, dedicando su atención a los piadosos y rechazando los profanos. Se trata, en definitiva, de utilizar la lectura como medio para fomentar las virtudes propias de su condición, y de las funciones que se le asignan: modestia, vergüenza, castidad, prudencia, sumisión y piedad cristiana.

La aparición de las celebraciones públicas del Siglo de Oro, como certámenes y justas poéticas, hicieron posible que las mujeres acudieran y recibieran una cultura que antes no podían disfrutar. Después, en la segunda mitad del siglo XVII el número de escritoras aumentó considerablemente, como recoge M. Serrano y Sanz, en su obra *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, donde recoge quinientos nombres de autoras para el Siglo de Oro, es decir, el período entre 1500 y 1700. La celebración de los certámenes de poesía permitía que asistiesen

mujeres y así podían leer sus escritos ante todo un público, generalmente femenino al principio, y mixto (masculino-femenino).

Como sostiene Lola Luna (1993: 36), la educación excluía a las mujeres del oficio de las letras, lo que generó gran diferencia entre lo masculino y lo femenino y, por tanto, la división del trabajo. Sin embargo, hay testimonios en los que se deduce que la mujer practicaba la lectura y la escritura, lo que nos lleva a pensar que se permitía un cierto grado de alfabetización femenina.

El modelo de la mujer en el Barroco era, por definición, materno, vinculado a la familia, mientras que el ámbito de la escritura estaba asignado al hombre. La recurrencia a la virtud del silencio en la mujer es, con mayor o menor insistencia y pequeños matices, constante en los tratados educativo-morales dirigidos al público femenino. Por eso no es en absoluto de extrañar que las escritoras ocultaran su identidad, como hizo María Luisa Padilla al publicar sus dos primeros libros, *Nobleza virtuosa* (1637) y *Nobleza perfecta* (1639), manuales de conducta dirigidos a las mujeres de la nobleza, en los que la autora, desde la interiorización del discurso moral patriarcal, da una serie de reglas que a veces no sólo perpetúan sino que exageran ese discurso.

También algunas autoras dramáticas optaron por el enmascaramiento de su verdadera identidad. Serrano y Sanz (1903) menciona las comedias escritas por Leonor Meneses Noronha quien, sin ocultar su condición de mujer, sin embargo se protegía tras el seudónimo de Laura Mauricia, o las escritas por una "dama sevillana" escudada en el anonimato.

El prejuicio social con el que se enfrentaba la mujer dramaturga era doble. Por un lado, como toda escritora, se enfrentaba con la moral al uso rompiendo el silencio al que estaba destinada, y haciendo alarde de un ingenio que iba contra el ideal de modestia y discreción para el que había sido educada. Pero, además, al escribir para el teatro corría el peligro de verse afectada por la acusación de inmoralidad que se cernía sobre la actividad teatral. No hay más que recordar las argumentaciones de muchos moralistas y teólogos contra el teatro recogidas por Cotarelo (1904), o los pasajes muy conocidos de novelas como *El Buscón* o *Teresa de Manzanares*, en los que se satiriza sobre la promiscuidad de comportamiento en las compañías de actores, dando por sentado que las actrices eran todas prostitutas disimuladas, y sus maridos encubridores gustosos de su actividad.

Pero dentro del panorama literario, algunas autoras destacaron no sólo por el

hecho de ser mujeres, sino también por su valía como dramaturgas, como es el caso de María de Zayas (1590- 1661), Ana Caro Mallén (1590-1650), Ángela de Acevedo (¿? - 1644) o Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695). Cada una en registros diferentes, son escritoras que destacan por su defensa del estatus de la mujer en una época y una cultura que se encontraban aplastadas bajo el peso de una misoginia abrumadora. El propósito de muchas de ellas, como María de Zayas o Sor Juana Inés de la Cruz, era hacer uso público de la palabra y ser reconocida por su intelecto por parte de sus contemporáneos. De esta forma, rompen el esquema social establecido y superan el discurso moral de la modestia y el silencio.

En el libro segundo de *La garduña de Sevilla*, nos encontramos con una novela cortesana titulada, *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, cuyo autor es un clérigo que se dirige en voz alta a los ocupantes del coche de caballos que los lleva a Córdoba: Rufina, un hidalgo, un estudiante y unas damas. El fraile es autor de dos libros, *Camino divertido* y *Flores de Helicon*, compuestos durante su estancia en la Universidad de Salamanca. Para hacer el trayecto más ameno, el párroco decide leer su novela, no sin antes advertir que su prosa es sencilla y su oficio arriesgado, al competir con plumas de la talla de María de Zayas y Ana Caro Mallén. Con la excusa del relato, Castillo también menciona a doña Ana Caro de Mallén, que con «sus dulces y bien pensados versos suspende y deleita a quien los oye y lee» (p. 585) y alaba a su amiga de tertulia literaria, María de Zayas:

“En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su feliz ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de 10 novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España” (p. 52).

Castillo había conocido a la escritora en Zaragoza y sentía gran admiración por ella. De hecho, le dedicó las décimas para las *Novelas amorosas y ejemplares*. Sus carreras literarias se desarrollaron paralelamente, como los dos principales novelistas post-cervantinos. Ambos coincidieron en los mismos círculos académicos: la

Academia de Medrano y de Mendoza. Rosa Navarro (2019) en un artículo titulado “Quién se esconde tras María de Zayas” (14 de junio de 2019), esbozó los argumentos que luego ampliaría en un posterior libro. En ambos trabajos, establece puentes entre los textos literarios de Castillo Solórzano y María de Zayas: compara los marcos narrativos, los argumentos, los personajes, los poemas insertos, el estilo y los inicios de varias novelas para llegar a la conclusión de que María de Zayas es un heterónimo de Alonso Castillo Solórzano.

Navarro hace una minuciosa enumeración de las novelas cortas de Castillo Solórzano y afirma que, en ese género, fue el autor más prolífico de la Edad de Oro. Asegura que sus personajes, frecuentemente, recurren al disfraz y a las “continuas mutaciones”, situación que mostraría cómo el autor suele esconderse, al igual que sus protagonistas y tramas, tras la identidad de escritores de cuyas biografías nada se sabe. Una respuesta por parte de Elizabeth Treviño en la misma revista no tardó en producirse (1 de julio de 2019). La filóloga sostiene que poner en duda la existencia de María de Zayas negaría hechos confirmados del mundo de las letras, de la imprenta y de la administración civil de la época.

IV. LAS PÍCARAS

4.1. Los autores: relaciones e influencias

En España el personaje de la pícaro aparece por primera vez en 1605 en *La pícaro Justina*, escrita por Francisco López de Úbeda, a la que seguirán *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los Embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632) y *La garduña de Sevilla* (1642), las dos de Castillo Solórzano. Este personaje se encontrará mas tarde en *La Pícaro Coraje* de Grimmelshausen (1670), representante alemana de este género y, a seguir, en *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe en Inglaterra.

En novelas picarescas con protagonistas mujeres marcan diferentes innovaciones. *La pícaro Justina* introduce, por primera vez, una mujer protagonista en la novela picaresca, aunque sea disfrazada. *La hija de Celestina* utiliza, por primera vez en la novela picaresca, la tercera persona, en vez de la forma autobiográfica. Alonso de Castillo Solórzano aprovecha rasgos formales y ambientes más refinados tomados de la novela cortesana en su *Teresa de Manzanares*, niña de embustes y *La garduña de Sevilla*, aunque ya habían aparecido estos elementos de la novela cortesana en *La hija de Celestina*. Castillo Solórzano mezcla, todavía más, la novela cortesana con los elementos picarescos, dado que en *La garduña de Sevilla* casi no existe un límite claro entre novela picaresca y novela cortesana. Las descripciones del cuadro de ambiente ya no son tan desoladoras ni tristes ni grises como en las obras iniciales de la novela picaresca.

Se traza a continuación la biografía de estos tres autores, para poner en evidencia sus relaciones de afinidad vital y literaria.

Francisco López de Úbeda (Toledo, ¿? - ¿?, ¿?), médico de profesión, cuyo nombre aparece como el del autor de *La pícaro Justina*, en la portada de su edición príncipe. Nueve años después de su publicación, en un pasaje del *Viaje del Parnaso*, Cervantes alude a lo que parece ser el estado eclesiástico del autor de *La pícaro Justina*:

“Haldeando venía y trasudando
el autor de *La pícaro Justina*,
capellán lego del contrario bando;
y cual si fuera de una culebrina,

disparó de sus manos su librazo,
que fue de nuestro campo la ruina”.
(Cervantes, 1960: 68).

A pesar de que se afirma, en la portada de *La pícaro Justina*, que el autor de esta obra es Francisco de Úbeda, natural de Toledo, hasta el siglo XX predominaba la opinión de que el verdadero autor de esta obra era fray Andrés Pérez. Esta atribución convence a críticos como Ángel Valbuena Prat (1974) o fray Maximiliano Canal (1926).

En el siglo XVIII, el bibliógrafo Nicolás Antonio relató haber oído que el nombre de Francisco López de Úbeda era, además, un mero pseudónimo de Andrés Pérez, fraile dominico leonés. Pero estas creencias con respecto al autor fueron revaluadas brevemente por el historiador Cristóbal Pérez Pastor, quien documenta la existencia del “Licenciado Francisco López de Úbeda, médico, natural y vecino de la ciudad de Toledo”, proporcionando también los nombres de sus padres, Luis López de Úbeda y María de Contreras, y la capitulación de dote entre él y Jerónima de Loaisa, con quien se casó en 1590. Esta documentación convenció al hispanista francés Raymond Foulché-Delbosc (1968) y también a Rey Hazas (1977), que estaría a favor de la candidatura del médico, tal y como demostraron los manuscritos exhumados por Pérez Pastor, pero no a otros críticos como Marcelino Menéndez Pelayo (1965) y Julio Puyol (1913) que continuaron defendiendo la autoría de fray Andrés.

Julio Puyol argumenta que el autor debió de conocer muy bien la ciudad de León, así como también el arte de la predicación: existen evidentes semejanzas entre algunos fragmentos de *La pícaro Justina* y otros de la *Vida de San Raimundo de Peñafort* (1601), los *Sermones de Cuaresma* (1618) y los *Sermones de los santos* (1622) de fray Andrés Pérez. De este modo, el verdadero autor de *La pícaro Justina* sería fray Andrés Pérez, que habría publicado su obra con el pseudónimo de Francisco López de Úbeda para evitar problemas, a causa del carácter profano de la obra y su condición de religioso.

Marcel Bataillon, siguiendo a Foulché-Delbosc, defiende la autoría de Francisco López de Úbeda, interpretando la obra como un libro «cortesano» y actualísimo de su época, y no de un libro provinciano y arcaizante. El crítico francés opina que esta obra describe un viaje reciente (1602) de la Corte de España a León. Por otro lado, descarta la atribución que hace Nicolás Antonio, que sólo conoció la edición de Bruselas (1608),

en la que la dedicatoria a Rodrigo Calderón fue sustituida por otra. Además, interpreta de otro modo los versos del *Viaje del Parnaso* de Cervantes. Basándose en la definición de «capilla» de Covarrubias, Bataillon opina que es una denuncia del papel del médico en palacio que sirve también para la tercería.

En 2005, Anastasio Rojo Vega encuentra un documento del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, que reabre el tema de la autoría de *La pícaro Justina*. Se apunta a fray Baltasar Navarrete (1560-1640), dominico y catedrático de teología de la Universidad de Valladolid, como posible autor. Este documento es un acta notarial fechada el 18 de abril de 1605 en el que se transcribe la cesión de compra y venta de un libro titulado *La pícaro*, entre Diego Pérez, mercader de libros de Medina del Campo, y otro mercader de Valladolid, Jerónimo Obregón. El documento también incluye la compra realizada anteriormente por Diego Pérez a fray Baltasar Navarrete, antiguo propietario del libro. Javier Blasco (2005) y Rosa Navarro Durán (2007) defienden la candidatura de Baltasar Navarrete como la más plausible. Ambos además, le asignan también la autoría del *Quijote* apócrifo por las coincidencias lingüísticas y culturales entre la obra de «Avellaneda» y *La pícaro Justina*.

Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1585-1635) fue un escritor que experimentaba nuevos caminos, que intentó renovar, constantemente, la novelística española de su época, dotándola de originalidad. Aunque sus obras tuvieron poco éxito y él fue olvidado pronto, fue considerado el mejor novelista español de su momento, tras Cervantes. Fue un escritor prolífico: no se limita a un solo género, sino que practica casi todos los géneros literarios de su tiempo: poemas, novelas, sátiras y teatro. Fue un experimentador incansable, siempre a la búsqueda de los modos más originales para sus obras. Una de sus características es el hibridismo de varios géneros literarios, como nueva fórmula literaria.

Los datos de su vida no son muy abundantes. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (Madrid, 1581- Madrid, 1635) tuvo una existencia que transcurrió ligada a la ciudad de Madrid. Fue el primogénito de ocho hermanos, en una familia venida a menos. Su padre, Diego de Salas Barbadillo, ostentó el cargo de “solicitador de los negocios de Nueva España”, y su madre, María de Porras, provenía de una familia

acaudalada cuya riqueza se tradujo en varias casas en la Morería Vieja, aportadas más tarde como dote a su matrimonio¹⁶.

Tuvo una gran vocación literaria, que lo llevó a dejar su trabajo y relacionarse con los círculos literarios de su época. Figura entre los fundadores de la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento, o del oratorio del Olivar (1608) en la que participaban también Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Espinel y Quevedo. Además, fue uno de los miembros asiduos de las academias Selvage (1612—1614) y de Francisco de Medrano (1616—1620), donde también coincidió con la mayoría de los escritores de primera fila.

Empezó su carrera literaria escribiendo algunos poemas preliminares de elogio al *Viaje entretenido* (1603) de Agustín de Rojas, a *El Peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega y al *Elogio del juramento del Serenísimo Príncipe don Felipe Domingo, cuarto de este nombre* (1608) de Vélez de Guevara; en 1613 Cervantes eligió a Salas Barbadillo para suscribir la aprobación de las *Novelas Ejemplares*. Nunca publicó su teatro por separado, sino que lo intercala en sus obras narrativas: *La comedia de los prodigios de amor* fue incluida en la segunda parte de *El caballero puntual*; la *Victoria España y Francia* y *El galán tramposo y pobre* se hallan en las *Coronas del Parnaso*; *El gallardo Escarramán* figura en *Pedro de Urdemalas*. Sus obras publicadas se concentran desde 1612 hasta 1625, diez años antes de su muerte, y, sobre todo, en los años 1620 y 1624: la mayoría de ellas son narrativas con un marco italianizante.

En las *Coronas del Parnaso y platos de las musas* (1635), Salas confiesa a Apolo que, ante su llamada artística, no tuvo más remedio que acudir: «y aunque se me han seguido continuos trabajos y molestas miserias, nunca pude arrepentirme de tan gloriosa elección» (Barbadillo, **). Fue expulsado dos veces de la corte por llevar una vida libertina y aventurera. Al no conseguir un mecenas para su obra vivió siempre con dificultades económicas. Murió en 1635, tras quedarse sordo.

Salas Barbadillo estaba dotado de un inusual talento para el retrato costumbrista, que se manifiesta en los títulos de sus prosas cortesanas. Escribió pequeños poemas laudatorios, como los que aparecen en los Preliminares del *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando (1603), en la *Elocuencia española* de Bartolomé Jiménez Patón (1604), en la antología de Espinosa *Flores de poetas ilustres* (1605), en *El peregrino en*

¹⁶ Cf. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *La garduña de Sevilla*, ed. cit., p. 11 y ss.

su patria, de Lope de Vega (1604/5), a Luis Vélez de Guevara y su *Juramento al serenísimo Príncipe don Felipe* (1608) y a Francisco Bermúdez de Pedraza y su *Antigüedades y excelencias de Granada* (1608).

A mediados de la década de 1610 Alonso Jerónimo continúa escribiendo encomios a sus amigos: el soneto que precede a *Los Amantes de Teruel* de Juan Yangüe de Salas (1616), el que prologa los *Discursos morales* de Juan Cortés de Tolosa (1617), el que dedica al futuro Rey Felipe IV, en los preliminares de *Proverbios morales*, de Cristóbal Pérez de Herrera (1618), o el que aparece en *Demostración clarísima de la Inmaculada Concepción de la Virgen*, de Pedro Díaz de Agüero (1619). A la muerte de Cervantes se le considera como el novelista más importante de su tiempo.

A causa de un destierro de Castilla por dos años, a fines de 1611, se vio ausente durante el fallecimiento de su querido hermano Diego Jerónimo, acaecido en 1612: lloró su pérdida en unas endechas, por medio del personaje de Claudia, quien las canta a Flora en su pieza de madurez *La sabia Flora malsabidilla*.

Alonso de Castillo Solórzano (Tordesillas, Valladolid, 1584-¿?, 1648 como máximo) fue hijo de don Francisco de Castillo, camarero de don Fadrique de Toledo, Duque de Alba, y de Doña Ana Griján. Su abuelo, Pedro Griján, abogado en Tordesillas, dirigió su instrucción de juventud. Se sabe por sus dos testamentos, de 1616 y 1618, que estaba casado con Agustina Paz –la cual llevó en dote al matrimonio mil quinientos ducados–, que tenía una hija adoptiva –Ana Velarde– (*La garduña*, 1922: 6-7), y que el primer noble a quien sirvió fue el Conde de Benavente. También hay constancia documental de las herencias que recibió, de las tierras que poseía en Tordesillas, y de cómo vendió parte de su patrimonio para trasladarse a la corte en 1619. (Edición digital Titivillus de *La niña de los embustes*, 2016: 15).

Comienza su carrera literaria en Madrid, con más de treinta años de edad, ciudad en la que se introduce en el ámbito poético de Lope de Vega y participa en las sesiones de la Academia de Madrid, que se reunía en la casa de Sebastián Francisco de Medrano hasta 1622, y posteriormente en la de Francisco de Mendoza. Allí se relaciona con Salas Barbadillo y Tirso de Molina.

En 1624 publica su primera obra, titulada *Donaires del Parnaso*, recopilación de los poemas burlescos leídos en la Academia de Medrano, cuya segunda parte aparece al año siguiente aprobada y elogiada por Lope. Entre 1625 y 1627 cuaja su carrera literaria

en la mejor de sus facetas, la de novelista. Se publican en Madrid sus primeras colecciones de novelas cortas: *Tardes entretenidas* (1625), *Jornadas alegres* (1626), el entremés *Tiempo de regocijo* y *Carnestolendas de Madrid* (1627), que supone el primer acercamiento de Castillo a la escritura teatral, respecto a la que compuso siete comedias, cinco entremeses y un auto sacramental, faceta esta de poco éxito en los escenarios.

En 1627 Castillo Solórzano se halla en Valencia, al servicio de don Luis Fajardo de Requeséns, marqués de los Vélez, donde publica su colección novelística *Huerta de Valencia* (1629) y una novela extensa, *Lisardo enamorado* (1629), reelaboración de *Escarmientos de amor* (1628). Su siguiente colección, titulada *Noche de placer*, Barcelona, 1631, consta de doce novelas cortas.

De vuelta en Valencia, al servicio de don Pedro Fajardo de Zúñiga y Requeséns, publica *Fiestas del jardín* (1634) y *Sagrario de Valencia* (1635). En Zaragoza, siguiendo al nuevo marqués de los Vélez, que fue nombrado virrey de Aragón en 1635, publica *Patrón de Alcira* (1636), la novela picaresca *Aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), y dos obras históricas, *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639) e *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639). En Barcelona publicó su segunda novela larga, *Los amantes andaluces* (1633) y *Los alivios de Casandra* (1640). Nuevamente en Zaragoza publicó otras dos colecciones de novelas cortas: *La quinta de Laura* (1649) y *Sala de recreación* (1649).

Pero lo que más nos interesa es que en Barcelona publica las obras que constituyen sus primeros acercamientos a la picaresca: *Las harpías en Madrid* (1631) y *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares* (1632). Y en los últimos años de su vida, de los que no se conocen muchos datos, publicó *La garduña de Sevilla* (Madrid, 1642). Los años de separación de ambas novelas muestran cómo perdura su interés por este género. Póstumamente se publicaron algunas obras suyas y se reeditaron otras.

La trayectoria de Castillo Solórzano se sitúa entre la de Quevedo y la de Cervantes: si enlaza con el primero en el cultivo de los versos jocosos y su postura vital, se aleja de una posible competencia para centrarse en la novela, campo escasamente transitado por Quevedo y con su maestro Cervantes ya fuera de acción. La experimentación es el rasgo sobresaliente de este camino: desde la inserción de piezas dramáticas hasta el tratamiento evolutivo que depara a la materia picaresca, tratando de dar con la tecla que se ajustase a los gustos del público. Labor que lleva a cabo desde una atalaya atrevida o cómoda, según se mire.

Con *El Proteo de Madrid* (1625) ensaya la creación de un primer pícaro, mientras en *Las harpías en Madrid* (1631) ya se atisba su santo y seña narrativo: la fusión de los modelos del relato cortesano y la novela picaresca. Rasgo del que se distanciará para afiliarse a la picaresca convencional en *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), el *Bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642). En su prosa, Castillo Solórzano comparte con Avellaneda una concepción similar del humor centrado en defectos físicos o morales, concepción que se comprende teniendo en cuenta sus receptores privilegiados: los miembros de la nobleza urbana y, más particularmente, las mujeres.

Castillo Solórzano escribió cinco obras picarescas: *El Proteo de Madrid* (1625), *Las harpías en Madrid* (1631), *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* (1632), *Aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La garduña de Sevilla* (1642). Podemos decir que es un innovador que experimenta formal y temáticamente con la herencia recibida para adaptarla a los gustos de la nueva nobleza media y urbana, principal consumidora de su producción literaria. Así se explica la combinación progresiva de elementos provenientes de la tradición picaresca canónica con otros característicos de la novela cortesana, tendencia que se inicia ya en *El Proteo de Madrid* y que culmina casi veinte años más tarde con *La garduña de Sevilla*, obra que, a pesar de su calidad literaria, quizás sea la novela menos picaresca de Castillo Solórzano.

Entre las novelas estudiadas hay una relación de recíprocas influencias. Castillo acude para sus textos a los de su maestro y mentor Salas Barbadillo, que tuvo una particular devoción por la materia celestinesca. Su primera pieza narrativa de esta índole, *La hija de Celestina* (1612), abrió una senda que no dejó, ya que en 1620 publica la *Comedia de la escuela de Celestina y el hidalgo presumido*. Entre ambas obras, aparece *Corrección de vicios* (1615), que contiene dos novelas íntimamente unidas *Escarmiento del viejo verde* y *La niña de los embustes*. Fue Cotarelo y Mori el primero en observar las semejanzas entre *La niña de los embustes* de Salas Barbadillo y *Teresa de Manzanares* de Castillo Solórzano. Solórzano de Teresa se ajusta, pues, —aunque con sus singularidades— a los arquetipos de pícaras diseñados por las fuentes tradicionales y sus coetáneos como «López de Úbeda» y Salas Barbadillo.

Sigue, Castillo, la línea diseñada por los autores que crearon al personaje femenino, y no tanto a los escritores de relatos picarescos protagonizados por varones. El autor vallisoletano fue el primero que siguió más fielmente las huellas

dejadas por *Justina* elaborando un personaje vinculado a ella, como ya dijimos: tanto Justina como Teresa son hijas de mesoneras, siguen la profesión de la madre; ambas son embusteras, risueñas y amigas del baile. Además, ambas parten de su ciudad (Mansilla y Madrid, respectivamente) para recorrer diferentes lugares y ciudades, y volver al punto de partida. Las dos sufren un intento de violación y, lo más destacable: Castillo asume el esquema autobiográfico de una pícara iniciado por López de Úbeda.

En cuanto a la novela de Salas Barbadillo, el contexto de *La hija de Celestina* se caracteriza por poseer elementos picarescos, matizados por la inclusión de otros ingredientes no específicos de este subgénero, y por formar parte de un legado que se articula a partir de lo heterogéneo y lo no repetible. Salas Barbadillo parece haber tenido una fijación con la materia celestinesca. Su primera pieza narrativa es *La hija de Celestina* (1612) cuya protagonista, Elena, narra, en un interludio, a su proxeneta Montúfar cómo su madre la morisca Zara, llamada también Celestina en razón de sus habilidades, la vendió tres veces como virgen.

En 1620 nuestro autor publica la *Comedia de la escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, donde el personaje de Celestina ofrece una lección digna de cátedra a sus jóvenes discípulas sobre cómo seducir y sacar provecho de los hombres. Entre ambas obras, se encuentra *Corrección de vicios* (1615), que contiene dos novelas, íntimamente vinculadas, de tema celestinesco: *El escarmiento del viejo verde* y *La niña de los embustes*. En estas narraciones breves aparecen la vieja Emerenciana (émula de Celestina) y su aprovechada pupila Teresa.

La influencia de esta obra es evidente en la que, años más tarde, Alonso de Castillo Solórzano publicará; una novela picaresca llamada precisamente *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632), como subrayan Cotarelo y Mori ya en 1906 y recientemente Fernando Rodríguez Mansilla (2009). En esta novela en concreto vuelve a aparecer una Teresa protagonista que comparte características comunes con las del personaje de Salas. El personaje de Teresa, como mujer de origen humilde y conducta sexual ambigua, proviene de una tradición popular transmitida oralmente que viene recogida y fijada literariamente por ambos autores.

Salas dota sencillamente a su heroína del carácter y temperamento que la harán inevitablemente ponerse en manos del verdugo, pero ejerce la autoridad de un creador otorgándole un carácter y guiándola a un fin ejemplar. En *La hija de Celestina* la influencia ascética está presente, aunque se la podría considerar más exactamente como

didactismo moral. Tanto Salas como Castillo Solórzano se propusieron describir la vida superficial y fragmentaria de la corte o círculos afines a ella. Las luchas se convierten en intrigas que, sin ser profundas, de ordinario proceden de la vanidad, la estupidez o el vicio. La sátira puede acompañar necesariamente a este tipo episódico, pero no predomina el deseo de reforma. Incluso Salas refleja a veces más la arrogante sonrisa del astuto observador que la intención del reformador.

A diferencia de las dos obras anteriores, *La pícaro Justina* y *La hija de Celestina*, el estilo narrativo de Castillo Solórzano no está cortado por las moralejas ni por ligeras digresiones, como sucede con Salas, sino que es una narración ininterrumpida que debe su interés al embrollo de los episodios, puesto que hay poca profundidad o interés en sus heroínas.

4.2. ¿La pícaro copia del pícaro?

El erudito Fonger de Haan (2009) en su obra *Una reseña sobre la historia de la novela picaresca en España*, describe la picaresca femenina sin hacer ninguna distinción entre pícaro y pícaro, dando una definición común para los dos sexos. Fonger de Haan afirma: “Es la prosa autobiográfica de una persona, real o imaginaria, que se esfuerza por medios justos y sucios para ganarse la vida, y en el relato de sus experiencias en varias clases de la sociedad, señala los males que vinieron bajo su observación” (Haan, 2009: 46).

Otro erudito como Gustavo A. Alfaro (1996) incluye obras de protagonista femenino en su estudio sobre la estructura de la picaresca, pero no menciona directamente a la pícaro en su definición: “La ‘novela picaresca’ es la narración de la vida de un antihéroe en forma de memoria, estructurada por una sucesión cronológica de incidentes. El modelo del primer tipo es el *Lazarillo*, imitado entre otras novelas por *La hija de Celestina*” (Alfaro, 1996: 98).

Más adelante, Gustavo A. Alfaro excluye del género a *La pícaro Justina*, olvidando la existencia del resto de las obras femenino-picarescas. Por lo tanto, no hay una descripción que incluya a la pícaro y que note las diferencias esenciales dentro del género picaresco en general. La picaresca femenina implica una nueva intención y un nuevo valor literario, como afirma Peter Dunn (1952) en su obra *Castillo Solórzano y el ocaso de la novela española*:

“Cuando la protagonista es una mujer, la sensación de conflicto ya no es evidente en la picaresca. La búsqueda de una vida de picardía no es una alternativa al hambre, sino una existencia que posee sus propios alicientes, y la pícaro está hecha atractiva por su belleza, su ingenio y su ingenuidad” (Dunn, 1952: 98).

Novelas anteriores, como *La lozana andaluza* (1528), o coetáneas como *La gitanilla* (1613), nos introducen en vidas femeninas marginales en un esquema narrativo diferente. Muchas de las creaciones misóginas más populares de la siguiente década son ya más bien consideradas como cortesanas y no como pícaras.

Se entiende que el término “novela picaresca femenina” se refiere a una obra que exhibe rasgos picarescos y cuyo protagonista principal es una mujer pícaro. La gran mayoría de las picarescas femeninas en la España moderna temprana han sido hechas por escritores hombres. De hecho, es casi imposible encontrar ejemplos de novelas picarescas escritas por mujeres. *El castigo de la miseria* de María de Zayas, incluye elementos picarescos, aunque no es novela picaresca con una pícaro como protagonista, sino solo como uno de los personajes. Anne Cruz también comenta que “algunas narrativas femeninas están vinculadas a la picaresca debido a su postura autobiográfica y su rebelión contra reglas sociales” (Cruz, 1999: 7-8).

Algunos críticos leen *La monja Alférez* como una novela picaresca, pero considerando que Catalina de Erauso vivió la mayor parte de su vida como hombre, y se consideraba una mujer, sería difícil clasificar su libro como escrito desde la perspectiva de una mujer. Aunque seriamente contemplado, para ser incluido en este proyecto, debido a la dualidad de las voces masculinas / femeninas y sus innegables rasgos picarescos, *La monja Alférez* no está contextualizada en el mundo de la prostitución y no está racializada, no se considera parte de la picaresca.

José Fradejas Lebrero¹³⁵ aglutina a Elena, Teresa y Rufina bajo la clasificación de «pícaras menores», y considera que las novelas en las que son protagonistas son más costumbristas que picarescas:

“De la novela picaresca apenas hay nada: ni cambio de inocencia a maldad, ni lucha contra el hambre, ni —en general— la autobiografía. Solamente el viaje, que no es exclusivamente picaresco, persiste y casi con los mismos itinerarios. Lo cual nos lleva a considerar que son más novelas costumbristas ciudadanas o cortesanas”. (Fradejas, 1988: 12).

4.3. Pseudoautobiografía y moralismo

Una parte de las novelas picarescas con protagonistas hombres, *Lazarillo*, el *Guzmán*, la *Segunda parte del Guzmán de Alfarache* apócrifo, el *Buscón* y el *Guitón Honofre*, habían utilizado la forma autobiográfica, que se ha convertido en algo convencional y en el arquetipo genérico de la novela picaresca:

“La forma autobiográfica, lejos de construir un torpe recurso narrativo, era esencial a la concepción del mundo picaresco. El estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado. La persona del autor se retrajo tanto, que ni siquiera quiso revelar su nombre. El autobiografismo del *Lazarillo* es solidario de su anonimato”. (Castro, 1966: 97).

El *Lazarillo* instituye la forma autobiográfica y da la posibilidad de trabajarla. La presencia de un narrador en primera persona permite que surjan dos planos claramente delineados: un pícaro joven o *actor* y un pícaro viejo o *narrador*. La narración en primera persona del *Lazarillo* permite establecer una correlación entre la situación presente del narrador y el pasado del pícaro. En el *Guzmán* hay una oposición de ambos. Finalmente, en el *Buscón* vemos que, tras el narrador, se oculta un Pablos que continúa siendo un pícaro:

“En la narración picaresca [existen] dos planos: el joven pícaro (el que vive las aventuras) y el viejo pícaro (que las narra). La relación entre estos dos planos puede ser variada: el viejo pícaro, sobre la base de sus experiencias, enjuicia su vida pasada, y ya se identifica con ella completa o parcialmente y no hace otra cosa sino explicarla. (El *Lazarillo*: entre ambos planos, en el fondo, hay armonía), o ya la condena en parte o completamente (entre los dos planos hay tensión: *Guzmán*)” (Belic, 1986).

En *La pícara Justina* encontramos una narración en primera persona que escribe su vida sin haberla finalizado. Resulta evidente que se trata de un procedimiento bastante incoherente en la lógica literaria de aquella época. Por eso, después de *La pícara Justina*, en la siguiente novela picaresca, *La hija de Celestina* (1612), la narración se desarrolla ya en tercera persona, excepto cuando Elena, en primera persona, habla a Montúfar de sus antecedentes familiares.

Otras novelas también están escritas en tercera persona: *Las aventuras del bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla*, y no es casualidad que sus autores, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, sean cultivadores de la novela cortesana. Aunque otros escritores de la novela picaresca como Vicente Espinel, Carlos García y Jerónimo Alcalá Yáñez han probado la forma del diálogo, en vez de la forma autobiográfica, tampoco se atrevieron del todo a abandonar la narración en primera persona; utilizan la forma dialogada, dejando casi en olvido al interlocutor del pícaro, resultando así muy parecida con la forma autobiográfica.

De modo que Salas Barbadillo y Castillo Solórzano forman un grupo aparte dentro de la picaresca, por su fusión con la novela cortesana. Aunque, en otras novelas picarescas posteriores a Salas Barbadillo, aparezcan también ambientes refinados de la novela cortesana, no se llegan a formar con un narrador omnisciente como en *La hija de Celestina*, *Las aventuras del bachiller Trapaza* y *La garduña de Sevilla*.

La protagonista de *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares*, que recoge el guante lanzado por López de Úbeda casi treinta años después, es la única descendiente directa de Justina. Por el contrario, en *La hija de Celestina* se mezclan, aunque sin fundirse totalmente, la materia picaresca y una intriga amorosa tomada de la *novella* a la italiana. Pero Salas no propone una *novella* al uso, sino su propia idea de la *novela* naturalizada.

La narración en tercera persona, la exculpación del caballero rijoso que la persigue, su condición de prostituta de la que se beneficia su rufián marido y, sobre todo, su cruel muerte a manos de la justicia, otorgan un significado bastante distinto del esperable en un libro picaresco.

Varios críticos literarios hablan de restricciones narrativas por parte de los autores. Francisco López de Úbeda construye su Justina Díez como una mujer de baja condición social, vida alegre y origen converso, casada con el famoso Guzmán de Alfarache en el momento de la escritura retrospectiva de su vida. Como personaje autónomo, Justina tiene la libertad y la independencia, en su juventud, para abandonar

el recinto familiar y viajar en búsqueda de aventuras en las que engañará a estudiantes y mesoneros. Esta autonomía, no obstante, la desprovee de protección ante sus propios hermanos, quienes la acusan de libertina para recuperar la herencia que está en sus manos. Con el fin de librarse de dicha amenaza, en el cuarto libro de esta obra, Justina medita sobre la posibilidad del matrimonio como medio de salvación. Con ocasión de sus nupcias Justina acaba perdiendo finalmente su voz narrativa, y su poder trasgresor, pero es necesario señalar que la narración de Justina siempre ha estado interrumpida y controlada por la del narrador-autor, quien al final de cada capítulo aparece en la forma de un “Aprovechamiento”, para censurarla y establecer un tono moralizante en la interpretación del texto. A causa de estas críticas, según Coll-Tellechea, la pícara “no es capaz de invertir la jerarquía de la enunciación” (Coll-Tellechea, 2001: 35).

Esta censura autorial también está presente y constituye el elemento estabilizador en *La hija de Celestina* (1612) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Combinando la primera y la tercera personas narrativas, el autor no tiene nunca la intención de concederle a su protagonista el control absoluto de la narración. Esta autoridad se refuerza en los últimos episodios de la historia, que son narrados en tercera persona por un agente extraño, tras la muerte de la pícara prostituta-burladora a manos de la justicia. En este sentido, es el narrador quien organiza la situación, ordena los episodios, los controla y los convierte en ejemplo moralizador. El único momento de independencia de la protagonista tiene lugar en el capítulo tercero en el que a Elena se le permite dirigirse a un lector intermedio, a saber, un rufián, compañero de viaje suyo, llamado Montúfar. En esta ocasión, Elena se sincera con el lector y revela su descendencia de un gallego alcohólico y una morisca muertos violentamente.

Esta restricción narrativa se repite en *La niña de los embustes. Teresa de Manzanares* (1632) de Alonso de Castillo Solórzano, un escritor al servicio de los cortesanos de Felipe III. En este sentido, la voz de la protagonista “es manipulada abiertamente por una presencia autorial que deja la trampa de la ficción al descubierto, [llenando] el silencio que preside la historia de Teresa”. (Coll-Tellechea, 2001: 53). El personaje picaresco se dedica solo a contar los avatares de su vida, llena de matrimonios engañosos con maridos adinerados al borde de la muerte y de huidas de la justicia a causa de su participación en la comisión de crímenes, hasta su casamiento con un bruto que la maltrata. Teresa es, entonces, un ejemplo más de la imposibilidad de que, la figura de la mujer libre, pueda alcanzar positivamente la independencia al margen de la autoridad patriarcal del esposo.

La forma autobiográfica era un recurso para poder escribir la prolongación o continuación de la segunda parte, o tercera parte, que, en la mayoría de los casos, nunca cumplirían sus promesas. De este modo, los escritores posteriores querrán probar otro camino para narrar la vida de sus pícaros, que ha empezado a tener gran éxito literario.

Así, López de Úbeda acepta la primera persona para su novela, pero lo que hace es añadir su originalidad a través de parodias:

“Si Alemán puso todo su esfuerzo en armonizar elementos dispares, López de Úbeda los desarmonizó y no por casualidad, ni por impericia como novelista, sino con toda intención: fiel a su papel de chocarrero, buscó deliberadamente efectos de cacofonía artística. No es, pues, que no comprendiera el *Guzmán*; todo lo contrario: lo comprendía muy bien, sabía dónde asentaba sus cimientos, y edificó su burlona réplica en otros semejantes, si bien mixtificados” (Rico, 1971: 34).

Para parodiar el *Guzmán de Alfarache*, que utiliza un “yo” para narrar su vida y su final arrepentido, López de Úbeda opta por la misma forma autobiográfica en *La pícaro Justina*. De este modo, a fin de parodiar las vidas condicionadas por los factores hereditarios, es preciso que sea un pícaro o una pícaro. En principio, la escritura autobiográfica de Justina responde a un afán de arrepentimiento y de confesar “la verdad” sobre su vida:

“Mas entended que no pretendo (como otros historiadores) manchar el papel con borrones de mentiras, para por este camino cubrir las manchas de mi linaje y persona; antes, pienso pintarme tal cual soy, que tan bien se vende una pintura fea, si es con arte, como una muy hermosa y bella;...(si es que mi historia ha de ser retrato verdadero, sin tener que retratar de lo mentado), siendo pícaro, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte” (*La Pícaro Justina*: 91).

Pero conforme se desarrolla la narración, aparece la razón de su confesión general: parodiar la sinceridad de conversión de Guzmán:

“Si yo quiero, después de haber sido ladrona del tiempo, predicar al pie

de la horca, ¿quien me puede condenar, si no es alguien sin alma, que no quiere escarmentar en cabeza ajena? (...) No predico ni tal uso, como sabes, sólo repaso mi vida y digo que tengo esperanza de ser buena algún día y aun alguna noche, ca, pues me acerco a la sombra del árbol de la virtud, algún día comerá fruta, y si Dios me da salud, verás lo que pasa en el último tomo, en que diré mi conversión” (*La Pícaro Justina*: 494).

Por supuesto, nunca escribió este último tomo; o, si se escribió, no tenemos noticia de su existencia. Habla de un arrepentimiento que no existe. Solamente repasa su vida, con la esperanza de ser buena algún día. Cree que con arrepentirse en el último momento de su existencia puede ser perdonada para siempre, a pesar de haber pecado toda la vida. No puede burlarse más claramente del *Guzmán de Alfarache*.

En la construcción de la pseudoautobiografía de Teresa de Manzanares, Castillo Solórzano ha tratado de superar varios de los problemas advertidos en *La pícaro Justina* mediante el uso de paratextos y la apropiación de discursos ajenos. Desde las características de índole misógina de la narración autobiográfica, emprendida por las pícaras, se explican los deslices y supuestos errores de estructura, como los que hay en *La pícaro Justina* o *Teresa de Manzanares*.

En opinión de Rodríguez-Mansilla la picaresca femenina ha de ser leída desde la misoginia que preside la narración autobiográfica. Solo así se entienden las fallas estructurales de estos textos, que se ven condenados al «descalabro» por la misma elección de una narradora femenina. Desde *La pícaro Justina* (1605) y *La hija de Celestina* (1612), se aprecia que en el relato prima la desigualdad formal y se tiende a enfocar la lupa sobre los personajes. Por ello, resulta ser totalmente verosímil, y hasta necesario, que el modo autobiográfico de la pícaro sea, con respecto al esmerado de Guzmán o Lázaro, torpe y defectuoso.

Se aprecia en la novela modelo de esta picaresca femenina, *La pícaro Justina*, donde desde la narración autobiográfica de los primeros capítulos se produce una “falta de progresión cronológica en la vida de Justina”, la cual “es por sí misma una manifestación de la intención del autor de parodiar la estructura más coherente del *Guzmán*”:

“La inconsecuente y fluctuante progresión temporal de la narración, que a su vez produce una nota clara de ‘desarmonía’, representa un aspecto importante de la literatura del Barroco. La desarmonía creada por la

estructura mudable se refuerza con la forma autobiográfica insubstancial, y con los ‘avisos’ morales incongruentes que concluyen cada uno de los números de la novela” (Damiani, 1980: 76).

El antifeminismo es el rasgo principal que distingue la novela picaresca femenina. El mecanismo moral, por el cual acusan a los demás por sus propias faltas, es muy parecido al de los pícaros, con la diferencia de que las pícaras, en vez de pretextar la maldad en toda la humanidad, solo les echan la culpa de sus condiciones a las demás mujeres. Como sostiene Soguero (1997), el carácter machista de la época en la que fueron escritas impone unas determinadas diferencias. La mujer se consideraba un ser imperfecto e inferior, causa de todos los pecados, y por eso la moral no podía plantearse de la misma manera.

Las pícaras nunca se arrepienten y su estilo de vida pecaminoso descrito por toda la narración la llevará siempre al mismo final, sin ninguna voluntad de redención. Es obvia la presencia de un autor masculino detrás de la elaboración de los hechos, casi siempre autobiográficos, “imbuido de la mentalidad misógina imperante no solo en la cultura española, sino en la europea en general” (Soguero, 1997: 46). La única que da una muestra de arrepentimiento es Moll Flanders:

“Fue entonces que por primera vez sentí verdaderas muestras de arrepentimiento. Empecé a considerar mi vida pasada con horror, y como creo que le ocurre a todo el mundo en estas ocasiones, me di cuenta de que tenía una perspectiva distinta, y de que las cosas de la vida adquirían a mis ojos un aspecto distinto, unas formas totalmente diversas que antes”. (*Moll Flanders*: 317).

Pero abandona su buena voluntad ante la conmutación de la pena capital. Mientras que Justina, como se nota en la conclusión de su historia, no se arrepiente para nada:

“Dios nos de salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen; y a mí para que cobre, y no en cobre, aunque si trae cruces y es de mano de Christianos lo estimaré en lo que es y pondré donde no lo coman ratones. Soy recién casada. Es noche de boda. A

buenas noches”. (*La Pícaro Justina*: 466).

Coraje también, a pesar de ser mucho más directa acabando su historia, no muestra ninguna evolución vital: “Más aquí debo dejarlo, para no mancillar más mi fama” (PC, 205).

Por lo tanto, es evidente la intencionalidad de los autores en subrayar la incapacidad de las mujeres para redimirse del pecado, contrariamente a lo que pueden Guzmán, Simplicius o Pablos, y así en el Guzmán de Alfarache: “Di gracias al Señor y suplíquele que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia” (Alemán, 2009: 25).

Las novelas picarescas femeninas carecen de distancia narrativa entre narradora y personaje, y esto porque los autores no pudieron sustraerse a la misoginia de su época. En el análisis de las pícaras no debemos adoptar posturas reduccionistas que se interesan en estos textos solo por lo que puedan revelarnos de las actitudes culturales hacia la mujer. Los autores dejan huella de su misoginia a través de la voz en primera persona de su narradora.

Como sostiene Soledad Arredondo (1993) no hay que confundir esta narradora-personaje con las mujeres reales de su tiempo, aunque asistamos a la narración de una mujer de baja extracción social que cuenta en primera persona su vida:

“En principio esto puede suponer un testimonio sobre otra clase de mujer, ni santa ni noble en un período muy distinto de la historia de España. Sin embargo, no deja de ser un riesgo el interpretar la obra como una vida real, porque el texto está construido con arreglo a un patrón genérico, el de los libros de pícaros, que esta obra pretende innovar adaptándolo a un personaje femenino”. (Arredondo, 2008: 170).

La forma de la novela picaresca es autobiográfica en la mayoría de los casos, y en otros es mixta –narrada por el autor y dialogada por el o la protagonista, intermitentemente–. Los incidentes casi siempre se agrupan en orden cronológico, aunque a veces hay interrupciones de relatos y cuentos ajenos a la trama apicarada. El texto de Salas Barbadillo, *La hija de Celestina* revela el distanciamiento del narrador (un hombre) y de la protagonista (ambos roles están recubiertos por figuras diferentes). El narrador activa un proceso de revelación de un ser no imitable: *la pícaro*; capaz de

engañar a todos los integrantes del mundo narrativo excepto al narrador, que es capaz de descubrir sus mentiras:

“Mujer de buena cara y pocos años, que es la principal hermosura; tan sutil de ingenio, que era su corazón la recámara de la Mentira, donde hallaba siempre el vestido y traje más a su propósito convenientes”. (pp. 885-886).

En el texto de la novela hay una ininterrumpida atención del narrador hacia su discurso, demostrando plena conciencia de su alcance y significado. Vemos sus marcas en la obra:

“Cada una de sus hazañas (las de Elena) me importuna por particular crónica; y son tan dignas de vivir celebradas, que nunca seré culpado de prolijo” (p. 886).

“Ya sé que me miráis todos a las manos para ver por qué puerta sale el que dio libertad a las bien castigadas matronas. ¿Quién duda que algún poeta de cartapacio (...) se arma contra mí, reprehendiéndome (sic) la flojedad (de) mi ingenio con mucha aspereza, pues se durmió en casa que tanto importa?

“Sosiégate, pedante, y no te levantes tan presto de la silla; que ya soy con tu pensamiento y no te dejaré en este particular sin llenarte los vacíos” (pp. 904-905).

“Florece entonces en Toledo, entre tantos espíritus gentiles, un poeta, ilustre en escribir epitafios; (...) con que mi pluma dará el último paso y se cerrarán las puertas desta historia”. (p. 912).

La marcada presencia del narrador en el discurso emplaza al lector. Este último debe percibir una intencionalidad narrativa claramente definida. La ironía y el dominio narrativo confluyen para que el lector privilegie un sentido del texto: su innegable función moralizadora.

El discurso del narrador, en definitiva, quiere guiar hacia un sentido de la lectura. La intención del narrador es jerarquizar un efecto de sentido didáctico-moralizante, otorgándole al texto la unidad y coherencia que precisa. Las intervenciones

del narrador, al inicio y al final, se constituyen en los polos por los que discurre la intención moralizadora:

“Con estas gracias y otras muchas con que se duerme agora mi pluma – porque piensa, despertando a muchos, hablar a su tiempo (p. 886).

“Era ya muerto el viejo y heredó don Sancho, que admirado de tantos engaños como le habían pasado con Elena, y mucho más de su miserable fin, propuso de allí adelante vivir honesto casado. Antonio de Valladolid, (...) –que fue el paje que ella dejó encerrado–, tomó el hábito de una religión: que las más veces, del mal fin de un malo se sigue la enmienda de infinitos vicios”. (p. 912).

Este narrador en tercera persona cumple con los requisitos del esquema ideológico imperante en la época. La actitud vital que define al Barroco es fundamentalmente religiosa. (López Cordón, 1990). Según el comentario que Robertello publica sobre la *Poética* de Aristóteles, la poesía figura como *actividad educativa y moralizadora*:

“Al definirla como imitación, comprende muy bien cómo, desde el momento en que lo que se imita son las acciones de una persona, las cuales necesariamente son buenas o malas, el resultado habrá de tender a acercarnos a la virtud por la ejemplaridad o alejarnos del vicio por el escarmiento”. (Báez, 1948: 16).

En *La hija de Celestina* no hay desdoblamiento, sino que narrador y actor se recubren con figuras diferentes, pero jerarquizadas a la perspectiva moralizadora del narrador. Así se va configurando un narrador seguro de su función, que se ha preocupado de mostrar a Elena en su *parecer*, pero los juicios emitidos en el discurso revelan que conoce el *ser* de la pícara. Al narrar los engaños llevados a cabo por Elena, Méndez y Montúfar, ha develado la artificialidad, la *actuación*, el parecer de la picardía. Don Sancho siempre es engañado por Elena, ya que cada vez que la ve lo hace en el plano del *parecer*:

“Y como si él conociera a Elena por persona abonada, desde el día de su nacimiento, y no fuera posible en el mundo que mujer de tan buen talle fuera ladrona, como verdaderamente lo era” (p. 898).

La intención moralizadora y el acabado conocimiento del mundo como una relación ser-parecer, determinan la presencia de este narrador en tercera persona.

La modelización, tanto en *La pícaro Justina* (PJ) como en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (TM), se da en primera persona, por lo que perspectiva, voz y personaje encajan completamente. La voz de sus obras es la de una narradora, continuamente interrumpida por el autor implícito. El autor de *La pícaro Justina* toma el esquema autobiográfico del pícaro de Alemán, y nos hace creer que Justina cuenta su juventud desde la madurez, cuando contrae matrimonio con el Pícaro en terceras nupcias. Bien pronto, el lector advierte que la preceptiva picaresca le sirve al escritor como marco para un engañoso cuadro, pero antes, en el “Prólogo al lector”, el autor se afana en hacernos creer que su narración: “por la mayor parte es verdadera, de que soy testigo”.

Más adelante, en la “Introducción general”, comenta Justina: “mi historia ha de ser retrato verdadero”. Sin embargo, poco después, encontramos la primera contradicción: el mismo escritor confiesa que él es el autor del libro y, por tanto, el esquema autobiográfico adquiere la función de artificio o ficción literaria:

«Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y máquinas de una traviesa moza, de una garduña racional, taller de embustes, almacén de embelecocos y depósito de cautelas. Con sutil ingenio fue buscona de marca mayor, sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas. Con lo vario de su condición fue malilla de todos estados, objeto de diversos empleos y, finalmente, desasosiego de la juventud e inquietud de la ancianidad. Parte destas cosas heredó por sangre y mamó en la leche, y parte ejecutó con travieso natural y depravada inclinación» (*Teresa de Manzanares*: 450).

El yo narrativo se ha puesto en evidencia, y el esquema de la autobiografía funciona como mero instrumento, un absurdo truco. Por tanto, la pícaro es un personaje literario, una invención, y no debe reconocerse su relato como historia verdadera. Justina es una impostora, y cuando dice que “mira” y “escribe” no es más que una farsa;

estos son propiedad exclusiva de su autor, que pretende engañarnos astutamente: “Mas, ¡ay!, que se me olvidaba que era mujer y me llamo Justina” (50). Justina cuenta su vida, pero a través de la voz de su creador, y su narración autobiografía adolece, como se puede deducir, de la intención, la trama y el carácter del modelo compositivo creado por los modelos canónicos.

La historia de Elena no la cuenta ella, sino un narrador en tercera persona. El comienzo de la obra no acata los modelos del relato picaresco tradicional, sino que un narrador omnisciente abre la historia a la audiencia *in media res*: “A la Imperial Toledo [...] llegó una mujer llamada Elena” (487). No es, por tanto, una narración autobiográfica. Salas Barbadillo renueva la picaresca al introducir una trama de amor cortesano, esto es, el tema de la tiranía del amor y las pasiones naturales entre galán y dama como telón de fondo. De esta innovación semántica o temática deriva la innovación técnica, de ahí que sea necesario y obligatorio el comienzo a mitad de la historia, cuando Elena goza de plena juventud y belleza para que don Sancho se enamore de ella.

El formato narrativo de *La hija de Celestina* viene condicionado por la trama, que obliga el uso de la tercera persona. Esta particularidad del relato hace que desaparezca la dialéctica pasado-presente, observable en los textos canónicos, que incluyen narradores-protagonistas.

Cuando se inicia el relato, Elena está muerta, es el narrador externo quien ordena los episodios a antojo y placer, y la vida de Elena no parte del presente, como en la mayoría de novelas picarescas. Será más adelante, en el capítulo tercero, después de que Elena y sus secuaces huyan de Toledo tras la estafa a don Rodrigo Villafañe, cuando cambie el enfoque narrativo: el narrador omnisciente se volatiliza, su mirada y voz son desplazadas por otra inmediata, la de Elena, que se relata a sí misma en la forma autobiográfica.

La protagonista, ahora sí, toma el discurso del relato y cuenta ella misma, en primera persona, su vida a Montúfar, su proxeneta. La pícaro empieza por el principio, desde su nacimiento y genealogía. Elena, como buena pícaro y según las exigencias literarias del género, cuenta cómo llegó al mundo, quiénes fueron sus padres y su abuela materna y cómo se inició en la trata siendo niña. Después de que Elena cuente su historia, el relato vuelve a la narración en tercera persona a partir del capítulo IV.

Salas Barbadillo mantiene dos planos de novelística en *La hija de Celestina*: el plano de don Sancho, ligado a la novelística cortesana; y el de la pícaro Elena, a la

novela picaresca. Su aventura, rápida y densa, se vierte sobre dos planos —la vida criminal de Elena y los devaneos amorosos de Sancho— que se interfieren constantemente, y concluye al modo de la novela tradicional.

Sin embargo, estos dos planos nunca coinciden excepto en tres ocasiones en que los personajes se cruzan: en Toledo, cuando don Sancho ve a Elena por casualidad, y se enamora de ella inmediatamente; en Madrid, cuando sus criados alcanzan el carro de Elena, y don Sancho piensa que una mujer tan bella como Elena no puede ser una estafadora, dejándola marchar; y, por último, en Burgos, durante una cacería, al ver a Elena y a la Méndez atadas en un árbol, don Sancho cree que es un sueño; piensa que una mujer principal y casada no puede estar así desnuda y sola en medio del bosque.

En el caso de *Teresa de Manzanares*, aparece el discurso autobiográfico en boca de la protagonista. Teresa cuenta su historia en primera persona, siguiendo los patrones picarescos, pero su narración adolece de algunos requisitos del modelo canónico y de la funcionalidad que el relato autobiográfico exigía. La confesión de Teresa está limitada por el dominio del autor sobre la protagonista, así lo evidencian los textos preliminares, esto es, los paratextos, que no configuran propiamente el discurso narrativo, sino que acomodan su ficcionalidad.

Leemos en el segundo preliminar, titulado “La niña de los embustes”: “*Escribo* la vida, inclinaciones, costumbres y maquinaciones de una traviesa moza [...]” (54). El autor no tiene interés alguno en hacer creer que Teresa es escritora, a diferencia de Guzmán o Justina, que saben leer y escribir y son autores materiales de su discurso.

Sin embargo, aunque Castillo se ha atribuido la invención de Teresa, un poco más adelante del mismo paratexto se explica al lector que será Teresa la que tome la palabra y pronuncie el discurso narrativo:

“Ella misma hace relación [de su vida] al lector, a quien se la cuenta desde el origen de sus padres. En ella podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños [...]” (54).

Efectivamente, Teresa *escribe* su historia sin la subordinación de un narrador omnisciente y, por tanto, su libertad textual es muy superior a la de su homóloga Elena. La intromisión del autor es prácticamente invisible y sus intervenciones se limitan al prólogo y a los encabezados de los capítulos. Sin embargo, esa supuesta autonomía textual es aparente, ya que Castillo, hábil creador de tramas, interpola en el relato

principal células —poemas burlescos, entremeses y la novelita del ermitaño— que funcionan coherentemente dentro del discurso y que sirven como estratagema para desautorizar, incluso minimizar, el poder discursivo de su protagonista, quien cede su testimonio a figuras masculinas, constatando la hegemonía varonil en el ámbito de la creación.

Sostiene Soledad Arredondo (2008) que en el caso de Teresa de Manzanares podríamos preguntarnos si la identificación del autor con la protagonista es la causante de que esa crítica social no aparezca, como si la mujer de la época no fuera capaz de sugerir entre líneas los desmanes e injusticias que denuncian las historias de Lázaro, Guzmán y Pablos. Estaríamos así ante un personaje menos crítico, lo que no deja de ser un detalle antifeminista, propio de una época en la que a la mujer no le es dado el discrepar, salvo en algunas ocasiones excepcionales como la arenga de Laurencia en *Fuenteovejuna*, que no tienen cabida en la narrativa poco comprometida de Castillo Solórzano. (Arredondo, 2008: 192-193).

En el segundo capítulo refiere Teresa sus orígenes: su madre era una gallega que se casa con un francés, el cual muere tras una grave intoxicación etílica (III, pp. 204-205). Pues bien, resulta oportuno recordar la fama tradicional de grandes bebedores de estos vecinos norteños, vicio del que se hace eco Gracián en *El Criticón* (I, 7) y en otros textos que documenta Herrero García (*Ideas de los españoles del siglo XVII*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1966, pp. 405-406). En este mismo campo de las imágenes nacionales, es posible que en el texto funcione la consideración de las mujeres musulmanas como lascivas. Cuando menos es una conexión establecida en el relato: al poco de comprarla, el narrador dice que Emerenciana «era moza liviana» (XVIII, p. 397) y en otro lugar la denomina «descendiente de Agar» (XIX, p. 415), procedencia que explica Rodríguez Mansilla sin referirse a su conocida lascivia (ver Herrero García, *Ideas...*, pp. 543-545).

Precisamente, Teresa ha decidido que esta esclava suya se haga pasar por su hermana, para favorecer una de sus burlas (XVIII, p. 391: «para que no todos penasen por la viuda, me pareció poner en astillero de hermana mía doncella a Emerenciana, la otra esclava, que tenía muy buena cara y no poco despejo»); pero, dentro de la traza, dice que se trata de su «sobrina» (XVIII, p. 394).

Es preciso, pues, destacar este descuido y comentar esta tradicional simulación de parentesco, capa que una y otra vez se visten pícaros y otros similares personajes literarios, ya sea para encubrir relaciones prostibularias o simular una ascendencia superior, con ejemplos como *La hija de Celestina* (con Montúfar y Elena diciéndose

hermanos) o *El diablo cojuelo* (Tranco III, p. 95: «entraron a otra plazuela al modo de la de los Herradores, donde se alquilaban tías, hermanos, primos y maridos, lacayos y escuderos, para damas de achaque que quieren pasar en la Corte con buen nombre y encarecer su mercancía»).

En otro lugar de la novela, Teresa se casa con Sarabia, un hombre mucho mayor que ella: recreación del tema del matrimonio desigual entre el viejo y la niña que viene seguida por la burla tradicional conocida como cencerrada, bien estudiada por J. M.^a Usunáriz («El lenguaje de la cencerrada: burla, violencia y control de la comunidad», en *Aportaciones a la historia social del lenguaje. España siglos XVI-XVIII*, eds. R. García Bourrellier y J. M.^a Usunáriz, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 235-260). Un par más de *La garduña de Sevilla*: creo que «encartar» (IV, p. 586: «temeroso de que en el potro no le encartase») merece explicarse como ‘condenar’ (Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006, s. v.) y anotar que las «tres potencias» (IV, p. 625) que don Jaime rinde a Rufina y que el lector de hoy tal vez no sepa que son memoria, entendimiento y voluntad, base del ser racional.

Algunos detalles mínimos, que en ningún caso empañan una labor encomiable y excelente; porque, en fin, ya se sabe: cada maestrillo, tiene su librillo. Se cierra el libro con una tabla de conceptos y voces anotados. Teresa y Rufina no lo sabían, pero finalmente sus ansias de medro se han visto más que satisfechas. Nada mejor podía depararles el destino que esta edición, escoltada por un solidísimo estudio, de Rodríguez Mansilla. Es, desde luego, la cumbre de toda su buena fortuna, que diría su abuelo Lázaro.

El personaje de Teresa creado por Castillo Solórzano nace en la Corte (de allí su apellido) y su característica es que ella misma narra su historia, siguiendo el esquema de la pseudoautobiografía de las novelas picarescas protagonizadas por hombres. El autor introduce un texto preliminar llamado precisamente “La niña de los embustes” entre el prólogo al lector y el primer capítulo, en el que justifica la narración en primera persona. Sabiendo que su título no es original se justifica también en relación a la reutilización de este personaje que ya era conocido por el público.

El autor mantiene algunos rasgos ya conocidos por el público: Teresa es hija de gallega y francés, lo que asegura un linaje deshonoroso, su madre la lleva a casa de unas hermanas viudas para que allí aprenda a hacer labores de costura. En esta suerte de escuela para niñas laboriosas, nuestra Teresa destaca por su inquieta conducta:

“Era yo tan inquieta con las demás muchachas, que siempre las estaba haciendo burlas, haciéndolas creer cuanto quería, que eran notables disparates, todos con orden a salir con mis burlas, con lo cual granjeé el nombre de la niña de los embustes, que dilaté después porque no se borrara mi fama”. (Castillo Solórzano, **).

Cuando Teresa queda huérfana y no hereda más que deudas, es recogida por sus maestras las viudas, que la tienen de criada en su casa. Pero nuestra protagonista es ambiciosa y, como reza el rótulo del capítulo V, “halló con su industria ejercicio con que salió de sirviente”; el cual ejercicio consistía en la confección de pelucas tanto para mujeres como para hombres. Con este trabajo, Teresa busca escapar del control de las hermanas viudas y no encuentra mejor salida que el matrimonio, aunque sea con un viejo celoso que muere producto del enojo que le provoca la única travesura de matiz sexual que realiza nuestra protagonista en toda la obra: pasa la noche con Sarabia, un estudiante y poeta que cortejaba a la hija de sus antiguas maestras, del cual Teresa reconoce estar enamorada, con lo que intenta excusarse de su falta.

Viuda y jovencísima aún, Teresa entra de dueña a la casa de una familia noble, pero la envidia de otra dueña bastante añeja que se siente desplazada por ella provoca su expulsión. Tras esta experiencia, Teresa decide salir de la Corte, su patria, y emprende una gira por varias ciudades de Andalucía (Córdoba, Málaga, Granada y Sevilla), pasando por muchísimos estados: confeccionista de pelucas, hija de un noble, actriz de teatro, mujer casada y viuda en dos ocasiones más. En este aspecto, Teresa se inscribe completamente en el itinerario vital inherente a los personajes picarescos, a merced de la fortuna y en continuo desplazamiento, buscando siempre la gran oportunidad de su vida, que consiste simplemente en conseguir un buen marido.

Para lograr este objetivo, Teresa despliega las artes de seducción que ya conocemos bien: el esmero en el vestido, el recato inicial y la frustración del deseo sexual de sus víctimas. Inclusive, en su periodo teatral, cuando Sarabia intenta que Teresa caiga en la prostitución con un noble de Granada que la corteja y convertirse él mismo en marido cartujo (oficio sumamente difundido entre actores casados), nuestra protagonista se niega tajantemente. Al poco tiempo, Sarabia morirá producto de la venganza de unos médicos.

Viuda nuevamente, la heroína se aleja de las tablas y acaba casándose con su

tercer esposo, otro viejo celoso que muere refugiado en un monasterio tras creer que ha matado a su propia hermana. En esta nueva etapa de su vida, Teresa busca nuevo marido, rico y de cierta nobleza, pero pierde a su pretendiente cuando se encuentra con uno de sus antiguos compañeros del teatro, que revela su ruin origen. Descubierta y conocida en las principales ciudades andaluzas, Teresa huye a Toledo, donde se hace pasar por una viuda rica, reproduciendo una situación similar a la de *La niña de los embustes* de Salas Barbadillo. Siguen los paralelismos cuando en Toledo, Teresa alquila una casa con dos puertas y a una de sus esclavas, llamada Emerenciana, la convierte en “hermana” suya, por ser nuestra protagonista todavía bastante joven para ser “tía”. Ambas mujeres encuentran rápidamente galanes nobles que las cortejen y regalen: don Esteban, un caballero “lindo” o Narciso para Teresa y don Leonardo para Emerenciana.

Este último, tras manifestar claramente sus deseos con regalos bastante caros, es citado para acudir a la casa una noche. Días antes, se hace creer a todos que el escudero de la familia, el viejo Briones, ha muerto; de forma que la noche de la cita don Leonardo se encuentra con el “fantasma” del escudero, que lo espanta y le impide pasar la noche con Emerenciana. Al poco tiempo, don Esteban es el que requiere a Teresa y ella le invita a venir a su casa por la noche. La burla del fantasma de Briones se repite, aunque el caballero, armado, es más difícil de ahuyentar, por lo que lo hacen caer por una trampilla hacia el sótano, de donde lo sacan a la calle inconsciente.

Las innovaciones de Castillo Solórzano residen en cierta autonomía de Teresa, expresada a nivel formal por su capacidad de narrar sus aventuras en primera persona, pero en realidad esta característica incide en el hecho de estar subordinada a los modelos masculinos del género. Como señala Jennifer Kedzierski: “La narración es por boca de y sobre Teresa (presencia), pero es contada por Castillo Solórzano (ausencia), el cual la retrata y la manipula en la novela de la misma manera que muchos dramaturgos someten a la figura de la mujer varonil a sus propias representaciones y a sus evaluaciones”. (Kedzierski, 2000: 8).

Esta Teresa no tiene, en principio, una “madre” o “tía” fingidas (una “tía” Claudia o una “madre” Emerenciana) que la dirijan por la senda celestinesca, y cuando es requerida en ese sentido (en el episodio en que Sarabia intenta prostituirla) se rebela ante la propuesta. Teresa conoce los códigos al respecto y sabe lo que buscan los hombres en ella, pero encuentra en la seducción solo un medio hacia sus fines de ascenso social. Así, justificando el haberse hecho pasar por la hija de un caballero en Málaga, señala:

“No debe ser culpable en ningún mortal el deseo de anhelar a ser más, el procurar hacerse de más calificada sangre que la que tiene; supuesto lo cual, en mí no se debe culpar lo que he hecho, puesto que fue con esta intención de valer más”. (*La niña de los embustes*, 560).

Este elemento es totalmente original en el tratamiento novelesco que merece el personaje de Teresa de parte de Castillo Solórzano y es el que, a la larga, introduce un tono reivindicativo del que carecen los textos previos. El epíteto de niña de los embustes, que acentúa el lado festivo asociado con el personaje con suma anterioridad, se ve contrapesado por una Teresa de Manzanares que expone sus infructuosos intentos de convertirse en una dama por la ruta de un buen partido. Esto solo es posible con el abandono de la base celestinesca que traía el personaje consigo desde Salas Barbadillo.

Otra de las características que el relato autobiográfico ficticio aporta, a través del marco de la escritura, es que Guzmán-galeote puede redimirse de sus pecados y reinsertarse en la sociedad que lo ha marginado. La técnica narrativa del yo concede al pícaro explicar su raro “caso” de conversión desde el final, en las postrimerías de su vida, en el momento presente en que se arrepiente de su existencia pecaminosa y toma conciencia de un cambio y de su evolución.

Justina se enorgullece de la nobleza de su picardía, pícara por ocho costados: “siendo que coge la pluma, ya calva por la sífilis —un mal francés—, después de hacer cosas: “que pudieran entrar con letra colorada en el calendario de Celestina” (122).

La protagonista, lejos de redimirse de sus actos impúdicos a través de su discurso, persiste en su vida de pecado y se vanagloria de su anti-ejemplo a través de la instancia intermedia. Esta técnica narrativa implica un cambio radical en el mecanismo moral de los modelos varones y traiciona a todas luces la voluntad del autor, influido por los tratados antifeministas de la época, que habían defendido hasta la saciedad la imperfección de la mujer por su condición superficial, voluble e irresponsable.

Al eliminarse en las pícaras el servicio a diferentes amos, la excusa picaresca cambia por otra alternativa: la misoginia, proyectada a través de la voz implícita del narrador, que prescinde de la distancia entre personaje-autor. Esta singularidad inhabilita, por tanto, al personaje de las dotes de escritor y moralizador como Guzmán. Así las cosas, no es de extrañar que los “aprovechamientos” moralizantes que cierran los capítulos no estén en boca de la pícara, sino del autor y, por tanto, sean falsos,

superfluos, postizos y sin ningún valor pedagógico, totalmente ajenos a la secuencia o pasaje que epilogan, y que los estudiosos han interpretado como una parodia al modelo sermoneador del *Guzmán*.

En *La hija de Celestina*, la nueva coyuntura afecta directamente al discurso del personaje-protagonista, porque no hay aprendizaje ni exoneración de la meretriz por su conducta criminal, no hay atalayas y “cumbres de buena fortuna”, con que se cerraban los discursos de sus homólogos masculinos. Salas Barbadillo decide eliminar a Elena por delincuente y la invalida para tomar la palabra y contar sus memorias, justificando, de esta manera, la inconveniencia del relato autobiográfico.

En la breve intervención de la protagonista como narradora —capítulo III— esta no se “confiesa” como arrepentimiento ni para exculparse de ningún pecado, sino que cuenta su historia desde la aceptación y la conformidad, desprovista de cualquier intención redentora. En este contexto, acusadamente distinto, su *prehistoria* funciona como “alivio de caminantes” al estilo de los entremeses, poemas y novelas cortesananas que los escritores áureos intercalaban en sus relatos para entretener a un público nuevo, ávido de diversión.

La moralización en *La hija de Celestina* se percibe, en todo caso, fuera del relato autobiográfico, en las puntadas satíricas, admoniciones y consejos de su autor, que sermonea con ejemplos moralistas, y también en el final reservado para sus protagonistas. Las sentencias del narrador omnisciente son un complemento cardinal del texto narrativo y parte muy valiosa de la realidad ficticia, porque modelan la ideología del relato; es más, nos hacen partícipes del error de dejarse llevar por mujerzuelas como Elena, porque el peligro y la catástrofe están servidos. Las intervenciones correctivas las encontramos en la “Aprobación”, donde se previene acerca de ciertas mujeres infames que solo traen desgracias: “No hay en ella cosa contra nuestra santa fe católica; antes bien el autor muestra [...] cuánto se han de guardar los hombres de una ruin mujer” (481).

Nuestra protagonista está sujeta a las pretensiones moralistas de su narrador, que le confiere motes y cualidades ignominiosas: “vil ramera que había sido y era pasto común”, “mujer fácil”, “hija de Celestina”, y la vincula a habilidades tejedoras, esto es, urdidora de trazas.

Si el estamento hampesco representado por la vida precipitada y fullera de Elena y sus secuaces recibe amonestaciones de su creador-narrador, también el mundo aristocrático, personificado en don Sancho y el añejo caballero, sufre gemelas repulsas.

Sentencia el narrador que el infeliz Sancho: “pudiendo descansar en los honestos y hermosos brazos de su mujer, codiciaba los de una vil ramera” (509). Sin embargo, el final feliz otorgado a los personajes distinguidos y la derrota y muerte de los forajidos dan cuenta, claro está, del punto de vista clasista y conformista de Salas Barbadillo, quien, escudándose en la resignación como virtud, aboga por la permanencia en el estamento otorgado, o, lo que es lo mismo, la conformidad y complacencia con lo que se posee.

Mientras que el linaje de sangre opera como salvoconducto del violador en potencia que es don Sancho, sin la presunción de ninguna pena, los actos nefandos de Elena, fundados en la codicia y el egoísmo, la condenan a su peor fin.

La vida de Teresa —según leemos en el “Prólogo al lector” y en la presentación de la novela que hay antes del capítulo primero— tiene una clara intención moralizadora y didáctica: “Considérale con la intención que le escribí, que fue para advertir descuidados y escarmentar divertidos [...]” (53). A renglón seguido, en el “Prólogo” se advierte del tipo de mujer que es Teresa, una “garduña racional”, “buscona de marca mayor”, de “vida tan libre y condición tan oscura” y “sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas”. Ya dentro de la ficción, a través de la instancia intermedia que veíamos en *La pícaro Justina*, leemos algún comentario misógino en boca de la misma protagonista: “no fuera yo mujer, pues escogía lo peor” (89).

En *La pícaro Justina*, las abundantes incoherencias, los elementos deshilvanados, la falta de trabazón y de unidad se pueden explicar desde el punto de vista de la misoginia. Por ser mujer, Justina carece de orden, porque la tradición indica que la mujer es mudable, inconstante y vana. En *La pícaro Justina* el antifeminismo es absoluto y constante:

“De modo que, la funcionalidad literaria que soporta el antifeminismo del *Libro de entretenimiento* es absolutamente fundamental, ya que, de una parte, traba y cohesiona la inconexa personalidad de Justina, mostrando que todas las mujeres son incoherentes; mientras que, de otra, define a la mesonera como pícaro al permitirle que excuse sus numerosas faltas acusando a todas las hijas de Eva de ellas”. (Rey Hazas, 2009: 23).

Sin embargo, el autor vallisoletano no avasalla a Teresa por sus faltas y tachas, como ocurriera con Justina, pero resuelve la problemática misógina literaria que asocia

las taras y la ineptitud de las mujeres para las letras, esto es, reserva la inspiración y autoría de las interpolaciones insertas dentro del relato principal —entremeses, poemas y la novelita cortesana del ermitaño— al género masculino. De esta manera, la vida de Teresa queda escrita en parte por el sexo masculino, que es garante del ingenio compositivo.

Con todo, la moralización añadida en forma de “aprovechamientos” que Castillo había esgrimido años antes en *Las harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631) desaparece en *Teresa de Manzanares*. Se intercala alguna que otra apostilla baladí, con intención adoctrinadora, a través de la observación del autor, pero de manera forzada o antinatural; en definitiva, consejos y recomendaciones para evitar males mayores, que resultan postizos y sin sentido, mezclados en medio del lance narrativo sin ton ni son, descuadrados de la trama en la que aparecen: “Valga éste por aviso a los padres que tienen hijas para remediar” (115): “Sea este aviso para las mujeres casadas, y no se determinen a ser livianas para perder el crédito de fieles” (244).

La voluntad expresada, por tanto, en el “Prólogo” es aparente, sin intención moralizadora, en todo caso indiferente. En efecto, el final de Teresa de vuelta a Alcalá al lado de su mejor amiga, Teodora, con dos mil escudos en el bolsillo y casada con un comerciante —aunque algo mayor que ella— supera con creces los finales de sus hermanos varones, incluso de su hermana Elena, condenada a garrote vil. Si bien es cierto que el mercader no es el sultán de Brunei, la verosimilitud de la novela obligaba a unos mínimos exigibles. Conseguir más éxitos hubiera convertido el relato en ciencia ficción, y Solórzano se atiene a cierto realismo. Lo que sí logra es abrir una vía que se desarrollaría más adelante como novela burguesa al estilo de *Moll Flanders*.

De todos modos, Salas Barbadillo no renuncia al principio de “enseñar deleitando”. Como no escribió prólogo ni preliminar alguno, sólo podemos captar su intención moral en la narración. Sin embargo, también podemos entreverla en la aprobación y poemas preliminares de sus amigos. Por ejemplo, Gregorio Juan Palacios escribe así: “antes bien, el autor muestra su agudo ingenio, y entreteniéndolo con singulares gracias, el gusto enseña cuanto se han de guardar los hombres de vna ruyn mujer”. (Palacios, 2004: 129).

Como otros autores de obras picarescas, Salas Barbadillo intenta satirizar, a través de su pícara, los vicios, tipos y costumbres contemporáneos. En cambio, a diferencia de sus predecesores, excepto Quevedo, Salas manifiesta su visión del mundo desde el punto de vista aristocrático. En su obra se desarrollan paralelamente dos

mundos distintos, pero nunca llegan a coincidir: «el mundo aristocrático no se une con el picaresco». Don Sancho, caballero y rico, nunca llega a saber que Elena es una ladrona y prostituta, sino que la considera siempre como una dama principal y casada.

Con su visión conformista y estamental, Salas Barbadillo se siente amenazado por la protesta rebelde de la novela picaresca. Ésta salía en defensa de los marginados de la sociedad y atacaba a los privilegiados falaces que se suponían herederos ricos con su cuna sin mérito individual. Por lo tanto, ahora, Salas Barbadillo, utilizando la misma tradición picaresca, desarrolla una visión del mundo justamente contraria a los escritores anteriores.

En *La garduña de Sevilla*, las moralizaciones se incluyen también dentro del discurso novelesco, al igual que ocurriera en *Teresa de Manzanares*, pero apenas aportan novedad digna de mención. Contabilizamos algunas digresiones correctivas más al principio del relato que al final, y tienen que ver con la educación de las hijas: “Culpa de los padres que casan a los hijos con edades desiguales” (563); o la actitud codiciosa y avara de los indianos: “Que esto tiene granjeado el que es esclavo de su dinero, de quien avaricia se apodera, que hubo muy pocos en Sevilla que no se holgasen de su hurto” (583).

No faltan los comentarios hacia los falsos ermitaños, frailes lascivos y curas ladrones, todos ellos personificados en el personaje de Crispín que: “Quedó con colores de vergüenza el que tenía tan poca” (618). Como ocurriera con Teresa, el final nada desdeñable de Rufina, casada con su enamorado e insertada en la sociedad vendiendo telas, muestra la escasa moralización e intención redentora de la novela.

En resumen, el punto de vista de las vidas picarescas femeninas cambia de enfoque: estas no se confiesan para exculparse de sus faltas, desde un “caso” final de deshonor y mucho menos como contrición o arrepentimiento, a diferencia también de las pecadoras (*La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide). Cuentan su historia desde la aceptación y conformidad, sin voluntad de cambiar nada, en todo caso como contraejemplo, sin el sentido ortodoxo de las narraciones canónicas y, por ende, despojadas de cualquier intención redentora, didáctico-moral de los textos “cabeza de linaje”.

Está claro que el fin de los discursos de las pícaras es muy distinto al de sus homólogos masculinos. La invectiva social, desde la despiadada lucidez del pícaro, hacia los diferentes estamentos sociales, a través de servir como mozo se rompe en estos relatos. Las pícaras, en aras del realismo, no pueden ejercer este oficio, por lo que la

constante ortodoxa del género desaparece y, con ella, la denuncia contra las diferentes clases sociales. La visión del mundo en ellas dista de la mirada crítica y desengañada de Guzmán, convertido en censor de los males que experimenta y ve, y de los privilegios sociales que la herencia de sangre u honra conllevaba con más o menos cinismo. *Teresa de Manzares* y *La garduña de Sevilla* son relatos desprovistos de la crítica social y la sátira acerva de los textos canónicos.

4.4. Retratos de las pícaras

Todos los autores de esta novelística presentan a la heroína por medio de una descripción muy detallada. Este contacto con el personaje lleva al lector a tener una comunicación más íntima con él, y de ahí surgiría una relación estrecha de simpatía.

La relación de simpatía del lector con la protagonista sería desconcertante –y no por falta de realismo–, si se piensa en la intención del autor, en evitar una fácil identificación por el lector y una fácil aceptación por el público en general. El realismo existe en este tipo de novelística con una preocupación casi naturalista. En este mundo recreado de bajos instintos, la pícaro se impone por sus cualidades intrínsecas –belleza, inteligencia y mundología–, causando una admiración, muchas veces inadmisibles. No hay pícaras feas ni viejas. Su apariencia física exterior depende de su apariencia corporal en general y de su bien vestir.

Las pícaras hermosas

Se incluyen aquí tres heroínas apicaradas que no poseen una belleza irremediabilmente cautivadora para los hombres.

- a) La hermosura de Justina acusa una lozanía propia de su temprana edad, sin llamar mucho la atención; no influye esencialmente en el éxito de su carrera. Solamente una vez se menciona en la novela el aspecto físico de Justina:

“Provocaba a lástima a los que veían que una tan buena moza la obligaba su pobreza a tales extremos, y su castidad a tales trazas... Y como la gente de la romería viese a la puerta de la iglesia, cosa allí pocas veces usada, una mujer de buen talle, compadecíanse de mí”. (*La Pícaro Justina*, *).

La hermosura de Justina es relativa, ya que es producto del contraste evidente entre la cara resplandeciente de la joven picarona y el manto viejo que pide prestado a una pordiosera.

- b) Otra heroína es **Teodora**, una moza arrogante que se viste bastante bien sin

reflejar una hermosura extraordinaria.

“Valiente en el talle y briosa en el lenguaje, el color del rostro moreno, el de los ojos negros, el de los dientes blancos y el de los cabellos pardos. Mostraba en las manos el deseo que tenía de parecer bien; (...) y tal vez envainándola en el guante, se había adquirido a fuerza de largo estudio, representando tan bien este papel, que se conocía claro, que antes de salir al tablado se ensayó muchas veces”. *

La hermosura de Teodora es artificial y estudiada, dándole un aire casi de falsedad o de amaneramiento teatral: “representando tan bien este papel...antes de salir al tablado...”.

- c) La madre de **Cristina** es muy bella, pero no se sabe con certeza si la hija ha heredado esta belleza materna. Solo hay una alusión vaga a la hermosura de Cristina: “*Mostrava* ella aquel semblante que siempre tuvo esparcido, como *disen* que sale la aurora, entre *rifa* (risa) y llanto.”

Las pícaras bonitas

Las tres pícaras que componen este grupo a veces usan cosméticos, para hacer resaltar aún más las buenas partes que poseen. También suelen vestir muy bien. Las pícaras utilizan su belleza para efectuar sus engaños. Contrariamente a sus homónimos, el amor es el centro de sus vicisitudes y saben como llamar a la atención los hombres y sus deseos. Son menos desarrapadas que los pícaros, más cuidadosas y aseadas. Nunca están solas, contrariamente a sus congéneres, y tampoco son servidoras de muchos dueños, más bien son ellas dueñas de algunos muchachos. Son cultas y refinadas y suelen vestir con hermosos vestidos para parecer de una extracción social superior y, así, engañar a los caballeros.

- d) La lindura de **Elena** es tal que la absuelve de todo pecado ante los ojos de un perseguidor burlado, que se enamora perdidamente de la astuta y linda farsante, de manera muy repentina y cómica.

“Don Sancho, (...) al tiempo que alzaba el brazo para ejecutar el golpe,

reconoció los ojos que le habían vencido; y refrenando la mano y dando lugar a la vista que de espacio examinase la verdad de aquel rostro y viese si era el que él tanto amaba como de repente le había parecido, como se afirmase segunda vez y reconociese ser así”.

- e) Otra lindura extraordinaria es la de **Teresica**, en la que ni el descuido a voluntad de los artificios cosméticos, cuando aparece por primera vez, logra cambiar radicalmente el grado de su guapura: “Una mozuela de muy buena cara”, la describe el autor a pesar del hecho de acabar de salir “entre asadores y sartenes”.
- f) La más presumida de este grupo es **Teresa de Manzanares**, demostrándolo desde su juventud; se preocupa mucho por el estado de su cara, y sobre todo el de su cabellera:

“Llegóse un día de fiesta en el cual quise (ayudándome Teodora) fabricar la invención del copete... no me descuidaba de la cara, por conservar la tez y curarla... no faltaban galanes que me deseaban servir”

Cabe notar que en la obra donde aparece Teresa de Manzanares apenas hay descripciones físicas suyas. Esto se debe, en parte, a que la protagonista es también la narradora de su vida, y el autor nunca interrumpe la narración novelística para describir un detalle, dejándole el control de todo a Teresa, quien no describe su guapura debidamente. Su lindura se deduce del atractivo físico que posee, como se observa en la última frase de la cita anterior.

Las pícaras bellas

Aquí se encuentra la mayoría de las heroínas apicaradas de este estudio.

- g) La enorme belleza exótica de **Flora** le proporciona, ya desde su adolescencia, una gran fama en su aldea natal. La belleza de esta moza es natural y carece de todo artificio cosmético:

“Llamábanme en Cantillana, lugar del Andalucía, y que está en las vecindades de Sevilla, el *Sol de Egipto*, título que se dio a los méritos de mi belleza, más ilustrada con los donaires de mis labios imitadores del

pimiento en estar colorados, y en picar más vivos”.

- h) Las **cuatro** heroínas apicaradas que aparecen en la primera parte de *Las harpías en Madrid* son todas muy bellas, pero no presentan ninguna característica personal de belleza que las separe radicalmente una de otra. Por ejemplo, **Luisa** y **Feliciana** son hermanas y dan la impresión de ser gemelas, por lo mucho que se parecen. Es de reseñar la intención idealizante del autor cuando describe la belleza de ellas. La mayor, Feliciana, tiene dieciocho años, y es de:

“Rostro blanco, bien proporcionado, negro el cabello, hermosos ojos, perfecta nariz, breve boca, frescos labios, iguales, menudos y blancos dientes, sus mejillas (sin el artificio del resplandor) vertían rosa y púrpura, entre blanca nieve; su mirar agradable, su habla sonora y la más dulce voz que había es España... Su hermana Luisa, (...) de un año menos que Feliciana, era morena de color, de ojos rasgados muy vivos y alegres, nariz, boca, dientes y barba, en más breve proporción que las facciones de su hermana, aunque no menos perfectas; algo menor de cuerpo, pero de airosa disposición y de más bullicio imitábala en la buena voz y destreza”. (*)

Las otras dos “harpías”, **Constanza** y **Dorotea**, son semejantes en el aspecto físico –después de la descripción que da el autor es imposible distinguir las–. Son menos hermosas que las dos anteriores y exhiben una belleza fresca y natural:

“Al acabar el concierto,... salieron medio vestidas con sólo enaguas y pretinillas de lana verde... Como eran muchachas de gentil parecer (*sic*), hacíales el traje sobremanera hermosas”.

- i) Finalmente **Rufina** es la personificación misma de la belleza femenina sin la ayuda de ningún artificio, ya que su perfección y encanto no lo necesitan: “a la fama de su hermosura, ya frecuentaban la calle muchos pretendientes...”, se nos dice desde el inicio de la novela.

La belleza es importante en un sentido utilitario, al ser generalmente una de las

armas más potentes de la pícara para abrirse paso en el mundo. Cuando se asegura de su presa fatal, la pícara puede llevar a cabo sus planes con la ayuda de su inteligencia y mundología. Según su grado de inteligencia, las doce heroínas apicaradas de este estudio se agrupan en tres categorías fundamentales:

a) Las pícaras **excepcionalmente inteligentes**: Teresa de Manzanares, Elena y **Teresica**. La primera es la personificación misma de la astucia y de la precocidad mental en general. Ya desde su primera infancia da prueba de una vivacidad y un “*savoir vivre*” fantásticos:

“Ya hacía mis mandados (...) imprimiéndoseme lo de la risa como carácter, que no se me borró en toda la vida. Eran un depósito de chanzonetas, un diluvio de chistes, con que gustaban de mí los huéspedes, y me las pagaban a dineros, con que mis padres me traían lucida”.

Se observan también una gran inteligencia y una vivacidad excepcional durante la segunda infancia de **Teresa de Manzanares**, cuando frecuenta las clases de labor, aventajando a todas las alumnas en poquísimo tiempo:

“Allí acudí a labrar aventajando en esto a todas cuantas condiscípulas tenía en menos de un año, cosa que admiraba a las maestras. Era yo tan inquieta con las demás muchachas, que siempre las estaba haciendo burlas, haciéndolas creer cuanto quería, que eran notables disparates, todos con orden, a salir con mis burlas, con lo cual granjeé el nombre de *La niña de los Embustes*, que dilaté después porque no se borrara mi fama”.

La astuta preadolescente demostró claramente su alto grado de inteligencia, con que llevaba a buen éxito todas sus burlas. Además, Teresa también exhibe una sorprendente e “innata astucia”.

La otra heroína de inteligencia excepcional es **Elena**, que en el cuarto capítulo de *La hija de Celestina*, consigue salvar la vida de sus compañeros por el descubrimiento de un hurto gracias a su hermosura: “Pero ya que estaba junto, al tiempo que alzaba el brazo para ejecutar el golpe, reconoció los ojos que le habían vencido; y

refrenando la mano [...], pensó que sus criados se habían engañado: porque siempre de la cosa amada presume el amante inclinaciones honradas y nobles respetos”. (*La hija de Celestina*, 2008: 119-120).

Por último, salvo en *La pícaro Justina*, en las otras tres novelas la protagonista posee gran belleza física y juventud, además de destreza, extraordinarias, que les facilitan la consecución de sus proyectos. Justina, en cambio, demuestra habilidad con su experiencia, como con la demostración de amabilidad adecuada ante los clientes en el mesón, según el momento anterior o posterior a la comida de estos. También demuestra Justina erudición en sus razonamientos, conocimientos mitológicos y habilidad para la inclusión de poemas y glosas.

La astucia de Justina, que solo reconoce superioridad a la vieja morisca de la que se finge nieta tras su fallecimiento, se repite continuamente en la obra. Elena busca, no solo dinero sino también comodidad, como refiere al describir el adorno de la casa o la blandura de los colchones. Teresa muestra inteligencia o astucia al haber puesto previamente en letras su dinero, en el transcurso de su viaje a Córdoba, en el que los asaltantes resaltan su ira, rompiéndolas con los dientes.

Teresa demuestra capacidad de adaptación para muchos tipos de oficio, como el de moñera, para el que no vale su compañera Teodora, o para la representación escénica. La confianza que demuestra en sí misma es grande, aunque no infalible, como por ejemplo cuando en el capítulo XVII a Teresa le faltaron concertadas razones para responder a su antiguo compañero, el cómico Don Diego, que manifiesta su identidad por una señal en la mejilla que, de haberse producido de pequeña, se habría subido hacia arriba al paso que crece el rostro.

En lo que respecta a las dos novelas de Castillo Solórzano, de tono más amable que las dos anteriores, tiene un papel muy importante el raciocinio, junto con el de las circunstancias acaecidas. Por ejemplo, en *La niña de los embustes* se destaca el papel que tiene la suerte, en el capítulo XVII, respecto a un encuentro casual no deseado por Teresa: “Quiso la fortuna darle este gusto, y a mí pesar, con una ocasión que se ofreció” (p. 224). También aparece mencionada la fortuna en *La guardaña*.

Sobre la importancia de usar bien la razón, encontramos en *La niña de los embustes*, en el capítulo octavo, cómo Teresa se libra de perder su dinero cuando durante un viaje, en Sierra Morena sufren el asalto de ocho bandoleros con escopetas.

Desnudan y roban la ropa a los hombres, a Teresa le roban una cruz de oro que llevaba en el pecho y las letras que llevaba de mil escudos.

En *La garduña* se menciona la afición del padre de la protagonista por los garitos de juego, en el Libro Primero: “La ociosidad, fundamento para todo vicio, brindó a Trapaza para que volviese a ejercitar el juego, piélagos donde tantas haciendas y honras se van a pique” (p.11). También se designa a la ociosidad como madre y principio de todos los vicios en otras obras de la época, como por ejemplo en el capítulo segundo del *Quijote* de Avellaneda.

La suerte también tiene su papel, favorable o adversa, en estas dos novelas de Castillo Solórzano: favorable por ejemplo, cuando Teresa consigue hacerse pasar por hija de un gran capitán, en el décimo tercer capítulo, y no ser castigada apenas por el inventado padre cuando se descubre el embuste, o cuando Rufina, al comienzo del Libro Tercero, oye con Garay la conversación de los tres facinerosos cómplices del corrupto ermitaño Crispín, que les sirve para ejecutar un hurto en su ermita; y adversa cuando las burlas se le vuelven en contra.

En estas cuatro novelas de protagonista femenino existe una orientación hacia la defensa del bien propugnado por la tradición cristiana. En *La Pícaro Justina* vemos muchos aprovechamientos en los que se defiende la importancia del orden social y el fracaso inevitable al que lleva una vida de malicia, relacionada con el demonio.

En el séptimo capítulo de *La hija de Celestina*, Elena y Montúfar engañan al pueblo por medio de la devoción, llevando una vida aparentemente monacal, aunque de puertas para adentro no faltaban ni el opulento sustento ni la placentera compañía:

“los asadores hacían su oficio: cuál tomaba por su cuenta el conejo, cuál la perdiz, cuál el capón (...) Elenica fue siempre de su condición medrosa, y no reposara bien en una cama solitaria” (143).

El capítulo acaba con el embargo de los bienes de la pareja y los crueles azotes que acaban con la vida de Méndez. Esto tiene relación con el episodio del buldero del *Lazarillo de Tormes*, en el que, en colaboración con otra persona, engaña a los feligreses con el fingimiento de un acontecimiento sobrenatural, para obtener mayores limosnas.

Sobre la manera de iniciar las relaciones por parte de la pícaro, en cuanto al papel del canto en la obra *La niña de los embustes*, cabe destacar su importancia para

facilitarlas. Por ejemplo, en el capítulo XI, Teresa le hace una muy buena cabellera al primero de los galanes calvos que requirió sus servicios, don Jerónimo de Godoy, de familia muy noble en aquella ciudad, de veinticuatro años, gran músico y excelente poeta. Don Jerónimo acude a su casa donde cantan algunos tonos juntos y le cuenta la chacota que tuvieron anteriormente con su calva algunas damas embozadas. Dice Teresa: “Dejéle hecho un Narciso¹⁷, y quedó tan agradecido a mi cuidado, que, además de pagármele muy bien, era de los que más continuamente acudían a mi casa, pues pocos días se pasaban sin que me viese. Cantábamos algunos tonos juntos, no dejando yo mi labor, con que pasábamos las tardes”. (*T. de Manzanares*: 154).

Y en el mismo capítulo, con ocasión de una burla a un hombre barbilampiño castrado, Teresa relata: “Ofrecióseme por muy mío; estimé la merced que me hacía, y, después que hubo un poco de razonado, en que yo sazoné la conversación con gustosos cuentos, le puse una guitarra en las manos. Anduvo no poco galán, que tenía de músico esto de ser muy rogado; cantó un par de sones con mucha destreza, y cierto que la voz era admirable”. (*La hija de Celestina*, 2008: 165).

Y prosigue la protagonista de la novela: “Pidióme que cantase algo, y no me hice de rogar; procuré cantar con cuidado, y, como me ayudaba la buena voz, que no era inferior a la suya, dile ocasión para corresponderme, habiéndome oído, en los encarecimientos; con esto, le canté otros dos tonos de letras nuevas que él no había oído; pidiómelos, y yo le dije que le serviría con ellos y con los demás que supiese; que le advertía que era de los mejores maestros de la corte [...]”. (*La hija de Celestina*, 2008: 165-166).

También en *La garduña* se relata el engaño de hombre a mujer por medio de la música, en el libro cuarto y último: “Entró la enamorada moza [Rufina] donde el galán estaba haciendo diferentes falsas en la guitarra, y díjole: ‘Señor don Jaime, ¿esa gracia más tenéis? Mucho me huelgo, aunque no me maravillo, porque Valencia cría regaladas y dulces voces.’” (*La garduña de Sevilla*, 1972: 204).

En *Las harpías en Madrid* se repite la función erótica de la música y del canto y se ponen de relieve, como elemento para la narración, las facultades que para ello tiene cada una de las cuatro protagonistas de la obra, que las emplean con malas artes y eficazmente. En *Don Gregorio Guadaña* la guitarra y el canto no faltan en aventuras

¹⁷ Se entiende que es hermoso o perfecto, más que presumido o vanidoso, según nota al pie de Castillo Solórzano, que aparece en el fragmento al que se refiere la nota que viene a continuación de ésta.

amorosas, en las que la misma amante se adelanta a pedir música. La mujer suele llevar la iniciativa en este aspecto: corresponde, en cierto modo, por parte suya, al obsequio masculino del coche, la comedia, la merienda, la tienda.

La protagonista de *La pícaro Justina*, al comienzo de la obra, expresa su orgullo por pertenecer al colectivo de la picardía, pero paradójicamente se alegra de haberlo adquirido por la sangre y la leche materna, por considerar serlo así en mayor grado que quien se incorpora más adelante. Las deudas de *La pícaro Justina* con *La Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* y con *Guzmán de Alfarache* son explicitadas desde los dos prólogos, uno de López de Úbeda y otro de Justina, así como desde la biografía de ésta, que dice estar casada con el Pícaro, Guzmán de Alfarache, en el momento en que escribe.

Justina muestra también orgullo por el oficio que desempeña desde pequeña, el de mesonera, aprendido de sus progenitores. La practicidad de la protagonista la lleva a saber ganarse la vida por sí misma y no renunciar a ser libre pese a la sumisión del matrimonio. Igualmente, en *La hija de Celestina*, la hermosura de Elena lleva al caballero don Sancho al enamoramiento de ésta. Pero al comienzo del quinto capítulo vemos cómo “Elena, Montúfar y la honrada vieja [Méndez], recelándose justamente del peligro al que se arrojaban si prosiguiesen con la conversación del caballero toledano [...], para Burgos empezaron su viaje” (*La hija de Celestina*, 2008: 124), con lo que desengañan a don Sancho.

En Teresa de Manzanares se observa un primer deseo de honra, que se demuestra cuando siente miedo de los asaltantes de Sierra Morena por la posibilidad de verse deshonrada, y que va desapareciendo progresivamente. Los deseos de ascenso social aparecen claramente con su intento de hacerse pasar por la hija de un caballero de Málaga, así como con la compra de ropa más propia de otra categoría social superior a la suya y la asistencia a fiestas, en los primeros capítulos de la obra.

Los matrimonios también son en *La niña de los embustes* otro medio de ascenso social, aunque en esta época el papel de la nobleza estaba siendo sustituido por el dinero. En el décimo sexto capítulo su tercer marido, don Álvaro, traía de Lima más de cincuenta mil ducados. En el siguiente capítulo vemos los privilegios que todavía otorga la sociedad a la nobleza de cuna, cuando Teresa de Manzanares muda el nombre y apellido a doña Laura de Cisneros y se porta con mucha autoridad y se da algunos toques de razonado –las toledanas tenían fama de ingeniosas y bellas–.

Justina tuvo una adolescencia casta: “Yo bien sabía mi entereza y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmaltando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales”. (Libro Cuarto capítulo quinto, de *La pícaro Justina*). Sin embargo, resultó ser la más erótica de todas estas pícaras protagonistas hacia el final de la novela, ya que cambia completamente y revela un erotismo muy intenso. Su primera intención es interesarse esencialmente en la búsqueda de cierta protección masculina:

“Pero todos estos epítetos convienen en que así como todas estas cosas buscan su centro y natural región para conservarse y el cielo polos y ejes en que apoyarse, así la mujer, naturalmente, apetece hombre que la defienda, y como salió del hombre, que es su centro, al mismo quiere tornar para adquirir su conservación, si ya no es que lo apliques a que una mujer dentro de una casa es junta la contrariedad de todos los elementos.

¡Hola, amigo, basta! Lo aplicado estaba bueno.

Viendo, pues, yo que allende de las comunes y generales obligaciones que las mujeres tenemos de ser varonesas y buscar varón, a mí me corría tan particular por el aprieto en que me vía, me casé con un **hombre de armas** a quien yo había nombrado curador y defensor en los negocios de mi partija”. (*La novela picaresca española*, 1966: 878).

Conviene notar que el afán inicial de protección masculina es, en realidad, una astuta pantalla que cubre y mitiga el verdadero deseo erótico de Justina, pues se descubren manifestaciones sexuales de primer orden que, pese a la retórica culterana y conceptista de la época que las cubre, revelan fielmente la intensidad de este nuevo empleo de Justina:

“Este hombre de armas me armó, y si quieres saber cómo fue, no digo más sino que me miró y miréle, y levantóse una miradera de todos los diablos, semejante al **humo de cal viva**. (...)

En resolución, digo que como el verdadero amor nunca echa su caudal en palabras, al punto que en nuestras almas entró, vació el alma del aire con que se hacen las palabras, y metió en su lugar fuego con que abrasa los corazones. Era fuego y **queméme**, que ni soy Larins, ni Setin, ni

Arbeston, ni pabulo de la vela de Venus, ni mantel de Plinio, ni dedo de Pirros, ni cuerpo de Falisco para que el fuego no me quemem” (1966: 878).

Conclusivamente se manifiesta este sentimiento erótico de Justina. Hay una evolución erótico-semántica que se intensifica desde el primer vocablo, parcialmente ingenuo, que define a la heroína llamándola “varonesa”, hasta llegar a la primera frase que describe al amante, acusándolo de ser “hombre de armas”. Esto revela en ambos epítetos un juego malicioso de doble sentido, al añadirles una frase vital que explica la acción sexual (“me armó”), y otra, que describe el encuentro en varias palabras: “miradora de todos los diablos, semejante al humo de la cal viva”. (Ronquillo, 1980: 133-134).

Rufina, en cambio, está menos preocupada que la protagonista de *La niña de los embustes* por conseguir el ascenso social; se caracteriza por el gusto por las estafas y no repara, por ejemplo, en viajar compartiendo coche de caballos con personas extrañas, como en el libro segundo, tras el hurto a Marquina, cuando viaja a Madrid junto a Garay. En este mismo apartado, se finge enferma y es hospedada por el genovés. El narrador resalta la belleza natural y verdadera de Rufina: “Preciábase Rufina poco en inquirir aguas, afeites, blanduras, mudas y otras cosas semejantes con que abrevian las mujeres su juventud, viniendo con todo esto la vejez por la posta; agua clara era con lo que se lavaba, y sus naturales colores, el perfecto arrebol que traía” (*La garduña*, 106).

En *La garduña* las estafas que realiza la protagonista la sitúan, en principio, en una posición de inferioridad respecto a la víctima, como en la estafa a Marquina, que se aloja en la choza de los jardineros, o en el engaño a Crispín, en el que “mintiendo lágrimas” muestra su sumisión a él. En *La niña de los embustes*, por el contrario, se sitúa en una posición de igualdad, como con el fingimiento de ser hija del capitán de Málaga, o incluso de superioridad cuando no acepta, en principio, las indignas pretensiones del comediante pese a la permisión por parte de su esposo Sarabia, del que según Teresa, en el capítulo XV, “desde aquel punto se me borró el amor que le tenía, como si no fuera mi esposo y le hubiera amado tanto”. (*La garduña*, 207).

Para comprender la actitud ante la vida de las protagonistas de las novelas de pícaras resulta decisivo hacer un estudio de sus características, desde el más incipiente principio de sus vidas: la educación que han recibido. La educación social que reciben las cuatro protagonistas de sus progenitores o tutores tiene que ver, entre otros factores, con la condición económica en que se produce ésta.

Respecto al matrimonio, Teresa no tiene escrúpulos en casarse con hombres de más edad, como el rico don Lupercio de Saldaña, y admitir las lisonjas de algún otro, como en el enrevesado encuentro que mantiene con Sarabia, su posterior esposo, que le cuesta la vida al primero. Teresa previamente justifica al lector su conducta y le aconseja, si se encuentra en la situación de tener mujer, no oprimir a la esposa, aun siendo mozo, pues esto solo conduce a que ésta busque el modo de su deshonor.

Teresa, al estilo de como sucede en *La Pícaro Justina*, en el décimo octavo capítulo realiza también otras consideraciones sobre las relaciones sentimentales y se refiere a los tipos de hombres enamorados que existen: los narcisos, los confiados –hablan muy culto– y los bravos –que por el bizarro talle y población de mostachos piensan allanar toda empinada hermosura–. También dice Teresa que cada uno de ellos “se piensa que trae la sazón consigo: ya en su talle, ya en su habla o ya en sus mudas acciones” (*Teresa de M.*, 254). Además, advierte Teresa en otra parte de la novela a las mujeres de que los hombres recelan de las mujeres que abandonan a sus maridos para favorecerles, porque piensan que después van a hacer lo mismo con ellos.

El proceder de Rufina se diferencia del de Teresa en la novela anterior en que Rufina casi siempre engaña a sus pretendientes fingiendo necesidad, como por ejemplo en la quinta de Marquina o la ermita de Crispín. La temática de *La garduña* gira casi siempre en torno a la relación de pareja, incluso en las novelas intercaladas. Rufina muestra facilidad para derramar lágrimas, en oposición a Justina y a diferencia de Elena y Teresa, que las derraman solamente en casos puntuales, como el asalto del caballero don Sancho de Villafañe o el descubrimiento del embuste por el capitán don Sancho de Mendoza, respectivamente.

Por último, Rufina cuenta además con un fiel compañero como es Garay, de la edad de su padre y que se hace pasar por éste en varias ocasiones, de la misma manera que Teresa tiene apoyo para muchas de sus burlas en su criado Briones, al que acaba despidiendo por el suceso de Emerenciana. Elena, en cambio, dispone de un compañero como es Montúfar que le causa graves dificultades, por ser de parecida condición a ella. Justina en cambio se desenvuelve mejor con la variedad de compañía que depositando una confianza fija en alguien.

La garduña de Sevilla presenta sustanciales diferencias con respecto a las tres anteriores, ya que su protagonista “es más inteligente y cerebral”. (*La novela picaresca y cortesana de Castillo Solórzano*, 1983: 102). La ascendencia deshonorosa que le

asegura su padre incluye a Rufina en la nómina de las pícaras. También, los robos, en el cual muestra arte Guzmán de Alfarache, cuya elaboración exhibe el artificio propio del pícaro. El final, contraproducente en un libro picaresco convencional, con un matrimonio producto del amor verdadero como culminación y recompensa de todas las peripecias padecidas por los amantes, está en realidad tomado de la poética de la novela cortesana.

A no ser por los “robos con arte”, propios del mejor Guzmán, y por la ascendencia deshonrosa por parte de su padre el bachiller Trapaza, probablemente se consideraría a Rufina como una “dama apicarada”. Esto indica una evolución más rápida en la novela picaresca femenina que en la masculina.

Castillo considera que las malas relaciones entre los sexos se deben al desmoronamiento de las instituciones sociales, lo cual llega a mostrar en *La niña de los embustes* y en *La garduña*, así como en sus novelas intercaladas. La inversión de los papeles sexuales en que la mujer toma el papel dominante constituye para Castillo un símbolo del decaimiento de la sociedad.

Liñán y Verdugo, en sus *Avisos*, nos dice que los dos encuentros más ordinarios de todo forastero que arribaba a la Corte eran “un buen caballo y una hermosa mujer”. Con la entrada de la España de Felipe III en el descanso y holganza de la paz, se arraiga y robustece un nuevo tipo de su medio social: el del caballero galán, noble, rico y ocioso, héroe y cabeza de la novela cortesana.

Una mañana, al tiempo que oye descuidadamente la acostumbrada misa el caballero mozo, llamarán su atención dos mujeres que con devota compostura siguen sus oraciones. El caballero mozo es de una profunda y tiernísima sensibilidad para el amor: tan hondo y certero entró en su pecho que desde aquel momento no acierta a sosegar. Comienza entonces el asedio de la fortaleza amorosa, con los primeros tiros, los billetes y papeles. Rara vez contestará de primeras la dama, que es caso para ella de menos valer.

La doncella, entretanto, que por sus dueñas o escuderos conoce ya a medias al caballero enamorado, y sabe que lo es, de limpia sangre y solar conocido, brioso, gallardo y rico, escucha junto a una reja la dulce declaración. Papeles, músicas y presentes eran las balas que asestaban los hombres para rendir las flacas fuerzas de las mujeres. Ni ellos andarán remisos en sus regalos, ni ellas mostrarán melindroso

encogimiento para recibirlo. Otros encadenados lances son: la cédula firmada en que el galán se obliga al casamiento, o los desposorios mismos, que muchas veces se celebran sin más ministros que los cielos ni otros testigos que la fiel camarera de la dama.

Desde su infancia, la pícaro se encuentra en situaciones trágicas, sin ninguna razón propia; su inconformismo y su fuerza de voluntad la llevan a cumplir sus deseos de la infancia, lo cual no resulta ser una glorificación del mal *per se*, ni tampoco una moralización convencional, al mostrar los vicios y horrores de la vida, sino un simple reconocimiento de la dignidad y del valor humano y, si cabe, por lo que respecta a los finales desgraciados, un ejemplo *a contrario*.

La propensión a la maldad es una característica propia de todas las heroínas apicaradas, pero ésta puede dividirse a su vez en cuatro partes según Pablo Javier Ronquillo (1980) muestra en *Retrato de la pícaro. La protagonista de la picaresca española del siglo XVII*: la falsedad, la venganza, la crueldad y la codicia.

a) La **falsedad**: Es una característica intrínseca de todas las protagonistas, en su búsqueda por acercarse al estado que desean con el ahorro de esfuerzo o tiempo con respecto a otros individuos, aprovechando para ello las oportunidades que le brinda el medio social en el que se desenvuelven.

a.1.) La mentira. Este aspecto de la falsedad aparece en las cuatro protagonistas. Elena, en *La hija de Celestina* es capaz de “no decir una sola verdad en diez años” (capítulo 1). Justina es capaz de mentir sin palabras, como cuando cambia el *agnusdei* de oro por el falso o pide sin tener necesidad en la puerta de una iglesia.

Teresa de Manzanares miente sobre su genealogía a su futuro marido don Lupercio de Saldaña (*La novela picaresca española*, 2001: 1361); únicamente no miente en el nombre de su madre, Catalina. La mentira magistral de Teresa llega cuando lucha por mantener su falsa identidad ante un antiguo camarada del teatro, sin manifestar ella ningún remordimiento moral por ello. Esta mentira se descubre por la marca de la cara, que de habérsela hecho ella durante la infancia, se le habría subido de sitio con el crecimiento: A Teresa le faltan fuerzas para rebatir esta explicación de su antiguo camarada.

La mentira de Rufina, la protagonista de *La garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*, se basa también en una labia astuta, aunque más refinada al sustituir el tono popular por uno amanerado, al que hay que añadir otros matices prevalentes en las

heroínas de las últimas novelas picarescas del siglo XVII, como el llanto o el canto, dando lugar a una falsedad bien estudiada y elegante. El proceso de refinamiento se debe, en parte, según cita J. A. van Praag (1936: 68), a la gran influencia de la novela cervantina.

a.2.) La infidelidad. Justina exhibe una infidelidad paterna y materna de fuertes tintes grotescos: al morir el padre, la madre y las hijas van a cenar invitados por el nuevo amante de la madre y homicida del padre, mientras dejan al perro como único acompañante en su velatorio, que le despedaza el rostro. Respecto a la madre, Justina opina sarcásticamente tras su muerte: “Lloré la muerte de mamá algo, no mucho, porque si ella tenía tapón en el gaznate, yo le tenía en los ojos, y no podían salir las lágrimas (p. 748)”.

En cuanto a la infidelidad conyugal de Justina, antes del final del material novelable, tras el que se casa, no hay referencias directas, aunque al principio de la novela se menciona, mediante juego de palabras, la existencia de marcas de bubas en su nariz.

Tanto Montúfar, marido de Elena, como Sarabia, segundo marido de Teresa, en *La hija de Celestina* y *La niña de los embustes*, respectivamente, aceptan el adulterio como medio de mejora económica de la pareja, aunque los caracteres y situaciones de ambos maridos no son iguales: Sarabia no ejerce crueldad innecesaria como Montúfar, que abandona y ata en un bosque a su pareja. También Teresa deja a Sarabia y Montúfar no acepta la relación de Elena con Perico el zurdo, en el último capítulo de *La hija de Celestina*.

En *La garduña de Sevilla* la infidelidad tiene carácter extramatrimonial, ya que Roberto, amante de Rufina, al principio de la obra, le regala un vestido en el que ella mostró mucho interés, y que, después de consumadas sus pretensiones carnales, exige le devuelva para a su vez entregárselo a su dueña, que se lo había prestado a él sin que ella supiese que era prestado. De esta manera Roberto muestra su absoluto desinterés por Rufina, tras el citado primer encuentro.

a.3.) La ingratitud. Justina se refiere a la ingratitud de las mujeres en general en el Libro Segundo, capítulo primero, número segundo, de *La pícaro Justina* cuando reconoce que los hombres que se quitan la gorra ante ellas no reciben tanto favor como los que las tratan como al pulpo, que sabe mejor cuanto más ha sido golpeado, a

propósito de un tocinerero enamorado. En *La garduña* vemos un procedimiento muy parecido cuando la protagonista, Rufina, en el Libro Primero, explica cómo utiliza a un amante dadivoso como es Feliciano, para matar al burlón Roberto, su anterior amante:

“Sentía Rufina ver a Roberto volver a enamorarla, y cada vez que le vía se irritaba de la burla que le había hecho, provocándole a vengarla, y para esto le pareció que nadie lo haría en su nombre mejor que Feliciano su galán; que en esto emplean las mujeres a los que las galantean, resultando de aquí desgraciadas muertes, de que tenemos mil ejemplos cada día”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 22-23).

Rufina también es ingrata con el antiguo empleado de su padre, Garay, más paternal en su trato con ella que el propio Trapaza, cuando, al ser correspondida por un joven amante llamado don Jaime y futuro guía picaresco suyo, decide abandonarlo: “Rufina y su amante, escondidos a los ojos de Garay, a lo menos ella, vivían en Madrid casados”. Hay que recordar que Garay ayudó a Teresa en burlas como la de la quinta del avariento Marquina, al principio de la novela, donde se hizo pasar por su tío para que ella pudiese ser recibida en el aposento de los hortelanos.

Elena, en *La hija de Celestina*, actúa con ingratitud hacia el amante genovés con toda naturalidad: “habiendo gastado con nosotras toda su hacienda, murió en la cárcel habrá pocos días. Temióse mi madre de la justicia y quiso mudar de frontera. Partímonos a Sevilla”. (*La hija de Celestina*, 2008: 113).

También abandona Elena a su amante de muchos años, Montúfar, con el agravante de la enfermedad de éste: “Parecióle al enfermo que tardaban y llamando a su huéspeda supo de ella que aquellas señoras¹⁸ se habían ido y le dijeron que porque su merced quedaba durmiendo, en razón de haber tenido la noche pasada mala, a causa de cierta indisposición, que no le despertase hasta que él mismo de su voluntad lo hiciese”. (*La hija de Celestina*, 2008: 129).

Elena, casi al final de la novela, llega a abandonar a la propia Méndez, su madre, instigadora del abandono de Montúfar: “entraba por casa Méndez: dieron sobre su persona los corchetes, y cargándose de aquel cuerpo como de cosa propia, le vaciaron en la cárcel”. (*La hija de Celestina*, 2008: 145).

¹⁸ Elena y su madre Méndez.

La huérfana Teresa de Manzanares olvida rápidamente su gratitud y su promesa a las maestras de labor que la acogen en su casa, puesto que contrae matrimonio por primera vez sin notificárselo de antemano a las tutoras. Afirma Teresa en el sexto capítulo de la obra:

“Yo estaba con tanto deseo de salir de la sujeción de las viejas que me determiné a casar, aunque fuese con tantos años, y así el casamiento se trató secretamente, sin que ellas supiesen nada de él, hasta que la misma noche que el novio me llevó a casa de una hermana suya, viuda, adonde nos desposamos, no lo supieron”. (*La niña de los embustes*, 2006: 109).

a.4.) La traición. Resulta evidente la tendencia de estas heroínas apicaradas de abandonar a sus seres queridos cuando éstos dejan de serle útiles en su empresa. Esta ingratitud se convierte fácilmente en traición, último ingrediente esencial de la falsedad femenino-picaresca.

La protagonista que mejor representa de las cuatro este aspecto traidor es Elena, quien cegada de cólera tras ser sacada por engaño al campo, por parte de Montúfar, imitando el castigo que ya le hizo camino de Burgos, estuvo muy solícita con Montúfar, como explica el narrador de la novela: “después de haber pasado algunos días, al parecer ya muy amigos; pero el ánimo de Elena estaba armado y tan deseoso de sangre como se vio por el suceso”. Lo ocurrido se cuenta así:

“Pidió él, como otras veces solía, algún dulce para postre de la cena, y levantóse ella de la mesa muy solícita, dando a entender que el cuidado de regalarle la inquietaba, y trajo un vidrio de guindas, aderezadas con tanto olor que, en poniéndole sobre los manteles, le animó más el deseo. Abriole y con buen ánimo se entró por el dulce adelante, hasta verle el fin; pero apenas le tuvo la conserva, cuando él se halló embarazado de unas bascas mortales”. (*La hija de Celestina*, 2008: 152).

Montúfar, conociendo su daño, acometió con su espada a Elena hasta el aposento donde tenía la cama, en el que, detrás de las cortinas, estaba escondido Perico el Zurdo, a quien: “parecióle que aquella ocasión era forzosa, y saliéndole al paso a Montúfar, que entraba ignorante de semejante encuentro, le dio una estocada que le pasó el corazón”. (*La hija de Celestina*, 2008: 152).

b) La **venganza**: Es un estadio previo al de la traición. Para realizar una traición es un requisito que la persona que la efectúa sea vengativa. Alguna de las cuatro protagonistas, como Teresa de Manzanares, se venga, incluso, sin tener razón.

La protagonista de *La pícaro Justina* se ocupa de vengarse a su gusto contra los bellacos escolares que intentan violarla en el campo. Justina los hace caer cruelmente de un carretón en marcha, uno a uno, “a rebencazos”, en el décimo párrafo de la primera parte del Libro Segundo, Capítulo segundo, número tercero de *La pícaro Justina*:

“Los beodos, con mis grandes voces, despertaron despavoridos, y como reconocieron que estaban en medio de la plaza de Mansilla, castigados por mi mano y aun por la de Dios, como los de Senacherib¹⁹, acudían a derribarse del carro a toda furia. Esta era la primera estación, y no poco gustosa, porque al echarse del carro, daban temerarios zarpazos y sonaban a cueros que se enjaguan, y los más dellos chocaban por salir con toda prisa y huir de mis rigores”. (*La pícaro Justina*, 1982: 206).

Justina pone de manifiesto, en esta venganza, gran crueldad y gozo, lo cual va dibujando la personalidad de esta heroína, la de más edad de las cuatro protagonistas estudiadas, con matices definidos de sadismo, sarcasmo y hasta de lo grotesco y macabro, especialmente cuando se refiere al desamor que la protagonista muestra por sus padres.

Teresa de Manzanares, la protagonista de *La niña de los embustes*, ejecuta la venganza con mucha frecuencia como represalia contra maridos y amantes. Durante su primer matrimonio con el anciano Lupercio de Saldaña, castiga al marido vengativamente siéndole infiel con el estudiante Sarabia, en el sexto capítulo: “No pensé hacer tal flaqueza, mas los celos s[i]n ocasión pedidos y los recatos sin causa ejecutados, juntamente con la opresión en que me vi, me hizo determinarme a l[o] que sin nada desto no hiciera”. (*La niña de los embustes*, 2006: 119).

Teresa muestra en el mismo capítulo, unos párrafos después, tener cargo de conciencia o, cuando menos, ciertas reservaciones, antes de explicar las disculpas que el

¹⁹ Rey de Asiria, del siglo VII a. C., cuyos soldados pusieron cerco a Jerusalén y fueron castigados por mandato del Señor, según nota al pie de la edición de B. M. Damiani de *La pícaro Justina*: “... Acaeció pues, que en aquella noche compareció el Ángel del Señor y mató en el campamento de los asirios a los enemigos de Israel” (II Crónicas, XXXII, 21).

propio Lupercio le presentaba por los yerros cometidos en orden a pedirle celos a Teresa, la cual manifiesta tras la narración de estas disculpas: “Confieso que el amor de marido tiene grandes raíces, aún con los que obligan tan poco como éste, y que sentí entrañablemente su muerte, muy pesarosa de haber sido su origen por vengarme de sus terribilidades. Llorele mucho e hice que le sepultasen con mucha pompa”. (*La niña de los embustes*, 2006: 121).

Prueba de su arrepentimiento es que envió a decir a Sarabia, una noche que éste fue a verla a ella, “que no se acordase más de mí ni de aquella casa, si no quería que le estuviese mal, con que me dejó”. (*La niña de los embustes*, 2006: 122).

En otra ocasión, cuando Teresa se venga de sus propios enemigos, este sentimiento de venganza es más perfilado y acertado, como por ejemplo con el autor de comedias, cuyas pretensiones amorosas rechaza Teresa, por lo que el autor, en el decimosexto capítulo de *La niña de los embustes*, la margina en su trabajo como actriz de la compañía teatral: “El papel primero parece que se había cortado para mi representación; éste me quitó el autor, por vengarse de mi desprecio, y se le dio a la compañera que hacía los segundos papeles”. (*La niña de los embustes*, 2006: 211).

Pero Teresa no estalla en protestas, sino que muestra aplomo en tomar el papel que se le dio y aplazar su venganza, en el tercer párrafo del decimosexto capítulo: “Con todo, no quise dejar de vengarme de aquel agravio, que confesaba toda la compañía haberseme hecho. Y así, habiendo tres días prevenido y convidado el pueblo con esta comedia, exagerando su bondad y las galas que se habían de sacar en ella, aquella mañana que habíamos de hacer el último ensayo della para hacerse a la tarde, me fingí enferma de un grave dolor en el estómago y vientre, de que mostraba faltarme la respiración. Di parte de mi embuste a mi marido y a Hernando [asistente al servicio de Teresa]”.

Pero lo más importante es, quizás, que Teresa logra su propósito de que el autor remita de sus pretensiones amorosas y valore su importancia dentro de la compañía teatral. Esto lo consigue Teresa por medio de una burla hacia los médicos a los que llamó el autor, gracias a asegurarse de que, después, el autor supo el embuste, como se lee en el mismo decimosexto capítulo: “De la burla que hice a los médicos –que después supo el autor, para que se enmendase en no tomar temas conmigo– tuvo motivos Sarabia para escribir un entremés”. (*La niña de los embustes*, 2006: 213).

Sin embargo, no siempre Teresa se venga por agravios que hayan cometido contra su persona, sino que a veces se venga del marido, a pesar de no tener razón, aunque tal vez de manera involuntaria, dudosa esta manera por la poca aflicción que demuestra, como se lee tras el entremés intercalado del mismo capítulo: “Acabóse el entremés con este lucido baile, que fue muy celebrado de toda Sevilla, si no de los agraviados, que se la guardaron a Sarabia, sabiendo ser el poeta, y con cuatro amigos le cogieron una noche y le dieron muchos talegazos, con que le pusieron tal, que en seis días le llevó Dios. Quedé viuda, aunque bien puesta, con que fue más fácil de llevar la pena que si quedara pobre”. (*La niña de los embustes*, 2006: 227).

Teresa también se venga de la impertinencia de dos dádivosos enamorados, don Leonardo y don Esteban, tras “llover presentes en casa” y de que a Teresa don Esteban “me envió dos sortijas de diamantes que valían trescientos escudos”, en el penúltimo capítulo de la novela, en el que Teresa realiza una elaborada burla a los dos pretendientes, de ella y de la esclava Emerenciana, con la colaboración del anciano escudero de Rufina, Briones, que se finge muerto, y el uso de un cadáver que la protagonista consigue en un hospital de la ciudad. Briones asusta a don Leonardo, al aparecer vivo en su presencia, con estas palabras, por lo que el amante desiste de su pretensión:

“– ¡Ay de ti, pobre don Leonardo! ¡Si te atreves a infamar esta casa, qué castigo se te espera!

Con esto y otro gemido que dio, más doloroso que el primero, le volvió las espaldas y se entró por donde había venido. Quedó don Leonardo casi para expirar [...]

Casi sin palabras se despidió don Leonardo”. (*La niña de los embustes*, 2006: 262-263).

En cuanto a Rufina, protagonista de *La garduña de Sevilla*, logra su primera venganza por medio de un intermediario, su amante Feliciano, al que utiliza, corroborando con ello el dicho de la protagonista de *La pícaro Justina* en el Libro Segundo sobre el símil de la mujer con respecto al pulpo, aunque con otras palabras, ya vistas en el apartado a.3.), sobre la ingratitud; en el Libro Primero de *La garduña* leemos a continuación: “No quiso Rufina decir a su Feliciano lo que le había pasado con Roberto, sino, para más obligarle, llevólo por otro camino, y fue decirle que la

galanteaba y ofrecía dádivas, mas que todo lo había despreciado por él”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 23).

Además de esta venganza, Rufina provoca sin quererlo, enviudar de su marido Sarabia sin sospecha de la justicia, aunque con inexperiencia de la propia Rufina en estas lides, que casi la lleva a perder la herencia: “un sobrino del difunto, acabado de enterrar a su tío, cargó con todo cuanto había en casa, y fue menester pleito para sacarle de su poder en lo que Rufina había sido dotada”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 29).

Pero estas experiencias que adquiere Rufina no solo no la llevan a enmendar su conducta, sino que las emplea más adelante en beneficio propio, como en el engaño al tacaño Marquina, también en el Libro Primero de *La garduña*: “El pensamiento de Rufina ya está dicho, que tiraba con espada estafante a hacer una herida a este avariento, que le dejase palpitando, sin meterse en otros laberintos, si bien promesas de futuro y conciertos de consorcio para adelante no lo rehusaría ella, que era fácil en prometer, mas, desde la burla de Roberto, difícil en el cumplir sin ver mucha luz delante”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 47).

Otra venganza la logra Rufina, también por medio de un intermediario, contra una víctima de sus propias estafas apicaradas, demostrando un gozo singular dentro de su particular espiral de alevosía, al final del Libro Tercero de la obra: “Ya Rufina y Garay tenían prevenida su partida para Castilla, mas no quiso ella partirse sin darle un mal rato al hipócrita ermitaño. Ella sabía el día que habían concertado los ladrones de hacer capítulo y junta en la ermita que quiso aquel mal hombre hacer receptáculo de delincuentes... Escribió un papel al Corregidor, dándole en él razón de dónde y cómo se podían prender, y con eso partiéronse de Málaga, deseando parar en Toledo”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 187).

c) La **crueledad**. Este término, que significa según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua *inhumanidad*, *fiereza de ánimo* o *impiedad*, se puede aplicar, en mayor o menor grado, a las cuatro protagonistas en algunos de los pasajes estudiados de cada novela.

Dentro de este apartado se podrían incluir muchos de los pasajes incluidos en este punto, pero encajan en el mismo, especialmente, los pasajes en que la inhumanidad se lleva a cabo de una manera fría, relajada, alevosa, innecesaria y en ocasiones hasta

gratuita por parte de la protagonista, que contrasta con la justificación desde los orígenes que buscan en el lector, por medio de la exposición razonada de los hechos de sus vidas particulares.

La protagonista de *La pícaro Justina* realiza una detención excesiva en contar sarcásticamente los detalles de cómo el perrillo que tenían, al que dejan “al cuidado” del cadáver de su padre, en el Libro Primero, Capítulo tercero, número tercero: “Y como le pareció que no hacía caso dél ni de cuanto le decía, afrentóse, y en venganza le asió de una oreja. Y viendo que perseveraba en su obstinación, sacóla con raíces y todo y trasplantóla en el estómago. Con todo eso, por si era sordo de aquel oído, acudió al otro”. (*La pícaro Justina*, 1982: 139).

Al margen de esto, en el Libro Segundo, Capítulo segundo, número tercero, Justina va más allá del deshonor y llega hasta la perversión real: tras explicar el castigo que efectúa sobre los escolares que intentan violarla, Justina narra con satisfacción su propio comportamiento durante el evento: “Como los cuervos mansos y traviosos suelen derribar un vidrio, vaso o copa y volver el oído para percibir con gusto el sonido, así yo, aunque a rebencazos los derribaba, volvía el oído a percibir el sonido del golpe”. (*La pícaro Justina*, 1982: 206). Justina parece mostrar más regocijo propio por cómo los ha castigado que enojo por la acción de los estudiantes.

Elena, la protagonista de *La hija de Celestina*, exhibe mucha crueldad junto con su madre Méndez, especialmente en el quinto capítulo de la obra, con el abandono de Montúfar, estando éste enfermo de una gravísima calentura: “Aconséjote que no llames doctor si no quieres morir con más brevedad, porque el médico, en viéndote con esta calentura tan ardiente, te ha de hacer abstigente de vino... privado de este suave licor, yo me atreveré a jurar que no cumples las veinte y cuatro horas: conózcote, y sé que no te criaste con otra leche”. (*La hija de Celestina*, 2008: 127).

La alevosía de Elena, que no muestra la más mínima conmiseración ni siquiera por razón de enfermedad, resulta evidente, aunque el desenlace no es el esperado por ella, ya que siete párrafos después el narrador explica: “Él se determinó de no comer bocado hasta otro día que, habiendo cumplido más de veinte y cuatro horas en ayunas, tomó unos tragos de caldo y un poco de ave. Valióle tanto la medicina de este buen regimiento, que se sintió bueno”. (*La pícaro Justina*, 1982: 129).

Teresa de Manzanares en *La niña de los embustes* da muestras de una crueldad gratuita e innecesaria en el undécimo capítulo, con una burla a un galán barbilampiño: “Todo el rostro tenía llagado, y no así como quiera, según supimos de los que le vieron, sino con heridas para curarse muchos días. Envió luego un criado [...] y como viese mi casa cerrada y que los vecinos le informaron de mi mudanza, [...] le sobrevino una calentura”. (*La niña de los embustes*, 2006: 172).

Este suceso, además, no solo no se vuelve en contra de Teresa, sino que le causa al engañado y dadivoso galán, el licenciado Capadocia²⁰, secuelas irreversibles en su apariencia física y perjuicios en su vida social: “Corrió la voz por Córdoba de la burla de la castellana –que así me llamaban todos– y hablaban de diversas maneras en ella: unos se holgaban del castigo del capón, enfadados de verle tan presumido, y otros decían que había sido inhumanidad tratarle de aquella manera. Más de un mes estuvo el desdichado en la cama, quedando en la refriega no sólo con señales en el rostro, pero con muchas rugas, de suerte que estaba feísimo, con lo cual la viuda dio en aborrecerle, y se dejó la amistad”. (*La niña de los embustes*, 2006: 172).

La gratuidad de Teresa en su acción la convierte en un agravante de su conducta, ya que el galán en cuestión tuvo con ella únicamente gestos merecedores de agradecimiento: “Ofrecióseme por muy mío”, “me envió los dos mil reales y un presente de dulces por principio de paga” o “prometíame montes de oro, si le dejaba barbado”. En definitiva, a Teresa no le supone ningún empacho utilizar a un amigo de don Jerónimo para vengarse de este amigo: “Pareciéndome que ya era bien concluir con este engaño y dar venganza a don Jerónimo, saqué un agua fuerte por la alquitara”. (*La niña de los embustes*, 2006: 171).

d) La **codicia**. Esta característica resulta propia de las cuatro protagonistas. Por el contrario, en sus precursores masculinos, no cabe esa posibilidad, ya que la principal motivación es la de la subsistencia.

La protagonista de *La pícaro Justina*, en el Libro Primero, declara sus orígenes humildes desde sus ascendientes, y además se siente orgullosa de ellos y de su condición de pícaro: “vean que soy pícaro de ocho costados, y no como otros, que son

²⁰ “Juego burlesco con el nombre de la región asiática y una parte del mismo, el ‘capado’ que, por incompleto o ‘sisado’, conviene al personaje”, según nota al pie que aparece en Alonso del Castillo Solórzano, *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares*, ed. cit., p. 166.

pícaros de ‘Quien te me enojó Isabel’²¹, que al menor repiquete de broquel, se meten a ganapanes”. Justina se declara en el mismo párrafo como pícaro “desde el principio”.

Justina hace gala de una codicia muy persistente, que inicia ya en su etapa en el mesón de sus padres, donde muestra gran celo hasta en la recogida de las sobras y toda una colección de trucos para obtener los máximos regalos con el mínimo riesgo posible: “En dándoos algo [el huésped] no aguardéis que segunde, porque se tiene por medio milagro que uno de estos datarios rehaga la chaza”. (*La pícaro Justina*, 1982: 123).

Pero la pionera protagonista de la picaresca femenina también muestra interés por el dinero propiamente dicho, como en el caso del dinero que ofrece el homicida de su padre para que no declarase a las autoridades lo sucedido, aunque con la influencia de su madre: “Era comedido el señor, y liberal. En viendo el mal recado, luego, para consolarnos, nos dio a cuantos estábamos en casa, a tres reales de a ocho, y a mi señora madre doce, por ver que llevaba este negocio con tanta paciencia, esperando a ver cómo lo hacía con ella y con nosotras aquel buen señor. Y con esto nos obligaron (él con su dinero y mi madre con su mandato) a decir a la justicia que nadie le había hecho agravio a nuestro padre ni tocado al pelo de la ropa”. (*La pícaro Justina*, 1982: 138).

También prueba la codicia de Justina el hecho de no gastarlo en funerales, como lo expresa ella misma tras la muerte de su madre: “V[e]ía que ya yo me podía criar sin madre, y también que ella me dejó enseñada desde el mortuorio de mi padre a hacer entierros enjutos y de poca costa”. (*La pícaro Justina*, 1982: 145).

Pero donde mejor se observa la codicia de Justina, aparte de que se vio en la estafa del *agnusdei* de oro, ya referida en otro apartado, es en la exitosa treta del Libro Segundo, Capítulo cuarto, número tercero, en la que, en el camino de una romería, se hace pasar por indigente para poder así, con el dinero obtenido, comprar un joyel que le agrada: “me senté a la puerta de la iglesia como pobre envergonzante; puse sobre mis rodillas un pañuelo blanco para que los que me hubiesen de tirar limosna diesen en el blanco y para señuelo de que pedía y no para los mártires”. (*La pícaro Justina*, 1982: 297). Justina obtuvo mucha limosna: “Sentéme. Conté mi hacienda y puse aparte el dinero que me restaba de la paga del joyel”. (*La pícaro Justina*, 1982: 299).

²¹ *Quien te me enojó, Isabel*: principio de un cantar de inspiración rufianesca y picaresca, empleado para poner de manifiesto el importante contraste entre Justina y los demás pícaros (según nota al pie de *La pícaro Justina*, ed. cit., p.106).

Por el contrario, Teresa de Manzanares, la protagonista de *La niña de los embustes*, muestra interés por el dinero y los bienes materiales desde sus primeros años de vida, como se ejemplifica al principio del tercer capítulo: “Ya hacía mis mandados, trayendo vino para los huéspedes y otras cosas de una tienda vecina a nuestra casa, imprimiéndome lo de la risa como carácter, que no se me borró en toda la vida. Era un depósito de chanzonetas, un diluvio de chistes, con que gustaban de mí los huéspedes, y me las pagaban a dineros, con que mis padres me traían lucida”. (*La niña de los embustes*, 2006: 75).

Esta preocupación por el provecho durante su estancia con las maestras de labor, donde desempeña los oficios de criada, de moñera y de alcahueta de Teodora, destaca por su capacidad de liderazgo y su confianza en sí misma: “agradecía el presente con grandes exageraciones, en que quisiera Teodora gastar un pliego de papel, si yo no lo resumiera en breves razones. Quería corresponderle en la firma, poniendo como él ‘esclava de vuesa merced’; mas yo la reprendí su arrojamiento, diciéndola que en muchos días no había de merecer ese favor”. (*La niña de los embustes*, 2006: 86).

Pero la codicia de Teresa, ejercida con inteligente previsión, cuatro capítulos más adelante, la lleva a lograr el éxito en su diligencia: “el dinero que [t]enía en los Fúcares lo acomodé en letras para Córdoba” (*La niña de los embustes*, 2006: 132), cuando doblega los avatares de la Fortuna:

“– ¿Hase visto en lo que han dado estos caminantes? ¡En traer su dinero en papeles, no considerando que nos lo quitan a nosotros de nuestros aumentos!

Rompieron las letras con los dientes, de rabia, y enviando a los cinco compañeros a buscar de cenar, se quedaron los tres en la barraca”. (*La niña de los embustes*, 2006: 134).

Por todo ello y por el final, no exitoso pero tampoco calamitoso de la protagonista, que se casa con un mercader primo suyo y cincuentón con el que tiene cuatro hijos, da la sensación de que su autor pretende prestigiar, en cierta medida, el interés económico en circunstancias como las de Teresa, quien, en palabras de Pablo Javier Ronquillo, “halla en el dinero un elemento reconfortante cuando las cosas no logran éxito por otros canales”. (*Retrato de la pícaro*, 1980: 105).

Rufina, la protagonista de *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*, al igual que la hija de Celestina, no muestra tener codicia durante la infancia y adolescencia, quizás por disponer de lo necesario, al menos hasta la muerte de su madre Estefanía, gracias a la diligencia en el cuidado de su hija que ésta pone y a la hacienda que posee: “Estaba Estefanía bien puesta de hacienda, que la había dejado rica su g[e]novés marido”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 7).

Pero, tras la refinada educación recibida de su madre, que contrasta con la mala conducta de su padre, Hernando Trapaza, con quien convive hasta la muerte de él, y quizás por haber heredado ella la afición por las joyas de su madre, se inicia una espiral de codicia en la protagonista. Dicha afición se observa en la explicación del narrador de la novela tras la primera boda de Rufina: “Los primeros días de la boda todos son festivos. Dio Sarabia a su mujer galas, aunque honestas, que como él era de edad no gustaba de excesos, cosa que sintió Rufina mucho, porque era muy amiga de andar bizarra, y quisiera traer todo cuanto vía en otras mujeres, y esto la hizo no tener mucho amor a su esposo”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 15).

A continuación, Rufina logra salir indemne de las muertes de su amante Roberto y su esposo Sarabia, causadas ambas por su culpa, y, con la complicidad de Garay, antiguo empleado de su padre Trapaza, acrecienta la referida espiral, dando muestras de gran codicia y astucia en una aventura, la del avariento Marquina, en la que nuevamente le sonríe la Fortuna: “Dio cuenta Rufina a Garay cómo dejaban enterrado el dinero, pero mintióle en la cantidad [...] con el fin de ocultar dél la mayor partida, que estaba en oro [...] Lo primero que hizo la astuta moza fue irse a donde había escondido el azadón y con él desenterrar el cofrecillo de oro, y volver a cubrir la plata con tierra, y luego depositar en otro escondido lugar su cofre para que no se hiciesen los cómplices partícipes de toda la cantidad”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 58).

No obstante, al comienzo del Libro Segundo, el narrador deja traslucir a modo de anticipo cómo va a ser el final de la protagonista en la obra: “Volvamos a nuestra Rufina, que estaba en Carmona esperando el coche en que había concertado irse a Madrid, por parecerle que aquella corte era un *mare magnum*, donde todos campan y viven, y que ella pasaría mejor que otra con su moneda, si bien adquirida en mala guerra, que son bienes que pocas veces lucen granjeados por mal modo”. (*La garduña de Sevilla*, 1972: 64).

V. CUATRO NOVELAS, CUATRO PROTAGONISTAS

5.1 *La pícaro Justina* (1605)

En esta obra el factor doctrinal se añade al final de cada capítulo, por medio de los “aprovechamientos”, aunque también aparecen sentencias en boca de su protagonista. Respecto a la sátira antieclesiástica cabe destacar que el tono resulta algo más irrespetuoso que en el resto de las obras del género picaresco, aunque no hay que olvidar, como señala Alexander Parker (1971) que la picaresca satisface plenamente las exigencias de la Contrarreforma y surge como resultado de la animadversión que los hombres de la Iglesia sienten hacia las novelas pastoriles y de caballerías, por su carencia de verosimilitud y su carácter evasivo. El hecho de que los “aprovechamientos” que cierran los distintos capítulos de *La pícaro Justina* a menudo tienen poco que ver con el contenido de los mismos, indujo a Puyol a atribuirlos a una redacción tardía, mientras que la parte sustancial habría sido escrita un cuarto de siglo antes (Puyol, 1912).

En el **capítulo primero del primer libro**, Justina está escribiendo su biografía cuando su hermano Perlícaro (de perla –por su hermosura– e Ícaro –por su sabiondez–) entra en la sala y le critica que comience el libro sin prólogo y que los capítulos del mismo no lleven título. También le anima Perlícaro a que hable de la cristiandad de su padre y de sus abuelos por parte de madre. Por último llama a Justina vieja de cuarenta y ocho años. Pero Justina, en contra de lo esperado, no se enoja a todo reventar.

Para justificar su aguante cuenta una fábula en la que una zorra escribe una carta a las sardinas para que adelanten su venida y poder comérselas. Pero una gata, al retozar de alegría por verse también beneficiada, estropea el plan, al hacer que se le caiga la pluma a la zorra. La zorra maldijo a la gata y a cuanto ésta traía en el vientre. La gata se quejó criminalmente de la zorra ante el león, quien determina que la gata pidiese perdón a la zorra y no hubiese pleito entre personas de una profesión.

En el **número segundo** Justina responde a la acusación de vieja hecha por Perlícaro. Primero ejemplifica el aborrecimiento de la vejez con animales, como el milano –por no aparecer ante la gente se muere de hambre– o el águila –demostola el pico por no parecerlo–. También ejemplifica con niños y hasta con dioses –Júpiter manda barrer el sitio donde la vejez puso sus pies–, e incluso se alude a que una mujer acusó falsamente a dos verdades: *vieja sois* y *fea sois*.

Justina continua con su objeción: menciona que los hombres antes se afrentan de que los llamen mozos –sólo por tener derecho a enfadar de oficio, huelgan que les llamen viejos–. Pero las mujeres, como se alegran de ser bonazas, provechosas, salsas de gusto, perritos de falda, gustan de ser mocitas. Además, el varón en la vejez está más a propósito para el gobierno –más instruido y experimentado–, y en cambio a la mujer, hecha principalmente para ayudarle en oficios de a ratos –propagación del linaje humano y cuidar de la familia– es aconsejable llamarla moza o niña.

Por último, tras esgrimir que a ella no le faltan muelas sanas y explicar los trucos con los que Perlícaro ennegrece su barba –le considera más viejo que ella–, Justina anuncia que en el capítulo siguiente va a dar cabeza a su libro, y que la suya está calmada y aturdida.

En el **capítulo segundo, número primero**, Justina sigue el consejo del necio Perlícaro, y lo compara al estiércol de ovejas, que queda y hace gran provecho a la heredad. Advierte Justina de que ha de mentir y ajustar con su gusto en la historia de su linaje. Dice Justina que cuesta muy poco escribir uno de su linaje lo que soñó.

Justina critica a los que fingen, como los discípulos de la escuela de Platón, descender de una sombra y de una virgen. No les tienen más respeto a las palomas el pan en que las empanan ni el asador en que las asan por decir los poetas que ellas son abuelas de Eneas o madres o hijas de Venus.

Justina dice ser pícara desde el principio y alude a su superioridad respecto a los que se hacen pícaros por no hallar a quien servir y, puestos en el oficio, viven forzados y andan tristes contra todo orden de picardía:

“Ea, Justina, ya que no quieren veros nacer monda y redonda, sino que vais con raíces y todo, para que adonde quiera que os planten deis fruto, decid vuestra prosapia; vean que sois pícara de ocho costados, y no como otros, que son pícaros de *quién te me enojó Isabel*, que al menor repiquete de broquel, se meten a ganapanes. Una gente que en no hallando a quien servir, cátales pícaro, y, puesto en el oficio, vive forzado y anda triste contra todo orden de picardía. Yo mostraré cómo soy pícara desde labinición (como dicen los de las gallaruzas), soy pícara de a

macha martillo” (Edición digital basada en la edición Madrid, Editora Nacional, 1977).

Su padre nació en el pueblo de Castillo de Luna –Luna es un condado cercano a la divisoria entre León y Asturias– y su madre en Cea –a diez kilómetros de Sahagún–. Un abuelo tropelista, por ser desgraciado en riñas se queda sin dientes y, al no poder seguir ejerciéndolo por no entenderse palabra, pasa a dedicarse a transportista de higos. Casi todos los oficios de sus progenitores requieren el uso de la parlería. La narración de sus vidas está llena de elementos sarcásticos y jocosos.

Del **número segundo** cabe decir que Justina empieza reconociendo que los males de las personas, de puro usados se hacen connaturales, y otorga un papel fundamental al uso de la razón en las personas.

Cuenta Justina la vida de un abuelo suyo barbero –que murió al alcanzarle una teja que cayó de un tejado–, su bisabuelo mascarero –murió de beber una aloja muy fría que le dio su mujer– y su tatarabuelo gaitero y tamborilero –falleció por un golpe que le dio en la flauta, incrustándosela, un hidalguete, por pesadumbre de haberle desentablado una amistad de una dieciochesca, al sacarle la flauta un tabernero–.

Según la moraleja del final de esta sección, hay ciertos oficios, como los que se han descrito en ella, que, en achaque de entretenimientos lícitos, incitan y mueven a cosas dañosas.

El **capítulo tercero, número primero** trata sobre la alabanza de la vida del mesón. El padre –Diego Díez– y la madre de Justina son mesoneros en la real de Mansilla de las Mulas, villa de la provincia de León –en el contexto, Valladolid–. Se compara el mesón con diversos animales –grajos, hormigas, abejas, cigüeñas– y, finalmente, con una olla nueva, que siempre toma el olor de lo que en ella se echa –según sea la calidad de los huéspedes–. El mesón sólo se asentó cuando las hijas ya estaban dispuestas para servir. De los hijos, sólo quedó en casa Nicolasillo –“que le enviaban por ocho de vino y sisaba doce” (*La pícaro Justina*, 1982: 120)–.

Diego Díez aconseja a sus hijas cómo actuar en el mesón. La cebada debe estar siempre escondida; la comida, aunque se tenga en casa, ha de ser siempre encarecida; los donaires a los huéspedes deben hacerse siempre antes de comer –aunque, “con los huéspedes, menos palabras que gracias” (*La pícaro Justina*, 1982: 122).–; coger en

seguida cualquier cosa que el huésped les regale; que quite la mesa la que menos hubiere recibido, y no riéndose sino ceñuda; ser rápidas en recoger las sobras envueltas en los manteles; y, en general, antes de comer, ser perrillo de falda halagüeño, mientras comen galgo hambriento, y al levantarse, liebre huida.

También les encarga el padre honrar a los que entren en su mesón, tratándoles como si tuviesen un tantito superior categoría a la que muestran. Les explica trucos para que las ropas de cama se muestren siempre limpias por los cuatro costados y, respecto a los juegos, tras decirse que no se niegue nunca la baraja a un huésped pobre y cuáles son las tres clases de jugadores de naipes –una señorota, un caballero y un rey– apunta Diego Díez, que los pobres y los pícaros entran en la figura del rey de copas y rey de bastos.

De todo ello se concluye la discreción del padre, en oposición a los mesoneros mal inclinados y disolutos, que causan gran perdición en la república cristiana.

En la **primera parte del libro segundo**, tras unos cuentos introductorios, Justina narra los motivos que le llevaron a ir de romería en romería cuando murieron sus padres, y habla también de la naturalidad que tiene en el arte de bailar, al ser moza alegre y de la tierra, y describe el efecto que le causa el escuchar tocar las castañuelas.

También realiza Justina unas consideraciones del porqué del gusto de las mujeres por caminar mucho, y las sustenta en el deseo de las mujeres en verse libres de su cautividad por el marido en el matrimonio:

“La segunda inclinación era andar mucho. Hubo un emperador que dijo que la mejor comida era la que venía de más lejos, y yo sentía que la mejor romería y estación era la de más lejos. Decía la otra: “el sancto que yo más visito es San Alejos”. A la verdad, esto de ser las mujeres amigas de andar, general herencia es de todas. Y cierto que muchas veces he visto disputar cuál sea la causa por qué las mujeres generalmente somos andariegas, y será bien que yo dé mi alcaldada en esto, pues es caso propio de mi escuela.

(...)

Pero la doncella Theodora dio mejor en el punto, y de cada una de las dos inclinaciones de andar y bailar dio su distinta razón, aunque en alguna manera redujo ambas cosas a un principio y razón, y dijo así:

-Habéis de suponer, ilustres madamas y daifises, que aunque sea cosa tan natural como obligatoria que el hombre sea señor natural de su mujer, pero que el hombre tenga rendida a la mujer, aunque la pese, eso no es natural, sino contra su humana naturaleza, porque es captividad, pena, maldición y castigo. Y como sea natural el aborrecimiento desta servidumbre forzosa y contraria a la naturaleza, no hay cosa que más huyamos ni que más nos pene que el estar atenuadas contra nuestra voluntad a la de nuestros maridos, y generalmente a la obediencia de cualquier hombre. De aquí viene que el deseo de vernos libres desta penalidad nos pone alas en los pies. Vean aquí la razón por qué somos andariegas. (...)"

Finalmente describe la manera de escuchar la misa por parte de las mujeres libres, que lo justifican con que las oraciones hacen el efecto en poco tiempo al realizarlas de manera fervorosa.

El **número segundo** narra lo que le ocurre a Justina a la salida de la iglesia y se detiene en explicar cuánto le gusta a las mujeres que las miren los vestidos que llevan puestos. También explica cuáles son las preferencias de éstas en cuanto al trato que desean recibir de los hombres, y lo poco que les agradan los que se les humillan.

La protagonista expone el caso concreto de un tocinero y explica las incomodidades que le causa en el camino; también compara el caso al de los palomos de las fábulas, que “el dios de amor tiene por asquerosos, por cuanto van insertos en rebueldos” (*La pícaro Justina*: 166). Finalmente, pese a su amabilidad e interés, ya que intentó buscarla para darle una sortija, ella le describe con desprecio, le despide y se marcha a su carreta.

En el **número tercero** describe lo que comió la protagonista con su gente bajo la sombra de la carreta, aunque les faltó de beber en principio, y cómo la vena de las gracias no llegó hasta que tuvieron vino. A una pregunta maliciosa de Justina responden

una prima y un primo de ella, que le devuelven el apelativo de “mona”, referido también al exceso en la bebida.

Debido a que Justina ve que ya se burlan más de ella que ella de los demás, aprovecha para reírse cuando una mula les dio un susto a todos al entender un “jjo!” como un “arre” y poner en peligro sus sesos. Al verse sola acude al baile, donde obedece al sacamiento de un estudiante por ser costumbre el obedecer esta ley de baile:

“En diciendo esto el primo, acaso la mula se meneó, y viendo que le salía tan a cuento lo del refunfuño y los cascabeles acrecentó más la risa suya y del auditorio, y todos (ni sé si a mí, si a la mula) dijeron:

-Jo, jo, jo!

Tan mal pronunciado como bien reído.

Pardiez, la mula como todo andaba tan confuso y de revuelta, no oyó bien, y aunque la decían jo, debió de pensar que la decían arte (si ya de puro beodos no decían erre), y acordó de tomar las del martillado. Dio un estirijón para desasirse de la carreta con tanta fuerza, que por pocas hubiera de hacer empanada de nuestros sesos, y aun fuera con toda propiedad empanada, porque siendo nuestro seso tan poco o tan ninguno, siendo empanada de sesos, fuera en pan nada.

(...)

Sacóme a bailar, en buena estrena, un escholar, que siempre mí dicha me quería dar estos topes, como si yo rabiara por ser de corona. Entonces, más quisiera yo que me cayera en suerte un labrador, no, cierto, para que cultivara mis dehesas ni labrara mis sotos, que no había aún llovido sobre cosa mía que raíces tuviese, sino que son gustos. Pero al fin, no es fuerza que el que escoge sea escogido, ni acendrado. Ley es de baile, salgan las que sacan. Obedecí al sacamiento, y cuanto a la ejecución, apelé para las castañuelas, mas ellas, de puro agudas, al instante me condenaron, Entró el estudiante dando mil brincos y cabriolas en el aire, y yo a pie quedo, como lo bailo menudito y de lo bien cernido y reposado, le cansé a él y a otra trinca de compañeros

suyos, que decían ser del colegio de los dominicos de Sahagún. Mas, a lo que yo allí vi, ella es gente floja para el oficio. Débelo de hacer que es muy húmeda aquella tierra y mejor para criar nabos que bailadores.”

El **número cuarto** empieza con la descripción de los disfraces y, tras acabar los bailes, van cada cuál a su carreta para descansar. Para desgracia de Justina, por estar algo apartada del corro de la gente, tiene lugar el rapto de Justina por un estudiante, que ella en principio piensa que podría ser por burla entre primos. Pese a sus gritos no la socorren y la protagonista compara su caso con una aventura mitológica en la que Tracia fue forzada de su hermano Leoncio.

Justina describe cómo le rodeaban muchos estudiantes, pero ninguno se atrevía a acercársele. La protagonista realiza una comparación popular con una olla que hierve, aunque ningún elemento se pega a sus paredes. Finalmente la fortuna sonrío a Justina y el capítulo termina con unas octavas que ella refiere.

En el **capítulo segundo, número primero**, Justina es llevada en carreta una vez que anocheció, toma fuerzas de su propia estrechez y decide entretener agudamente al obispote. Al verse a solas con él Justina se arma de valor y toma la palabra para hacerle un razonamiento, al que él responde con otro.

Justina habla de su propia entereza, se encomienda a Santa Lucía y ve cómo sus muchas palabras causan el efecto deseado y el estudiante se retrae, estando la noche ya entre dos luces. Justina se detiene en hacer unas consideraciones de cómo quien pierde la primera ocasión tiene mucho perdido y, siguiéndole las palabras al grupo, sale indemne y va perfilando ya mentalmente su posterior venganza:

“– (...) Y si esto le está muy a cuento, consiento; si no, pique. Digo, pique el carro, que si por fuerza va, ya sabe que las mujeres sabemos malograr los gustos. Más vale carnero en paz, que no pollo con agraz, créame. Amén, que le digo la verdad. Persona forzada, aun para servir en galera es mala, con ser oficio aquel de por fuerza, ¿cuánto menos podrá una forzada servir de hacer favores, siendo oficio de gente voluntaria y gustosa? Y si esta razón no le contenta, llame a consejo y verá lo que le dicen sobre esto de las fuerzas.

Créanme o no me crean, sabe Dios que en esta ocasión me encomendé con todo corazón a Santa Lucía, de quien dicen que es abogada de los que la invocan en peligros semejantes. Vayan conmigo: mi intento era apellidar por compañía para dar largas con untura de almacén y entretener el tiempo, aunque el motolito, con toda su Bigornia en el cuerpo, creyó que el llamar compañía era para hacerle la salsa al plato o para tañer de mancomún al conjuro de la bruja que decía: “Allá vayas, piedra, do la virginidad se destierra”.

Cuando yo vi que mi obispote suspendía el auto y me oía de aután, y vi que el gustosillo y blando céfiro de mis regaladas y airosas palabras borneaban su cabeza de porra de llaves y su cuello de tarasca, y hacía ademanes de aprobar mi consejo y llevar este negocio de gobierno conforme al arancel de mi petición, luego di por tan hechas mis chazas como sus faltas.”

El **número segundo** empieza con una composición poética de cuatro cuartetos en los que Justina trata de manera burlesca el asunto de la mala actitud del estudiante y sus secuaces con ella, que termina con la indicación de que, en la realización de una acción pecadora, es mayor el castigo que el beneficio conseguido.

Justina describe, ya en prosa, la situación en la que se encuentra en ese momento, con adorno de refranes y citas de personajes de obras literarias clásicas y, en el párrafo siguiente, inicia un largo parlamento en el que describe su nacimiento y la confianza que tiene en la protección de la diosa Venus, por haber nacido ella bajo su estrella. Describe también la protagonista la preparación de la comida para una boda. En el siguiente párrafo compara a sus enemigos con animales fabulísticos.

La pícara se detiene en los siguientes párrafos en explicar dichos, realizar juegos de palabra y citar obras literarias y sus autores. Con el obispote trata de poner en práctica los consejos de obras de la época, como *La Celestina*, de Fernando de Rojas, o el *Alivio de Caminantes*, de Juan de Timoneda:

“Dejáronme con él y sin mí, tan sola cuan mal acompañada, tan triste cuan disimulada. Comenzóme a decir muchas chanzonetas, y de travesía

me daba algunas puntadas para que le dijese lo que pensaba yo hacer cuando tomásemos la Goleta. Yo, al principio, comencé a responderle a son, mas, ya que vi que se metía a tantos dibujos, eché por otro rumbo. Comencé a contar cuentos, los más de risa que se me ofrecieron, para divertirle la sangre. Contéle medio libro de don *Florisel de Niquea*, que entonces corría tanta sangre como yo peligro, mas a éstos me respondía que para entonces más se atenía a el Niquea, o por mejor decir, al neque, ea, que al don Florisel, y que para quien esperaba fruta, eran muchas flores. Dile algunos sorbos de *Celestina*, mas decía que tenía espinancia y que no podía tragar nada de aquello; pero ya que no me valieron los cuentos de mi señora madre Celestina, valiéronme sus consejos. Del *Momo*, un poquito, mas dijo al Momo, no, no. De *Alivio de caminantes* dije lo que importó para aliviar mi camino de la carga que tenía, mas él en nada sentía alivio. Bien es verdad que todo cuanto yo le decía lo sabía bien, y todo lo aprobaba, aunque era con tal modo, que daba bien a entender que como no me tenía a mí toda, sino sola mi lengua y sombra, no las tenía todas consigo.”

Cuando los de la Bigornia trajeron de comer, Justina se erige en líder del grupo y manda cómo guisarla, parecer éste que ellos siguieron, aunque sin orden. Tras comer y beber los estudiantes dijeron algunos donaires, uno de ellos baila con Justina, a quien ella da un envioncito hacia el otro lado cuando se le acerca mucho y al final ella se reclina en el carro para que duerma la embriaguez, como los otros, mientras ella vela e insinúa ya su posterior venganza.

El **número tercero** se inicia con dos octavas y una sentencia breve a modo de mote en la que se adelanta el éxito de Justina en su referida pretensión. En el párrafo siguiente la protagonista describe la creencia de que las mujeres son muy hábiles en las trazas repentinas, comparándola con su situación y exitosa reacción. Justina continúa describiendo cómo lleva a cabo su venganza, para la cual aprovecha la embriaguez de sus enemigos.

La primera estación de Justina en su venganza consistió en dar un golpe al cochero, que era el más bebido, la segunda huir con mucha prisa. Tras esto explica los dichos y reacciones populares de aprobación ante su venganza, menciona que la

Bigornia se rehizo, aunque sus acciones eran ya de menor calado, y cuenta que se marchó a su casa, donde la recibieron con generales alabanzas.

Por último, la protagonista explica que su venganza añadió al nombre de su pueblo, Mansilla, el apelativo “de las mulas”, dice jocosamente, con un juego de palabras, que ella siempre tuvo humos de cortesana, y añade que la justicia la favorece mandando que le pagasen el muy buen hallazgo y se le diese por testimonio, y concluye con una justificación de su acción por medio de un refrán popular y con una invocación al lector para captar su gusto por seguir leyendo su historia.

El **segundo libro**, en su **primer capítulo**, empieza con una composición estrófica latina de consonancia, en la que se alude al orgullo que Justina siente por su éxito y a su intención de iniciar una jornada hacia la ciudad de León.

En los primeros párrafos la protagonista alude a animales mitológicos y al águila para razonar su ensanchamiento por su triunfo en la pasada empresa. Justina cuenta cómo se le ha pasado ya el tiempo de pretender bienes ofrecidos por cualquier Narciso, compara a las labradoras y montañesas con lobas y enuncia desprecios propios de una dama cortesana.

Justina se detiene en explicar lugares geográficos concretos del camino de León y menciona su clima y la idiosincrasia de sus gentes, de cuya curiosidad, por las descripciones de los huéspedes de su mesón, obtiene Justina el deseo de comprobar los grados de verdad de estas descripciones. Describe también la procedencia del nombre de León, alaba este animal y pasa también a hablar de otros animales, juntamente con citas mitológicas y refranísticas:

“Es Arenillas un pueblo que cae junto a Cisneros, donde hay la behetría, de la cual dijo el otro bellacón que preguntó al diablo si entendía los aranceles de aquella behetría, y respondió que toda una noche había estudiádoslos y no los había podido entender. (...)”

Viendo tanta gente, dije a mi vergüenza que me fuese a comprar unos berros a la Alhambra de Granada. Luego, como buen predicadero, di una vuelta al auditorio con los ojos, y no sé qué fumecinos me dieron, que me parecía otro mundo. Vi de lejos que había baile y, pardiez, no me pude contener, que, sin apearne de la carreta, puse en razón mis castañuelas y

en el aire repiqué mis castañetas de repica punto, a lo deligo, y di dos vueltas a buen son. (...)”

Describe Justina la saya y las chinelas que va a llevar en el trayecto, las provisiones que lleva y el nombre de la amiga que la va a acompañar en el viaje. Sus vecinos le dicen que lleva un nuevo acicalado y ella responde inicialmente con inocencia, pero después lava su rostro y aprovecha para realizar una disertación sobre la importancia del agua y lo que simboliza. De ahí pasa a detenerse en hablar sobre la envidia en un largo párrafo, de la que menciona sus antecesores mitológicos, y concluye, deductivamente, enlazando con la mención de la envidia concreta de sus vecinos y con un refrán que invita a la humildad de que quien “tuviera motivos o causas para ser censurado, no censure a los demás”²².

El **número segundo** se inicia con una composición estrófica latina muy parecida a la del número anterior, pero de asonancia. Tras ella, Justina cuenta en los primeros párrafos cómo no se atreve ni a hablarle ningún estudiante de León, debido a que conocían la fama de sus trazas. Sin embargo, Justina expresa su pena por ello, ya que, explica por medio de tres símiles, las mujeres desean más al que les aborrece que al comedido que les guarda el aire:

“Muchos estudiantes pasaban por el camino a las fiestas, mas como el rumor de mis trazas y la fama de mis burlas les había dado zahumerio de pimienta, y aun de rebenque, no había hombre dellos que me osase encarar más que si yo fuera hosquillo jarameño y ellos volteados, yo el perro de Alba y ellos Jerosolimitos, yo el león, disfrazado en traje de cordero, y ellos los zorros de quien hace mención la fábula.

Con todo eso, les quiero decir una verdad, que aunque aborrecía estudiantes, sentí y me dio pena que no me hablasen y mirasen, y mientras menos me miraban, más crecía en mí el pesar y el deseo. Somos, sin duda, las mujeres como puentes, que si no estamos cargadas de ojos, se abre y hiende la obra, y antes quebramos por falta de ojos que por sobra de pasajeros, aunque sean muy pesados. **Somos** las mujeres

²² *La pícaro Justina*, ed. cit., p. 224, nota número 595 de su autor.

como mosquitos, que se van con más deseo al vino más fuerte en que más presto se ahogan. Somos **como** rabos de pulpo, que quien más le azota, le come mejor sazonado. Somos **como** mariposas, que dejando la apacibilidad del sol y de la luna, con toda propiedad morimos por la abrasadora luz de la candela, donde juntamente hallamos el desengaño y el castigo. Muere muy antes una mujer por un atrevido que ofendió su honor, y aun su gusto, que por un comedido que la guarda el aire, que es un no sé qué y sí sé qué raro. Las mujeres, del disgusto hacemos salsa de agraz al gusto. El diablo entienda el guisado.”

Justina, por medio del dicho de un discreto en el que se incluyen citas bíblicas y mitológicas, insiste en que a las mujeres les gusta lo peor. Pero a la pícara no le faltó durante el camino la conversación de mujeres y hombres no estudiantes, respecto a lo que Justina se refiere, utilizando la comparación con la flauta y el tamboril, de su voz tiple, por ser estrechas de cuello y anchas de cuerpo, a la rapidez de la mujer en responder a las pullas.

La protagonista se desquita de todas las pullas que le dicen, menos de la de un pícaro, medio estudiante, medio rufián, respecto a los dos *agnusdeis* que llevaba asidos al rosario, dejándola con la palabra en la boca. Justina lo incluye dentro del grupo de los Caines del mundo, explica que Dios quiere que sus verdugos no sean manos de hombres, sino sus propios pecados, y describe las señales físicas de su rostro.

El **número tercero** empieza, tanto en las dos redondillas de pie quebrado del principio como en los dos párrafos siguientes, con la descripción geográfica de la entrada de León por el puente del Castro. También describe Justina otros lugares y poblaciones de Navarra.

En los siguientes párrafos la protagonista describe la ermita de San Lázaro y la disposición y adorno de sus estatuas interiores. También reproduce su diálogo con la pedigüeña que vio a la puerta y cómo Justina, prevenida, le hace otro nudo a su bolsa. Aprovecha también la pícara esta experiencia para referir historias de personajes mitológicos relacionados con los mudos, ya que la pedigüeña pedía con tabletas.

Continúa Justina aprovechando lo que ve a su paso para realizar consideraciones, como, cuando pasa por el rollo, aprovecha para explicar que en León

no se le puede mandar a una mujer a ese lugar²³, ya que la mujer se sale de sus casillas o se ahorca. También explica la protagonista burlescamente el porqué de la colocación de las casas de placer junto al rollo, por contraposición al supuesto origen noble de las bubas²⁴, e incluye un ejemplo doctrinal no muy a propósito que identifica el acierto del lugar de colocación de dichas casas con la causa de dichos tumores.

Prosigue su descripción Justina aludiendo a un asunto más prosaico, como es su cansancio, acentuado por la humedad del lugar, junto con un poco de hambre y su parada en un mesón pegado a la puerta de Santa Ana, que la protagonista justifica por haber visto una fuente con que lavar el barro del camino, que ella compara con otra fuente mitológica.

A continuación, tras referir Justina una interpelación de un leonés referida a que en León no hay caballos, ya que si los hubiera, también habría muchos caballeros, la protagonista alaba la buena provisión del mesón, aunque censura la falta del consejo de una buena madre. A partir de este comentario, realiza un elogio de sus propios padres, utilizando comparaciones con personajes mitológicos:

“Sucedíome también un buen chiste, y fue que me dijo un leonés, viendo que yo miraba a aquellos caballos forasteros:

-¿Qué mira, señora hermosa? ¿Espántase de que haya en León gente de a caballo? A fe, señora, que si hubiera en León caballos, que hubiera muchos caballeros.

(...)

Diome gusto que vi bien proveído el mesón, y sin duda lo estaba mejor que el mío, digo, de alhajas, mas no de astucias, que a las mocitas de munición se les vía el juego a legua. Parecían todas sus trazas hijas de clérigo, según se traslucían ellas de intención bien pecadoras, mas faltábales la sal y el saber, faltábales el consejo de una buena madre que

²³ *La pícaro Justina*, ed. cit., p. 234, nota número 631 de su autor: “*Vete al rollo*: figuradamente, *vete al diablo*; *enviar o irse al rollo*, frase con que se despide a alguien por desprecio o por no quererle atender en lo que dice o pide (*Dic. Aut.*, s. v.)”. Y en el glosario de la p. 486 de la misma obra: “*Rollo*: picota u horca, hecha de piedra y en forma redonda o de columna (*Dic. Aut.*)”.

²⁴ *Ibidem*, p. 235, notas 634 y 635 del autor de *La pícaro Justina*.

yo tuve, la cual, con media espolada de ojos, nos hacía andar a las quince, si no es que la mano de su reloj anduviese de posta, que para este caso no había regla cierta. Si era necesario, con un mismo candil nos hacía alumbrar y deslumbrar. Era ella una Circe y mi padre otro Estabulario, tal que no les faltaba sino convertir a los huéspedes en mulas; y si hicieran, si no temieran que, siendo todos mulas, todos comieran la cebada y ninguno la pagara. Yo no sé cómo no fundaron una universidad de mesoneros, que otras ha habido de menos consideración, a lo menos, provecho.”

Por último, Justina, mientras observa la inocencia de las mocitas de este mesón, se alegra al encontrarse de nuevo con el pícaro que, en el número anterior, diciéndole que sus dos agnusedéis eran bulas de coadjutoría, la dejó con la palabra en la boca, realizando Justina una comparación final con la que exagera su inquina hacia los estudiantes.

El **capítulo segundo, número primero**, tiene por inicio una seguidilla, de rima asonante encadenada (en la rima del primer verso con el tercero su autor omite para la rima, por licencia poética, la sílaba central de la última palabra). En el primer párrafo Justina se refiere a un dicho popular sobre que los ojos que ven no envejecen, exceptuando los del águila. De aquí pasa la protagonista a referirse a los ojos de un pariente del cura, a cuya delgadez alude, y también le critica que brujulee tanto.

Justina continúa su relato mencionando que quiso ver León libremente, guardándose de algunos picos que le dijeron donaires. Se refiere a lo que había que ver en las fiestas, nombra una comedia, acaba reconociendo que ella no es muy festiva y dice que no preguntó y supo a que hora llegaría el fullero al mesón.

La protagonista asegura que no despegó sus labios para averiguar sobre el estudiante, y refuerza su convicción con la alusión a Nicodemo, discípulo de Jesucristo, y a personajes mitológicos que son paradigma del silencio, para concluir que las mujeres son capaces de callar si les interesa a su gusto o deleite:

“Yo pensé que era verdad lo que maldicientes dicen, que las mujeres tenemos correo ordinario y posta que marcha del corazón a la lengua y de

la lengua a todo el mundo, mas de veras que yo no despegué mis labios para decir a persona alguna con qué fin inquiría del estudiantón, y crean que nos agravian si piensan que no sabemos ser cerrajeras de bocas las mujeres. Denme que sepa una mujer que le importa para algún gusto o provecho, que con las de Nicodemus no le abrirán los labios. Pregunto: ¿No era mujer Angerona? Sí. Pues ella fue la que a la entrada del templo de la diosa Volupia estaba con el dedo puesto en la boca. ¿Qué era aquello, sino que si la mujer huele que hay entrada para algún gusto o deleite –significado por la diosa Volupia–, es más cerrada que trozo de nogal rollizo?”

La pícara explica el carácter de sus habitantes utilizando comparaciones con animales y destaca lo extremado de su clima meteorológico. Describe lo que ve: la Catedral, que compara con una taza de vidrio por sus importantes vidrieras, y la fuente de Regla, palabra esta última que utiliza para realizar un juego de palabras con el que se autocalifica como ajena de regla, para ver una tropa de mozas de cántaro y un bellaquísimo lacayo que estuvieron en la fuente un buen rato.

Ve también entrar al coro a un gran grupo de canónicos y, tras esto, una danza de mozas que llamaban las cantaderas que, por sus acciones, según la pícara, bien podrían llamar bailaderas, por cuya juventud Justina siente ganas de entrar en la danza y estuvo un rato tras ellas, bailando al son de los tambores con sus ojos. A Justina le preguntan si es cantadera y ella responde que solo canta como gallina cuando pone los huevos. Añade la protagonista que las cantaderas tenían que ser doncellas, refiere la fábula del lobo, en la que el protagonista es más bobo que las ovejas que pidió, y concluye que las cantaderas decían no serlo, por tratarse de un pleito que no tiene más que un testigo.

Justina explica que en las danzas de las fiestas de León no otorgan el indulto para que los Apóstoles salgan con cascabeles, danzas y montura, que sí tienen en Plasencia. Menciona también la protagonista el claustro de una iglesia de León –la parroquia de Señor Sant Marciel– sin acabar de enlosar, y refiere las ofrendas sencillas, que Justina no critica por preferir creer firmemente a meterse en agudezas, de frutas y

un cuarto de toro²⁵, que realizan en ella las cantaderas. Por último, la pícara protagonista describe con aspereza la cara de la Sotadera, saltadora y maestra de las cantaderas que las dirige yendo al frente de ellas.

El **número segundo** empieza con una octava con hijuela y glosas al final de ella, en los que la protagonista justifica el engaño que va a realizar al fullero, que anteriormente se había burlado de ella. Para ello, Justina refiere la hora a la que tiene que acudir al mesón para verse con él y explica los efectos que el oro hace en las mujeres: a las quietas las hace correr y a las que corren las hace parar; es decir, que nunca las deja indiferentes. El oro es treta eficaz de necios y feos para que les tengan amor, concluye la pícara:

“Ya que me vi libre desta medio Celestina y eché de ver que no había más olas de forasteros ni forasteras, comíanme los pies por irme a casa a la hora de las cinco o poco más, porque sabía yo que puntualmente aquella hora era en la que el fullero había de acudir al mesón, y aun él me lo había enviado a decir, y que le viese a la hora de las cinco o poco más. Ya eran cerca dellas. Dábame pena que no sabía las calles, pero siendo fuerza el haber de ir a las cinco a la posada, quise más dar cinco de calle que cinco de corto. Dios sabe la intención con que él me envió a llamar, y aún yo la sé. La mía era muy diferente. Yo la diré: él me echó la pulla aprovechándose de los agnus que yo traía al cuello. Yo determiné hacerle con ellos mismos una que se les acordase. Pues, para que comiencen a verme el juego, supongan que me habían dicho que traía al cuello un muy hermoso Christo de oro esmaltado, que de sólo oro pesaba docientos reales, además de unos pendientes de perlas graciosas y costosas, que de sólo oírlo me jinglaba el corazón, que el oro tiene este efecto en las mujeres, que a las quietas las hace corredoras, por cuanto el oro se labró con azogue vivo, y a las corredoras las para y detiene, como se vio en la doncella corredora, a la cual ganó y aventajó el mancebo que yendo corriendo derramaba manzanas de oro, y, por cogerlas la doncella corredora, se paró y perdió la apuesta. Así que sola la memoria desta

²⁵ Cf. *La pícara Justina*, ed. cit., p. 246.

pieza de oro me hacía traer el corazón a la jineta. Esta era la pieza que él hacía asomadiza a las pollas, que es treta de motolitos y feos mostrar el vellocino de oro para que les tengan amor y vayan doradas las píldoras de sus faltas, y no dudo sino que es eficaz, (...)”

Justina explica al lector el engaño que va a realizar, que consiste en sustituir un *agnusdei* de oro por otro de plata sobredorado de notable parecido, que llevaba ambos atados a su rosario. La imagen que muestra de sí misma Justina, dado que el fullero era muy hablador, aunque solo de fanfarrias y donaires, fue la de sumisa y vergonzosa. La protagonista se extiende en referir, con refranes y citas bíblicas, la tradición de disimulo a lo largo de la Historia que les pertenece a las mujeres. La vergüenza de una doncella hace que el virote hable con menos orgullo: el fullero alaba a Justina y ella se pone colorada.

En definitiva, la protagonista de la novela observa buena coyuntura en el hecho de que los ojos de su oponente muestran que su pecho está siendo golpeado por el amor hacia ella. Justina aprovecha para decir que le ofrece todo el dinero que lleva para, según dice ella le dijo un tío de él, empeñar un Cristo de oro. El fullero niega querer empeñarlo y se lo muestra a Justina. La pícara lo alaba para intentar que se lo dé, pero no lo consigue. Justina finge timidez para hablar, él le ayuda a hacerlo y la pícara le propone cambiar su *agnusdei* de oro por la pieza.

La traza de Justina consiste en salir con su empeño sin verse, por ello, obligada, por lo que ella no aceptó que el hombre, como intentó hacer, se lo diera sencillamente. La pícara porfía para que llame a un platero que certifique la autenticidad del *agnusdei* y para pagarle la diferencia. Así se hizo y Justina, además, pregunta al platero explícitamente si su *agnusdei* es de oro fino, quien lo corrobora.

Justina entrega los dieciséis reales de diferencia al fullero, que se los devuelve por cortesía. La pícara hace que el hombre le muestre de nuevo el *agnusdei*, él lo hace pensando incluso que ella quiere deshacer el trato, pero no es así, sino que ella efectúa una nueva burla, que consiste en cambiarlo por el de plata sobredorado a la vez que lo mete en un bolsito de protección, para igualar la cortesía. Por último, el fullero le dio los cuatro ducados que ella dijo disimuladamente haberle costado el bolsito, con todo lo cuál Justina queda sin miedo a ser descubierta en toda su vida.

El **número tercero** trata sobre la burla que realiza Justina a un fingido ermitaño de su pueblo. Se inicia con una breve composición poética que resume el contenido del mismo. El primer párrafo está dedicado a censurar la perversión de los hipócritas, que la protagonista considera peor que los defectos de los malos. Justina empieza destacando que estos bellacos traen ya en el nombre lo que son, y cita algunos casos concretos. Continúa la protagonista detallando durante varios párrafos por qué los pavones representan a los hipócritas, realizando una descripción de sus rasgos físicos, para concluir con decir que lo prendieron.

Justina describe la traza que realizó para engañarle; cómo ella, con actitud de pecadora descarriada necesitada de orientación, le ataja la lectura del devoto libro que leía, y el cambio de estrategia que tiene que acometer al observar que no va a tener éxito por la vía de la caridad. La pícara, gracias a no haber sido conocida de este ermitaño y al conocimiento del pueblo de él, que era también el suyo propio, opta por la vía del miedo: le nombra al corregidor de cerca de León. Justina consigue que le dé seis escudos, con la excusa de, con este dinero, avisar a la mujer del corregidor, yendo Justina de camino a su inventado pueblo, para que le recoja y así no vaya a por el fingido ermitaño. Además, Justina consigue no saber más en su vida del pavón.

En el **capítulo tercero** aparece la transcripción de dos cartas que escriben, el fullero del ojo remellado, al que Justina engaña con el *agnusdei* en el número segundo anterior, y la propia Justina en respuesta a aquélla. Se inicia el capítulo con unas quintillas de pie quebrado en las que se adjetivan las burlas de cada personaje.

La carta del agraviado empieza con la acusación sobre argumentos cornudos con estudiantes hacia Justina, y continúa con decir que su burla fue de una palabrita y ella la toma como una por cien. Dice también el fullero que su burla fue mejor que la de Justina por no ser mezclada, de la misma manera que el licor puro es mejor que el licor mezclado. El agraviado prefiere las burlas de amor a las de engaño, por no llevar carga de restitución, según la tradición creyente. Considera a Justina desalmada y no quiere que le diga misas, para que no deje Justina tan quejosos a los del purgatorio como a los de este mundo. También dice el fullero pesarle más el mal empleo que los doscientos reales estafados y termina la carta con jocosas referencias sacras sobre que, en el momento de la resurrección de la carne, debería hurtarle el cuerpo a Justina un caimán y salir su alma metida en un bolso, en alusión al bolso que ella empleó para la burla.

Justina, en su respuesta, acusa al fullero de fisgón y de no ser hombre tan docto, virtuoso y digno como pretende fingir ser²⁶. Le dice que su burla vale por mil, ya que le engañó en muchos géneros de cosas. Justina se precia de su propio ingenio y de medrar sin necesitar saber qué es filosofía. La pícaro niega que su burla proceda de la de él y explica que las cosas vivientes se perfeccionan con la mixtura. Justina cambia el nombre de coz de burro que el fullero dio a su burla por otros más apropiados. La protagonista le dice que la fullería no se cursa en la iglesia, que él enseña a escoger pecados como a escoger naipes, le aconseja que no crea a una moza pieza suelta en adelante, se excusa con pensar que una imagen de Cristo no andaba segura en poder de un sayón como él, se precia de cristiana vieja, le recuerda que la mala fortuna se hizo para los bobos y no para los discretos, recuerda que no mintió con las palabras y juega con ellas para decir que no le ofreció una cantidad de dinero exacta por no ir bien justos con pecadores.

El **capítulo cuarto**, en su **número primero**, se inicia con un sonetillo de octosílabos que contrasta las cualidades de Justina, situadas entre un extremo y su contrario. A continuación, Justina declara su determinación y la causa de ir a la romería junto con su mochilero, y menciona cómo se encontró a otras mozas de camino y la cuenta que ella no le pagó a la huéspeda, a quien encomendó al santo adecuado. Durante el camino estuvo a punto de irse al suelo por el mucho sueño que tenía, el cual le impedía hablar mucho con la buena compañía de mozas que llevaba:

“Aquel día de Nuestra Señora en la noche, porque acaso aquellos pavitos no me apareciesen en sueños y pidiesen carta de pago de mis deudas y desengaño de mis burlas, y por quitarles del cuidado que querían tomar de ser de mi guardia sin ser ángeles buenos, determiné ser romera, como quien va a Roma por todo. Mandé a mi mochillero que ensillase mi hacanea y que me la sacase al Prado de los Judíos, donde también encontré otras mozas (...)

El camino de la romería no es muy bueno, pero la compañía lo era, y con ella y con la profunda consideración de mi Christo lo pasé con mucho consuelo y como muy buena cristiana. No pude a la ida

²⁶ Cf. *La pícaro Justina*, ed. cit., p. 273, nota número 756 de su autor.

despabilar mucho la lengua, porque el sueño me hacía hacer mucha pavesa; si no fuera que mi picarillo de cuando en cuando me soliviaba con un cantarito que decía: “No durmáis, ojuelos verdes, que por la mañanita lo dormiredes”, bien creo que la romera diera un par de romeradas en aquel suelo de Jesuchristo. Ni me aprovechaba mudarme de bridona en jineta, ni mudar más posturas que veleta en campanario, que, en fin, el sueño es volteador y me enseñaba las vueltas peligrosas. La postrera me vi en gran peligro, porque no estuve dos dedos del duro suelo, y entonces, con el gran espanto, desperté despavorida y no pude tornar a pegar ojo.”

Justina dilata su discurso para hablar sobre el sueño, aprovecha para justificar el engaño y la vanidad propia de mujeres por medio del relato del fragmento del Génesis sobre la procedencia de la mujer de la costilla de un hombre dormido, y concluye que las mujeres son de poco dormir por haber matado Eva a Adán, padre primero del sueño.

Preocupada por que le pudiese suceder otra vituperable gatada, llega a la ermita, y menciona el ofrecimiento de fruta, aunque en principio pensó ser de burlas, que le hizo un comedido galán. Justina se reclina sobre su albardón, junto a unas mujeres ajenas a su pueblo, y da a su mochilero, por que le hiciese buena guardia, un pedazo de pan duro, además de prometerle un pepino para el desayuno. La pícara explica las causas del cuidado que ponen las mujeres en no ser vistas por los hombres: por ir primero que otros, por matar y no morir, o por remirarse con propósito de agradarles. Justina, además, puntualiza que no le gustaba que la cogiesen de repente.

La protagonista descansó, pese a dormir solo hora y media, y cuenta que soñó que la habían desterrado por un año, debido a sus burlas en León. Compara el sueño con un traidor ladrón que saltea con máscara, aunque se abstiene de continuar con el sermón de las caballerías vírgenes locas. La pícara refiere que despertó a muy buen tiempo, gracias al ruido del mochilero por algún nudo del mollete, al tiempo que la gente se rebullía. Justina se levanta dando un pescozón al mochilero Leonardo, para quitarle el sueño, y observa, para lo cual se sitúa lejos como si fuera a mirar un cuadro, el donoso sosiego de las mujeres, que cosían camisas de lienzo, como ella, y morcillas de pato.

El **número segundo** se inicia con un romance en el que Justina declara el hurto que realizó de un asno, facilitado por la similitud de color y talla que tiene esta especie. La pícaro recuerda con lágrimas, al hablar de esgrimidores, a un antiguo y malogrado novio que tuvo, con quien esgrimía por darle gusto a él. Justina no quiso bailar en la romería, pese a la invitación de alguno, que incluso quiso ver, tras la excusa que ella puso, de qué pie cojeaba, y fue despedido por ella de una patada.

Prosigue Justina contando el hurto de su burra que sufre por culpa de ir su mochilero a beber agua de un pozo, quien no consigue su propósito, al no llevar sogas y porque no le dio agua una muchacha. Ella busca la cabalgadura con denuedo, refiriendo un suceso parecido de la historia sacra. La protagonista explica su previsión en hacer guardar la albarda a una ventera cercana a la ermita, que le cobra por ello, aunque esto le valió para facilitar su acción, tras lo cual realiza alabanzas al que hurtó y a las burras en general, en concreto su propiedad de traspasar hacia ellas el dolor por mordedura de escorpión del que se sienta sobre ellas. Finalmente, la pícaro menciona que lleva puesto un hábito de la Trinidad, y que posteriormente le mandaron hacer restitución del jumento hurtado, lo cual piensa tenerlo en cuenta al mandar escribir su testamento.

El **número tercero** comienza con una composición poética de versos octosílabos en la que se alaba la cualidad de las mujeres vergonzantes como poseedoras de una estimación provechosa para ellas, tras la cual Justina describe el suceso que le ocurrió con una vendedora de un joyel de oro que cruzó la romería. La pícaro piensa una traza para conseguir comprarlo a pesar de no llevar dinero suficiente, explica el modo de cumplir un antojo de galas propio de las mujeres y menciona la estimación que ellas suelen hacer de los bienes del oro. Justina se pone a la puerta de una iglesia como pobre vergonzante, para lo cual consigue que una señora le dé su manto viejo de anascote, poniéndole Justina una excusa, y habiendo dado previamente una señal a la vendedora de ocho reales.

La pícaro, provocando a lástima con su modo de componer el pañuelo, consigue que le den mucha limosna. Tras ocurrirle algunas anécdotas con un galán y un mozo y después de tratar de levantarse del ponedero más de cinco veces por codicia, se marchó hasta unas peñas cercanas a la ermita, donde cuenta el dinero y se cambia el viejo manto por una toca de más lucimiento, con la que se introduce entre la gente. Después de explicar la pícaro que mereció, a su juicio, el dinero obtenido con las limosnas como paga por su trabajo, haciéndose de rogar para contar el final de la historia con la señora

del manto, quien sin intención movió a confusión a algunos pisaverdes hasta que se descubrió del manto, Justina cuenta que compró dos melones, que dio a la señora, y otro para el mozo, en disculpa de su tardanza:

“Yo, de en cuando en cuando, en achaque de **componer** el pañuelo, sacaba mi mano nada negra y no poco larga, con la cual, pareciendo moza de respecto, provocaba a lástima a los que veían que a una tan buena moza la obligaba su pobreza a tales extremos y su castidad a tales trazas. (...)

Es verdad, cierto, que probé a levantarme más de **cinco veces**, y que con decir: “Tras deste cuarto, voy; ya va; agora; luego...” Mas luego me detuve un juicio. (...)

Levantéme de mi folga, amortajé en mi pañuelo los cuartos advenedizos, llevélos tan atados en él cuan cosidos en mí mil ojos de **pisaverdes**. Tomé la derrota hacia unas **peñas** que están allí **cerca** de la ermita, camino de Astorga y Páramo; allí me traspuse y detuve un rato, el que bastó para que los galanes perdiesen la esperanza de verme y el hipo de buscarme. Sentéme. **Conté** mi hacienda y puse aparte el **dinero** que me restaba de la paga del joyel. Quitéme el **manto** y, para deslumbrar la gente, me puse un galán rebocío o mantellina que yo llevaba en mi manga, en la cual metí mi manto viejo –que no fue poco caber, según tenía el bolumbo.

(...)

Metíme entre la **gente**. Aquí se acabó el ser envergonzanta y comenzó el tornar a andar con mi cara descubierta y tan sin vergüenza como antes.

¿Qué te parece de la invención? Dirás que bien. Pues a mí mejor. Dirás quizá que aunque fue la traza aprovechada, pero no honrosa. ¡Ay, hermanito, cuántos hidalgos honrados hay que en achaque que piden para pobres envergonzantes piden sin vergüenza para sí! Pues, ¿qué mucho que yo trocase mi vergüenza en menudos, si tanto dicen que vale la vergüenza de una mujer? Yo, a la verdad, no he tenido aquélla por limosna, sino por **justo estipendio** de mi trabajo. (...)

Compré de camino tres meloncitos por medio real; con los dos le pagué el alquiler del manto, con que le di tapaboca de **melón** para no quejarse ni de mi venida ni de su estancia. Era tina cuitada la triste melecinerera. Quizá se contentó porque de melón a melecina va muy poco. Con el otro contenté al mochillero, que estaba tan descontento, que en venganza había hablado a la vieja lo del aplicamiento de la burra y gran parte de mi vida y milagros.”

La señora perdona a Justina la tardanza pero le aconseja que restituya la burra que hurtó, a lo que Justina contesta con un sofisma referente a su tranquilidad en dejar a la vista de todos dicho asno, que la señora y el mozo creen. La protagonista filosofa acerca del poder de la virtud, estableciendo un paralelismo con el poder que ejerce sobre la señora la sola apariencia de ésta en Justina. La protagonista descuenta al mozo el valor del pan que moható a la señora del manto, paga el joyel a la vendedora, se lo pone al cuello y encomia el sacrificio propio que ella hizo para obtenerlo.

El **número cuarto** se inicia con una composición poética de dos estrofas, formadas por seis versos octosílabos con remate, cada una, en un pareado de endecasílabos, que resume el contenido del mismo. Ya en prosa se describe cómo unos galanes invitan a Justina a ir, junto a otras damas, al humilladero, lo que provoca la cólera de la protagonista, hasta que le declaran la etimología del nombre. La narradora advierte previamente al lector que es costumbre en la romería, de los que han peregrinado a la ermita, ir también después, juntamente, al humilladero.

Justina relata la diferencia en la escasa ofensa que causa el dicho de una mujer – de aire colado– con respecto al que causa el de un hombre –sólido y macizo–. La pícara se muestra soberbia cuando le declaran el origen del nombre del humilladero, el cual viene de la aparición de la Virgen en ese lugar a un humilde pastor, al no querer reconocer su equivocación por el enojo y su ignorancia del vocablo, ya que su reacción fue criticar a los visitantes por dar más vueltas a la ermita que reverencias a la imagen:

“De las palabras que me dijeron no hago caso, porque entre mujeres esto de palabras, por donde se van se vienen. Los hombres, como son sólidos y macizos, en echando una palabra de la boca de uno a otro, se

les torna a ella la injuria, que como encuentra en duro, torna de rebote; mas las mujeres diz que andamos muy barrenadas, y así, las palabras que nos decimos no han llegado de una para otra cuando colan tierra. Y aun dicen que, conforme al libro del duelo del género femenino, palabras de mujer a mujer no cargan. Debe de ser que pesan menos y son hechas de aire colado. (...)

En fin, yo me tripulé en el nombre de humilladero, y fue la causa del tripularme y del engaño esta negra habla española, que después que hay sermones impresos en romance, da de sí más que unto de anguila. Declaróme la timulgía del nombre o como se llama, y tan amigos como antes. Ya que se apaciguó el pleito y se fue el diablo para ruin y nos concertamos como buenas christianas, fuímonos de camarada todas con tanta hermandad como si todas cuatro fuéramos mellizas. Este sí que es uso y no el de los hombres, que por dos palabras que se digan cara a cara, se descaran para no verse la cara uno a otro en mil años. (...)

E ya que me vieron de paz, me contaron ellos y ellas el fundamento de la devoción y denominación del Humilladero, diciendo:

-Mire, señora Justina, lo que llamamos el Humilladero es una ermita pequeña en que la Virgen se apareció a un humilde pastor, y él, humillado, la adoró y hizo humilde oración, y por eso y porque los que allí van se humillan a la santa imagen, se llama el Humilladero.

A mí muy bien me pareció, y reconocí con humildad interior aquel santuario, pero soy tan poco humilde, que por excusar el yerro de mi enojo y la ignorancia del vocablo, di una gran risada, (...) y dije:

- (...) Yo digo que a esa cuenta se puede llamar volteadero, que yo he visto desde lejos que los que allí van dan más vueltas a la ermita que reverencias a la imagen.”

Tras su salida de la ermita, Justina, por haber estado tan ocupada que no pudo prevenir comida, se pega a ciertas camaradas de su pueblo y come a bulto y de balde. En su vuelta hacia León, a la protagonista se le pega un bachiller bobo, de puro agudo, de cuya cuenta Justina remite al número siguiente. También se le une a Justina un

barbero llamado Araujo que alimentó a su burra con cebada y al que la pícara, tras decir Araujo que su cabalgadura le miraba mucho a él, compara con su burra mediante un refrán, sin que él lo entienda, ya que responde ofreciéndose como veterinario del jumento, a lo que la pícara responde mesuradamente.

En el **número quinto** se relata lo que le ocurrió al “agudo” bachiller del número anterior, cuya composición poética inicial sintetiza su contenido. La pícara introduce en el primer párrafo la historia que cuenta, remontándose a los tipos de gente que existe según los bienes que tenga, para proseguir con los hombres de mayor o menor provecho. La pícara, tras no conseguir que el bachiller callase sus lastimosas pullas pidiéndoselo con el dedo, decide hacerle una burla con escarmiento, consistente en hacerle adelantar hacia la posada en que ella estuvo el día anterior para traerle un panal de miel que Justina, le dijo, se había dejado olvidado, sin decirle que debía la cuenta.

El estudiante, orgulloso de la merced que la protagonista le había otorgado, fue hecho un rayo al mesón, preguntó a la huéspeda por la referida presea de Justina y la buscó por las habitaciones. La mesonera, asiéndole de la capa con violencia, le hizo pagar tres reales. El galán encontró la cesta, donde Justina había hecho sus necesidades tras comer pepino y ensalada, que él creyó que contenía miel. Disputa con la huéspeda por ser el cesto de ella y él acaba sin sombrero ni calzón y manchado de lodo desde la cabeza hasta las manos. Se lavó en la fuente de una plaza, la mesonera le devuelve su sombrero y calzón y le dio una corrección fraterna, tras lo cual va velozmente en busca de Justina, quien, adivinando el suceso, transita por otro camino distinto al del mesón:

“Y diciendo y haciendo, arremete al estudiante a quitarle de la mano el cesto, que estaba cubierto con alguna cantidad de lana que pedí prestada a una almohada. El pobre, por defender el cesto y los favos putativos, no sé cómo se fue, que, queriéndole encorporar consigo, se le trastornó el cesto con todo el matalotaje, y se puso de lodo, vestido, manos y hocicos. El olor no era el mejor del mundo, el disgusto no poco, y todo lo pasara el estudiante si la rabia de la mesonera no fuera tan inexorable y furiosa. Mas quiso su desgracia que, como la mesonera vio su cesto perdido, arremetió a él por detrás y quitóle el sombrero con la presteza que el águila quitó el de Idumeneo, hijo de Macrino; sólo fue la diferencia que aquel quitar de sombrero fue pronóstico de investidura

real, pero este de desnudez picaral. Y no sólo le quitó el sombrero, pero un zaragüel de paño que para ir más ligero había quitado y ido con un sevillano de lienzo.

(...)

En fin, el triste, por último albergue, se fue a lavar a una alberca de agua que estaba junto a la barbacana del muro; allí se echó en remojo, pero ni quitó la mancha del vestido ni de la fama.

Ya que esto hubo pasado por agua, parece ser que le miraron con mejores ojos y le recibieron en el mesón, donde sacó real y medio con el cual hizo fin y quitó de la deuda del cesto. Cobró su sombrero y zaragüel y, a vueltas desto, le dio una corrección fraterna la hermana mesonera, a la cual estuvo descaperuzado y tan temeroso como si fuera penitenciado por la Inquisición; y así era, sino que la inquisición no era santa.

(...)

Así que, adivinando el alboroto que a este punto pasaba en el mesón, que estaba junto a la puerta de Santa Ana, no quise tornar por ella, que es sobreasnedad no huir del lugar en que una vez hubo daño y peligro. Fuime por una calle que los leoneses llaman Renueva, (...)"

En la **tercera parte** del libro segundo, el capítulo primero, **número primero** empieza con cuatro estrofas de ocho versos de arte mayor que riman en esdrújulos. En ellos, la protagonista compara la valía de las personas con la capacidad de adaptación de personas y animales al viento y al medio acuático.

En el primer párrafo, Justina recurre a las palabras de autoridad de los filósofos para recordar la importancia del más noble de los sentidos y, a partir de ahí, se postula como escritora con la descripción de sus experiencias en el viaje a León. En primer lugar, describe la iglesia y muestra su desacuerdo, adornado con graciosas razones, como la de la cercanía del río –para lavarlos a menudo–, sobre la disposición hacia afuera de los ornamentos del templo. Aprovecha para describir, empleando símiles culinarios, elementos estéticos, como el claustro o la estatua del Santo, y se rebela de

antemano ante quien le acuse de no conocer lo bueno, defecto que achaca a los de ojos picaños.

Justina menciona a importantes personajes de la historia sacra, como Salomón y Urías, por cuyas benéficas acciones disculpa la protagonista el no haber terminado los claustros del templo. Describe los lugares por los que transita y aprovecha la pequeñez de la puerta de una iglesia para hablar con erudición sobre ideas filosóficas, como la virtud, y sus reminiscencias en los libros de los evangelistas. La protagonista pregunta a sus compañeras, para ensanchar su labor como escritora, sobre lo que han visto, como el monasterio en el que ven el candelabro con candeleros de tres órdenes y remates de preciosa labor y con hombres salvajes, y las cabezas de vírgenes bien labradas y aderezadas.

Un cura que escucha a Justina rebate todo lo dicho por la pícara, refiriéndose al recogimiento que sugiere la estrechez de la puerta, estrecha al entrar pero ancha para salir. Los hombres salvajes testimonian las bárbaras naciones sometidas por el Evangelio, y las vírgenes, reconoce él, están mal puestas. El cura se despide convidando a la pícara a disciplinas en el convento, para lo que se excusa Justina. La protagonista concluye con decir que todos los seres de la naturaleza, incluidos los humanos, necesitan sus ratos de entretenimiento, y establece un término medio para las personas discretas, entre la herejía y lo sagrado, donde encaja sus gracias.

El **número segundo** se inicia con una composición poética de ocho versos sueltos, en cuyo final la protagonista lanza una pulla, por quedarse embobado viendo las estatuas de unos salvajes en un frontispicio, al barbero mencionado anteriormente en el número cuarto del capítulo cuarto de la segunda parte del libro segundo de La pícara Justina. El barbero invita a la protagonista a dirigirse a visitar la Huerta del Rey. Justina vitupera el mal olor que allí encuentra, que contrasta con la belleza visual del paraje. La pícara se encuentra a un soldado, al que ella describe de los pies a la cabeza. El soldado fanfarronea como un villano y Justina, debido a que su cabalgadura no caminaba, decide espantarlo, amenazándole con llamar a sus criados.

Bertol Araujo, el referido barbero, persuade a Justina para visitar el convento de San Isidro, compromiso este del que ella se escapa, y pasan por la casa de los Guzmanes, que la pícara describe y con cuyo frontispicio, por las estatuas de salvajes que ve, queda embobado el barbero. La protagonista describe la bobería de su acompañante y lo tilda de animal disociable, por ser capaz, si se lo consintieran, según

la opinión de Justina, de desangrar a la gente con un lanzón. La pícara le hace volver del susto de un golpe en el estómago y prosigue en su compañía por evitar mala opinión, al haberlos visto la gente llegar juntos, y por convenirle llevar compañía de hombre. Los dos se hospedan en un mesón, con acuerdo de partir hacia Mansilla por la mañana:

“Persuadíame [el barbero Bertol] fuésemos a San Isidro, donde están muchos reyes juntos sin baraja, que no es poco; mas yo le dije que no era amiga de ver reyes tan de por junto, y por buen arte, me escapé de que me llevase a ver las antiguallas de aquel santo monasterio. Si yo fuera muy devota, en lo que yo me había de ocupar era en ver a San Isidro de León, pues aquella casa, en reliquias preciosas, es una Jerusalén; en indulgencias, una Roma; en grandezas de edificios, un Pantheon; en religión, la anachoreta; en choro, un cielo; en el culto divino, riquezas, brocados, plata, oro, un templo de Salomón; pero como a los ojos tiernos es la luz ofensiva, también esta grandeza lo era para mí en el tiempo que mis mocedades me traían como corcho sobre el agua.

(...)

Fuímonos por las casas de los Guzmanes, que es paso forzoso. Estas me parecieron una gran cosa, mas bastaba ser aquellos señores del apellido del mi señor Guzmán de Alfarache, para pensar que habían de ser tales. Ahora me dicen están muy, mejorados y muy ricamente adornados los dos lienzos de casa, con ricos balcones dorados, en correspondencia de muchas rejas bajas y altas de gran coste y artificio, de lo cual resulta una gran hermosura, acompañada de una grandeza, gravedad y señorío trasordinario, anchurosas salas, aposentos ricos, vigamento precioso, cantería y labor costosa y prima. Hermosa casa a fe.

(...)

El Bertol, viendo los selvajes, que eran de marca mayor, nunca acababa de repetir:

-¡Estos sí que son hombres, pesiatal!

Porque entiendan el gusto del barbero, que no supo hablar de burlas, sino con burras vivas, ni de veras, sino con selvajes pintados.

(...)

Yo pienso que estos selvajes le cuadraron por dos razones: la una, por la conveniencia bobuna, y lo otro, porque según era animal desasociable, si a él le dejaran sangrar conforme él quisiera, sangrara las gentes con un lanzón, en la figura, traza y postura que tenían aquellos selvajes. (...)

Yo bien dejara a mi sangrador espetado y boquiabierto a que se hartara de ensalvar los ojos y alma con la vista de sus queridos selvajes, mas por los que nos habían visto venir juntos, y por llevar compañía de hombre, como moza honesta, le recordé del susto para que pasásemos adelante, y él, a mis ruegos, lo hizo. (...)

Antes de tomar posada, le pregunté a mi camarada qué pensaba hacer y cuándo se pensaba ir a Mansilla. A lo cual me respondió que (...) se pensaba partir de mañana.

(...)

Con esta determinación, entramos en el mesón (...)"

El **capítulo segundo**, en su **número primero**, está encabezado por una composición poética de dos tercetos de pies cortados, con versos endecasílabos. Justina realiza una descripción física de esta dueña de mesón, cuyas facciones no eran nada agraciadas, además de padecer cojera, debido a su sobrepeso. Sancha Gómez, la referida mesonera, cuenta a la protagonista todos sus sucesos, y cómo había acumulado algunos huevos para vender en las fiestas, que finalmente no pudo vender por valer baratas las truchas. Justina le ayuda a trasladar de sitio las baratijas, como el tocino, la miel y la manteca, que tenía escondidas por temor de los traviosos huéspedes estudiantes.

Cuando la dueña del mesón acaba de componer todas sus alhajas, no le queda otra opción que la de irse a la cama, caminando no muy derecha. Por oírle decir a la dueña que se moría, Justina se ilusiona con la posibilidad de alcanzar su llave, pero la dueña no se la quita del cordón que llevaba en el cuello. La pícaro, que refiere una fábula entre un gato y un ratón, en la que este último consigue la herencia del gato por no hallarse éste presente, lo que conllevó la perpetua distensión entre estos dos animales, menciona su incumplido deseo de que ella y Araujo pudieran ser también

herederos sin testamento de la mesonera, por razón de su parecido, él en lo bobo y ella en la profesión de mesonera.

El **número segundo** comienza con dos sextillas de pies cortados, compuestas por versos octosílabos incompletos, en las que se menciona la bizma que Justina y el barbero hicieron a la mesonera del número anterior, y anticipa y explica el porqué del mal final que iba a tener este engaño. En el primer párrafo, la narradora califica a la mujer como la primera inventora de estratagemas y ficciones, con reminiscencias bíblicas del Génesis. A continuación, en un imaginario diálogo con el lector, la protagonista alude al realismo de su explicación y niega su imprecación hacia el nombre o la opinión común que se tiene de las mujeres:

“La primera que oyó ficciones en el mundo fue la mujer. La primera que chimerizó y fingió haber remedio cierto para muerte cierta fue ella. La primera que buscó aparentes remedios para persuadirse que en un daño claro había remedio infalible, fue mujer. La primera que con dulces palabras hizo a un hombre, de padre amoroso, padrastro tirano, y de madre de vivos, abuela de todos los muertos, fue una mujer. En fin, la primera que falseó el bien y la naturaleza, fue mujer.”

Para la realización de la burla, la protagonista despacha a su mochilero y convierte al barbero que la acompañaba en fingido médico, al que Justina dirige en todo momento. Le encargan a la mesonera Sancha una receta de alimentos que tiene, todos ellos, en su casa, para inclinar su voluntad a creerles. Gracias a esta estratagema, consiguen que les dé la llave que llevaba al cuello con tanto recelo, para coger los alimentos. Los dos cómplices cenan gracias a los ingredientes de la bizma que fríen y también aplican a la piel de la dueña del mesón. Para cobrarle a Sancha el vino de la bota de Bertol, Justina mete dos deditos en la bolsa de la cabecera de su cama al tiempo que le tapa la cara con la sábana, tras aplicarle previamente dos ventosas. La mesonera le agradece enormemente el remedio, aunque su mal era únicamente el cansancio.

Finalmente, Justina cuenta cómo le culpó un teólogo, en una venta durante la sobremesa, de esta gatada de restitución, de la que ella trató de eximirse por ser la causa de necesidad; aunque el teólogo porfiaba en que era gula, por la que se perdió el mundo.

Justina, que considera no ser éste el pecado más grave que existe, le da un corregimiento hermanal y pide a quienes perdona que rueguen a Dios para que le dé a ella con qué restituir esta y otras burlas:

“Muchas veces me he acusado de esta gatada que hice a Sancha, y estoy bien en que me culpen, pero no tanto como me culpó una vez un sotateólogo, que me dijo en una venta y sobremesa -sabe Dios con qué intención- que él sustentaría que el mayor pecado del mundo era retozar con la bolsa, y que esto defendería en pública disputa.

(...)

Estuvo tan necio, que se puso a disputar conmigo, como si yo fuera la misma universidad de Bolonia, y arrojaba teologías de dos en dos, (...) Si alguna dijo que se le pudiese apuñar, fue que mirase que por gula se perdió el mundo.

Yo [Justina], díjele:

-Ahí verá que este pecado de la gula no es tan desesperado, pues aunque fue principio de nuestros primeros males, también fue ocasión de nuestros postrimeros bienes.

(...) Concluí la disputa con darle un corregimiento hermanal, diciendo:

-Hermanito, ya que es sembrador, no me siembre de espinas el camino del cielo; distinga entre el ser gulosa y pecar contra el Espíritu Santo. No quiero decir que no es mal hecho, que christiana soy y bien se me entiende que comer a costa ajena no está en ninguna de las siete obras de misericordia, sino, cuando mucho, estará a las espaldas de los cinco sentidos corporales, juntico a los tres enemigos del alma, sino que es malo y remalo, pero no nos quiera decir que todos los pecados son de una marca.”

El **capítulo tercero** empieza con una composición poética de tres liras que sintetizan el contenido del mismo. En prosa, Justina explica que ella se acostó en la

cama por estar muy cansada, sin temor de Araujo por ser un cuitado, y trae a colación un jeroglífico que simboliza al hombre solo con mujer. También refiere la pícara unas fábulas mitológicas que ponderan la pasión de procrear como algo muy divino y muy humano. Justina cuenta que se despertó muy temprano y cómo se libró de la compañía de Bertol mediante una traza que consistió en decirle ella que el mesón estaba lleno de huéspedes, que el barbero creyó. La protagonista aprovecha para referir que las mujeres trazan en el aire y no necesitan ciencias de asiento que les impidan realizar sus buenas trazas repentinas.

La pícara, temiendo la malicia de Araujo, se va a dormir por seguridad al sucio nido de Sancha. Justina, que coincide de nuevo con Araujo en Mansilla, con motivo de una sangría a un huésped con buena bolsa, da muestras de su fortaleza en cuanto a burlas y prevenciones al barbero, a quien habla después de realizar la sangría para evitar que le tiemble la mano con el miedo, cuando éste le inquirió que no había tal cantidad de gente a medianoche en el mesón.

El **capítulo cuarto**, en su **número primero**, está encabezado por una composición poética de tres estrofas de cuatro versos, que centran su atención en el poder de la lisonja. Tras ésta, Justina refiere cómo Sancha elogia al fingido médico aduciendo lo poco que habló durante la bisma. La protagonista dedica varios párrafos a explicar lo inapropiado que resulta alabar a quien habla poco por no saber hablar, ya que cuando habla suele decir todo lo que sabe, convenga o no, aunque también vitupera a los charlatanes, defecto este último que contiene dentro de sí mil males:

“Verdad es –añadí luego– que él no tuvo la culpa, porque la misma persona que el quería sangrar le dio ocasión, y antes me espanto cómo no la desangró, según ella anduvo descuidada y dormida.

-Así lo creo yo (dijo Sancha Gómez), que no tendría la culpa el señor doctor, que se le echa a él muy bien de ver que es muy cuerdo y atinado, y por mí lo veo, que nunca hombre tanto bien me hizo, ni médico me curó tan diestramente, y cuando más señales no hubiera en él para ver cuán honrado, cuán discreto, cuán cuerdo y cuán bendito es, basta a ver las pocas palabras que habló.

Por tu vida, oyente mío, que aunque te parezca fuera de propósito, me escuches y juzgues si tengo yo razón en una cosa que te diré. Sabrás que no hay cosa que más ofenda y dé en rostro que oír y ver que algunos, y aun muchos, alaban y engrandecen a algunas personas bobas de ejecutoria, sin otro fundamento, principio, ni razón más que decir: Fulano es discreto, es santo, sabido. ¿Por qué? Porque no habla, porque no dice gracias, porque no se burla. Y hoy día hallarás en las repúblicas y comunidades que unos necios desconversables, impolíticos, groseros hacen favor a algunos personajes por decir que no hablan.

¡Aquí de Dios y válgalo el diablo!, como decía el bobo. Si estos no saben hablar, ¿qué mucho que no hablen? ¿Qué universidad jamás graduó de doctor en callar? ¿Qué virtud puede haber donde hay fuerza? Luego si estos callan por no poder y no saber hablar, ¿por qué han de dar nombre de virtud a lo que ellos mismos quisieran excusar?

Diré yo:

-Pues, ¡vieja maldita!, ¿hay cosa más fácil que dejar de hacer lo imposible? Pues ¿por qué alabas en aquella lo que le es forzoso? ¿Qué donaires quieres que diga quien, si se echa al aire, no tiene alas con que volar? (...)

Lo que yo entiendo es que como algunas veces hay tontos mudos en buenos oficios, acreditan otros tales por calificar su patrimonio y aperdigarlos para que sus oficios se hereden en personas tales, y lo que peor es, que discretos habladores favorecen a veces tontos mudos, parte porque los han menester para campear junto a ellos como rosa entre espinas, parte porque presumen que los tales, como no hablan, no hablarán sus males, (...)

No alabo el hablar mucho, que bien sé que es gran mal; bien sé que es resolver el alma en aire y dar la llave del castillo al enemigo (Dios nos libre y nos guarde), y que contiene otros mil males que la lengua los calla por no escupirse a los ojos; mas lo que vitupero es que se tenga por grandeza y blasón decir que uno no hace lo que no sabe y que sepa callar quien no sabe hablar. Si el que no habla es porque no conviene, santo y

bendito; ese tal es digno del lauro de un Hipócrates y Agenore; pero que ese se dé a un callón de por fuerza, es necesidad, y por tal la declaro por estos mis escritos.”

Justina consigue que Sancha le pague la bisma en especie, le pide el jarrillo de miel entero con la maña de decirle que es para evitar que se derrame toda y le pide a Sancha una segunda vez para sí, por decirle ser el jarrillo para su primo. También coge la pícara un espejo con la excusa de evitar así el disgusto de Sancha al verse, y, por último, la dueña del mesón no le cobra la cebada. La protagonista explica toda esta generosidad de Sancha por ser la dueña avarienta, ya que es común opinión, que refuerza con la cita de filósofo, tradición y fábula, que el avariento cuando da es muy liberal. Por último, Justina refiere cómo sufrió su abrazo y algunos lagrimones sobre su cabeza como contrapunto a la generosidad de Sancha.

El **número segundo** comienza con una composición poética de siete versos, con nombres y verbos cortados e incompletos. Justina sale del mesón con el asno bien cargado, cantando junto con su mochilero para aliviar el cansancio –refiere Justina que en la mujer, cuanto más crece la dulzura del canto, más mengua la inclinación a las virtudes–, y, tras pasar una peña cortante, se encuentra con el bachiller al que Justina hizo la burla del cesto con miel²⁷. El estudiante, por ser hablador, se venga con palabras, a las que Justina responde con una copla popular tomada por afrenta, tras la cual él amaga con un puñal y ella con un terrón, aunque se detuvieron y el bachiller vuelve a tomar la palabra para restar intención a su propio amago y afearle la burla del cesto.

La protagonista demuestra más experiencia y picardía atajándole sus razones y haciéndole creer, con ayuda del tarro de miel obtenido de Sancha, que le había costado esfuerzo y dinero recuperar su referida miel, y que el bachiller no encontró por equivocarse de habitación. Todo esto se lo creyó el estudiante, al que la pícara toma en prendas el sombrero, algunas cintas y unos dados, con grave ademán. Ya en Mansilla, el bachiller le da a Justina un real de a cuatro en vez del acordado cesto que se estropeó por “su” culpa, cuyo gesto con el dedo en la boca para que la pícara no hablase, ella

²⁷ En el número quinto, capítulo cuarto de la segunda parte del libro segundo de *La pícara Justina*.

dice no entender si significaba que callase o hablase, por lo que divulgó la burla en el pueblo, pese a que él le pidió con anterioridad de rodillas que no la divulgase.

En el **número tercero** aparece como cabecera una composición de tres sextillas, con nombres y verbos cortados e incompletos. Tras ella, la pícara explica que la bondad de su historia consiste, no tanto en contar la sustancia de lo que vio en León, como las menudencias, chistes y curiosidades. Justina empieza hablando de los vestidos, por los que a ella le gustaría ser duquesa, para así hacer de ellos tapicería gustosa, pese al parecer de una dama discreta, que los considera colgaduras de pobres. Prosigue Justina mencionando los distintos nombres que les dan a los asturianos en León, con el único fundamento del gusto de los muchachos, los cuales también suelen mofarse de los más calificados del mundo. Justina cuenta la figura y atavíos que ve en los asturianos, pensando en diversos porqués, pero sin atinar en la causa.

La protagonista pregunta a un asturiano por los sombreros y paños, por ver la pícara sus figuras ir sin sombrero y casi desnudas. También le pregunta Justina, después de replicarle con preguntas sobre las espadas de madera y las guadañas, por qué los de su tierra no tenían cogote, por qué iban en piernas y por qué hablaban siempre en tono de pregunta, a lo que contesta el asturiano tener entre dos una cabeza partida por medio, por prevención para la pesca y por no errar y tener acarreo de respuestas, respectivamente. También refiere la protagonista la variedad de tocados que llevan las asturianas y unos lutos que a ella le causan risa. Por último, menciona la diferencia de calzados, como abarcas, sandalias, zapatos de vaca o con tacones de herraduras viejas, además de la mala cara de la mayoría de las asturianas, bien quizás por quemarse y ennegrecerse el rostro con el frío o con afeites de color negro, o bien por combatir el ocio y el gusto, ya que Justina considera a Asturias como el muro de la fe cristiana.

En el **libro tercero**, el **capítulo primero** empieza con una composición poética de dos tercetos de versos endecasílabos y dodecasílabos en los que Justina expresa su descontento por el desenlace de su pleito con sus hermanos. En el primer párrafo la protagonista explica que el odio y la codicia, aversión y afán que, según la pícara, minan el alma, que le tenían sus hermanos y hermanas, va de menos a más. Prosigue Justina defendiéndose de la acusación de pieza suelta de estos hacia ella de dos maneras: unas veces, comparándose con las dignas doncellas que van a fiestas en busca de las finezas de amor, y otras veces, diciendo que detesta hacerse monja y que no hay ninguna en su linaje.

La pícara atiza a sus hermanos varones, a los que considera verdugos y enemigos como la carne, que no los puede desprender de ella. A sus hermanas las vitupera por decir de ella que gastó más de sus padres que todas ellas, empleando un juego de palabras en el que dice que ella heredó todo el caudal de entendimiento. Justina argumenta, por medio de símiles con jeroglíficos referidos a animales, que es común de los villanos e ignorantes perseguir y envidiar a los sabios. La protagonista menciona que la justicia la deshereda, además de cargarle las costas, a lo que ella pone como excusa el predominio de la envidia y la influencia negativa que ejerce ser conocida por burlona en un pueblo tan pequeño:

“Es muy propio de ignorantes envidiar a los sabios, y todo menesteroso tiene envidia de aquello que no tiene. Cuando yo veo que el elefante sufre que se quiera con él levantar a mayores un ratón, no me admiro de la enemiga y odio natural y entrañado que tienen los hombres de corto y ratero y ratonado entendimiento con los de bueno. (...)

Tras todos mis males, me pusieron demanda de mi hacienda ante la justicia de mi lugar. Para mí fue la justicia justicia, para mis hermanas misericordia. En resolución, el señor Justes de Guevara, que así se llamaba el cogedor de mi pueblo, me condenó a desheredada y a que pagase costas de escribanos. ¡Qué aliño para no quererlos como a dolor de ijada! ¡Ay de mí! Para mí tenía vara de hierro y para mis contrarios de manteca; harta desta enjundia hacían mis hermanas. A estas sí consentían mis hermanos que saliesen a deshora a informar la justicia en el pleito y esto no les afrentaba, y si yo miraba al cielo, ya pensaban que llevaba el río el ojo a la puente. Todo esto se excusara si Justez me hiciera justicia, Dios nos libre de pleitear en pueblos chicos, donde hace la cabeza del proceso la envidia; el proceso, el soborno; los autos, la afición; la apelación, la del alcalde; la revista, solturas y, sobre todo, el dinero. Hízome daño el ser conocida por **burlona**, que nadie se atrevía a hacer conmigo alparcería pensando medrarían conmigo como el melado y Bertol. Llamábase el corregidor de mi pueblo Justez de Guevara, y aunque por el nombre de Justez me debía favorecer de justicia, más

parecíame que se acotó el apellido de Ladrón. Mas a fe que no se fue alabando, que de pe a pa lo conté al Almirante, mi señor.”

Justina determina irse con brevedad a Rioseco, pero explica al lector que se fue tan pronto por disimular un hurto de joyas que realizó en Mansilla, utilizando para ello a un galán disfrazado con media nariz como máscara y, por mezcla de temor y sospecha de que padecía locura, sus vecinos dejan que se vaya, para lo que la pícara tenía prevenido un cosario cuya cabalgadura tropieza y hace que Justina vierta mucha sangre por su nariz, y concluye Justina, personificándola, para reiterar su deseo de justicia.

El **capítulo segundo** está encabezado por una composición poética de versos macarrónicos, en la que se elogia la capacidad picaresca superlativa de la protagonista. Justina cuenta cómo su apoderado le dice que su negocio va a ser largo, insinuándole a ella que lo podría abreviar con sobornos. La pícara le deja claro que no le importa la lentitud del negocio y el apoderado le prometió acortar rienda y tiempo. Justina explica lo equivocado que resulta dar dinero por adelantado, ya que éste descuida más que aviva a escribanos y letrados, y también menciona la disparidad de criterios con la que actúan su corazón esperanzado y su bolsa vacía. Abunda en ello Justina, desechando la posibilidad de vender sus joyas, al ser éstas de su gusto, por lo que decide buscar el dinero mediante otro camino.

La protagonista decide guardar sus joyas y vestirse humildemente, para pedir trabajo a tres famosas hilanderas de su calle. Justina hace un alegato de la fuerza del interés, que la ha hecho vestirse de trapo. La pícara muestra compasión fingida de las taras físicas de las hilanderas, para ofrecerse a traerles la lana desde la casa del cardador, cobrando por ello, y, de paso, haciendo innumerables malicias con las que gana dinero sin hilar, de lo que toma el nombre de Marquesa de las Motas. También cuenta Justina sus prevenciones en no recibir lana en su casa, por no ser engañada en el peso. Con el dinero que consigue, Justina se compró una borrica, con la que ella también gana dinero llevando dueñas honradas, gracias a la mediación de un aguador, remunerado por la pícara, que además se encarga de alimentar a la cabalgadura.

En el **capítulo tercero** aparece, en primer lugar, una composición poética de trece versos, que encarece la iniquidad de la mujer morisca que centra este apartado. Justina reconoce la superioridad picaresca de la vieja hechicera con respecto a ella, para

lo cual utiliza una comparación con un río, con el cual se identifica ella, que va a desembocar en el mar, representación de la morisca. La protagonista de la obra le está agradecida por acogerla en su posada, pero no quiere ni referir las necesidades y blasfemias que decía en las cuatro oraciones que la vieja recitaba. La hechicera no quiso casarse por temor a que el marido la hiciese cristiana; la vez que fue a misa tose durante toda la ceremonia, excepto mientras estaban alzando, y dice acostumbrar a guardar el primer medio real que gana cada año para el cura, por pensar que toda la experiencia de los misterios de la Iglesia consiste en pagarlo.

Por el contrario, Justina se precia de tener el favor de Dios, y por eso no le pide a la hechicera morisca, la mejor imagen de los engaños y embustes del mundo, que le resucite a su padre, por no poner en cerco al diablo. Tampoco quiso Justina, por temor de Dios y por ser enemiga de oficios que se hacen medio durmiendo, que la vieja le enseñase el oficio, algo propio de herejes y brujos, a los que Justina compara anteriormente con bubosos que quieren que todos hereden sus bubas. Justina se llevaba bien con la morisca, por no hacerle mal la hechicera, a la que Justina no denunció por ignorante, la cual jamás pudo conquistar la bolsa de la vieja y ni siquiera se atreviera a hacerle de menos un comino, aunque la morisca dejara el arca del dinero abierta.

El **capítulo cuarto** está encabezado por dos octavas de arte mayor, en las cuales Justina se compara a sí misma con elementos de la naturaleza para señalar que se hizo heredera de la fallecida gracias a la picardía de la protagonista de la obra. Justina explica cómo se pone a rezar una noche de tormenta y, por inquietud, va a la habitación de su hospedera, donde la encuentra muerta. La amortaja sin asco de mal olor, por ser la vieja enjuta, y recoge cincuenta doblones de a cuatro en oro, que esconde en sus zapatillas, soletas de las calzas y faja. Se viste de luto, concierta el entierro y oficios con el mínimo gasto posible, y convence al sacristán, a las vecinas y al alguacil de que la vieja era su abuela.

Justina lloró durante el entierro, cosa inusual en ella, puesto que solo había llorado un poco con anterioridad, en la obra, tanto en la jornada de Pero Grullo como por bofetadas de sus hermanos. Justina no dice misas a la morisca y no da lugar a que lleguen herederos, todo lo cual justifica la protagonista, por no gustarle a la vieja en vida y por ahorrar inconvenientes a España de llevar armas a infieles, respectivamente. Por todo ello y con sus lloros y gritos durante el funeral, confirma la opinión de ser su abuela y asegura así la consecución de la herencia.

El **capítulo quinto** lo encabeza una seguidilla cortada, dispuesta en solo dos líneas. Después del entierro, la gente lleva a Justina a la casa de la morisca, donde recibe la llamada del importuno sacristán, que le habla con mil retruécanos y cortesías, para dilatarle y rebajarle el cobro del entierro; a lo que la protagonista no accede, para que la deje tener sosiego. El sacristán vuelve otro día y le pregunta si quiere hacer honras a su abuela, y Justina, conociendo su intención, le recuerda cómo él estimaba la santidad y cómo canonizó a su abuela por profeta, por lo que no tendría sentido perder, dos días después de fallecer su abuela, lo ganado en tanto tiempo:

“Esotro día tornó tan sin vergüenza como si yo le hubiera pedido por amor de un santo que me viese. Díjome mil principios de cosas, y si alguna siguió, fue decir:

-Señora, véngola a preguntar si ha de hacer honras a su abuela.

Yo, entonces, hice el ademán del piojoso y, concomiéndome toda, le dije:

-¿Y de qué, señor sacristán? Las mayores honras que v. m. y yo la podemos hacer a mi honrada abuela es no hablar juntos, que yo sé della que disgusta mucho que yo hable con sacristanes. (...)

A él le pareció que era este buen pie para tomar la mano en proseguir su intento y hacer su oferta, y hízomela de hacer las honras a su costa y pensión; mas, por la cuenta, quería honrar a mi abuela en la iglesia y deshonorarla en su casa.

Yo, que le entendí la honorífica, le dije:

-¡Tate, señor sacristán! ¡Honrados días viva, que así me quiere cargar de honra! Yo se lo tengo a merced. Honra, el rey tiene harta, descuide de eso. Y, por hablar más claro, dígame, señor honrador, ¿era él el que estimaba tanto la santidad? ¿Era él el que canonizó a mi abuela por profeta? ¿Eran estas las profecías? Pues crea que no se cumplirán en mis días. ¿Era él el que alababa la honestidad con que me crió mi abuela? (...) Diga, pensadero, ¿en qué pensaba cuando dio en pensar que a dos

días muerta mi abuela he de perder lo que he ganado por espacio de tantos días?”

Pero el sacristán, preso de la locura propia de los enamorados, piensa que con sus palabras Justina le dio esperanzas para el futuro, por lo que insiste en su pretensión al cabo de otros veinte días. La pícara cambia el estilo de su habla y le desahucia, avisándole de que su abuela la dejó casi concertada en Mansilla con un hidalgo honrado que tiene ya su honra por su cuenta, por lo que volverá a su pueblo; tras estas palabras, el sacristán se marcha.

El **capítulo sexto** está encabezado por una estrofa de siete versos cuya última palabra está cortada e inconclusa, en la que se cuenta lo bien dispuesta que entró Justina en Mansilla, procedente de Rioseco. Tras ésta, Justina explica un ardid que lleva a cabo para evitar que otra morisca, que sabía no ser ella nieta de la vieja, lo descubriese, consistente en decirle cómo no le iba a cobrar una obligación de seis mil maravedíes que la morisca tenía con su fingida abuela.

A propósito de esto último, refiere Justina una fábula entre una paloma y un sapo, en la que la primera le prestó, en prendas de la cola, la castidad. El sapo pidió a la diosa Venus que le convirtiese en paloma, y así lo hizo, pero Venus guardó un retrato del sapo en las aguas del Danubio. La paloma, viéndole tan paloma como ella, le pidió su deuda a cambio de su prenda. El sapo vino a decir que él era mejor que la paloma, por lo que ella se queja a Venus para que la vengue. La diosa la envía a buscar el retrato del sapo para que éste se acuerde de lo que no tuvo y de lo que tiene, y le convenza así para devolverle la castidad; pero, como la paloma es torpe, jamás descubrió el retrato y además se ponía en peligro de cazadores.

Justina realiza almoneda de los bienes de la casa de la vieja morisca y paga los ocho ducados que debía “su” abuela del alquiler de la misma, dando como parte del pago algunos cachivaches inservibles, como una albarda vieja de su asno. La protagonista marcha alegremente hasta Mansilla en su burra propia con casi trescientos ducados. Cuando le preguntan, Justina dice a sus hermanos, cuya cólera creció por la sentencia favorable de la pícara en su pleito, que la burra se la dio una vieja para venderla, con acuerdo de usar este dinero para decirle misas. Respecto a su matrimonio,

Justina explica que el hombre de armas al que le tenía voluntad, era viudo y posaba y jugaba en la misma casa de sus hermanos.

También refiere la pícara cómo algunas amigas suyas le daban modos de devociones para casarse, pero ella prefiere hacer romerías de ir lejos para tal efecto, por alejarse así de sus verdugos hermanos, e imitando en esto a la tórtola, que, cuando está descansada, se aleja de su nido y no vuelve hasta venir enmaridada. Por último, Justina compara la tarea de encontrar buen marido con la compra de melones, cuyas tres cualidades deben ser: pesado –el marido que ella encuentra, lo es–, escrito –lo estaba en más de veinte compañías españolas de soldados– y oloroso –traía una poma hasta que la perdió empeñándola en el juego, tras lo cual olía a pícaro desde muy lejos–.

El **libro cuarto**, en su **capítulo primero**, se inicia con un poema de doce redondillas que describe los principales rasgos y pretensiones, con abundantes juegos de palabras, de uno de los primeros pretendientes de Justina. A la protagonista le cae en gracia cuando él se le declara y le pregunta cuál es su oficio. Maximino le dice tener muchos oficios, pero la pícara detecta que miente, al menos en el último, aunque no le quiso desdeñar de repente, por dos razones: por si era otro distinto al que él mismo describía, y por ser ignorancia despedir un pretendiente hasta que pique otro.

La pícara responde al pretendiente que él le engaña en el sentido de las palabras de su oficio de torneador en verano, ya que ella creía que se refería a justas y otros ejercicios belicosos y no en tornear trompos para muchachos. Justina pregunta al pretendiente sobre sus oficios de a pie quieto y él responde con desenfado. La protagonista se enoja, le despide y el pretendiente teme a Justina. La pícara compara a las mujeres con un capitán que sabe vencer la voluntad de sus soldados, recuerda que a la fortaleza la pintan como mujer y, los antiguos, al servicio de Venus, menciona que los poetas describen a los más copiosos ejércitos del mundo capitaneados por mujeres, por ser la fortaleza esclava del amor, y concluye que el temor que infunden las mujeres se debe a que trazan con sosiego y pelean sin peligro.

El **capítulo segundo** está encabezado por una composición en versos inacabados de cuatro estrofas que anuncian el mal final que tuvo el pretendiente disciplinante de Justina. Los primeros párrafos refieren el poder del amor para cambiar las almas, por lo que no resulta extraño que también sea inventivo para cambiar los vestidos. El pretendiente era un hidalgo de no mal talle, hijo de viuda, pero de mal espíritu, que se vistió así por no tener otro modo de hablar a la protagonista. Solía pasar por la calle y

mirar a la ventana de Justina con discreción, con calzas y gregüescos muy gastados –al modo del *Lazarillo*–. Un día festivo del mes de mayo se vistió de librea con una sábana prestada a su madre por la propia Justina y, tras decir un breve discurso, se da ruidosos azotes acompasados.

El desenlace de la pretensión de Machín, que así se llamaba el enamorado, no fue el deseado por él, ya que por el ruido se le acercaron todos los muchachos de la villa y uno declara a la pícara su conocido nombre. A pesar del denuedo que puso en subir a su casa y declarársele, Justina, con risa le rebate las tres razones dadas, diciéndole que no desea que quemase como ave fénix su sábana de Ruán, que ella no manda nada a gente en camisa y que él no tiene capa y espada que contraponer al linaje de ella. El pretendiente recibió una chaparrada de agua, que Justina explica a la justicia ser lo propio por creer que su casa era el cielo en el mes de mayo, y los muchachos le echaron del pueblo:

“Quitóme deste miedo un muchacho que me dijo:

-Señora, Machín es, ¿no le conoce?

(...)

-Señora, al quién sois, digo que soy un ave fénix; y si me pregunta a qué vengo, digo que a si me quiere mandar algo; y si me pregunta que que quiero, es si le está bien casarse conmigo.

Yo no pude tener la risa; soltéla, salió, y queriendo mi risa retozar, con el disciplinante desnudo, enfrióse y tornóseme al cuerpo. Con esto tuve lugar de hablarle y dijele:

-Por cierto, señor hidalgo nuevo, yo tenía lástima de ver sus carnes tan desangradas, pero ya más la tengo al seso que se le va que a la sangre que le corre. Y pues me habla por párrafos, haciendo una razón de tres esquinas, como bonete de entremés, yo le quiero responder con otra razón de tres gajos, (...) Hame dicho que es ave fénix, y mucho me pesara si lo dijera de veras, porque si se le antoja morir quemado, como suele el ave fénix, no querría me quemase esa sábana de Ruan que di a su madre para lavármela, (...)A lo **segundo** que me dice, que viene a que yo

le mande algo, digo que yo no he visto diciplinante tan bien mandado ni él ha visto más mala mandona de disciplinantes. No mando yo a gente en camisa, demás de que yo tengo escrúpulo de sacarle de un tan buen paso como lleva. A lo **tercero**, de casarse conmigo, la respuesta está en la mano; yo concedo que los hidalgos han de ser recibidos con sola la capa y espada y las hidalgas en camisa, pero no pide justicia que reciba yo a un hidalgo en camisa como si fuera mujer y sin la mitad de la buena sangre que yo tanto apetezco. (...)

Tardó en bajar media hora, que un corrido corre poco.

En este comedio tuve yo lugar para hacer del ojo a un angelito de la vanguardia, que estaba fregando las escudillas, que hiciese lo que sabía. Entendíome, que en mi casa todos entendían a medio guiñar.

Ya que salió a la puerta, fue muy bien recibido de los muchachos que allí esperaban su advenimiento. (...) Ellos, enojados de la mala vecindad, comenzaron a tirar barro y terrones al disciplinante, como si fuera encorozado.”

El **capítulo tercero** lo encabezan dos redondillas con remate de dos versos, todos de pies esdrújulos. A continuación, Justina refiere la necesidad de proporción en todas las excelencias, en lo que respecta a la belleza, para explicar que los pretendientes desechados han de honrar su historia. La pícara se compara, durante la etapa de su breve donceller, con un barco que compite con todo tipo de vientos y olas necesarios.

La protagonista agrupa solo a sus pretendientes aventureros, como los graves, de los que ella se ríe mucho por considerar que el fuego corporal aligera de peso las rocas y peñas convirtiéndolas en plumas, y dice no creer en ese amor en que el fuego enfría y el agua seca. Otro grupo es el de los galanos, en cuyo amor el fuego los enciende por fuera pero los deja fríos por dentro; tampoco cree en ellos Justina por identificar al amor como desnudo y no como alguien enamorado de sí mismo. Un tercer grupo es el de los derretidos, en el que tampoco cree la pícara, por ser de manos muertas y ojos vivos y por representar los extremos de su última perfección antes de llegar a su punto, como manzana dura, que huele y está amarilla. El cuarto grupo es el de los guerreros

valientes, a los que Justina desecha por contraponerse el amor y la valentía en priorizar el alma y el cuerpo como morada y auxilio.

Finalmente, la pícaro recopila en un último grupo a los amantes fríos que se hielan al llegar a su ventana, a los rústicos que la pretenden por medio de un humilde poema y a los que hacen apariencia y no ofrecen, a todos los que también rechaza. La pícaro considera que amar a una doncella consiste en dar, tanto dinero antes de casarse como genética por postre. Concluye Justina realizando una alabanza del dinero, al que un sabio adjudicó tres nombres –moneda, de munición, por fuerte; pecunia, por pegujal, en cuanto al beneficio de las haciendas de campo, y dinero, del número deceno, el más perfecto–, y del hombre largo de manos, señal ésta de un corazón que vuela fuera de sí.

El **capítulo cuarto** se inicia con una composición poética de dos hexámetros españoles, tras los cuales Justina detalla ciertas comparaciones con que los antiguos describen a la mujer: unos la comparan con la paloma, ya que en el palomar siempre están macho y hembra; otros con la yedra, porque necesita parte donde asir y suele derribar muros; otros, con los cuatro elementos de Empédocles²⁸, -fuego, por su cólera; agua, por la parlería de la ola y por la fecundidad del mar; aire, por su inestabilidad, y tierra, por su bajeza y minoría-, más el cielo, por su hermosura. Todas estas comparaciones se asientan en la natural tendencia de la mujer para su conservación de volver a su centro, que se considera el hombre.

Justina cuenta que se casó con un hombre de armas, defensor en los negocios de su herencia. Lozano le miró y le declaró su cuidado con pocas palabras. La pícaro explica las partes y los defectos de su novio y justifica la decisión de casarse por medio de un refrán que invita a no buscar imposibles, sino a tomar las cosas como son. La protagonista aconseja a los hombres que quieren conquistar a una mujer cuáles son las verdaderas inclinaciones amorosas de éstas, que aman por tres razones: por dádivas e interés, por sujeción a las excelencias de ella y por importunación perseverante.

Prosigue Justina con la explicación de cómo las tres las cumple su novio, menciona que no declaró su propósito a sus hermanos, que se enteraron por las

²⁸ Empédocles de Agrigento, filósofo griego que vivió en el siglo V a. C., quien postuló la teoría de las cuatro raíces, a las que Aristóteles más tarde llamó elementos, juntando el agua de Tales de Mileto, el fuego de Heráclito, el aire de Anaxímenes y la tierra de Jenófanes las cuales se mezclan en los distintos entes sobre la Tierra, para originar el cambio y a la vez la permanencia de los seres del mundo. (aunque Empédocles no aparece nombrado en el capítulo).

amonestaciones, y compara su consorcio con el de la tierra villana y el sol hidalgo, que cambia los vapores en el agua que la fertiliza, además de referir una fábula en la que el villano dragón renuncia a pelear contra la hidalga águila porque, aun vencíendola, acostumbran las águilas a ir muchas a ver el cuerpo muerto de un congénere, a las que el dragón aborrece. Concluye la pícara que sus hermanos no le tienen más respeto por conocer su casamiento con un hidalgo, al conocer su nacimiento villano y montañés.

El **capítulo quinto** está encabezado por una composición poética en octosílabos, con remate de un verso que se repite, en la que se describe lo que ocurrió el día de la boda de Justina. La pícara cuenta burlescamente, en primer lugar, que ese día amaneció un sol de boda, muerto de risa. Las vecinas que van a componer su cabello acaban discutiendo y su madrina le cambia el tocado a contrapelo y comienza su tarea con unos alfileres, de quien la libra la llegada de la corregidora. La pícara trae a colación una fábula sobre la conveniencia de que una persona sola se ocupe de su peinado. A Justina no le gusta salir tan erguida de cuello como la pusieron, debido a las cañas que emplearon:

“Ya que vino el día de mi casamiento, si no lo han por enojo, amaneció, y amaneció puro sol de boda, de suerte que era necesaria muy poca astrología para adivinar por el sol que se casaba Justina aquel día, porque salió el sol con su caraza de harnero, todo muerto de risa, dando porradas en las gentes, que son las cualidades de novios de aldea, según dijo el buen Cisneros.

Por la mañana me vinieron a tocar mis vecinas, y me tocaron más que si yo fuera portapaz. Fue tal la prisa de tocarme, que riñeron sobre mis toquijos, que en todo hay opiniones, hasta en tocar una novia. Lo que una tocaba, destocaba la otra, (...)

¡Desmelenada de mí, y si fuera ahora, tengo la cabeza in puribus!

Traía de su casa para tocarme un papel de alfileres, y creo que si como comenzó a tocarme, prosiguiera, entablaba para día y medio. (...)

No quisieron más las vecinas para vengarse de la madrina, y en justo y en creyente, me metieron adentro y me libraron de sus manos. (...)

Acordóseme de la fábula de la cogujada y la garza, que apostaron cuál salía mejor tocada, y la cogujada se ayudó de muchas aves, y la garza sólo de su garzón, y salió la garza incomparablemente mejor tocada. Así mismo, el señor mi marido me ayudó a tocar su pedazo, y diz que salí bonita, si a Dios plugo.

Usábanse entonces unos garbos que parecían carrancas de mastín, y con uno dellos salí tan cuellierguida, lominhiesta y engomada como si fuera mujer de bocací desayunada con virotos. Dióme gran pena el verme obligada a ir tan cuellierguida y sujeta a falsas riendas, porque toda mi vida fui amiga de jugar bien de mis miembros.”

En cuanto a la comida, la protagonista dice que fue buena, así como el vino y el servicio. Justina reprende por burlas a quienes aprovechan para llevar comida de la boda a sus casas y refiere una burla suya que consistió en mandar hacer unos buñuelos con tripa de estopa. Justina refiere su buena dicha en que su madrina se durmiera por el vino que bebió, y describe los bailes, la comedia y el canto que tuvieron lugar durante la celebración de su boda, tras la cual ella se queda con su esposo, con el que no se hace de rogar Justina, por no tener madre, tía, hermanas que no fueran doncellas, o hermanos adecuados para ello, y por evitar que él se sentase a jugar a la baraja, que acostumbraba a permanecer la noche entera.

Concluye Justina refiriendo su propia entereza, explicando la perversión de algunos maridos respecto a este punto y refiriendo cómo ella se tuvo que entregar al sueño. Finalmente la pícara se despide de sus lectores mostrando humildad, adelanta la muerte de su esposo y su posterior consorcio con Guzmán de Alfarache, refiere los nombres que ella va a tomar en los libros de la hipotética continuación de su obra, desea salud para todos y da las buenas noches.

5.2 *La hija de Celestina* (1614)

En 1612 aparece en Zaragoza su más famosa novela, titulada *La hija de Celestina*, a cargo de su amigo Francisco de Segura. Se reeditó en 1614, con algunos textos más, bajo el título de *La ingeniosa Elena* (1614).

Cabe destacar que cuando aparece esta novela, Salas era conocido ya por su primer libro impreso, *Patrona de Madrid restituida* (1609), de lo más débil de su producción, que entronca con una tradición hagiográfica muy en boga. Cuando se publica *La Hija de Celestina*, en 1612, dos de los tres modelos picarescos ya eran conocidos por el público de la época: *La pícaro Justina* de 1605. Dista 58 años del *Lazarillo*, 13 años del *Guzmán* y 7 años de *La pícaro Justina*. Mientras que Lázaro escribía desde *La cumbre de toda buena fortuna*, y Guzmán en *La cumbre del monte de la miseria*, el narrador de la vida de Elena conoce la totalidad de la historia. El relato de *La Hija de Celestina* tiene una estructura cerrada que no pierde de vista la muerte ejemplificante. Según Rosa Navarro: “Salas Barbadillo situó su relato en los límites del género, y con ello nos permitió ver mejor sus rasgos esenciales y sus exigencias” (Rosa Navarro, 2007: 48).

Elena, la protagonista, es un personaje literario con cuerpo, está bien elaborado, tiene carácter y profundidad, según T. Hanrahan (1967) es mucho más realista y elaborado que el de otras pícaras, como Teresa y Rufina, más superficiales, inconstantes, poco creíbles y con tintes de marioneta. En palabras de Valbuena Prat: «con Elena tenemos una mujer protagonista de la picaresca, caldeada de humanidad, entre sus coqueterías y sus embustes, entre sus bernardinas y sus gracias, camino de la tragedia» (1974:1108)

Elena es, de todas las pícaras, la más lujuriosa y peligrosa; es ramera, delincuente y asesina, y tiene: «espíritu diabólico». Para del Monte (1971) la psicología de Elena no es picaresca, sino linealmente criminal, ya que no es una especie de mujer fatal, sino una prostituta y una delincuente. Vive constantemente al margen de la sociedad, es una auténtica *outsider*: está profundamente alienada, mucho más que su madre «celestina».

La pícaro de Salas posee un gran atractivo porque posee las tres aptitudes fundamentales para seducir y embaucar a sus víctimas: belleza, ingenio y liviandad.

Sobre el carácter de Elena T. Hanrahan sostiene que: «lo que en realidad presenta [Salas] es una mujer bella, astuta y completamente amoral. Si el estilo es ameno y la sátira relativamente benévola, en cuanto no tiene la amargura de Alemán, Elena no es ni amena ni dulce» (1967: 227).

En esta obra se cuentan los distintos episodios de Elena, pícara de extremada belleza, que cuenta su vida a otro personaje de la misma, a diferencia de las otras tres novelas de protagonista femenino estudiadas, que lo hacen por medio del narrador. Tras una existencia en la que la protagonista sale adelante, en un momento dado, por cuestión de la fortuna, que varía de dirección, o por todo el cúmulo de egoísmo que jalona la vida de los personajes, se produce el desgraciado final de todas sus tretas y artimañas.

Cabe destacar que la protagonista de *La hija de Celestina*, a diferencia de Teresa de Manzanares y de Rufina, no es huérfana. La madre tiene un oficio lucrativo, la alcahuetería, además de tener otros complementarios y suplementarios: la curandería y la prostitución; pero, sobre todo, la madre se ocupa especialmente de su única hija, Elena. Sin embargo, esta se lanza a la prostitución a una temprana edad, sin que medie una necesidad económica imperante, como vemos al final del capítulo tercero de la obra:

“Como mi madre se resolviese a abrir tienda –que al fin se determinó antes que yo cumpliese los catorce de mi edad–, no hubo quien no quisiese alcanzar un bocado [...] Tres veces fui vendida por virgen (p. 617)”.

Desde que Teresa queda huérfana de padres la protagonista tiene un período difícil económicamente, pero escapa de la indigencia hambrienta por la intervención de las maestras de labor.

Su padre era dado a la bebida y de ello murió:

“Nunca tan confiada zorra [borrachera] le había visto mi madre, aunque muchas veces se había asomado a serlo. Recibíole con tristeza, preuncio

de lo que de allí resultó, que fue darle a la medianoche una apoplejía, con que no bastó remedio humano, ni le tuvo la medicina para volverle en su acuerdo para que siquiera se confesara, y así murió esotro día a las cinco de la tarde. Estos daños vienen de la gula y embriaguez, y nunca se puede prometer menos quien la usare”²⁹.

En cuanto a la estructura formal, la acción de esta novela está exenta de sermones morales. La lección de desengaño se extrae, sobre todo, al final, con la triste manera en que acaban tanto sus protagonistas como los familiares de ellos. También la vemos con las educadas palabras con las que Elena abandona a Montúfar y que éste le devuelve por dos veces, la última de ellas antes de la triste traición final de Elena. En el caso de *La hija de Celestina*, narrada en tercera persona, es el narrador omnisciente quien con tono burlón y moralizante interviene constantemente como un *deus ex machina*.

Salas Barbadillo presenta a Elena en *La hija de Celestina* inmediatamente y ejerciendo su oficio. La escena se desarrolla en Toledo durante una fiesta en la que Sancho, rico, joven y libertino, celebra su matrimonio obligado por su tío, que finalmente será engañado por Elena y su galán Montúfar.

«¡Oh qué tal era ella para desenvolver un mentecato! Parecía purga de necios, porque, visitándoles todos los rincones del pecho, les hacía vomitar, como dicen, las entrañas» (p. 490).

Elena poseía una combinación de juventud y belleza y mostraba una absoluta falta de preocupación por la verdad, todo lo cual le había servido para amasar pronto una considerable fortuna. Elena aparece como amoral y está dispuesta a acometer el papel de explotadora de los incautos:

“¡Oh qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo, con un manto de estos de lustre de Sevilla, saya parda, puños grandes, chapines con virillas, pisando firme y alargando el paso, no sé yo cuál fuera de ellos aquel tan casto que, por lo menos dejara de seguirla, ya que

²⁹ En el segundo párrafo del capítulo III de *La niña de los embustes*.

no con los pies, con los ojos siquiera, el breve tiempo que estuviera en pasar la calle” (pp. 488-489).

La ligereza de Elena recibe la máxima pena, el castigo de la muerte, después que ella asesinó a su marido-rufián con la ayuda de su nuevo amante. Salas de Barbadillo condena la prostitución clandestina desde el punto de vista legal, social y moral a través de su picara, ya que ésta nunca sigue los preceptos de la prostitución organizada.

Con sus andanzas y engaños Elena demuestra que los intentos de control del comercio camal resultan un fracaso y que por sus ranuras se escapan las bases que sustentan a la sociedad: en el caso de esta obra, el honor de la clase privilegiada y la institución del matrimonio. Sin embargo, con el castigo de la picara ese orden queda restablecido y confirmado, al ser cada elemento devuelto al lugar que le pertenece:

“Ya yo era mozuela de doce a trece, y tan bien vista de la corte que arrastraba príncipes, que, golosos de robarme la primera flor, me prestaban coches, dábanme aposentos en la comedia, enviábanme, las mañanas de abril y mayo, almuerzos, y a las tardes de julio y agosto, meriendas al río Manzanares” (p. 507).

Salas Barbadillo construye una novela picaresca en la que introduce la influencia de otros dos géneros: el género celestinesco y la novela cortesana. Esto explica el comienzo *in media res*, cuando Elena goza de plena juventud y belleza para que don Sancho se enamore de ella. Don Sancho, al igual que el noble galán de la novela cortesana persigue a una bella forastera, que cree dama y de la que está perdidamente enamorado:

“Acertó a ver el rostro de Elena, que de paso le tiranizó el alma con tan poderosa fuerza que, si le fuera posible, siguiera la hermosa forastera y perdonara de muy buena gana la boda. Y sin duda, se arrojara en los brazos de tan loco disparate si no ahogara la prudencia por entonces este deseo, que antes de nacido fue muerto” (p. 496).

La acción exige un narrador omnisciente capaz de seguir a ambos personajes simultáneamente: las aventuras hampescas de Elena, y la vida aristócrata de don

Sancho que cree estar enamorado de una dama de alta alcurnia. El narrador relata dos planos paralelos, pero sin que estos lleguen a unirse. Para Rey Hazas (1986) este recurso inverso obedece a la necesidad de narrar esos planos simultáneos. Esta dualidad conlleva el uso de la tercera persona como técnica. El marco geográfico en el que se desarrolla la narración es el de la ciudad de Toledo:

“A la imperial Toledo, gloriosa y antigua ciudad de España tan gloriosa que la reina a quien hacen corte los serafines la ennobleció con visitarla, dejando por testigo la piedra donde puso sus plantas, a quien la fe y piadosa religión de sus católicos ciudadanos devotamente reverencia; y tan antigua que la soberbia del romano imperio no la juzgó por indigna de ser asiento de su silla las veces que sus príncipes vinieron a España” (p. 487).

La vida de Elena no parte del presente como en la mayoría de novelas picarescas, cuando se inicia el relato, Elena está muerta, es el narrador externo quien ordena los episodios de su vida y quien sermonea con ejemplos moralizadores. Esto no quita para que también tengan voz los personajes: Elena toma la palabra para explicar su *prehistoria* a Montúfar; este también habla con la Méndez, dejando oír al lector tres voces de los bajos fondos (Baldrich, * 229).

Por lo que se refiere a los antecedentes e influencias de esta obra, *La Celestina*¹⁶² de Fernando de Rojas es quizá la que más influyó en ella. Por lo visto su autor era un apasionado de esta obra, como sostiene Menéndez Pelayo: «Entre los autores del siglo XVII ninguno admiraba tanto *La Celestina*, y nadie, salvo Lope de Vega, llegó a imitarla con tanta perfección como Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo». Algunos estudiosos, como La Grone (1941) y analiza las analogías entre ambos textos, señalando que: «The language is not identical, but the spirit is that of the original. Many of Celestina's finest traits are retained» (La Grone, 1941: 441).

También U. M Trullemans (1968) defendió que *La pícaro Justina*, *La hija de Celestina* y las dos pícaras de Castillo Solórzano revelan la continuación de la tradición celestinesca:

“Asimismo, también constituye una continuación con la tradición picaresca-celestinesca desde el mismo título ya que Elena le debe su nombre a su madre, la mora Zara- María y a sus artes celestinescas” (Mountauban, 2003: 144).

Por otra parte, la influencia de Quevedo es innegable en la toda la producción del Salas, sobre todo, en los títulos de corte satírico-burlescos, donde en general se remarca los vicios y las malas costumbres de la época. Herrero-García (1928) destaca pasajes paralelos entre *El sagaz Estacio* de Salas y *Premática del tiempo, de Premáticas y aranceles* de Quevedo, y también entre *La peregrinación sabia* y *La hora de todos*. Rosa Navarro Durán (2007) ha apuntado que en *La hija de Celestina* existen guiños a Pablos, el pícaro de Quevedo:

“La historia de Elena empieza *in media res*, y además el narrador lo anuncia. [...] El escritor tiene, pues en mente el comienzo de un relato picaresco, solo que ha elegido otro camino hasta llegar a él. La deuda que va a tener ese inicio de vida de pícaro con el del *Buscón* es evidente... y ese hecho es otro indicio de que Salas Barbadillo presentaba al lector la vida de una pícaro, solo que no la relataba de forma convencional” (Navarro, 2007: 52).

Eugenio Asensio (1971) señala que Salas también está influido por Lope de Vega, autor al que admiraba. Son abundantes las menciones a Lope que hace Salas en algunas de sus obras como *El necio bien afortunado*, *La estafeta del dios Momo*, *Coronas del Parnaso* o *El peregrino en su patria*. Esta admiración llevó al autor a copiar algunos motivos, personajes, ideas e incluso expresiones lopescas. En *La hija de Celestina* leemos al principio del (cap. II) que: «Don Sancho de Villafañe, que era el desposado, que caminaba con su compañero a lo que los demás, encontró el coche; y con la luz de las hachas acertó a ver el rostro de Elena» (p. 496). En *El caballero de Olmedo* de Lope hay una expresión muy parecida: (“alumbra el cielo con las hachas de sus luces”).

Por último Salas, para *La hija de Celestina* se inspira en un modelo de pícaro cercano, el de *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina*. *La hija de Celestina* toma prestadas algunas características de Justina: la descendencia gallega, la belleza y la astucia, e incorpora un título compuesto por dos frases, siguiendo el modelo de López de Úbeda o Navarrete y de otros relatos picarescos. Muchas situaciones son parecidas:

- Justina se hace pobre mendicante en la puerta de la iglesia (Libro segundo de *La pícaro romera*), Elena y sus secuaces vivirán en Sevilla de las limosnas de los sevillanos.
- Justina recurrirá al disfraz para llevar a cabo sus fechorías, como lo harán también Elena y sus secuaces.
- Tanto Justina como Elena utilizarán el matrimonio para el medro social, como señala Coll-Tellechea (2005)

Según Mireia Vicente Baldrich (2016) *La hija de Celestina* se distingue como una alternativa sugestiva y acertada tras el camino abierto por López de Úbeda o Baltasar Navarrete. Supone el ejemplo más sobresaliente de fusión de tendencias literarias: picaresca, cortesana y celestinesca, y sitúa la novela en los límites del género, abriendo nuevas posibilidades para la retórica picaresca.

En el **primer capítulo** se habla de la llegada de Elena a Toledo para acudir a una boda, ciudad ésta donde engaña a un paje de un caballero viejo, lo deja encerrado en un aposento durante muchas horas y, después de que a Antonio, el paje, se le cayó una daga que estuvo cerca de caerse en ella, en el **capítulo siguiente** le acusa ante don Rodrigo de Villafañe, conde de Fuensalida, enfermo al que visita junto a la anciana Méndez, de haberla violado:

“Tan abrasado estaba del fuego de esta nueva Elena nuestro Antonio, ya segundo Paris, que con tales pensamientos se entretenía.

Acompañola hasta su posada, y ella hízole entrar. Rogole favoreciese una silla; y al obedecerla él y sentarse, cayósele la daga de la vaina y, si no acudiera al remedio con prontitud, estuvo cerca de clavarse en ella; pero volviéndola a su lugar dijo:

– Cualquier daño que me sucediera justamente le merecía, (...)
(...)

Y, habiéndose encerrado en los aposentos del casero y guarda que la asistía, a quien con cierta industria envió al lugar, no quedando allí sino un muchacho de edad de once a doce años, aguardó a que yo estuviese dentro y, quitándole las llaves, cuando le pareció ocasión, se hizo dueño de las puertas, donde con una daga que me puso a los pechos alcanzó con villana fuerza lo que no había podido con blanda cortesía, para cuyo efecto, cuando me vio rendida, dejó caer la daga en el suelo”.

Elena muestra todo un repertorio de estrategias, con lágrimas y hasta llevando la daga mencionada, para hacer más creíble su embuste. Cuenta a don Rodrigo de Villafañe una vil patraña sobre un joven mozo llamado Antonio, poco ejercitado en cuestiones amorosas, al que ella hace entrar en su habitación y luego le deja encerrado:

“Y habiéndose encerrado en los aposentos del casero y guarda que la asistía, a quien con cierta industria envió al lugar, no quedando allí sino un muchacho de edad de once a doce años, aguardó a que yo estuviese dentro y, quitándole las llaves cuando le pareció ocasión, se hizo dueño de las puertas donde, con una daga que me puso en los pechos, alcanzó con villana fuerza lo que no había podido con blanda cortesía; para cuyo efecto, cuando me vio rendida, dejó caer la daga en el suelo”³⁰.

Pero el cruel embuste acabó sin consecuencias para su víctima, porque:

“La huésped del mesón, viendo que no venían a recogerse, quiso reconocer los aposentos donde, hallando encerrado aquel preso de amor y necesidad, le envió libre, tanto porque le conoció y creyó de él la historia, como porque no faltaba cosa alguna de sus muebles”³¹.

³⁰ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *op. cit.*, p. 102.

³¹ *Ibidem*, p. 104.

Teresa y su cómplice consiguen que Rodrigo les entregue una cantidad de dinero en doblones de oro para huir a Madrid. Mientras tanto, la dueña del mesón halla al preso, le conoció y creyó de él la historia, y le dejó libre.

La codicia de dinero de Elena propiamente dicha no se exterioriza ampliamente hasta que sobrepasa la adolescencia. Al final del segundo capítulo, el venerable don Rodrigo de Villafañe entrega, a Elena y Montúfar, una cantidad de dinero para que huyan de Madrid, por un falso testimonio que levantan contra un paje del conde don Rodrigo:

“Él así discurría cuando, viéndolas hacer ademán de levantarse para ir a ejecutar lo que tenían propuesto, las detuvo, dando al paje la llave de un escritorio de donde sacó la cantidad en oro, en doblones de a cuatro, y se la entregó, contándola Montúfar –que se hizo entregado en ella– doblón sobre doblón”³².

En el **tercer capítulo** se narra el viaje a Madrid de madre e hija y el paje Montúfar, a quien Elena cuenta su vida, de la que destaca la pobre vida, origen y final de sus progenitores: su padre Alonso Rodríguez, lacayo de profesión y muy bebedor, murió al huir de un toro, por asta del mismo. Su madre, Zara, que fue esclava, consiguió la libertad cuando murió su ama, en agradecimiento por acabar de criarle una criatura con mucha salud. Zara murió en el camino de Sevilla, a manos de unos ladrones. Ejerció de lavandera-meretriz en el río Manzanares, lugar de encuentros furtivos con diferentes lacayos:

“Bajaba a lavar la ropa de sus amos y de la de algunos criados de importancia los sábados a Manzanares, río el más alegre de las fregonas y el más bien paseado de lacayos de cuantos hoy conocen en España... Allí acudían a celebrarla, el rato que podían hurtar a sus amos, todos cuantos esclavos había de sillas en la corte. Y ella igualmente remediaba necesidades con la misma voluntad al de Túnez que al de Argel, aunque a

³² “Doblones de a cuatro: moneda de alto valor equivalente en esta época a unos 1760 maravedíes o cuatro escudos; el escudo era la moneda de oro que había ido sustituyendo al ducado. Se trata, en cualquier caso, de una cantidad muy generosa”: según nota al pie, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *La hija de Celestina*; ed. cit., p. 104.

los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía, porque tenía deudos en aquella tierra...” (p. 504).

Sostiene Rey Hazas de Elena que es ‘una pícara totalmente vil, de sangre morisca y gallega, beoda y hechicera, «cornuda» y ramera o alcahueta, se hace pasar por una dama hidalga de ascendencia montañesa con el fin de burlar y estafar a don Rodrigo’ (Rey Hazas 1983b:153). Según Montauban: ‘Elena es hija carnal de una mujer reconocida socialmente como «Celestina», lo que la condena al destino existencial y textual que declara el título de la novela. Elena no hace ningún esfuerzo por apartarse de ese destino, todo lo contrario: su actitud puede ser definida como un esfuerzo por justificar hasta las últimas consecuencias su deseada condición filial. En *La hija de Celestina*, Celestina es un nombre que hay que merecer’ (Montauban 2003: 91).

Elena, muy guapa, fue vendida por virgen en tres ocasiones. Su madre se decidió a prostituirla antes de que ella cumpliera la edad de catorce años. Elena, tras la muerte de su madre, vuelve a Madrid, y de allí pasa con Méndez a Toledo, donde se sitúa el inicio de esta novela.

Elena, ya asentada en Madrid, también consigue dinero admitiendo visitas de amantes, con el beneplácito de su esposo Montúfar, quien en el último capítulo de la novela ejerce de proxeneta:

“Animaba a los amantes cobardes a que se atreviesen, y los traía de la mano hasta dejarlos sentados con su mujer en el mismo estrado. Procuraba arrimarse siempre al lado de hombres de sustancia, más en la bolsa que en el ingenio” (p. 149).

Pero la codicia de Elena, a diferencia de las otras tres protagonistas de la picaresca femenina, abarca también otro tipo de riquezas y bienes materiales vinculados a la comodidad y al lujo. Uno de los amantes, un hidalgo granadino de dudosa reputación³³, tres párrafos después, premia con variados regalos la enorme belleza física y liberalidad de Elena:

³³ “Muchos picaron en la sartén; pero ninguno más bien que un hidalgo granadino, hombre de tanta calidad que estaban los papeles de su nobleza, ya que no en los archivos de Simancas, en los de la Inquisición de Córdoba”, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. *La hija de Celestina*, ed. cit., p. 149.

“Este mezquino ensanchó el ánimo y arrojó por la tierra la gruesa hacienda que había adquirido desde los humildes principios de tendero de aceite y vinagre, papel y agujetas de perro; y el que fue escaso con su persona y se negó aun aquello por que forzosamente ejecuta la Naturaleza para la comida y el vestido, entonces liberal, ocupó sus cofres de ricas galas; los escritorios, de costosas joyas; las paredes en invierno de paños herejes flamencos, y en verano de telas católicas milanesas; diole tantas camas como colgaduras y tantos estrados como camas; la holanda se la metía a piezas; el lienzo, a cargas. Tenía, solamente para regalarla, en todas las partes correspondientes: de Portugal le enviaban olores atractivos, costosos dulces y barros golosos; de Venecia, generosos vidrios; de Galicia, pescados; de la Montaña, perniles; de Sevilla, aceitunas; de Aragón, frutas; de Barcelona, estuches. En haciéndose en la plaza cualquier fiesta, le alquilaba la mejor ventana. Sustentaba un coche para su servicio [...]”³⁴

La belleza física de la protagonista, que contrasta con su fealdad moral, los engaños que realiza, justificados por su cuna, la van introduciendo en una espiral de venganzas que acaban con el castigo de ser atada a un árbol, en el capítulo sexto, con la posterior reconciliación con Montúfar y su ulterior venganza hacia él, acabadas con su homicidio, dándole ella en una cena un vidrio de guindas. Por ello, el triste final de sus personajes se justifica como una consecuencia de sus vidas egoístas, que nunca pueden acabar en nada bueno.

En el **cuarto capítulo**, don Sancho, pese a su enfermedad, marcha a Madrid con dos criados en busca del paje denunciado por Elena. Los criados se equivocan y detienen el coche de Elena. Se deshace el entuerto y Elena miente a don Sancho sobre el barrio de Madrid en el que ella se aposentaba:

“Don Sancho, que era mal sufrido y se sintió tocado en la parte más dolorosa, ya agraviado de la burla, ardiendo en justo coraje, ya pesaroso de la hacienda perdida, pidió de vestir con muchas voces y, contando

³⁴ Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, *op. cit.*, p. 150.

brevemente a su mujer y cuñados que habían robado a su tío la noche pasada unos ladrones, sin decirles el modo aunque la cantidad sí, mandó que le buscasen postas. Y sin ser bastantes los ruegos de todos los presentes a detenerle, comiendo un bocado, después de haber tomado del pajecillo de su tío, que fue el que alumbró a Elena al apearse y al subir del coche, así las señas de él como del cochero, se puso a caballo con dos criados a quien él tenía por hombres seguros para cualquier ocasión peligrosa y corrió la posta camino de Madrid.

Iba tan divertido de la ira, tan sujeto al deseo de la venganza que no se acordaba de Elena; hasta que, después de haber corrido seis leguas, al mudar otra vez la posta, (...) tuvieron lugar otros pensamientos de hacer su oficio (...) y decía estas razones consigo a solas:

“¿Es posible que soy tan tirano de mi propio gusto que, al tiempo que mis pies se habían de ocupar en buscarme este bien que tanto deseo, voy huyendo del lugar adonde le vi?

(...)

Esta batalla tan sangrienta se daba en el corazón del pobre mozo cuando, antes de llegar a Getafe, descubrieron el coche de Elena los criados que del muchacho habían tomado las señas puntuales y empezaron a decir en voz alta:

– ¡Albricias, señor, albricias! ¡Aquel es, no hay duda! ¡Es, por Dios, lo que buscamos!

– Miraldo bien –dijo él.

–No hay que mirar –replicaron.

–Malo está de conocer –respondióles don Sancho–. ¡Pues caminad más y detenedle!

(...)

Pero ya que estaba junto, al tiempo que alzaba el brazo para ejecutar el golpe, reconoció los ojos que le habían vencido y, refrenando la mano y dando lugar a la vista que de espacio examinase la verdad de aquel rostro y viese si era el que él tanto amaba, como de repente le había parecido, como se afirmase segunda vez y reconociese ser así, pensó que sus

criados se habían engañado, porque siempre, de la cosa amada, presume el amante inclinaciones honradas y nobles respetos.

(...)

Don Sancho pidió a Elena perdón, contando la causa del atrevimiento de sus criados, suplicándola considerase cuán fácilmente se engaña una persona, y más, apasionada.

(...)

Preguntóle su nombre y en qué barrios de Madrid se aposentaba, porque iba con intento de serla muy gran servidor si le daba licencia. Ella le dijo que estimaba mucho la merced y, mintiéndole en el nombre y la casa, asegurándole que, llegados que fuesen allá, se hablarían más largo, le pidió prosiguiese su jornada y no tratase de quererla acompañar, porque era mujer casada y la esperaba una legua de Madrid su marido en un coche de rúa; fuera de que no se fiaba de los criados que traía al lado.

Diola crédito y, pareciéndole que las razones obligaban, contentándose con aquel breve rato por buen principio de su pretensión, cobrando ánimo con el airecillo de las esperanzas que se había levantado en el pensamiento, picó la posta y pasó a Madrid.”

En el **capítulo quinto**, Elena, Montúfar y Méndez deciden viajar a Burgos en hábito de peregrinas, por ser Méndez natural de aquella ciudad. Méndez es, por su apariencia y modales, otra “hija” de Celestina, recumple el papel de tutora y mentora de Elena, y así la aconseja:

“Sabed, Señora, que, en llegando una mujer a los treinta, cada año que pasa por ella la deja una arruga. Los años no se entretienen en otra cosa sino en hacer a las personas mozas viejas, y las viejas mucho más, que este es su ejercicio y mayor pasatiempo. Pues si por haber vivido una mujer mal, adquiriendo con torpes medios hacienda, cuando llega a la vejez, aunque la goza descansada, es triste vida por ser afrentosa, ¿cuánto peor estado será el de aquella que tuviere juntas la afrenta y la pobreza? ¿A quién podrá volver a pedir la mano en una necesidad? Si vos, por el servicio de Dios y por la vergüenza de las gentes, os retiráredes con los

bienes que tenéis para casaros con un hombre que, procurando enmendar vuestra vida pasada, corrigiera los borrones de las afrentas no me pareciera mal; mucho gusto recibiera de que con este tal abrasáredes vuestro caudal; pero con un pícaro hombre de ruines entrañas y de bajo ánimo, cuyo corazón es tan vil que se ha contentado y satisfecho, para pasar su vida de este bajo entretenimiento en que se ocupa, estafando mujeres, comiendo de sus amenazas y viviendo de sus insolencias, locura es, necedad sin disculpa, gastar con él la hacienda y el tiempo” (p. 516).

A su paso por Guadarrama, Montúfar resulta enfermo de una gravísima calentura, y las mujeres, tras decirle unas comedidas palabras, deciden abandonarle. Mientras tanto, don Sancho viaja desde Toledo hasta Burgos para visitar a su hermano que se encuentra enfermo.

Montúfar sana de su calentura y, el tercer día, empieza su camino en busca de sus camaradas. Las encuentra diez leguas antes de llegar a Burgos y les devuelve la burla dejándolas atadas a dos árboles, una enfrente del otro. En ese momento Montufar nos proporciona una valiosa información sobre el personaje de Méndez, a la que podemos considerar una pícara de derecho:

“Madre honrada, aprovéchese en esta ocasión del entendimiento que Dios le dio, a quien se encomiende de todo corazón, porque, sobre la edad que tiene, el trabajo desta tarde temo mucho que la destierre deste mundo: y así, es mi parecer que envíe por un confesor con quien descanse limpiando su conciencia. Verdad es que la vida que vuestra merced ha pasado [ha sido] tan ejemplar que tendrá la cuenta breve y fácil el despacho. ¡Oh, qué caridad: oh, qué honrada señora, pues en vez de murmurar las faltas ajenas, toda su vida ha gastado en cubrir flaquezas de mujeres mozas; y sin tener mayor manto que las otras — que esto es lo que a todos admira y yo alabo con tanta razón que no me pueden reprehender de apasionado — ha cubierto con él poco menos gente que la capa espaciosa del cielo. Lo mucho que ha sabido, aun en razón de estudios y ciencias, pide mayores alabanzas que las que puede engendrar la humildad de mi corto ingenio; tanto, que sus palabras han tenido

fuerza para que retrocediesen espíritus del otro mundo y volviesen a este. Y así, los señores Alcaldes de Corte, considerando con mucha prudencia que, si los hombres por sus letras llegan a Obispos, que no era justo que una mujer docta no gozase también el premio de tantas malas noches, la hicieron merced de dalla un mitra; y afirmanme que aquel día la acompañaron detrás más Cardenales que el Pontífice de Roma; porque un curioso que se halló presente [...] jura que llegaron a doscientos. No me puede negar una cosa, porque lo que voy a decir es doctrina llana y asentada; que cuando muera y en aquella triste hora vea, como todos, la cara y mal gesto de los diablos, que no se les hará de nuevo a sus ojos mirar semejante cuadrilla, porque para ellos más ordinario es comunicar demonios del infierno que hombres de la tierra” (Salas Barbadillo, 1978: 1135).

En el **capítulo sexto**, don Sancho, tras pasar su hermano por mejoría a convalecer a una aldea situada a ocho o nueve leguas de la ciudad de Burgos, encuentra a Elena y Méndez atadas a los árboles pero, por la vestimenta de ellas y el alejado lugar, don Sancho cree que lo que ve es ilusión del Demonio:

“Creyó que el mucho deseo le engañaba y que la perpetua ansia y fatiga de la imaginación representaba aquellas fantasías. Buscaba palabras con que hablarlas, pero ni el discurso se las ofrecía ni la voz tenía ánimo para darlas forma. Púsose de pie sobre los estribos, y después de haber corrido con los ojos todo el espacio de aquel largo sitio, viéndose tan solo, imaginó si era aquélla ilusión del demonio, que, habiendo hurtado la forma de la forastera de quien tanto se dejaron obligar sus ojos, quería en aquel desierto burlarle” (*p. 524).

Además, se ausenta un momento del lugar para poner paz entre dos de sus cazadores y, cuando vuelve, ya no están ellas. Don Sancho dedica unas bellas palabras al “afortunado” árbol en que estaba atado Elena, propias de las descripciones del *locus amoenus*. “¡Oh tronco dichoso! ¡Oh mil veces planta bienaventurada” (*, p.135-136)

En el **séptimo capítulo**, Montúfar, echando de menos la belleza de Elena y previendo el acabamiento del dinero y joyas de que la había despojado, las desata, y los tres hacen las paces y deciden ir a Sevilla:

“Montúfar, que, [a] pocos pasos que había dado apartándose de los árboles, sintió quejarse el alma por la soledad que padecía sin ver los ojos de Elena, y reconociendo juntamente que aquel dinero y joyas de que la había despojado era fuerza se le acabase dentro de algún tiempo y que el verdadero caudal estaba en la belleza de su rostro, pareciéndole que ya ella y su consejera estaban tan bien castigadas que de allí adelante no se atreverían a perderle el respeto, volvió. Y con aquellas manos rigurosas que antes las habían atado, rompió los cordeles y las puso en la deseada libertad, en tanto que don Sancho persuadía con la paz a los que tan largo tiempo estuvieron en recibirla de su mano.

Hiciéronse amigos los tres y juraron olvidar las injurias; diéronse abrazos estrechos para más seguridad y decretaron no pasar a Burgos, recelosos de encontrar en aquella ciudad al caballero toledano. Con este pensamiento se conformaron, eligiendo a Sevilla por verdadero centro y último reposo de su jornada.”

En Sevilla alquilan una casilla pobre y se disfrazan, él de religioso y ellas de beatas, donde consiguen superar las adversidades, como por ejemplo que un hombre honrado de la corte los reconoce, por haber tenido trato familiar con Elena y acusa a Montúfar, pero entre la defensa de la gente y la humildad que muestra Montúfar, éste sale finalmente reforzado.

Se hace mención irónica (“así hacían penitencia hasta la mañana”) de que comen y beben bien, duermen con buenas sábanas y mejores almohadas, y en compañía Montúfar de Elena así como dos criados, varón y mujer.

En menos de tres años se enriquecieron, gracias tanto a regalos y dádivas de los poderosos ciudadanos como de sacar de la bolsa de limosnas. Pero un día, por perseverar Montúfar en dar bojicones a su criado, éste, encolerizado, da parte a la Justicia de la

cautelosa vida de sus amos y encarcelan y azotan a Méndez, que muere de la crueldad de los mismos a los cuatro días. También destierran del Reino a los criados.

En el **último capítulo**, Elena y Montúfar, seguros de que don Sancho de Villafañe estaba en Toledo, despicado de los amores y del hurto, y burlada ya la Justicia, deciden casarse y marchan a Madrid.

Ella dio parte de su llegada a sus amigas importantes y él incluso animaba a los amantes cobardes a que se atreviesen. Este último capítulo está narrado de manera un tanto jocosa, como cuando se alude a que el marido de la protagonista, Motúfar, “tomó el hábito en la religión de los maridos cartujos”³⁵ (*, p. 148)

También dice el narrador de la novela, al explicar los entretenimientos del amante de Elena que desencadenó el trágico final de los tres personajes: “defendíase para no morir, diciendo que el oficio de sus padres y el suyo era matar carneros” (*, p.151).

La desmedida codicia de Elena, parece estar predestinada al fracaso, tal como se ve en el desgraciado desenlace de la novela y a lo que ya anticipa el narrador dos párrafos después: “Reíasele la Fortuna y mirábale apacible al honrado paciente, hasta que un día se volvió el viento; y el mar, que estaba como leche, bramó con espantosa borrasca” (*p. 154).

El desenlace final de la novela es, por una parte trágico, ya que Montúfar muere por heridas interiores de vidrio y de espada, y Elena es, por mandato de la justicia, que determina su autoría en el homicidio, encubada, por lo que muere de garrote, tras lo cuál su cadáver es arrojado al río, y por otra parte humorístico-sarcástico, ya que un poeta de Toledo, ilustre en la composición de epitafios, informado de la vida de la protagonista, le escribe uno que alude a la condición de cornudo del padre de Elena, que murió corneado por un toro: por lo tanto, el enemigo de Elena, fue del mismo oficio.

³⁵ Según explica Salas en nota al pie, se refiere al voto de silencio que guardan los maridos cornudos consentidos.

5.3. *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares (1632)*

En esta obra Castillo Solórzano da cuenta de las pueriles travesuras de Teresa con el fin de que den escarmientos para huir de las que siguen su profesión, según el prólogo al lector. También se refiere el autor a que parte de sus malicias se deben a la herencia por sangre y leche y parte a la ejecución de su depravada inclinación.

La protagonista de esta obra es un personaje heredado, el título replica directamente el de la novela de Salas Barbadillo *La niña de los embustes*, incluida en la colección *Corrección de vicios* (1615). El autor elabora su primera pícaro protagonista en la etapa más sólida de su carrera, cuando está en la plenitud de su oficio y ha cultivado diversos géneros, en una fase incipiente en la que aún no ha caído en las repeticiones de su dilatada producción. *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares* supone el cénit y el ejemplo más brillante de la tendencia de Castillo hacia el realismo que había tanteado tiempo atrás con *El proteo de Madrid* (1925) y *Las harpías en Madrid* (1631).

Para Emilio Cotarelo y Mori (1906) es una de las más raras y mejores de Castillo Solórzano, y considera que pertenece claramente al género picaresco: «algo mitigado por natural tendencia benévola del autor, y porque era difícil, personalizando el tipo en una mujer, hacerla partícipe en escenas de cierta índole, propias sólo del género opuesto» (1906: 13).

Para Valbuena Prat, *La niña de los embustes* debe incluirse dentro de los textos picarescos:

“*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, señala, con *El Bachiller Trapaza*, el grado más alto de intensidad de la novela de Castillo. El carácter de Teresa, «bullente azogue con alma», es más un ágil trenzado de travesuras y habilidades que un negativo croquis de hurtos y maldades” (1974: 82).

Sin embargo, y en sentido contrario, J. Fradejas destaca sus abundantes componentes cortesanos y su adscripción a dicho género dentro de un contexto ciudadano (Fradejas, 1988: 13).

Esta obra termina con un final abierto completamente distinto a otras novelas de este autor:

“Después de acá tengo nuevas de persona que sé que no me engaña, que pasó a Valencia, donde, como se llevó allí su buen ingenio, porque no se embote la habilidad y cuando sea necesaria no se halle de provecho, ha hecho y hace de las suyas. Tiempo tendremos y pluma más bien cortada con que referirlas a los amigos de buen gusto que saben celebrarlas” (**)

Se observa en el narrador de Salas Barbadillo la fascinación por el personaje de Teresa, por la mujer harpía, seductora y peligrosa, vuelta objeto de la fantasía masculina, podía ser común a todos los lectores de la época (Hsu, 2002: 196) y explica en buena medida el auge de este tipo de personaje femenino que luego adapta Castillo. Teresa la protagonista se presenta como “una aventura más” de un personaje familiar y hasta estimado por el público que ya la conoce de precedentes obras:

“Vosotros, los que con curiosa atención leísteis la novela triste del *Escarmiento del viejo verde*, ya que allí os mostró la astuta Emerenciana el caudal de su ingenio, oíd y veréis ceñida en corto papel y breves renglones la habilidad de su discípula Teresica, que si la igualó o excedió, hablen sus mismas obras y sed los jueces” (Salas Barbadillo, 253).

El autor reconoce la peculiaridad de este proceder para el lector, por lo que introduce un texto preliminar llamado precisamente “La niña de los embustes” entre el prólogo al lector y el primer capítulo. En dicho texto a la vez que justifica la narración en primera persona parece querer justificar también el título de la obra, quizás en razón de ser un título postizo o no original:

“Sus pueriles travesuras la dieron nombre de la niña de los embustes, título que honra este libro, prosiguiendo con ellos por todo el discurso de su vida, como ella misma hace relación al lector” (Rey Hazas, 1986, p. 215-216).

Castillo Solórzano mantiene algunos rasgos de la Teresa de Barbadillo. Primero el linaje deshonroso. Hija de gallega y francés, su madre la lleva a casa de unas hermanas viudas para que allí aprenda a hacer labores de costura. En esta suerte de escuela para niñas laboriosas nuestra Teresa destaca por su inquieta conducta:

“Era yo tan inquieta con las demás muchachas, que siempre las estaba haciendo burlas, haciéndolas creer cuanto quería, que eran notables disparates, todos con orden a salir con mis burlas, con lo cual granjeé el nombre de la niña de los embustes, que dilaté después porque no se borrara mi fama” (Rey Hazas, 1986: 234).

Teresa es un personaje que proviene de la literatura popular oral, en principio se refiere una mujer de clase baja, burlona, alegre, hermosa y casquivana, tal es el reflejo de los testimonios del refranero, la lírica popular y el pliego suelto anónimo. Después, con Salas, se convierte en La niña de los embustes, discípula aventajada de una vieja alcahueta y con ganas de burlar especialmente a los hombres envanecidos y confiados. Finalmente, con Castillo Solórzano, Teresa se desprende de algunas de sus taras (la principal: la vocación celestinesca) y configura un personaje más complejo que se expresa con voz propia y que, sobre todo, posee un propósito vital que no proviene de la tradición: el ascenso social.

Dicho propósito lo ha asimilado Teresa de su patria, Madrid; basta con recordar la definición de la Corte que daba el propio Castillo Solórzano en *Las harpías en Madrid* (1631) como “lugar de milagros y el centro de las transformaciones”. Pero no por esto Teresa rompe con su modelo inmediato, pues Castillo dispone algunas escenas que evocan las de Salas.

Este equilibrio entre lo que se recibe y lo que se agrega, entre los textos previos y el texto nuevo está condensado en el título bímembre que elige Castillo para su obra:

La niña de los embustes; Teresa de Manzanares. Mientras la niña de los embustes pone al personaje en diálogo con sus precedentes, Teresa de Manzanares propone una identidad nueva, remozada, que busca integrar al personaje de Teresa en la nómina de una corriente libresca sumamente prestigiosa en sus días, y aún ahora, la de los pícaros. Doce años antes, en 1620, Juan Cortés de Tolosa había publicado un *Lazarillo de Manzanares*.

Cuando Castillo Solórzano saca a luz en 1632 una Teresa de Manzanares andaba sobre terreno abonado. Si Cortés de Tolosa había escogido el nombre de Lazarillo, personaje tradicional mucho antes del libro anónimo de 1554, para identificar al primer pícaro originario de la Corte, Castillo se estaba acogiendo a similar recurso al elegir a una Teresa, también popular desde mucho antes, como la encarnación femenina de la picaresca madrileña.

En cuanto a la estructura formal, en la obra, su autor renuncia a los relatos idealizados con marco cortesano y toma como modelo la primera obra de picaresca femenina, *La pícaro Justina* (1605), así como algunos personajes y episodios de Salas Barbadillo en *La hija de Celestina* (1612). Las aportaciones más relevantes son: el cambio del pícaro por la pícaro, que ya habían practicado sus antecesores López de Úbeda y Salas Barbadillo, y la inclusión de materia intercalada (poesía, narrativa y teatro) a lo largo de la novela. Estas células externas, que se integran en el relato principal, son dos entremeses: *El barbador* y *La prueba de los doctores*, poemas jocosos y burlescos, y la narración del ermitaño (cap. IX), deudora de la novela cortesana.

El relato misceláneo de esta obra sigue el gusto de la literatura mixta barroca, que Castillo había experimentando en sus novelas cortesanas. El resultado es una novela de carácter híbrido que fusiona dos líneas narrativas diferentes (cortesana y picaresca), reformando el género picaresco, para algunos críticos, y, para otros, decretando su decadencia.

Capítulo 1: Teresa cuenta sus orígenes, que se sitúan en Cacabelos –junto a Villafranca del Bierzo, en León, muy cerca de Galicia–. Su abuelo era portugués y, en una feria de ganado de Cacabelos, conoce a Dominga Morriños, su abuela, de quien nace su madre Catuxa –Catalina en gallego– de Morrazos:

“Habrá de saber el señor lector, de cualquier estado que sea, que como los hijos, en tiempos de tanta malicia como éste, tienen la mayor certidumbre el serlo de la madre —hablo de la gente de bajo estado—yo comienzo mi historia con referirle el origen de la nuestra, que, si bien me acuerdo, tuvo su patria en Galicia, en la villa de Cacabelos” (p. 55).

Sus abuelos murieron en una noche de un hartazgo de castañas asadas, siendo acogida Catuxa, de quince años, por una hermana de su madre, mesonera de profesión. Siendo su madre naturalmente aseada y limpia, y con razonable cara —que para aquella tierra es un prodigio—, tras rechazar a muchos pretendientes, acepta, por las numerosas fiestas y dedicatorias que le hace, a Tadeo, criado socarrón segoviano de un canónigo, que se determina a llevarla a Madrid en una acémila. Previamente Catalina hurta a su tía para sus gastos cuatrocientos reales, sin haber dado cuenta a Tadeo.

Tadeo, tras gozar de ella cada noche, trata de dejarla con engaño en Fuencebadón, diciéndole que, por haber acrecentado carga en la acémila, tenía que ir con un arriero hasta Benavente. Tadeo concertó con el huésped para que le dijera que no podía llevarla consigo por temor a su amo y que éste le diera a Catalina veinte reales —de los que sólo le entregó doce—. En la narración se comparan los personajes, de forma burlesca, con otros del *Orlando furioso* de Ariosto, y se califica irónicamente como *ninfa* a Catalina. Teresa cuenta cómo huyó del mesón de su tía:

“Éstos acomodó en el lío de dos camisas suyas, y así salió a verse con su Tadeo, el cual la aguardaba, porque ya estaba el acemilero apercebido. No se había levantado la tía, aunque estaba despierta, por ver que su sobrina lo estaba, y presumiendo que ella y un mozo del mesón darían recaudo. Con esto pudo la Catalina irse a hurtas del mozo, saliendo a ponerse a caballo fuera del mesón; con que dejó su patria, llevándose los cuatrocientos reales escondidos entre las camisas, sin haber dado cuenta del hurto de su galán, que no le fue de poca importancia. Llegóse la hora de partir el canónigo, y haciendo Tadeo cuenta con la huéspeda, partieron de su casa, no echando la vieja menos a la sobrina, porque a aquella hora siempre solía ir por agua a la fuente” (p. 60).

Catalina se determinó a proseguir, poco a poco, su viaje hasta Madrid para tratar de vengarse del desdén del galán. Reniega de cualquier requiebro y lo consigue, yendo a parar a la Cava de San Francisco –zona de mesones y fogones–. Sirve a la hija de la huésped que la recibe y traba firme amistad con otra compañera sirvienta.

Capítulo 2: La compañera –Aldonza– hizo breve relación a Catalina de lo que había que hacer en casa y de lo importante que era estar bien vestida. No necesitó Catalina adelanto de salario, como le recomendó que pidiese Aldonza, sino que del dinero que traía de su tía, tras fingir ir a verse con un pariente para pedirlo, rogó a su ama le comprase lo necesario para vestirse. Aparte de estos buenos vestidos y joyas, de allí a dos días compró Catalina sola una basquiña y un jubón –como ropa de diario–:

“Tomó Catalina la lección de Aldonza —que así se llamaba la compañera— muy en la memoria, y a lo último la dijo que no pensaba obligar a su ama a que le diese lo que no había servido; que un pariente suyo tenía que la daría lo necesario para vestirse, y que así es otro día le buscaría y la vería brevemente en otro pelo.

Holgose Aldonza que con tanta brevedad pudiese lucirse, mas después le vino a pesar, porque no le estuvo bien tener tan buen lado. Era por tiempo de entre las dos Pascuas, y cerca de la de Pentecostés, para lo cual propuso Catalina salir en limpio, que hubiese que ver en ella; y así, fingiendo ir a verse con el pariente, trujo dineros con que rogó a su ama le comprase lo necesario para vestirse. Era buena mujer la huésped, y viendo que el lucimiento de su criada le era mejoría de su casa y crédito de su mesón, se holgó que sin pedirla nada adelantado tuviese con qué vestirse; y así se ofreció a salir a comprar con ella lo necesario” (Titivillus –editor digital–, 2016: 53-54).

Las dos sirvientas se turnaban semanalmente para ir a lavar al río, hasta que Aldonza, por envidia, se fingió mala de un brazo, por lo que Catalina tenía que ir siempre, tres veces por semana.

Nunca tomó paño en sus manos para lavarlo, sino que, a costa de sus salarios, pagaba la lavadura. Entre más de ocho pretendientes, se destacó Pierres de Estricot, gabacho

buhonero que tenía más de cuatro mil reales. Cuando se le declara, Catalina pone como condición que deposite el dinero a su amo, por tener ella escarmiento de los engaños de los hombres:

“Era el gabacho de buena presencia, y estábale inclinada Catalina, la cual se holgó no poco de verle con caudal, aunque, recelosa del engaño del segoviano, a quien no había podido hallar en Madrid, quiso que la evidencia la desengañase. Y así le dijo que estimaba su voluntad y que, en cuanto a disponer de sí, no se determinaba hasta que con más certeza viese que lo que decía era verdad; que ella había de tocar el dinero primero y verlo en depósito de su amo, y que entonces se haría el casamiento, porque tenía tanto escarmiento de los engaños de los hombres, por uno que la hizo quien la desterró de su patria y dio a conocer las ajenas, dándole palabra de ser su marido, que estaba desde entonces con propósito de no creer más de lo que viese con sus ojos. Aquí le dio a entender cómo no iría virgen a su tálamo” (Titivillus, 2016: 57).

Una vez depositado el dinero y tomado él recibo, se hicieron las amonestaciones. Mientras pasó el término de ellas, se forjó Teresa en las riberas del Manzanares.

Finalmente se casaron y, tras comprar lo necesario, pusieron una posada, volviendo a ser buhonero Pierres, porque el francés que le fiaba se había ido a Francia.

Capítulo 3: Se relata el nacimiento de la protagonista, Teresa, acontecimiento que produce gran alegría en su padre, Pierres. Con razonables alhajas en cara, voz y donaires, ya daba muestras de que iba a ser única en el orbe.

Pierres muere cuando ella tiene siete años, debido a una embriaguez alcohólica que le produce una apoplejía. Su madre, viendo la habilidad de Teresa, la pone a aprender a coser y hacer labores en casa de dos hermanas viudas.

La madre ocupa el lugar de su difunto con un huésped arbitrista, el licenciado Cebadilla, quien le roba más de cuatrocientos escudos en plata. Por la pena, Catalina muere al cabo de ocho días:

“Queriendo ese día mi madre abrir el cofre, vio quitada la cerraja del y vacío de la moneda que había ganado con no poco trabajo; hizo sus diligencias en buscar al ladrón, mas fueron en balde, porque él se supo guardar bien. Con la pena del hurto cayó mi madre enferma, y agravósele la enfermedad de modo que, en ocho días, acabó con su vida, dejándome huérfana, de edad de diez años y pobre, que era lo peor, porque en pagar los gastos del entierro y el alquiler de la casa, que lo debía de un año, se consumió casi todo el menaje de ella” (Titivillus, 2016: 61).

Teresa resulta pobre y halla amparo en las dos hermanas para vivir con ellas en la casa de éstas, queda en su servicio y recibe el consejo de inclinarse siempre hacia la virtud.

El autor en el prólogo al lector, destaca el determinismo en el que se va a desarrollar la vida de Teresa:

“Parte de estas cosas [*malilla de todos los estados, objeto de diversos empleos, desasosiego de la juventud e inquietud de la ancianidad*] heredó por sangre y mamó en la leche, y parte ejecutó con travieso natural y depravada inclinación”. (***)

Capítulo 4: Teresa continuó tres años en servir a las hermanas viudas, en que aprendió todo lo que se podía sobre labores y a leer y escribir con mucha perfección.

Teodora, hija de una de sus amas, de muy buena cara y a la que traían bien y honestamente vestida, tenía tres pretendientes, todos ellos mozos:

- a) un médico
- b) don Tristán, un músico de un señor de título
- c) el licenciado Sarabia, un estudiante poeta.

Teresa, que reconoce ser inclinada a la travesura, decide traer embelesados a los tres.

Los dos primeros hacen regalos –que se consideran los eslabones de la cadena del amor– a Teodora, por medio de Teresa, que se queda con unas medias y ligas de nácar y plata, de los regalos del médico, y no hace lo mismo con el del músico por no poder “circuncidarlo”, al ser el presente un corte de tafetán para un vestido. En cambio, el estudiante no hace regalo alguno por considerar que “el verdadero amor ha de ser sin interés alguno”.

El estudiante, por su buena labia, ocasionó en Teresa un cuidado que le llevó a quererle bien, aunque no le dio a él demostración alguna de ello:

“De los tres competidores sólo el licenciado Sarabia quedó en la tela, armado de versos y no de las armas reales en acuñada moneda. Ya deseaba yo encontrarme con él, que le había cobrado grande afición” (Titivillus, 2016: 72).

Una noche don Tristán canta unas letras a Teodora y, para escucharla, salen a la ventana ella y Teresa. Tras el canto cuatro hombres acuchillan a don Tristán, que muere al cabo de tres días. El autor de este desmán resulta ser el médico, que por huir se ausenta de Madrid. Las viudas castigan a Teodora y Teresa sin salir de casa.

Teodora muestra saber poco –al contrario que Teresa, que la reconduce y evita el error– en dos ocasiones:

- a) cuando pretende corresponder en la respuesta a una nota del médico poniendo como él “esclava de vuesa merced”:

“Y de camino agradecía el presente con grandes exageraciones, en que quisiera Teodora gastar un pliego de papel, si yo no lo resumiera en breves razones. Quería corresponderle en la firma, poniendo como él ‘esclava de vuesa merced’; mas yo la reprendí su arrojamiento, diciéndola que en muchos días no había de merecer ese favor” (Titivillus, 2016: 66).

- b) cuando Teodora quería manifestar las galas con ocasión del mencionado enojo y recelo de las hermanas viudas por haberlas encontrado a ella y a Teresa en la ventana, tras la reyerta.

Capítulo 5: Teresa aprende un nuevo oficio consistente en forjar de pelo postizo un copete con sus rizos y guedejas, al verlo efectuar por una representante de comedias con una amiga de su ama.

Tras probar con éxito su habilidad en la cabeza de Teodora consigue extender su fama y le surgen muchos clientes y obtiene beneficios económicos y materiales,

principalmente para sus amas. De ahí que las ancianas la vistieran y trataran como a la propia Teodora:

“Vieron las viejas presto el aumento por su casa y, conociendo ser yo la causa del, me vistieron y trataban como a la misma Teodora. Ya yo presumía de dama, con mi moño, que no era el peor de los que salían de mis manos, porque la buena muestra atrae la gente” (Titivillus, 2016: 75).

Teresa desengaña a Sarabia de pretender a Teodora, manifestándole que la madre de ésta le apremiaba a que viviese recogida. Sarabia muda su pretensión hacia Teresa y para efectuarla lleva a su casa a una hermana suya de edad de diez años como discípula de labor. De paso, el poeta, también músico con razonable voz, vino a ser el maestro de tonos de Teodora y Teresa. La primera rechazó los recaudos de Sarabia.

Un corcovado hidalgo de Madrid, utilizando la misma traza que el poeta, se convierte también en el amartelado de Teresa. Ella le rechaza con unas sarcásticas décimas escritas por Sarabia a tal efecto:

“Un semicoloquio entona
mi musa, alegre y jovial,
entre un simio racional
y una apersonada mona.
(...)
Estábase un corcovado,
glosa de dos redondillas,
viendo a una mona en cuclillas,
quizá por falta de estrado.
(...)
‘Corcovado soy de bien
—la dijo— y menos que tú’”.
(...)

Leyó estas décimas para sí el gibado galán, mudándosele con cada verso de varios colores el semblante, en que mostró estar corrido. (Titivillus, 2016: 78-79).

Capítulo 6: Teresa, a sus dieciséis años de edad, reclama a sus amas más libertad para salir con amigas, a lo que ellas se muestran reticentes aunque acceden, reduciendo su celo de madres fundado, según se dice en la obra, en su codicia:

“Ya yo era de diez y seis años, edad en que la que no es entonces mujer de juicio, no le tendrá en la de cincuenta; y corrimo de que me quisiesen apremiar a estar siempre trabajando en mi labor, llevándose della tanto provecho como yo, y siendo la mayor parte del trabajo mío. Y así, mostrándoles dientes, dije que yo no las servía como hasta allí, que no era mucho desorden salir a divertirme tal vez de la continua asistencia de la labor; que si les parecía esto exceso, procuraría no darlas enfado, buscando vivienda donde pudiese usar de mi libertad, sin estar sujeta a sus reprensiones.

Sintieron mi sacudimiento y, temiendo perderme y conmigo su ganancia, no hallaban satisfacciones que dar a lo dicho, procurando desenojarme, dando por disculpa que ellas lo hacían con celo de madres, y por ver que el salir me estaba mal a mi reputación, si quería hallar buen empleo. Yo las dije que bien sabía de quién me acompañaba, y que estuviesen ciertas que las que tenía por amigas no serían causa de que yo perdiese un átomo de mi opinión. Con esto se dejó la plática, quedando yo no poco estomagada de su impertinente celo, fundado en su codicia” (Titivillus, 2016: 80).

La protagonista trata su casamiento con Lupercio de Saldaña, hidalgo honrado y rico de setenta años, secretamente, de manera que las dos viudas no lo supieron hasta la misma noche de bodas. Teresa las consuela con la traza de continuar su granjería en la labor de los moños, aunque la más afectada por perder su compañía fue Teodora.

El licenciado Sarabia, que había estado fuera, llega a Madrid el día del desposorio y no pierde la esperanza debido a la edad del marido. Le escribe y envía al novio una carta de burla, que contiene un romance donde se alude a los problemas de su edad para el matrimonio y a su falta de vigor sexual, que éste se toma a chacota, como algo habitual de la juventud cortesana.

Los dos primeros meses los pasó Teresa, en cuanto a lo externo, gustosamente. Pero por iniciarse unos infundados recelos en su esposo por hablar ella con unos caballeros, que después se hicieron celos, su cara deja de ser la de antes. El hidalgo la acompaña incluso a misa y hasta la encierra en su cuarto.

Teresa se cartea en secreto con Sarabia, gracias a la criada que viene con las niñas. Conciertan engañar al marido por ser tan celoso. Teresa justifica al lector su conducta y le aconseja, si se encuentra en la situación de tener mujer, no oprimir a la esposa, aun siendo mozo, pues esto sólo conduce a que ésta busque el modo de su deshonra:

“Supo el licenciado Sarabia mi desconsuelo y triste vida, y escribiome un papel muy tierno, condoliéndose de mi trabajo y ofreciendo su persona, si era menester, para su remedio. Este me trujo una criada de mis viejas, a quien no se le negaba la entrada en casa, ni se examinaba a lo que venía como otras. Respondile a él, agradeciéndole su sentimiento y descansando con él en referirle mis desdichas. Continuose esta correspondencia, de suerte que cada día tenía papeles suyos y él míos, porque al venir la criada con las niñas podía dármelos y llevar respuestas dellos. Tan desesperada me vi con el celoso humor de mi mal viejo y con el desabrimiento que conmigo tenía, que me resolví en favorecer al licenciado Sarabia, y a procurar lugar para que entrara en casa. Sea este recuerdo para los viejos celosos y para los mozos también, que oprimir a sus esposas y encerrarlas sólo sirve de que busquen modo para su deshonra; taparle el curso a la fuente es hacerla correr después con más violencia” (Titivillus, 2016: 85).

Tras un plan con unos amigos de Sarabia armados de espadas y tras conseguir Teresa una llave maestra de su cuarto, llevan a cabo la venganza, sin que se dé cuenta el precavido marido.

Lupercio, por la mala noche que pasó, muere al cabo de veinte días, de lo cual Teresa se lamenta, hace que le entierren con mucha pompa y dice a Sarabia que no se acordase más de ella ni de aquella casa, con que la dejó.

Capítulo 7: Tras el disgusto sufrido por la muerte de Lupercio, Teresa se propone ser espejo de mujeres. Vende sus vestidos, guarda su dinero en el banco y entra a servir en casa de una condesa que quiere tenerla en ella como a hija, no como a criada:

“No se descuidó la señora —era condesa— en enviarme su coche aquella tarde, en el cual fui acompañada de una de las dos viejas, que aprobó la elección que hacía, diciéndome que yo vería las mercedes con que me favorecía la condesa. Hallárnosla muy gustosa, abrazó a las dos, y dijo a la vieja:

—He traído a mi casa a doña Teresa por lo mucho que la quiero, para tenerla en ella como a hija, no como a criada” (Titivillus, 2016: 91-92).

Doña Berenguela, criada de avanzada edad, era la que gobernaba a las demás criadas. Retiraba los platos la primera para guardarse las sobras en las dos mangas de su monjil. —En una ocasión dos gatos le acechan, uno por cada manga, pero por un ratón cada uno, “con que se le quitó el temerario juicio que había hecho, de que se acusara a su confesor: tan escrupulosa era”—. Teresa se burla de ella cuando la despiden —a Teresa— de casa. Había muchas criadas en la casa —cuando Teresa llegó a la casa encontró asentadas a la labor a cosa de seis—.

Tras dos años sirviendo en la casa, le encomiendan a Teresa la guarda de una de las criadas —hija de un maestra sala viudo de casa, muy recatada, amiga y compañera de habitación de Teresa—, en un día de jubileo. En el Monasterio de San Francisco la criada tenía concertado verse con un amante; se casan y el conde sospecha injustamente de consentimiento por parte de Teresa, por lo que le hacen la cuenta, le pagan y la despiden de casa. Teresa vuelve a vivir con las dos ancianas viudas:

“Quise despedirme de la condesa, mas fueme dicho que su señoría sentía tanto mi partida, por ser contra su voluntad, que no tenía corazón para que entrase a despedirme della. Enviome una pieza de plata, y a decir que la avisase dónde tomaba casa. Con esto me bajé a poner en el coche, despedida de las criadas y aun de las dueñas, diciendo a la Berenguela al salir:

—Ya vuesa merced, señora, ha visto en casa el día que esperaba, tan a medida de sus deseos. Procure la privanza de mi señora, y de aumentárselo para los ratones.

Con esto la volví las espaldas. Fuime de allí a casa de mis viejas, las cuales se alegraron mucho con mi vista, y más con saber venía a vivir con ellas, por parecerles que con mi compañía tenían la flota del Pirú en la ganancia de los moños y cabelleras” (Titivillus, 2016: 96).

Capítulo 8: Dos damas cordobesas venidas de Madrid que acuden a su casa convencen a Teresa para que ejerza su oficio de moñera en Córdoba, por no haber llegado a su patria aquella invención:

“Entre las damas que acudían a mi posada a que las hiciese moños iban dos damas naturales de Córdoba y recién venidas a Madrid, las cuales alababan tanto mi habilidad y cuan estimada fuera en su patria por no haber llegado a ella aquella invención. Con esto me hicieron determinar a dejar la corte, asegurándome grande ganancia allí. Di cuenta desto a las viejas, y procuraron disuadirme de mi propósito, mas yo estaba tan resuelta en él, que no aproveché su persuasión para quedarme. Dispuse de mis ajuares, encargándolos al ordinario de Sevilla para que me los llevase a Córdoba; el dinero que [t]enía en los Fúcares lo acomodé en letras para Córdoba; y tomando cien escudos para el camino, (...)” (Titivillus, 2016: 97).

Teresa, acompañada de un criado que lo fue de su esposo, emprende el viaje. En Sierra Morena sufren el asalto de ocho bandoleros con escopetas. Desnudan y roban la ropa a los hombres, a Teresa le roban una cruz de oro que llevaba en el pecho y las letras que llevaba de mil escudos. Además, los ladrones se echan a suerte quién había de ser su dueño. Pero tras esto, los ladrones se pelean y Teresa logra escapar.

Llega Teresa con no poco trabajo a una ermita, donde el ermitaño —de buena estatura, de cincuenta años, entrecano y con la barba y cabellos muy largos—, tras escuchar la historia de boca de Teresa, exagerándole ella la crueldad de los ladrones, le entrega una manta y la deja dormir en la iglesia aquella noche.

A la mañana siguiente el ermitaño le da un manto para que se abrigue, frutas y pan para desayunar e hierbas y pescado –por ser aquél día de vigilia– para almorzar. Tras dar gracias a Dios se sientan a la puerta de la ermita y el ermitaño habla con Teresa:

“Llegó la aurora a dar consuelo a los mortales, alegría a los campos y alborozo a las aves. Las que trinaban por aquellos verdes campos despertaron al anciano varón, el cual se levantó, abrió su ermita y fue a dar los buenos días, diciéndome que cómo había pasado la noche. Yo le respondí que bien, pues no me podía ir mal en tan santa casa y en su compañía. Sentí mucho verme desnuda; echolo de ver el viejo, y sacando otro manto suyo me lo dio para que me abrigase con él, prometiéndome que remediaría presto mi desnudez. Yo se lo agradecí con lágrimas. Hicimos los dos oración y, dándome algunas frutas y pan con que me desayunase, nos pasamos así hasta medio día, en que tenía prevenida su comida, que fue de unas hierbas cocidas y unos pescados, por ser aquel día de vigilia. Después que hubimos comido y dado las gracias a Dios, nos salimos a sentar a dos asientos que estaban a la puerta de la ermita, por gozar desde allí del campo. El que dio principio a la plática fue el ermitaño, para que guardo diferente capítulo” (Titivillus, 2016: 100-101).

Capítulo 9: Feliciano, el ermitaño, explica a Teresa la “punta de acíbar” que acecha siempre a los ricos y pobres, jóvenes y mayores, y le aconseja “vivir ajustada a los mandamientos de Dios”, como “principio de la sabiduría”.

Prosigue Feliciano contándole la historia de desengaño que le lleva a alejarse de las cosas de este mundo. Destaca cómo estuvo a punto de morir por las cuchilladas que recibió a traición, por la ayuda de unos amigos de un caballero –don Rodrigo–, que le retó por sentirse picado del parecer contrario que ejerció Feliciano contra él, en sendos asuntos de la venta de un caballo y de un juego en la casa de trucos. Feliciano le advirtió previamente a empuñar la espada de la sana voluntad con que actuó:

“Era donde nos habíamos de ver en un campo, cerca de un monasterio de religiosos descalzos y de unas huertas. Fui a él, hallando allí a don Rodrigo, que así se llamaba mi contrario. Saludome cortésmente y yo a

él. Apartámonos del camino y, en un sitio solo y sin impedimento de gente, me dijo:

—Aquí, Feliciano, podéis oponeros contra mí con la espada en blanco, como lo hacéis en otras ocasiones con la contradicción que en vos hallo a todas mis acciones.

—Engañado estáis y presumís mal de mí, no conociendo mi sana voluntad —dije yo—. Mas bien se ve que la vuestra no es la que debe corresponder a mis deseos, pues fuera de la razón os fiáis tanto de vuestras manos que pensáis aventajarme. Yo quisiera satisfaceros a dos cosas en que me habéis imaginado contrario vuestro. Sé que está de mi parte la verdad, y así no pienso cansarme, sino ponerme en puesto donde me castigéis si tuviéredes poder” (Titivillus, 2016: 104-105).

Doña Leonor y Feliciano se hacen novios en la convalecencia de éste, pero ella se casa con otro, el capitán don Sancho de Mendoza, en contra de su propia voluntad, en el tiempo en que él está ausente por atender un negocio de su padre. Doña Leonor sufre la desdicha de ser asesinada por unos moros, y su hija, de cinco años de edad, fue raptada por ellos.

Cuando muere el padre de Feliciano, él se va de casa con intención de hacerse ermitaño, dejando dicho en un papel este propósito y el de que cuando muriese su madre, hiciese señor de toda su hacienda –incluida su parte– a su hermano mayor.

Feliciano llega al Monasterio de las Cuevas, de la Orden de la Cartuja, en Sevilla, donde, pese a tomar el hábito, no llega a profesar debido a una enfermedad. Llega hasta Adamuz, provincia de Córdoba, donde estuvo dos años en una ermita. Después Feliciano busca más aspereza y se fabrica la ermita en la que están, de limosnas, donde ya lleva dieciocho años en ese momento:

“Con esto me vine a Sevilla, donde en el Monasterio de las Cuevas, que es del Orden de la Cartuja, tomé el hábito, pero no fue tan buena mi suerte que pudiese profesar; por otra grave enfermedad que me dio, no se supo jamás que yo allí fuese religioso. Tan enfermo me vieron los monjes, que me pusieron en conciencia que dejase la aspereza del hábito. Hícelo así, y curáronme allí hasta que estuve en mis primeras fuerzas. Salí de aquella santa casa con no poco pesar de verme indigno de ser su

religioso; y tomando un saco como este que traigo, pidiendo limosna, llegué hasta Adamuz, donde estuve dos años en una ermita que está dentro de aquella villa. Pareciome mejor entrarme a vida de más aspereza, y así, eligiendo este sitio, he fabricado este edificio de limosnas, adonde ha diez y ocho años que estoy” (Titivillus, 2016: 110).

Por último, el ermitaño le dice a Teresa que la quería llevar otro día a Adamuz para tratar de vestirla y de enviar a Córdoba –a media jornada de allí–, con lo que se retiran a la ermita y pasan la noche igual que la pasada.

Capítulo 10: Teresa llega a Adamuz en compañía de Feliciano, el ermitaño, donde les recibe un labrador conocido de éste. Este labrador ya tenía noticia de la desgracia de Teresa, de la cual le habían dado cuenta los dos sacerdotes que venían en compañía de Teresa, que acudieron allí desnudos, como los dejaron atados los ladrones:

“Con tan gustosa conversación llegamos al pueblo, donde a la entrada del estaba la casa de un labrador que aposentaba al ermitaño cuando allí iba. Fuimos recibidos del con mucho agrado, que la sincera santidad del anciano varón merecía tal agasajo. Él le dio cuenta de mi desgracia, de la cual ya él tenía noticia, por haber acudido allí los dos sacerdotes que venían en mi compañía, desnudos como los dejaron atados aquellos ladrones. Dellos supieron mi desgracia, habiendo dado en el lugar no poca compasión, por la cual salió la justicia con más de treinta hombres de cuadrilla, en busca de aquella facinorosa gente. Mas como no tenía lugar seguro, cuando ellos llegaron a la sierra y a la parte que los sacerdotes dijeron, ya se habían ido de allí.

El ermitaño, en compañía de su huésped, salió por el lugar a buscar con qué socorrerme; y como el venerable viejo era allí tan bien recibido, entre la gente devota y compasiva halló con qué me vestir de cosas desechas della. Al fin tuve con qué cubrir mi desnudez, y asimismo cabalgadura en que llegar a Córdoba” (Titivillus, 2016: 112).

Entre la gente devota y compasiva hallan vestido y también cabalgadura en que llegar Teresa a Córdoba. En Córdoba halla a su fiel criado Hernando y encuentra casa cerca de la plaza. Teresa manifiesta su habilidad de componer cabezas yéndose a las iglesias y, pese a los mantos de anascote –tela delgada de lana, asargada por ambos lados– y sombrerete que se usan allí y con la ayuda de una muy hábil criada logra éxito y ganancia:

“Con todo, me iba bien de ganancia y se me gastaba la mercadería, con la buena ayuda que hallé en una criada que recibí, que parece que había nacido para aquello. ¡No vi tan curiosas manos en mi vida!” (Titivillus, 2016: 113).

Capítulo 11: Teresa le hace una muy buena cabellera al primero de los galanes calvos que requirió sus servicios, don Jerónimo de Godoy, de familia muy noble en aquella ciudad, de veinticuatro años, gran músico y excelente poeta:

“El primero de los galanes calvos que vino, baja la cabeza a mi obediencia, fue un caballero estudiante cuyo nombre era don Jerónimo de Godoy familia muy noble en aquella ciudad. Era de edad de veinticuatro años, muy galán, grande músico y excelente poeta. A éste le hice una cabellera con que le dejé otro del que antes era; que, cierto, esto de ser uno calvo cuando es tan mozo como éste es un grande defecto, y puédensele disculpar las diligencias que hiciere por ocultarle” (Titivillus, 2016: 114).

Don Jerónimo acude a su casa donde cantan algunos tonos juntos y le cuenta la chacota que tuvieron anteriormente con su calva algunas damas embozadas. Les cae en gracia don Jerónimo, la que había hablado le admite a conversación y él la pretende, aunque no consigue que responda a ningún papel suyo.

Le lee don Jerónimo a Teresa también un romance que escribe a la viuda Laura, su pretendida, burlándose de la persona amada por Laura: un castrado cantor de la iglesia mayor.

Don Jerónimo y Teresa acuerdan hacer una burla al castrado cantor, por cuyo éxito éste le promete dar una cadena a Teresa.

Teresa consigue que el cantor acuda a su casa con la excusa de querer oírle cantar. Le propone un remedio para conseguir que le salga barba, ya que era barbilampiño, y le pide mil reales para las raíces, gomas, piedras preciosas y perlas necesarias para obtener el agua que lleve a tal fin.

El buen capón le envía con dos criados dos mil reales y un presente de dulces como principio de paga. A Teresa la burla le cuesta desengastar, en particular, una joya de diamantes que le dio su esposo, Lupercio de Saldaña, cuando se casaron.

Teresa saca por la alquitara un agua fuerte con la que llena una redomilla y da instrucciones al castrado barbilampiño de lavarse con ella la cara, aunque escociese, y cubrírsele con un paño, para abrir las vías por donde había de barbar:

“Pareciéndome que ya era bien concluir con este engaño y dar venganza a don Jerónimo, saqué una agua fuerte por la alquitara, que, puesta en cualquier parte, abrasaba y dejaba señales. Desta llené una pequeña redomilla, que di al capón, diciéndole que con aquella agua se había de lavar muy bien, y cubrirse lo lavado con un paño; y que, aunque escociese, lo sufriese con paciencia, que aquello era obrar la naturaleza para abrir las vías por donde había de barbar. Díjele que se había de lavar los dos lados, el bozo y barba” (Titivillus, 2016: 125).

El barbilampiño cantor, agradecido, le dio a Teresa una sortija con cinco diamantes; ejecuta las instrucciones de Teresa y, cuando ve la lastimosa labor como resultado, envía de inmediato a un criado para darle aviso a Teresa de cómo estaba. Descubre que Teresa se ha mudado y por ello le sobrevino una calentura, que le tuvo más de un mes en la cama.

Se corrió la voz por Córdoba de la burla y, al quedar el cantor con señales en el rostro, muchas arrugas y feísimo la viuda Laura le aborrece, con lo que se dejó la amistad.

Capítulo 12: Don Jerónimo hace una sobreburla al cantor, consistente en escribir un entremés y dárselo a un autor de comedias para representarla. Teresa acude embozada a la representación:

“Llegose el día en se que representaba, y éste me llevó don Jerónimo, embozada, a la comedia. Púseme un manto de tres suelas y mi sombrero, y así, sin que nadie me conociese, pude estar en el teatro y ver representar el entremés (...)” (Titivillus, 2016: 127).

En la representación aparecen como personajes un capón, un calvo y dos lampiños, en la que Piruétano, a quien traduce Pescaño, les estafa dinero sin remediarles las calvicies y hasta a los músicos deja sin cobrar.

El lampiño primero explica que en seis años de casado aún no le ha salido la barba, y que por ello no le tiene su mujer respeto.

El lampiño segundo, poeta que no pretende dar moneda por salir con barba, cuenta las causas de ser barbilampiño: nace sietemesino con la barba desollada y, además, en la pila de bautismo se le echa agua hirviendo, con lo que se pela de nuevo.

El capón, también barbilampiño, pretende tener barba para lograr alcanzar éxito con las damas, por considerarse de buen talle, buena voz y cara, no ser un mentecato y calzar de zapato siete puntos:

“PIRUÉTANO Éste para barbar ya llega tarde.

CAPÓN Señor, yo fuera un hombre consumado

si, con ser yo capón, fuera barbado.

Yo soy el alegría de las damas,

quien las divierte allá en sus soledades,

y, en fin, el ruiñeñor de sus beldades.

Tengo buen talle, buena voz y cara,

escapóme de ser un mentecato,

y calzo siete puntos de zapato.

Barbas pretendo, sólo barbas quiero.”

(Titivillus, 2016: 132).

Al calvo, no sólo el casquete que se pone en la cabeza no le levanta el cabello, sino que además lleva el casquete un papel escrito en el que se confirma la burla realizada.

Tras la representación, el desollado castrado se ve obligado a irse de Córdoba a Jaén, con menos partido, para que no le avergonzasen por las calles.

Capítulo 13: Teresa urde el mayor de sus embustes, con la colaboración de su fiel y de agudo entendimiento criado Hernando. El embuste consiste en hacerse ella pasar por la hija del capitán don Sancho de Mendoza, llamada Feliciana, por coincidir su edad en este momento con la que ella tenía –veinticuatro años–.

Para llevarlo a cabo Teresa hace dinero todo el menaje de su casa, se vale de los conocimientos sobre Argel de su criado Hernando –que estuvo cautivo allí durante cuatro años– y, tras salir de Córdoba para Málaga –una vez que Teresa se ha despedido de su protector don Jerónimo y ha recibido la prometida cadena por la pasada burla realizada– se visten del modo conveniente:

“Yo me vestí una almalafa de varios colores que había comprado en Córdoba, y encima della un alquicel blanco; cálceme al modo de Argel, que también el calzado vino hecho al propósito, muy al propio de aquella tierra; compuse de ajorcas de oro mis manos, y con un hilo de perlas la garganta; el cabello llevé suelto, y cosidos los dos lados con listones de nácar; buenas arracadas de perlas en las orejas y, después de la compostura, me cubrí el rostro con un volante de plata largo. Hernando se vistió una jaquetilla azul, calzones de anjeo, albornoz listado de negro y blanco, bonete colorado, medias blancas y alpargates finos” (Titivillus, 2016: 139).

Teresa le cuenta a su nuevo padre, enfermo en cama, su inventada historia con gran habilidad, enterneciéndose y alegrándose en los casos que lo pedían, con lo que todos los presentes la creyeron. Teresa duerme esa noche en un buen aderezado cuarto y a Hernando también se le trata muy bien:

“Este discurso hice con tan buen despejo y significación de palabras, ya enterneciéndome, ya alegrándome en las ocasiones que lo pedían, que todos creyeron mi embeleco. De nuevo me abrazó mi padre y aquellos señores deudos; y siendo hora de recogerse, se despidieron. Lleváronme dos criadas ancianas de mi padre a un bien aderezado cuarto, adonde reposé aquella noche, aunque parte della di al desvelo, considerando cómo me había de portar, hija de tal padre y tan estimado en la ciudad” (Titivillus, 2016: 144).

Capítulo 14: A Teresa le dura poco el usar vestidos costosísimos, estar muy bizarra e incluso tener muchos pretendientes en casa de su inventado padre, porque al poco tiempo llega al puerto de Málaga un bergantín de Lisboa con cuatro mujeres y tres hombres –entre ellos su verdadera hija Feliciana– y entran en la casa de don Sancho a hora que acababan de comer.

El capitán, dudoso acerca de a cual de las dos creer, sale de dudas por una pequeña cruz de oro de extraordinaria labor que le muestra su verdadera hija y que él reconoce por haberla traído él de las Indias y habérsela dado a su hija su madre doña Leonor:

“Atajóle el discurso, que iba a proseguir, la dama, diciéndole:

—Vuesa merced, señor, no dé crédito a papeles; pero, si acaso se acuerda desta reliquia que cuando nací me puso, quitándola de su cuello, ella podrá hacer más fe que todo lo que ha visto.

Mostrole una pequeña cruz de oro de extraordinaria labor, que tenía en su hueco un pedazo del sacrosanto madero de nuestra redención, la cual reconoció el capitán, como quien la había traído de las Indias, y allí se la había dado su madre” (Titivillus, 2016: 147).

Don Sancho trata con clemencia a Teresa, no queriendo que en principio la historia se supiese en la ciudad, hasta no hablar antes con ésta y saber él la patria de ella, quién es y cómo hizo el enredo o quién le indujo al mismo.

Finalmente, Teresa y Hernando parten de Málaga, gracias a la bondad del capitán y su gente, ella con dos vestidos, una sortija y una vueltecita de cadena, aparte de sus pertenencias de dinero y joyas, y él con dos vestidos y un rocín. Toman el camino de Granada:

“El día siguiente entregué las llaves de mis cofres donde tenía mis vestidos, habiendo sacado primero la almilla en que traía estofada mi moneda y la faja de mis joyas, sin que nadie la viese. Esta entrega les volvió a enternecer y, usando el capitán de su generosidad, me dio dos ricos vestidos de los que se me habían hecho, su hija una sortija y el yerno una vueltecilla de cadena.

(...)

A Hernando también le dejaron los dos vestidos que le habían dado, con harta pesadumbre de los criados de casa, que quisieran que se los quitaran por esperarlos heredar algunos. También le entregaron el rocín, en el cual, con harto sentimiento me partí de Málaga aquella tarde, agradeciendo al buen capitán la merced que me hacía; que si publicara mi enredo, toda la ciudad me apedrearía y saliera della, por lo menos, afrentada. Quiso tener oculto el caso hasta verme fuera de la ciudad.

Tomamos el camino de Granada, adonde pensaba que me iría bien en mi oficio, y sin sucedernos nada llegamos a aquella antigua ciudad, madre de tanta nobleza africana y ahora patria de tantos católicos caballeros” (Titivillus, 2016: 149-150).

En Granada Teresa se encuentra en un corral de comedias a su antiguo pretendiente el estudiante Sarabia, que hacía el primer papel en la comedia, y le renueva a Teresa sus antiguas heridas, viendo ella a otro hombre en él ya sin el hábito de estudiante.

Sarabia le cuenta a Teresa cómo había muerto su padre muy pobre con lo cual él se acomodó en una buena compañía de representantes, ganando treinta reales de ración y representación cada día. Teresa le cuenta su vida sin tocar en lo de Málaga, porque él no la tuviese por embustera, cenan juntos y ella acuerda con él verse cada día.

Capítulo 15: Sarabia y Teresa, persuadida ella por él, se casan. Teresa sigue aquella profesión, a la que ella estuvo muy inclinada desde niña, por tener el autor necesidad de una voz como la suya para la música de la compañía.

Tras caer enferma la mujer que hacía los primeros papeles y haber hecho Teresa algunos papeles pequeños, toma ella este puesto, con lo que también se le incrementa el partido –junto con su marido Sarabia, ganaban los dos cincuenta y cuatro reales cada día–.

Pero Sarabia comienza a distraerse con el juego y el autor, viudo, quiere que Teresa suceda a la compañera, que murió, no sólo en los papeles sino también en el amor. Teresa, que tenía su dinerillo, esquivo al autor y también a un príncipe de la Real Chancillería.

Sarabia le da a entender a su esposa que no le pesaría verla empleada en el príncipe que la pretendía, con lo que a ella se le borra el amor que tenía a su esposo y empieza a dar audiencia al citado príncipe:

“Llegó la rotura de Sarabia en el juego a tanto, que comenzó a empeñarme los vestidos con que me había de lucir. Con esto no teníamos hora de paz, atreviéndoseme a ponerme las manos. Vino su desvergüenza a tales términos, que me comenzó a decir que bien podía no ser singular en la comedia, sino admitir conversaciones de quien me quería bien, que otras alzarán las manos al cielo de tener las ocasiones que yo para mayores aumentos. Finalmente, él me dio a entender que no le pesaría de verme empleada en el príncipe que me pretendía, con lo cual v[i] abierta permisión a toda rotura, y en él dispuesto sufrimiento para todo.

Una de las cosas que más hacen perder el amor que tienen las mujeres a los hombres es el verse desestimadas de ellos, y en particular ser tratadas como mujeres comunes y de precio. Visto lo que Sarabia me había dicho, desde aquel punto se me borró el amor que le tenía, como si no fuera mi esposo y le hubiera amado tanto. Diome la ocasión y yo no la dejé pasar; así que comencé más afable a dar audiencia al príncipe, el cual comenzó a cuidar de mí por lo mayor, gastando conmigo largamente en galas, pues me daba cuantas se ofrecían al propósito de las representaciones” (Titivillus, 2016: 154).

De este modo Teresa consigue papeles siempre que hay comedia nueva, mientras Sarabia, fuera de sí por el juego, erraba algunos papeles.

El príncipe amenaza a Sarabia con castigarle duramente si continuaba jugando, con lo que se amedrenta y modera su peligrosa afición, con lo que vuelven a tener paz:

“Como Sarabia me vio en el empleo que deseaba, cursó el juego con más asistencia, y traíale tan fuera de sí que por el desvelo de jugar erraba algunos papeles, y dábale al diablo el autor, no aprovechando el reñirle para que se enmendase. Ya yo no hacía caso del, daba cuenta de lo que me tocaba, y no me metía en más. Con todo, me pidió el autor que, por orden de aquel señor que me festeaba, se le diese una mano. Pareciome

que le sería de enmienda, y así, un día le di cuenta del distraimiento de mi marido y cómo llegaba a tanto que lo pagaban mis galas, vendiéndomelas o empeñándolas. Sintiolo mucho, por ser contra su hacienda; pues, faltándome, era cierto acudir yo a él. Y así le cogió un día y le puso de vuelta y memoria, amenazándole que, si sabía que jugaba, me había de apartar de su compañía, y a él le había de hacer castigar de modo que no fuese hombre en toda su vida. Amedrentose con esto, consideró lo que perdía y su poca seguridad, si se resolvía a castigarle; y así no trató de jugar más que para sólo divertirse, una cosa moderada. Con esto volvimos a tener paz” (Titivillus, 2016: 155).

La compañía marcha a Sevilla con el autor, aunque el príncipe queda en Granada a expensas de resolver un pleito del que se esperaba pronto la sentencia. Este último asiste a Teresa con un criado, en una mula a su lado, para su regalo y su guarda durante el camino y en Sevilla, quien le da a ella cien escudos para cintas.

Capítulo 16: Teresa resiste a las pretensiones amorosas del autor, con lo que éste, avergonzado, desiste de ellas y quiere vengarse de Teresa.

El autor le quita a Teresa el papel primero de una comedia, enviada desde Madrid, escrita por tres poetas de los mejores de entonces. Ella se finge enferma con el consentimiento de Sarabia y la ven unos médicos que tienen poco de galenos. La comedia se representa al tercer día y su sustituta erró el papel, con lo que el autor desiste de su venganza:

“Sucedió enviarnos de Madrid una comedia escrita por tres poetas de los mejores que se conocían entonces. Era la comedia de aparato, galas y grandes tramoyas. El papel primero parece que se había cortado para mi representación; éste me quitó el autor, por vengarse de mi desprecio, y se le dio a la compañera que hacía los segundos papeles. (...) Con todo, no quise dejar de vengarme de aquel agravio, que confesaba toda la compañía haberseme hecho. (...) me fingí enferma de un grave dolor en el estómago y vientre, de que mostraba faltarme la respiración. Di parte de mi embuste a mi marido y a Hernando.

(...)

Llamaron dos médicos que acertaron a pasar por la calle entonces. Subieron a verme en presencia del autor y, tomándome el pulso, dijeron me comenzaba la accesión. Quisieron ver la orina, y para que la tomase dieron lugar, saliéndose otra pieza más afuera. No me hallé con disposición de tomarla, y así, Hernando, en su lugar, echó un poco de vino blanco en un orinal, que les mostró a los doctores. (...)Vieron, como digo, la orina, sin desengañarles el olor del vino, y dijeron mil desatinos sobre ella. Acordaron que me sangrasen de los dos tudillos luego, y que a la tarde se me echase una ayuda, con que se fueron cuidadosos de volver a verme.

(...)

Al fin, al tercero día se hizo la deseada comedia, en la cual la dama compañera erró el papel y dio que notar al auditorio, y decir que se me había hecho agravio en quitármele, por lo cual no se le lució bien la comedia. Contra sí hizo, y a dinero pagó su tema. No le sucedió más, aunque vio siempre en mí resistencia a su gusto. Era rectísima guarda el criado del señor conmigo; pero no por eso dejaba de admitir visitas de otros señores, si bien no le perdí la lealtad al que dejaba en Granada, con esperanzas de verle presto en Sevilla” (Titivillus, 2016: 156-158).

Teresa sigue resistiendo al gusto del autor, aunque no por eso deja de admitir visitas de otros señores, aún sin perderle la lealtad al príncipe de la Real Chancillería, que permanecía en Granada.

De esta burla a los médicos, conocida en Sevilla, Sarabia escribe un entremés, que se representa. En el entremés el misógino Ginés se finge enfermo ante su mujer, Brígida y ante Truchado, que no consigue disuadirle de su propósito. Ésta trae a tres médicos, Ribete, Matanga y Rebenque, de los cuales, por ejemplo el segundo, el mes anterior encaminó a la otra vida a veinte personas. Ginés también parodia el oscuro y críptico lenguaje de los médicos, cuando le pregunta Rebenque acerca de su dolencia.

Ginés bebe su propia orina –en realidad es un vino de Yepes– y tanto Rebenque como Ribete confiesan su ignorancia. La representación acaba con un baile en el que se menosprecia la labor de los médicos en general.

Concluida la representación, los agraviados médicos, con cuatro amigos, dejan tan lastimado de talegazos a Sarabia, que éste muere al cabo de seis días:

“*Salieron músicos y mujeres, y hicieron este baile.*”

Legos de la medicina, atended
despacio al baile,
que contra los desaciertos
ha de servir de vejamen.

(...)

El doctor y el albéitar
siempre compiten,
en quién mata más hombres
o más rocines.

En sus *recipes* funda
su ciencia el doctor,
más en lo que recibe
que en lo que ordenó.

Las navajas parecen
a los doctores,
que lo agudo nos muestran
y el filo esconden.

Acabóse el entremés con este lucido baile, que fue muy celebrado de toda Sevilla, si no de los agraviados, que se la guardaron a Sarabia, sabiendo ser el poeta, y con cuatro amigos le cogieron una noche y le dieron muchos talegazos, con que le pusieron tal, que en seis días le llevó Dios. Quedé viuda, aunque bien puesta, con que fue más fácil de llevar la pena que si quedara pobre” (Titivillus, 2106: 170-171).

Mientras el príncipe de la Real Chancillería le quita el criado, por ser mucho gasto para él, el autor de la compañía ingresa en la cárcel, con lo que se desbarata la misma. Teresa no va con los compañeros a Madrid a entrar en otra compañía, sino que se queda en Sevilla, despide a sus muchos pretendientes y se muda a una casa de los barrios del Duque, donde contrata a una criada de labor y otra para salir de casa.

El señor don Álvaro, que viene en la flota del Perú, hombre de cincuenta años y que traía de Lima más de cincuenta mil ducados, con su perseverancia, la colaboración de

un letrado que desea dar gusto a Teresa y la presencia de doña Leonor –hermana de don Álvaro– posibilitan que Teresa se case con él en Sevilla, lugar en que ella había sido conocida en la comedia, sin que reparasen en esto los que la conocieron, por ser Sevilla una ciudad muy grande.

Capítulo 17: Teresa, con ocasión de su tercer casamiento, con don Álvaro, hace unas consideraciones de tipo misántropo acerca de la cortedad de ánimo y de los dos tipos de celos existentes en los enamorados – unos, nacidos de la sospecha, y otros, de hallarse con pocas partes para tener dominio en aquella posesión:

“A tres meses que se acabó el pan de la boda, comenzó a descubrir la hilaza de sus defectos. No me puedo persuadir que tenga amor quien es corto de ánimo, que el tal le tiene encogido en regalar y servir a quien bien quiere. En cuanto a los celos, los hay de dos maneras: unos, nacidos de la sospecha, temiendo perder la cosa amada, y otros, de hallarse el que la posee con menos partes para tener dominio en aquella posesión” (Titivillus, 2016: 174).

Pese a las prevenciones de don Álvaro, dos caballeros mozos, don Sancho y don Diego, primo y amigo del corregidor de Sevilla, traban conversación con Teresa y con doña Leonor, respectivamente.

Los caballeros siguen el coche de las damas, que se dirigía a una fiesta en la iglesia mayor de Sevilla, donde ellos les vuelven a hablar. También pasean su calle, aunque don Álvaro no sospecha de ello por vivir también allí dos damas cortesanas.

En una ocasión, don Sancho entrega a Teresa en la iglesia un retrato de él, que ella esconde en su manga. Al llegar a casa, su esposo don Álvaro, con ocasión de hacerle unas caricias a Teresa, lo descubre y la encierra en un aposento y en otro a su hermana doña Leonor.

Pero Teresa, con gran habilidad, se muestra tranquila y desde la ventana manda al escudero, dándole dos reales de a ocho, que buscase a un pregonero para encontrar al inexistente dueño del retrato. Don Álvaro se retracta, las saca de los aposentos y les pide disculpas llevándolas al Alcázar con muy buena merienda.

Teresa y doña Leonor siguen escribiéndose con don Sancho y don Diego y, en una ocasión, ellas acuerdan verse con don Álvaro en la posada de éste. Pero por no haber

visto nunca don Sancho al marido de Teresa ocurre un malentendido y don Sancho pide a su amigo don Álvaro que saque del aposento a las damas, tras haber tenido don Sancho que ir a un negocio con el asistente, su deudo. Don Álvaro sólo ve a su hermana doña Leonor y le da tres o cuatro puñaladas con una daga, pensó que la había dejado muerta y se retira a un convento de frailes Jerónimos, donde estuvo secretamente.

Don Sancho, cuando llega, rompe el pestillo del aposento, llama de secreto a un cirujano que cura a doña Leonor y manda a un fiel criado ir a casa de don Álvaro, que confirma que éste no había acudido a su casa. Teresa, por su parte, da cuenta al asistente del caso, que lo busca por los conventos de la ciudad. Mientras tanto, don Álvaro, huido en Sanlúcar la Mayor, muere en seis días, enfermo por la inquietud y pena.

Doña Leonor se casa con don Diego y las ilusiones de Teresa de que éste se casaría con ella se desvanecen, debido a que don Diego, hombre soltero hasta entonces, desconfía porque al olvidarse Teresa del honor de su marido, podría hacer lo mismo con él. Así don Diego deseaba apartar a Teresa de su compañía.

En la feria de los jueves de Sevilla un compañero de Sarabia reconoce a Teresa. Ésta le dice que se confunde. El comediante insiste y, hablando a solas con don Diego, le da señas de una marca que Teresa tiene en la mejilla izquierda por un bofetón —con una sortija con diamante— de su marido, por haber errado un papel. Ella se excusa diciendo que la marca la tiene desde niña, pero don Diego insiste que las marcas de la niñez se suben hacia arriba al paso que crece el rostro y le menciona lo de la bofetada de su marido:

“Esto mismo le obligó a don Diego para no me mirar con buenos ojos, recelándose de mí y temiendo no diese algún dañoso consejo a doña Leonor, la cual le quería con grande extremo; y así deseaba que se ofreciese ocasión en que apartarme de su compañía. Quiso la fortuna darle este gusto, y a mí pesar, con una ocasión que se ofreció. Y fue que saliendo un día a la feria —que así llaman un puesto, donde se hace en Sevilla todos los jueves, como en otros lugares los que llaman mercados— íbamos las dos en el coche con don Diego. Ofreciose salir del a comprar ciertas cosas, y don Diego nos seguía.

En la feria acertó a estar un hombre que había sido compañero de Sarabia, mi marido segundo, en la comedia, y entonces estaba acomodado en una buena compañía que representaba en Sevilla. Éste,

pues, como me viese el rostro, emparejó con la parte donde estaba, y díjome:

—Guarde Dios a vuesa merced, seora Teresa de Manzanedo.

Volví el rostro hacia él, y prosiguió diciendo:

—Al fin voarcé arrimó la farsa, y hásenos retirado con buen compás de pies. Atlante debe de haber que sustenta ese cielo. No hace mal, que la comedia está tan trabajosa con estos calamitosos tiempos, que es cuerdo el que puede vivir sin ella, aprovechando el tiempo. Vuesa merced no le desperdicia, y así juzgo en la medra del hábito que le habrá aprovechado bien y con persona de su gusto.

(...)

—No puedo negar, señor mío, que muchos rostros hay conformes a otros, pero en la estatura o en el habla suelen tener diferencia. (...) Mas hame tratado tan mal, que he querido desquitarme con decir que es ella la misma Teresica de Manzanedo, asombro de Sevilla y gala del tablado, muy conocida en esta ciudad; y porque puede ser que yo me engañe, en la mejilla izquierda tiene una señal de una bofetada que le dio su marido por haber errado un papel, y acertó a traer una sortija con un diamante, con que vino a ser bofetón y cuchillada todo de un gol[p]e. Si ésta tiene habré dicho verdad, y si no me engañé.

(...)

—Advierto en vuesa merced esa señal de la mejilla, cosa que hasta ahora no había reparado.

—Ésta —dije yo, descuidada de lo que me podía decir— tengo desde niña.—

No puede ser —replicó él—, porque las señales que recibimos desde pequeños se suben hacia arriba al paso que crece el rostro, y ésa se está en ese lugar desde el día que su esposo de vuesa merced le dio una bofetada trayendo un diamante” (Titivillus, 2016: 182-185).

A Teresa, turbada, le faltan concertadas razones a esto último y, finalmente, don Diego le pide que se marche de su casa. Teresa, consolada por su dinero, se va a casa de una beata, gran amiga suya, y busca casa en Sevilla durante un mes.

Capítulo 18: Teresa se muda de Sevilla a Toledo; para ello vende sus muebles y compra dos esclavas blancas –Emerenciana y Marcela–. Emerenciana tenía mejor cara que Marcela; a esta última Teresa le pone un parche en la frente para cubrir la marca del hierro candente, de esclava. Las tres, junto con el escudero Briones, toman casa cerca de la plaza de Zocodover.

Teresa de Manzanares muda el nombre y apellido a doña Laura de Cisneros y se porta con mucha autoridad y se da algunos toques de razonado –las toledanas tenían fama de ingeniosas y bellas–.

Don Esteban, clérigo con cuatro mil ducados de renta, pretende a Teresa, mientras que don Leonardo de Rivera, primogénito de un caballero muy rico y heredero de un cuantioso mayorazgo, con ocasión de una fiesta en la iglesia mayor, hace lo propio con Emerenciana –a quien Teresa adereza con los mejores vestidos que tenía, con envidia de su compañera Marcela, que sirve de dueña–:

“Apenas había salido de casa cuando Briones subió a decirme, informado de sus criados, la renta que poseía el señor don Esteban, su liberalidad y cuan gran servidor era de damas. Pareciome buen sujeto para hacerle alguna estafa, ya que el fundamento de ella estaba hecho, que era el ir aficionado de mi persona, según los intérpretes del alma, que son los ojos, me dijeron; que no los apartó de mi rostro en cuanto duró la visita.

No dijo don Esteban a nadie que me había visto, porque como iba con deseo de ser mi galán, no le estaban bien compañeros en la pretensión. No era eso lo que yo intentaba, sino ser conocida, para que con la emulación lloviesen presentes en mi casa. Y para que no todos pensasen por la viuda, me pareció poner en astillero de hermana mía, doncella, a Emerenciana, la otra esclava, que tenía muy buena cara y no poco despejo. Vestila con los mejores vestidos que tenía, no con poca envidia de la compañera, a quien manifesté mi intento, dándola esperanzas, así de su medra como de su libertad; con que se consoló de la pena que había recibido de ver a Emerenciana tan bizarra. Ensáyeles los papeles que habían de hacer las dos esclavas y el escudero, con que me pude prometer una razonable conquista.

Hacíase una fiesta en la iglesia mayor, a que acudió toda la ciudad. Pareciome ser esta ocasión para mostrar el aparador de mis gracias y las de mi esclava; y así, haciéndola aliñar bien, y yo no descuidándome de mi rostro ni talle —aunque en traje de viuda, de las consoladas y que desean echar lo funesto a una parte— me planté entre los dos coros de aquella célebre iglesia, tan alabada, y con razón, en España.

Aunque Toledo es gran ciudad, no lo es tanto como Sevilla, y así cualquiera forastero que a ella viene es notado. Yo lo fui, luego que dejé ver mi rostro con un cuidadoso descuido, y a mi imitación hizo lo mismo Emerenciana.

(...)

Uno entre otros caballeros fue quien mas perseveró en seguirmos, inclinado a Emerenciana, cosa que yo deseaba mucho, porque con su cebo pensaba hacer alguna tramoya que redundase en provecho mío y de la esclava. Este caballero se llamaba don Leonardo de Rivera, de las nobles familias de aquella ciudad” (Titivillus, 2016: 188-190).

La protagonista de la obra se refiere a los tipos de hombres enamorados que existen: los narcisos, los confiados —hablan muy culto— y los bravos —que por el bizarro talle y población de mostachos piensan allanar toda empinada hermosura—. También dice Teresa que cada uno de ellos “se piensa que trae la sazón consigo: ya en su talle, ya en su habla o ya en sus mudas acciones” (***: 252).

Teresa engaña a don Leonardo diciéndole que Emerenciana había de heredar una gruesa hacienda de un caballero de las Indias con el que tenían que dirimir cierto pleito en Madrid. En casa de Teresa llueven presentes de los dos caballeros:

“Supo allí cómo veníamos de Sevilla, y yo le dije que a cierto pleito a Madrid con un caballero de las Indias, el cual era sobre una gruesa hacienda que había de heredar doña Emerenciana; y que el haber hecho alto en aquella ciudad había sido por esperar a un hermano mío, y tío de aquella niña, que vendría en breve.

Todo lo creyó don Leonardo, y no era mucho, porque el desenfado con que yo mentí y asimismo el vernos con tan honrado porte en nuestra casa se le debía dar entero crédito.

(...)

Desde aquel día a porfía comenzaron a llover presentes en casa; pero yo bien quisiera que se redujeran a mayores dádivas que cosas de regalo, que se pierden cuando son en exceso, y lo demás se puede guardar. Comenzó don Leonardo a entrar sirviendo con cosas de consideración, y dio un rico vestido a Emerenciana, de tabí encarnado y flores de plata con grande guarnición de alamares y pasamanos. Don Esteban no quiso ser menos que él, y por tener yo hábito, que no podía dárseme lo mismo, me envió dos sortijas de diamantes que valían trecientos escudos. Todo fue recibido con mucho gusto, con lo cual tenían entrada y algunos lícitos favores, no pasando desto, porque así se lo había mandado a Emerenciana, la cual la conocí picada de don Leonardo; mas con mi precepto estuvo a raya, por no perder mi gracia y el provecho que se le seguía de andar como sobrina mía, bizarra y compuesta, cosa con que la compañera se desesperaba, no obstante que tenía sus provechos de los caballeros, porque la ofrecían lindos doblones —y no menos al escudero— con lo cual pasaba, aunque malcontenta” (Titivillus, 2016: 191-192).

Teresa se burla, primero de don Leonardo y después de don Esteban, utilizando como argumento las fingidas enfermedad, muerte —Teresa toma un cadáver de un hospital y llama a la clerecía de la parroquia para hacer el entierro, al que asiste don Leonardo— y posterior aparición de Briones ante los dos caballeros —con una sábana como amortajado, cubierta la cara con un barniz blanco, rodeado con una gruesa cadena de cárcel y un hacha en la mano— para dilatar sus pretensiones amorosas.

Pero posteriormente un criado de don Esteban ve al burlón escudero Briones “muy alegre y riéndose en la ventana”. Don Esteban se disfraza de pobre andrajoso, recibe alojamiento en casa de Teresa, Briones es visto, se percata de la situación y, dejando encerrado en el aposentillo bajo del zaguán a don Esteban, lo comunica a Teresa y le da consejo, la cual determina salir de Toledo sin ser vistos por los burlados galanes, para evitar su previsible venganza.

Capítulo 19: Teresa se muda a Madrid y se aloja, junto con las dos esclavas –en astillero de sobrina y de dueña–, Briones –como escudero y comprador– y una mozuela para servir en la cocina, en una casa alquilada en los barrios de San Sebastián.

En una fiesta en la Victoria a Teresa le corteja un galán hijo de un rico genovés y a Emerenciana un amigo de éste, de la misma tierra que el anterior. Ellos les ofrecen coche, cosa que ellas aceptan; les preguntan por su venida a la corte, a lo que se les responde con la misma mentira que a don Esteban en Toledo, pero los galanes no comienzan la empresa regalando, por lo que Teresa se desilusiona:

“Mi primera salida fue a una fiesta que se hacía en la Victoria, donde, manifestándonos a la juventud, no faltaron galanes ventores de la corte que, conociendo las nuevas caras, nos cercaron y comenzaron a trabar plática con las dos. Cúpome un caballero, hijo de un rico genovés, y a Emerenciana un amigo suyo, de su misma edad y tierra. No eran de los más entendidos del mundo, y así se lo conocí a pocas razones. Parecióme el que se me inclinó que, si la finca era abonada de dinero, el entendimiento era mollar y ocasionado para cualquiera burla y estafa.

Hubo su poco de acompañamiento y, visto que carecíamos de coche, también hubo oferta del, que no se desestimó, antes se admitió como cosa la más concerniente a nuestra autoridad. Nuestra venida a la corte quisieron saber, y se les satisfizo con la misma mentira que a don Esteban en Toledo. Continuaron en visitarme, pero no en comenzar la empresa regalando, con que me comenzaron a dar temblores de frío, desahuciándome de poder sacar jugo de la tal gente” (Titivillus, 2016: 202-203).

Por entonces, don Leonardo encuentra la casa de Teresa en Madrid y, junto con don Esteban, embozados, van a sus barrios y urden una burla, por medio de un anciano conocido de ellos, de lindo humor.

Este anciano acude a misa el primer día de fiesta de San Sebastián, se muestra aficionado a Emerenciana y, tras la misa, habla a Teresa. Tras seguirlas, envía un criado para pedir licencia para visitar a Teresa, que se la concede.

El anciano, que se finge llamar don Jorge de Miranda, de la calificada casa de los Mirandas de Asturias, le cuenta que ha estado cuarenta años en Indias y haber traído de allí cien mil ducados.

Teresa influye a Emerenciana para que se decante por el anciano y no por el joven genovés. Marcela descubre al anciano haber sido Emerenciana esclava, sin saberlo Teresa. Emerenciana recibe un papel del fingido don Jorge en que éste le promete dotarla con veinte mil pesos si se casa con él.

Emerenciana acepta y, sin necesidad de que el anciano la persuada de robar a su “tía” Teresa, como era la intención del fingido don Jorge, ésta le hurta sus joyas y vestidos, por tener la llave.

Tras invitar Berengel –que así se llamaba el fingido don Jorge– a cenar en su casa a Emerenciana, con sirvientes haciendo de criados, se acuestan y el anciano goza el fruto de sus deseos.

Teresa da cuenta a la justicia del hurto y de ser esclava Emerenciana. Mientras tanto, Berengel se ausenta de Madrid y escribe una carta a don Esteban y a don Leonardo en la que les da aviso de la burla.

Don Esteban y don Leonardo visitan a Teresa, le dan cuenta de la burla del indiano, le aconsejan mirar con quien se burle en adelante y, tras despedirse cortésmente, al salir, le hacen saber que conocen que Emerenciana era esclava y que Teresa ganó caudal con ella.

Teresa, por estar dudosa de quién era culpable de los dos, paga y despide a Briones y vende a Marcela. Busca por Madrid a Teodora, en cuya casa se crió y, tras saber que estaba en Alcalá de Henares, donde se había casado, se traslada allí:

“Fuéronse y dejáronme abrasada. Llamé luego a Briones y a Marcela, y quise averiguar de los dos cuál había dicho ser esclava Emerenciana, pues solos ellos lo sabían. Entrambos negaron, y porque estaba dudosa a la averiguación, quise que pagasen la pena igualmente, y así esa noche pagué a Briones y le despedí, y a Marcela la vendí esotro día en lo que me quisieron dar por ella, escarmentando a no servirme más de esclavas.

Mudando de familia quise buscar en Madrid a Teodora, en cuya casa me crié; y acudiendo a los barrios donde había habitado, supe haberse casado en Alcalá de Henares con un mercader, con razonable hacienda, el cual se había aficionado a la moza. Pareciome hacer mudanza de

Madrid e irme a Alcalá, adonde estaba mi amiga; y así la dispuse brevemente, considerando que de asistir en Madrid y estar allí don Esteban y don Leonardo, mis contrarios, podría perder por ellos con la juventud de los caballeros, a quien yo había menester para usar de mis embustes. Esto, pues, me obligó a dejar la corte y la comenzada conquista del caballero genovés, mi amante, que frecuentaba mi calle mucho” (Titivillus, 2016: 208-209).

Teresa pone en tratos con el mercader de sedas los dos mil escudos en oro y plata que le quedaban y ella se casa con un primo suyo viudo, de cincuenta años y dos hijos y una hija –tan míseros como su padre–.

Teresa remite al lector a la continuación –que Castillo Solórzano cumplió sólo parcialmente, con *Los amantes andaluces* y *Fiestas del Jardín*, ya que no se continúa la segunda parte de Teresa– diciendo que del mercader tuvo tres hijos y una hija, de los cuales sólo la hija imitó las costumbres de la madre.

Como sostiene Dimitrova (1996) El estudio del plano que comprende el tiempo biográfico de Teresa sigue su fluir cronológico, ya que esta picara tampoco tiene, como hemos visto, tiempo íntimo. Frente al de Justina, su relato evoca un lapso mucho más extenso de su itinerario vital. Tras la genealogía obligada, este relato representa la sucesión lineal de los hechos, marcando las tres fases por las que su vida transcurre: vida dependiente, vida autónoma y una tercera fase —extranovelística— que abarca su edad madura, cuando deja de ser picara.

El relato, en que Teresa evoca largos años de su vida, permite advertir que el tiempo no ha dejado huella alguna en su carácter y manera de actuar. Sus reacciones emotivas son siempre iguales, sus tácticas y procedimientos también. Es cierto que esta pícara es mucho menos lasciva que las otras tres, pero la historia comienza y termina con la descripción de sus servicios de tercera, lo que pone de manifiesto que tampoco hay cambios sustanciales en su retrato moral. Lo único que sufre una cierta alteración es su aspecto físico: antes de dar fin a su confesión, Teresa reconoce, no sin amargura, que algunos hombres ya prefieren el amor de la joven esclava al suyo.

Teresa desempeña con gran talento el papel de cortesana, mas aun así, sus intentos de integrarse en ambientes sociales superiores acaban frustrados: un reconocimiento inoportuno o la simple casualidad la hacen volver al punto de partida de su movilidad vertical. Sin embargo, sus esfuerzos por fin están recompensados, porque,

gracias al cuarto matrimonio, se establece definitivamente en Alcalá, logrando mejorar de *status* social. Aunque mínimo, su medro merece la pena ser destacado, sobre todo si se compara con el miserable fin de Justina y el trágico de Elena, la picara de Salas Barbadillo.

A pesar de que el relato de Teresa de Manzanares, se realiza en primera persona no obstante, tampoco la protagonista posee una autonomía total, sino que vuelve a rendir tributo a los personajes masculinos, otorgándoles material, a través de sus burlas, para su propio oficio literario, que se evidencia en los poemas y entremeses que se incluyen en la obra, todos estos compuestos por hombres. En palabras de Jannine Montauban:

Teresa se representa a sí misma como testigo de la creatividad de estos personajes y como transcritora de sus textos. Esta doble cualidad de testigo y transcritora es la que le permite a Teresa copiar los discursos de sus modelos masculinos para luego integrarlos al suyo propio (Montauban, 2003: 99).

5.4. *La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642)

La garduña de Sevilla se propone como continuación de *Las aventuras del Bachiller Trapaza* (1637), pero la protagonista recuerda de cerca a Teresa de Manzanares, que en el «Prólogo al lector» venía descrita como: «garduña racional y sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas» (p. 54).

Esta obra es la más sobresaliente de Alonso de Castillo Solórzano. Destacan en su estructura los caracteres humanamente definidos y descritos con la firmeza del escritor dominante de un estilo propio. La narración está sazonada con la comicidad de diversas escenas. El autor se emancipa de la hasta entonces trillada autobiografía del pícaro –el carácter autobiográfico constituye un rasgo distintivo de la novela picaresca, ya que siempre, salvo en algún caso aislado, es el protagonista el que nos cuenta sus propias andanzas, bien comunicándose directamente con el lector, como en el *Guzmán*, bien mediante la intervención de terceras personas, como en el *Lazarillo*–, modelando una casi perfecta narrativa, con un moderno cauce, en que la ficción, desprovista de formas rudimentarias, logra sobreponerse a un excesivo realismo. La narración es retrospectiva, y se narran sucesos del pasado hasta un presente no muy lejano que termina en un final abierto:

«Los dejaremos [se refiere a Rufina y don Jaime] remitiendo a una segunda parte el salir de aquí, en la cual ofrezco las más sazonadas burlas e ingeniosas estafas por la señora Garduña de Sevilla y Anzuelo de las bolsas» (p. 671).

En la traza, Castillo Solórzano a veces muestra el razonado influjo de algunos autores, sus contemporáneos, notablemente de Salas Barbadillo y de Quevedo. Su prosa es llana, limpia y sencilla como el lenguaje hablado.

La garduña de Sevilla, Rufina, es una maestra en el timo, el disfraz y del embuste. Hija del bachiller Trapaza y nieta de Pedro de la Trampa y Olalla Tramoya, Rufina tiene el engaño en la sangre, aunando en su figura las trampas, las tramoyas y las trapacerías de sus antepasados. Lo cual queda explicado en la onomástica con la que arranca la narración. Como sostiene Djidiack Faye (2017): “en el apodo “Garduña” se ha condensado la novela que ha de leerse como la historia de una experta rapiñadora

que despoja a todos con los que se topa en su camino” (Djidiack, 2017: 16):

“Es la garduña (llamada así vulgarmente) un animal que, según describen los naturales, es su inclinación hacer daño hurtando, y esto siempre es de noche; es poco mayor que hurón, ligero y astuto; sus hurtos son de gallinas; donde anda no hay gallinero seguro, tapia alta ni puerta cerrada, porque por cualquier resquicio halla por donde entrar. (...) El asunto deste libro es llamar a una mujer Garduña por haber nacido con la inclinación deste animal de quien hemos tratado; fue moza libre y liviana, hija de padres que cuando le faltaran a su crianza, eran de tales costumbres que no enmendaran las depravadas que su hija tenía. Salió muy conforme a sus progenitores, con inclinación traviesa, con libertad demasiada y con despejo atrevido. Corrió en su juventud con desenfadada osadía, dada a tan proterva inclinación, que no había bolsa reclusa ni caudal guardado contra las ganzúas de sus cautelas y llaves maestras de sus astucias” (*La garduña de Sevilla*, 557).

La vida de Rufina narrada en tercera persona están ensambladas en cuatro libros con sus episodios. Cada libro posee más o menos la misma extensión y se ocupa de una estafa, e introduce una novela corta, excepto en el libro primero, porque la historia de Rufina con su marido Sarabia acaba trágicamente y es en sí una novela corta.

Esta novela se estructura en cuatro libros, el primero de los cuales comienza con la narración de las vicisitudes de sus progenitores y de la niñez de la protagonista.

El segundo libro se inicia con la fuga de la garduña Rufina hacia Madrid, después de haber estafado y hurtado el dinero a Marquina. Aparecen en él el canto y la poesía, que tiene también la función de burlar a sus víctimas. También se inserta la primera novela que cuenta el acompañante en el viaje, el licenciado Monsalve.

El libro tercero da comienzo con la huida de la protagonista con su sirviente Garay, antiguo empleado familiar, tras el engaño al caballero genovés aficionado a la alquimia, y en el que uno de los integrantes de la cuadrilla del ermitaño Crispín cuenta la segunda novela inserta.

En el último libro, que se inicia con la llegada de los dos referidos personajes, Rufina y Garay, a la ciudad de Toledo, don Jaime, amante de l protagonista, después de dar cuenta de su destreza con la guitarra y el canto, refiere la última novela incluida en el relato de argumento diferente al mismo, como las dos anteriores. El final de *La garduña* es abierto, puesto que se remite a una futura segunda parte de la obra.

Las tres pequeñas novelas intercaladas son ajenas a la trama principal: *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, *El conde de las legumbres* y *A lo que obliga el honor* y podríamos calificarlas de novelas cortesanas. Efectivamente, la influencia de la novela cortesana es grande y se aprecia en múltiples niveles: la regularidad de cada libro, el manejo de los espacios y la vocación de dama felizmente casada que, tomada de su madre, hereda Rufina. Un *happy end* que «representa una ruptura en la pequeña tradición de la picaresca femenina», porque «la protagonista deja de ser pícaro» (Mansilla, 2012: 121).

Rodríguez Mansilla sostiene que «el lector nunca pierde interés en las vicisitudes de la pícaro» pese a estas rupturas (2012:102), pero en realidad el hilo narrativo se rompe hasta el extremo de que el lector desearía saltar por encima de unas interpolaciones a, través de las que se da forma a los avatares y la identidad de la nueva nobleza urbana que constituye el «público objetivo» de Castillo Solórzano y que acaba contaminando la historia principal con sus aires cortesanos.

Castillo lleva a cabo un proceso de «cortesанизación» de la novela picaresca o, en otras palabras, una «fusión integral» entre ambas especies narrativas (Mansilla, 2012: 137). Esta lograda combinación entre lo picaresco y lo cortesano puede juzgarse, pues, la culminación de las diversas tentativas previas.

Podemos afirmar que la obra se centra en dos puntos principales: la estructura de centón, con las tres novelas intercaladas, y la mixtura entre novela cortesana y relato picaresco. Parece que Castillo de Solórzano toma de la picaresca solo el esquema de la burla y el personaje principal para crear la historia central, que servirá como marco narrativo para las tres novelas cortesanas que están unidas entre sí por el tema de la justicia: los culpables reciben su merecido y los virtuosos son premiados a modo de los *exempla*.

La relación que mantienen estas novelas con el hilo argumental principal reside en la contaminación de los caracteres: las damas de las novelas adoptan una conducta apicarada semejante a la de Rufina. Los personajes del universo cortesano de las novelitas, caballeros y damas, actúan como el pícaros, utilizando sus

recursos, el engaño, el disfraz mientras que la Garduña se enamora, como sucede en la novela cortesana y se transformará en una una dama.

Libro primero:

Garduña fue moza libre y liviana. Las costumbres de los padres no enmendaban las depravadas de su hija. Hernando Trapaza, padre de la heroína, estuvo en galeras por haberse puesto un hábito de Christus y, cuando acabó su condena, Estefanía, ya madre de Garduña, se casa con él. Previamente a casarse con él, Estefanía, rica de la hacienda que le deja su genovés marido, deja Madrid y viene a Sevilla, donde aguarda el tiempo que le faltaba a Trapaza para acabar su condena. Puesto en libertad sin saber por quién, fue llevado ante Estefanía. Se abrazan, olvidando Trapaza el enojo que de ella tenía:

«Salió muy conforme a sus progenitores, con inclinación traviesa, con libertad demasiada y con despejo atrevido» (Castillo, p. 557).

Cuando se casan, la hija tiene cinco años. Hasta los ocho años de ésta, Trapaza no tiene ocupación en Sevilla, por su propia negligencia, aunque las canas no le permitían andar ya, como antes, en garzonerías ni en peligrosas empresas. La ociosidad provoca que Trapaza se vuelva a ejercitar en el juego. Le empiezan a faltar joyas a Estefanía y, en cuatro años de juego, falta el dinero y llega la necesidad. Su madre, con tanto disgusto, no cuidaba de reprender a su hija.

Al cabo de un año, de los disgustos, muere cristianamente Estefanía:

“La pena de verse pobre y con disgustos puso a Estefanía en una cama, donde al cabo de un año la llevó Dios [...] su entierro fue muy pobre, no teniendo Trapaza con que la enterrar como quisiera”³⁶.

Trapaza, que sintió mucho la muerte de su esposa, pensó en que por la hermosura de su hija le hallaría un casamiento. Trapaza acude a los garitos a que le pagasen los baratos que había dado. Con sus ausencias de casa, la hija empieza a tener libertad para dejarse ver a la ventana y ser vista. Trapaza considera que el único remedio a la necesidad es que su hija Rufinica –se declara por primera vez el nombre de

³⁶ Alonso del Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, ed. cit., p.12.

la protagonista– encuentre un novio rico, dejándole Trapaza el libre albedrío para buscárselo ella:

«Consolábase Trapaza con su hija viéndola con tan buena cara, y con el sentimiento de su mujer no pensaba en más de que por su hermosura hallaría un casamiento, que sería el remedio de los dos» (p. 560).

Los orígenes de Rufina son de capital importancia para comprender el autodidactismo del que se vale. Su padre, Trapaza, constituye un mal ejemplo y un estorbo desde su infancia hasta que éste fallece, de ahí el sabor agrídulce que le deja a Rufina este acontecimiento. La vida de desocupación y la consiguiente pérdida de su padre contrasta con la abnegación de su madre, quien le sacó de galeras. Por todo ello, Rufina decide ser ella misma quien busque los matrimonios de conveniencia, liberando a su padre de este menester:

“Con las ausencias que hacía de su casa Trapaza comenzó su hija a tener libertad para dejarse ver a la ventana y ser vista, de suerte que, a la fama de su hermosura, ya frecuentaban la calle muchos pretendientes. Bien lo conocía su padre; mas aunque pudiera atajarlo con sus reprensiones, viéndose necesitado y a su hija hermosa, halló que para reparo de su necesidad no había más próximo remedio que hallar un novio rico; esto era lo más honesto que pensaba, dejándole a su hija el libre albedrío para buscársele ella, que entrándose a mayores fondos el pensamiento, quisiera que Rufinica, que este era su nombre, fuera una red barredera de las bolsas de la juventud que la festejaba.

Templó mejor que lo imaginaba Trapaza, pues entre los penantes halló quien se pagó de la belleza de Rufina, con caudal. Tenía la moza su poco de don, heredado de su difunta madre, y cuando no fuera así, ella era tan vana, que se le pusiera, por lo poco que cuesta el hacerlo”.

Lorenzo de Sarabia, de cincuenta años, acreditado por hombre de verdad en la Casa de la Contratación, y con alguna hacienda, buena persona y muy amigo de la honra, carga con mujer y suegro y se casa con ella, enamorado de su belleza:

“Hallola peinándose el cabello, el cual era hermosísimo y de lindo color castaño oscuro; alabó el ginovés a Dios de haberle dado tan hermosos cabellos, y mucho más cuando, partiendo la madeja por responderle, vio su rostro tan igual en hermosura como cuando se fue a acostar, cosa para enamorar a cualquiera, pues el conocer que su hermosura no tenía nada de mentirosa, sino toda natural y verdadera, que es para el hombre su mayor incentivo de amor” (pp. 604-605).

Sarabia da a su mujer galas honestas, aunque sin excesos, por lo que su padre, que en Sevilla llamaban Hernando de Quiñones, no tenía con qué jugar. Lo que a él asistía y las ocupaciones de su yerno en su agencia, permitieron salir a Rufina, con el pretexto de ir a unas novenas para que Dios le diese un hijo. En verdad Rufina iba a dejarse ver en la calle de Francos o en la iglesia Mayor. Entre muchos, acudió a verla Roberto, mozo poco menos desbaratado que Trapaza, aunque hijo de buenos padres.

La codiciosa Rufina correspondió a Roberto, engañada de que éste le dijo ser muy rico. La primera petición fue un vestido como el que vio a una vecina. Roberto se la concede, pero con engaño, porque lo pide prestado a la vecina para una comedia y, tras conseguir el premio de sus deseos, se lo requiere disfrazado de criado de la señora, sin que el marido se percate de nada, aunque sí lo hace después su padre Trapaza, cuando Rufina, ofendida, lo comunica con una criada suya (este pasaje está ligado a la novela segunda de la jornada VIII del *Decameron*):

“Contentóle mucho a la dama la fineza del nuevo galán, hecha con tanta brevedad, y no quiso serle ingrata, de modo que antes que saliese Roberto de su casa ya había tenido el premio de sus deseos. Despidióse Roberto, dejando a Rufina pensando cómo daría a entender al marido que aquel vestido se le había enviado un pariente suyo de Madrid, para que Sarabia no tuviese sospecha alguna della. No partió con menos cuidado Roberto en trazar modo como volviese aquel vestido a su dueño; no le conocía Sarabia, y en esto fundó su enredo, que fué así: dejó pasar tres o cuatro días, en que pudiese dar a entender que la fiesta se hacía, y vistiéndose en humilde traje, como criado, y a la hora que acababan de comer, llamó en casa de Sarabia,

diciendo ser criado de la señora propietaria del vestido; mandóle subir Sarabia, y viéndose en su presencia le dijo que su señora le enviaba por el vestido que había enviado a la señora doña Rufina para verle; volvió Sarabia a su esposa y díjola: “Hermana, ¿qué vestido pide este hidalgo?” Ella dijo, algo turbada, conociendo a Roberto: “Señor galán, vuélvase por acá mañana y se le dará.” A que replicó Roberto: “Mi señora me ha mandado que no me vaya sin él, porque esta tarde es madrina de un bautismo y es fuerza llevarle.” Acudió Rufina, diciendo: “Pues ¿cómo sabré yo que es criado de su merced, para hacerle entrega del vestido?” El bellacón, que vio haberle rechazado la taimada con ánimo de que no le llevase, la dijo: “El vestido es destas y estas colores, tiene esta guarnición (dándole bastantes señas de todo) y se dio envuelto en una toalla de Italia verde y labrada la cenefa della con matices de sedas, en gasa leonada”. Como oyó esto Sarabia, dijo a su esposa: “Con tan bastantes señas no hay qué replicar; señora, dalde luego él vestido, que pues él le pide con tanto afecto, importará llevársele para la ocasión que dice, y si no os queréis levantar de ahí, dadme la llave del cofre que le guarda y iré por él.” No tuvo réplica que hacer a esto Rufina, y así, reventando de enojo, se levantó de la mesa y sacó el vestido del cofre que le encerraba, y diósele a Roberto.

(...) desde aquel día trató de vengarse de esta ofensa de Roberto. Comunicó la venganza con una criada suya, contándole el caso, y fue a tiempo que Trapaza pudo oírlo todo; tomó muy por su cuenta la venganza, que aún tenía reliquias de lo travieso que había sido, y así, como conociese al actor de la burla de asistir en los garitos donde él iba, hallándole un día en uno le sacó al Campo de Tablada, donde habiéndole referido la causa de traerle allí, sacaron los dos las espadas, pero fue muy en contra de Trapaza, porque aquel fue su último día, pues de una estocada le dejó Roberto sin aliento ni poder hacer un acto de contrición; fin que tienen los que viven como éste había vivido”.

Garduña está obsesionada por conseguir patrimonio monetario. Su primer matrimonio, con Lorenzo Sarabia, fue puro interés económico y también su relación con Roberto atiende a esta vertiente de su carácter:

“Era Rufina cudiciosa y creyole, porque deseaba tener dinero, ya que por la miseria de su esposo o reclusión de bolsa careciese dél. La primera petición que le hizo fue un vestido al modo de uno que había visto a una vecina suya, y con esta dádiva le prometió no serle Rufina desagradecida, viendo en él ejecutada esta fineza” (p. 562).

Trapaza conocía al actor de la burla de asistir a los mismos garitos que él y, cuando le halló en uno, lo sacó al Campo de Tablada, donde, tras sacar los dos sus respectivas espadas, Roberto lo mata de una estocada.

El narrador menciona que Rufina vivía con esposo que no era de su gusto y culpa a los padres que casan a sus hijos con edades desiguales.

En un viernes primaveral entre las dos Pascuas, Rufina se embarca por el Guadalquivir, con expresa licencia de su marido, a una fiesta, con una vecina de Sarabia. Feliciano, hijo de un hidalgo rico, la ve, se embarca y soborna al barquero para que el barco no tome tierra en más de media hora.

Feliciano consigue su pretensión. Pero Rufina logra tanto vengarse de Roberto como quitarle cuanto pudiese.

Con el escarmiento de Roberto, Rufina dificulta la pretensión de Feliciano, que se enamora de ella. Rufina no le dice a Feliciano lo que le había pasado con Roberto, sino que le dijo que la galanteaba y ofrecía dádivas.

Feliciano habla a Roberto y le dice que sabe tanto por vista como por información de sus criadas que Rufina le corresponde a él (a Feliciano), e insta a Roberto a que desista de su empeño, para excusar pesares. Pero Roberto insiste, sacan sus espadas y Feliciano mata a Roberto. Sarabia había escuchado toda la conversación y, tras pensar en cómo vengarse de su esposa, de la pena, muere. Rufina concierta con una de las dos criadas que su marido muere de haber cenado tarde y mucho aquella noche. La justicia, por ser Sevilla gran población, no averigua quién fue el homicida de Roberto.

Rufina moza, briosa y lozana, al disminuir su caudal, se muda a nuevos barrios. Ahora urde una estafa a Marquina, avariento hidalgo de cincuenta años que había

venido de Perú. Utiliza Rufina para la misma a Garay, anciano amigo de su padre Trapaza, del que ella finge ser su sobrina. Garay consigue sobornar con seis reales de a ocho al hortelano de la quinta donde vivía Marquina, por la codicia de la esposa del hortelano.

Una vez allí Rufina, a mediodía del día siguiente al de la llegada de Marquina, cuando ella se dirige a ver la noria de la huerta, Marquina la descubre, sin que lo pueda evitar el esconderse donde le dijo la hortelana. Pero Marquina, pese a haber incumplido los hortelanos sus órdenes, enternecido de la tristeza que mostraba Rufina en su rostro, felicita el acogimiento de Rufina e incluso le ofrece almorzar y dormir la siesta en su casa, a lo que ella accede por no parecer ingrata, pese a decirle que esperaba esa misma tarde a su fingido tío Garay.

Tras la siesta Marquina suplica a Rufina que le dé parte de su pena, por si él pudiera remediarla. Ella lo agradece y, por ver ser ya tiempo para comenzar a urdir su tela, accede.

Rufina cuenta a Marquina una historia que tenía bien preparada, con muchas mentiras, entre las que destaca que tenía afición a un tal Leonardo, desde que lo acogieron en su casa tras resultar herido de las espadas de tres contrarios, donde Leonardo demostró mucho valor. Su padre, según decía Rufina, pretendía que se casara con otro hombre, llegando hasta a hacer las capitulaciones. Por último, cuenta Rufina que su novio la descubre saliendo con Leonardo y le mata de tres estocadas, por lo que ella huye a casa de un conocido de su padre, le cuenta lo sucedido y le insta a no parar en Granada, con lo cual le acompañó en un rocín hasta allí.

Sin embargo Marquina, ciego y sordo por su afición a Rufina, no repara en las mentiras, como por ejemplo en que si Leonardo se anticipara a hablar a su padre en el empleo, claro estaba que no le negara a Rufina, por la voluntad que tenía a su favor ésta.

El narrador se refiere a la facilidad para derramar lágrimas en Rufina y en las mujeres en general cuando a éstas les importa, a la capa de honor del matrimonio, que para algunas mujeres es tan corta que les descubre sus defectos, y a la facilidad en prometer de Rufina, acentuada desde la burla de Roberto, dispuesta a hacer una herida a este avariento que le dejase palpitando.

Marquina va a sus negocios mientras Rufina –que falsamente dijo llamarse Teodora– duerme, con encargo a la ama de que se le diera a ella de almorzar cuando despertase. Tras levantarse Rufina toma en sus manos una guitarra del agente de Marquina y, al llegar Marquina, le canta un romance a éste. Cuando termina, el avaro

hidalgo deja de serlo: le dedica espiritualistas elogios a Rufina y se le declara. Ésta acepta sólo la oferta de hospedaje y se lo agradece.

Es interesante subrayar que Rufina es el cerebro de la banda:

«Ella, que era viva de ingenio, le dio el modo cómo consiguiese lo que deseaba con el aparejo que tenía de ser poeta; trazaron el hurto, y a la mañana Jaime lo comunicó con sus camaradas, que les pareció muy bien la traza» (p. 667).

Libro segundo:

Tras el alevoso y cuantioso hurto de moneda de oro y plata efectuado al avariento Marquina, Rufina y Garay deciden mudarse de Sevilla a Madrid para evitar ser encontrados. Se encaminan en dos mulas hasta Carmona, donde toman un coche con dirección a Madrid. En el coche coinciden con muy buena compañía y en muy buena época como es el mes de septiembre. Uno de los viajeros, el licenciado Monsalve, les divierte con la lectura de su novela titulada: *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*.

Esta novelita intercalada, que ocupa casi la mitad del libro segundo, trata sobre las peripecias de los caballeros don Alejandro y don Fernando y sus amores con la misma dama, doña Isabel, que acaban sin éxito, en el contexto de la época de Felipe III en Valencia. Don Alejandro la pretende con noble intención, le escribe papeles y alaba su claro entendimiento y agudeza.

En una junta de damas, celebrada en casa de una amiga de doña Isabel, don Alejandro, algo burlón, se comporta con socarrona ironía con doña Laudomia. Don Alejandro, tras sentirse olvidado por su dama en una situación de peligro con don Garcerán, caballero muy calificado de Valencia con el que él se enemistó por un disgusto en el juego de la pelota, descubre su doble trato con don Fernando, que además tenía a su cargo el honor de doña Isabel.

Finalmente, doña Isabel pierde los dos empleos y se hizo monja en el Monasterio Real de la Zaydía, donde vivió contenta. Don Alejandro se casó con la referida doña Laudomia, con quien tuvo felicidades, descendencia y aumento de hacienda. Don Fernando nunca tuvo sucesión y no vivió muy gustoso con su esposa.

El final es una acusación por parte del narrador a las mujeres casadas: «Escarmienten las que se arrojan a dejarse galantear a un tiempo de dos, no advirtiéndoles cuánto llegan a perder de su fama y opinión, siendo burladas» (p. 601)

En la vuelta al relato, Rufina sufre un malentendido por un homicidio antes de llegar a Córdoba, por el que encarcelan inicialmente a Garay como presunto autor del desafío, y el alguacil deja en su casa a Rufina hasta dar cuenta al corregidor. Una vez aclarado, un caballero genovés llamado Octavio Filuchi se enamora de Rufina y la lleva a su casa y jardín, en el margen del Guadalquivir.

Garay se hace pasar por entendido en esa ciencia, tan de moda en las novelas de la época como es la alquimia y, con la colaboración de Rufina, burlan y estafan al cuarentón caballero genovés:

“Solos los manuscritos me faltan —dijo el ginovés—, porque los demás ahí están; mas huélgome que vuestra merced profese esta arte química a que yo soy tan aficionado”. “Bien la sé —dijo Garay, yendo en la malicia de lo que pensaba ejecutar adelante—, mas si le digo una cosa se ha de admirar.” Y llegándosele al oído le dijo en voz baja: “Mi sobrina, sin ser latina, sabe tanto como yo, porque lo práctico lo ejecuta con la mayor presteza del mundo, y desto ha de ver vuestra merced presto las pruebas; pero por ahora no le diga nada, que lo sentirá mucho.”

No pudiera Garay haber topado camino para engañar al astuto ginovés como aquél, porque era tanta su codicia, que andaba muerto por comenzar a hacer la piedra filosofal, pensando manar en oro y plata con ella, y con tal compañía se dio luego por felicísimo, engaño con que han gastado muchos sus haciendas y perdido sus vidas.

Cuando esto le dijo Garay a Octavio estaba Rufina ocupada mirando algunos libros curiosos de entretenimiento, que de todos tenía allí el ginovés; pero con su divertimento pudo oír algo de la plática tocante a la química, y vio cuán gustoso atendía Octavio a lo que sobre ella le dijo Garay, el cual había estudiado en aquella arte y aun perdido alguna hacienda en investigar la piedra filosofal tan oculta a todos”.

Libro tercero:

Tras la estafa, Rufina y Garay, disfrazados, se alejan de poblado, y se protegen en lo más espeso de un bosque de una tormenta, donde escuchan la conversación de una cuadrilla de ladrones al servicio de un ermitaño. Rufina efectúa una treta, con la colaboración de Garay, para adentrarse en la ermita. Consigue que el ermitaño se

enamore de ella, con lágrimas y embustes, y se arriesga a quedarse sola con él, acabando en éxito por el amor hacia ella que le surge al ermitaño Crispín. Se insiste en el carácter maléfico de la belleza de Rufina:

«Vuestro rostro es el mayor peligro que tienen las almas, pues tiene tantos primores que con ellos las hechiza y enajena. No os admiren estas razones ajenas deste hábito, que por lo de hombre me distraigo del para deciros esto» (p. 618).

Garcerán, uno de los ladrones de la cuadrilla, que había dejado los estudios, tras la cena que les dio Crispín y para dar gusto a su amada Rufina, que estaba en su aposento escuchando, refiere la segunda novela intercalada, titulada: *El conde de las legumbres*.

Dicha novelita trata sobre la ingeniosa conquista del caballero don Pedro Osorio de la dama Margarita, capitulada con Leopoldo, por medio de la estratagema del caballero de disfrazarse con un traje ridículo para introducirse como juglar en su palacio, sin un desenlace premeditado.

Gracias a que el caballero don Leopoldo era primo de Margarita y tuvo que esperar la dispensa de Roma para el casamiento, don Pedro tiene el tiempo suficiente para demostrar al marqués Rodolfo, padre de Margarita, cómo don Leopoldo tiene a su cargo el honor de su hermana doña Blanca.

El final es feliz: Don Pedro consigue con su insistencia, tanto defender el honor de su hermana, a la que don Leopoldo había dado cédula de casamiento, como materializar su enamoramiento de Margarita, del que dio cuenta a su criado Feliciano al principio de su plan, con la obligación que causó a Margarita de premiarle aquella fineza.

Tras la novelita, y por la confianza que tiene Crispín en Rufina, se queda sola en la ermita mientras el ermitaño se desplaza a Málaga para pedir la limosna ordinaria y buscar, con otras señas de las verdaderas, al fingido hermano de Rufina, Garay, quien acude a la ermita para efectuar el hurto, con la ayuda de las llaves maestras de Rufina y la información que ella le dio del trato del ermitaño y su afición.

Con los polvos que infundían sueño y la espera de Garay cerca de la ermita a la seña concertada con Rufina, se efectuó el robo, que se remató con el aviso de Rufina al corregidor y la huida de los dos pícaros a Toledo. Pero Crispín escapó de la prisión con

sobornos, en hábito de mujer, lo que pagó con ir a galeras la persona que le dio el vestido.

Libro cuarto

Crispín encuentra de casualidad a Rufina en la Iglesia Mayor de Toledo y, con la ayuda de su cómplice, el valenciano Jaime, trata de devolverle el hurto a Rufina, allí llamada viuda doña Emerenciana. Pero el mozo valenciano, que inicia bien el engaño, enamora a Rufina, pero se distancia de Crispín al enamorarse de Rufina y contarle la verdad de su historia.

En una noche invernal, después de cenar, tras hablar y cantar los dos enamorados, Jaime relata para entretener a Rufina y a sus criadas una novelita que le oyó a un caballero valenciano, titulada: *A lo que obliga el honor*.

Esta novelita trata sobre el predominio de la verdad en un caso en que un caballero sevillano, don Pedro de Ribera, concierta con su primo hermano de Madrid el casamiento del primero con la hermosa doña Brianda de la Cerda.

Tras engañar a doña Vitoria, que le dio entrada en su casa por un suceso de un robo que sufrió en su viaje a Madrid, teniendo ya concertado su casamiento con doña Brianda, se resuelve a favor de la verdad la falsedad del nombre que pone en la cédula de casamiento a doña Vitoria, por la buena diligencia que ésta hizo, en ir a Madrid y ofrecerse como criada de doña Brianda.

Doña Vitoria consigue también que el desconsolado don Sancho recupere a su amada doña Brianda, quien se había subordinado al gusto de su padre, hasta saber el doblez de don Pedro. Los cuatro novios vivieron contentos, con posterior descendencia que fue el consuelo y alegría de sus padres.

Una vez que acaba la novelita insertada, el narrador de la principal explica cómo Rufina declara también la verdad de su historia a Jaime e, indignada con la intención de Crispín, colabora con Jaime para el hurto que éste le hace de moneda de oro, al que habían castigado también anteriormente con declararle a un alguacil con mucha diligencia que éste se encontraba en Toledo, lo que le costó la horca, en la que tuvo una muerte de buen predicador, en la que perdonó a su antiguo cómplice:

“Admirada quedó Rufina de lo que oía a su galán [don Jaime], considerando la mala intención de Crispín, que habiéndola en Toledo conocido trataba de vengar el hurto que le había hecho en Málaga, y

estaba con temor de si Crispín le había dicho a Jaime quién era y su proceder. (...)

Cuadróle al mozo que Rufina fuese igual suya, y así, siendo más conforme la unión, trataron de casarse y dejar a Toledo por Madrid; pero que esto debía de ser, decía Rufina, habiéndose vengado primero de Crispín, que estaba indignada contra él por la máquina que levantaba en su ofensa. Ofrecióla Jaime que le dejase a él hacer, que con capa de amistad entraría su engaño, no sólo para dejarle sin moneda, más para asegurarse dél cuando intentase vengarse del araño, porque había de dejarle en la cárcel de Toledo, y así, esa misma noche salió de casa de Rufina para verse con Crispín, a quien halló en su posada bien desconfiado de verle; holgose mucho con la presencia de su compañero, el cual le dio cuenta de cómo estaba introducido con Rufina, y que la tenía medio inclinada a favorecerle, pero que lo que le importaba para asegurarla más era tener algún dinero que gastar con ella y sus criadas, para que, obligada con esto, hiciese más confianza dél y creyese que la amaba. (...) viendo que Crispín salía a dar dos perdices y un conejo a la huéspeda para que los asase para cenar con su camarada, él en tanto se llegó a una maletilla, depósito de aquella moneda, y haciendo saltar la chabeta del candado que la cerraba, como diestro en aquel oficio la abrió y della sacó el talego preñado de doblones para que tuviese su parto en diferente lugar que el dueño se había pensado. Cenaron muy a su placer, y Jaime se despidió de Crispín dándole buenas esperanzas que brevemente vería conseguido su deseo. Con esto se volvió a casa de Rufina, que fue della bien recibido; diola cuenta de lo que le había pasado con Crispín y de cómo había pagado con su dinero el atrevimiento de intentar robarla; mostrola los doblones a solas, con que la alegrola vista, que era muy aficionada a moneda, y más si era en oro. Dijola Jaime cuánto importaba salir luego de Toledo antes que Crispín hallase menos su dinero, mas a esto dio una salida buena Rufina, no obstante que se aprovechó del consejo de su galán en cuanto a la fuga; ésta fue, valerse del arbitrio de Málaga, dando aviso a un alguacil muy gran perseguidor de ladrones cómo Crispín estaba en Toledo, no le ocultando la posada y señas del tal arañuelo de las haciendas.

(...)

Ahorcaron a Crispín, y del tiempo que fue ermitaño le quedó morir buen predicador en el patíbulo. Bien echó de ver que aquel -castigo le había venido por Jaime, mas como buen cristiano le perdonó a la hora de su muerte”.

Rufina y Jaime vivieron casados en Madrid, escondidos de Garay quien, habiendo pasado a Alcalá para buscar a su mujer, se acompañó de delincuentes, y fue hallado en un hurto que le costó ir a galeras por seis años. Garay intentó que le librara Rufina, pero el portador del papel no la encontró en Toledo.

Jaime, ocupado en Madrid con otra gente en hurtos rateros, decide intentar estafar a un autor de comedias, con el modo que le aconseja su esposa Rufina. Pero el plan no sale del todo bien, ya que, pese a la diligencia de Jaime en disfrazarse de estudiante, presentarle sus comedias y representarle la más importante al autor, el auditorio maltrata al poeta Jaime por medio de botas de camino y talegazos de arena.

Pero la cuadrilla de Jaime, con su buena maña, deja al autor sin el dinero de las fiestas, dinero que finalmente le restituye el generoso príncipe. Jaime, sabiendo que le buscaban, y Rufina, que le aconsejó a su esposo, se mudan a Zaragoza donde pusieron tienda de mercadería de seda, ocupándose algún tiempo en esto. Por último, el narrador remite a una segunda parte de la novela con más burlas y estafas.

VI. CONCLUSIONES

Tras el análisis de los personajes femeninos presentes en cuatro novelas de tema picaresco, *La pícaro Justina*, *La hija de Celestina*, *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*, se ha llegado a las siguientes conclusiones:

1. La pícaro posee características propias que la diferencian de sus homólogos masculinos. Nuestro trabajo ha pretendido trazar las principales semejanzas y diferencias de estas novelas de protagonista femenino entre sí y con otras novelas precedentes y coetáneas de personajes masculinos. Cada una de estas novelas, por sus rasgos innovadores, constituye casi un género literario por sí misma. Sus autores, Castillo Solórzano, Salas Barbadillo y López de Úbeda, introdujeron en sus textos elementos nuevos, procedentes de la novela italiana, transformaron los códigos biográficos y autobiográficos, modificaron los ambientes, subrayando la importancia de lo urbano y el ambiente cortesano en el texto, y aportaron nuevas caracterizaciones a los personajes femeninos, reflexionado también sobre el papel desempeñado por lo risible en la novela. En la ambigüedad que caracteriza los personajes femeninos pueden leerse muchas de las condiciones y contradicciones comunes a otros de otros géneros literarios, como la comedia, que reflejan en parte la realidad social de las mujeres del siglo XVII.

2. Las cuatro novelas con protagonistas mujeres están escritas por tres escritores al servicio de la corte, hombres cultos, imbuidos de las ideas doctrinales de su época y, por lo tanto, poseedores de una ideología que podríamos tildar de misógina en la que las pícaras son, por una parte, silenciadas por la voz narrativa del autor y, por otra parte, obligadas, bien a integrarse en la estructura social, o bien a sucumbir en su intento. Las pícaras en sus discursos se hacen portavoces de la misoginia de sus autores que ponen en boca femenina sus propias opiniones. La misoginia de los autores inducen al “yo protagonista” mujer a expresar opiniones, criterios, juicios acerca del género femenino. El antifeminismo presente en las novelas con protagonistas femeninas es un rasgo común caracterizador.

3. Las pícaras como personajes están unidas entre ellas y con otros personajes femeninos y masculinos por lazos genealógicos. Con respecto a las novelas picarescas

masculinas, *La pícaro Justina* se vincula al *Guzmán de Alfarache*, mientras que Teresa de Manzares sigue el modelo del *Lazarillo de Tormes*, y de la segunda parte del *Guzmán*. Con respecto a otras novelas de protagonista femenina *La hija de Celestina* sigue el modelo de Fernando de Rojas en su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, *La pícaro Justina* tiene deudas literarias con *La Lozana Andaluza* de Francisco Delicado. Castillo Solórzano en *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzares* mantiene algunos rasgos de la Teresa de Barbadillo. Tanto las dos protagonistas de Castillo Solórzano, *La niña de los embustes*; *Teresa de Manzares* como *Las harpías en Madrid*, comparten elementos con los personajes de las novelas picarescas-cortesanas de María de Zayas y Sotomayor, siguiendo un mismo esquema narrativo y el espíritu bromista y bufonesco.

4. Las pícaras también comparten características comunes en lo que se refiere a su pertenencia familiar, su clase social o racial. Teresa de Manzares es la que más se parece a Justina por sus orígenes leoneses y su actividad de mesonera, así como por el conato de violación de la que es víctima. Todas ellas comparten un origen degradado. Los abuelos paternos de Justina, hasta el tatarabuelo, tienen oficios «parleros» (suplicacionero, titiritero, tropelista), más allá, son claramente de origen judío. Por parte de madre, son de oficios “festivos” (barbero, mascarero, gaitero). Justina sugiere que son cristianos que se convirtieron cuando se produjo en España la expulsión de los judíos. Esta lacra racial va a ratificarse en las pícaras siguientes. Los padres de Elena también son personas socialmente al margen: su padre ejerce el oficio de lacayo y su madre se desempeña como prostituta, lavandera y alcahueta, llegando a adquirir fama de Celestina. Ella inicia a su hija Elena en la prostitución. La deshonor racial del personaje picaresco original, Justina, se va acentuando hasta alcanzar a gitanos, moriscos, viudas pobres, borrachos y galeotes. Implica a muchos grupos y tipos sociales marginados o degradados de la época. Las pícaras, sobre todo Justina, se burlan de los prejuicios de la casta y de la limpieza o la herencia de sangre, al jactarse de ser de origen judío o morisco, ejercer de prostitutas y hacerse pasar por cristianas viejas o por damas nobles. Por todo ello, las pícaras encarnan el antihonor y se hacen también portavoces de la reivindicación racial, algunos de ellos conversos, de sus autores.

5. Las pícaras también ofrecen rasgos comunes en lo que se refiere a sus aspiraciones, *modus operandi* y carácter. Todas ellas personifican los defectos femeninos: la falsedad,

la venganza, la crueldad y la codicia. Son charlatanas y festivas, utilizan la mentira y las argucias de la feminidad en beneficio propio: el llanto, el disimulo, la voz, el canto, la forma de vestirse o de moverse, etc. Hacen de la seducción un modo de vida, aprovechándose de su belleza y de su gran atractivo físico. A pesar de sus fechorías, las pícaras nunca se arrepienten y su estilo de vida pecaminoso, descrito durante toda la narración, las llevará siempre al mismo final, sin ninguna voluntad de redención. Si el pícaro es un marginado de la sociedad por su baja condición, la pícara es una doble marginada, por ser pobre y por ser mujer.

6. El personaje de la pícara sufre en el tiempo una paulatina masculinización. A la pareja original Guzmán / Justina, en la que se apreciaba una unión con neta superioridad existencial del hombre antihéroe sobre la mujer, cuyo dominio queda solo en lo verbal, se sustituye la pareja Estebanillo González / Rufina, en la que ella, con su frialdad, es la que desempeña el papel más negativo, mientras que él representa la ingeniosidad burlesca del «hombre de buen humor». Con lo que asistimos a un cambio de papeles, en el que la mujer actúa como hombre y el hombre como mujer. Justina se convierte en la vengadora de sí misma. Las pícaras se mueven por actitudes varoniles, aunque, al igual que las damas de la comedia, terminarán siendo restituidas a la posición que les corresponde en una sociedad tradicional. Ninguna de ellas podrá acceder a un estado social y económico más alto permaneciendo en una condición humilde. Castillo Solórzano es capaz de reforzar su prejuicio aristocrático, que mantiene las divisiones entre las distintas clases sociales, atrapando y condenando a Teresa en una situación sin salida. Este proceso de masculinización transcurre en paralelo a la degradación moral de la pícara, cuyos rasgos morales, genéricos y sexuales originan una neta evolución hacia la hipérbole (del retrato de Justina, doncella picardiosa de prosapia desenfadada, se llega al de Rufina, prostituta delincuente y malévola, de padre galeote).

7. La pícara nace en un contexto social en el se produce una nueva movilidad social de la mujer de Corte, la cual, al salir del ámbito doméstico y participar en fiestas y eventos sociales, gana en libertad de movimientos lo que pierde en buena fama. La pícara resulta entonces un personaje útil para el elemento moralizador y crítica de las nuevas libertades de las mujeres en el contexto ciudadano. Las constantes lamentaciones moralizantes insisten en el afán de la mujer por abandonar su recato. El gusto de las pícaras por adquirir vestidos y exhibirlos en público responde a esta crítica de la

movilidad de las mujeres que utilizan el coche de caballos como medio de transporte. Se da una evolución desde *La pícaro Justina*, que se mueve por ciudades pequeñas pero también por el campo, a las protagonistas de Castillo Solórzano, cuyas heroínas actúan en grandes urbes (Sevilla, Granada, Málaga, etc.), lugares donde el anonimato está asegurado. El tema festivo está muy presente en estas obras, donde abundan los motivos carnalescos y otros elementos folklóricos, estableciéndose una correspondencia sugestiva entre picaresca femenina, libertad sexual y fiesta. Resultan muy interesantes algunas de las últimas relecturas de este género que apuntan a una sexualidad lésbica no tan encubierta en algunos de estos textos, sobre todo en *La pícaro Justina*, lo cual convertiría a la pícaro en un antecedente de este tipo de literatura.

8. Las pícaras son antiheroínas que, por su libertad sexual y su baja condición social, terminan con el personaje de la dama, idealizado y perfecto dechado de virtudes, que la narrativa había consagrado en los libros de caballerías y en la novela y poesía sentimental y pastoril, como personaje suavizador de las costumbres y como musa inspiradora de altos ideales.

VII. BIBLIOGRAFÍA

A) Ediciones de las obras:

CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del:

- , (1906): *La niña de los embustes*, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de la viuda de Rico.
- , (1972): *La Garduña de Sevilla*. «Prólogo y notas» de Federico Ruiz Moncuerde, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1943) *La Niña de los Embustes, Teresa de Manzanares*. Edición de Valbuena Prat. Madrid: Aguilar.
- , (1846): *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Madrid, Viuda de Jordán e hijos.
- , (1985) *Las harpías en Madrid*, edición de Pablo JAURALDE, Madrid, Castalia.
- , (1986): *La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, en *Picaresca Femenina*, ed. Rey Hazas, Madrid, Plaza y Janés.
- , (2004): *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Palencia, Simancas Ediciones. El Parnasillo
- , (2005): *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, ed. María Soledad Arredondo, Barcelona, AREA y Random House Mondadori. Clásicos Debolsillo.
- , (2006) *La niña de los embustes; Teresa de Manzanares*; edición de María Soledad Arredondo, Barcelona, De bolsillo.
- , (2012): *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla. Picaresca femenina de Alonso Castillo Solórzano*, edición de Rodríguez Mansilla, Universidad de Navarra. IR.

LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco:

- , (1735) *La pícaro Montañesa, llamada Justina, en el qual, debajo de graciosos discursos, se encierran provechosos avisos*. Compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda. A costa de Francisco Manuel de Mena. Madrid.
- , (1854) *La pícaro Justina, novela compuesta por el licenciado Francisco López de Úbeda, natural de Toledo, en Novelistas posteriores a Cervantes, tomo 2º*, Madrid, M. Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles), pp. 47-167.
- , (1912): *La pícaro Justina*, ed. Julio Puyol y Alonso. Madrid, III, Impr. De Fortanet (Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 7-9).
- , (1943) *La Pícaro Justina*. Edición de Valbuena Prat. Madrid: Planeta.
- , (1960) *La pícaro Justina, con noticia literaria y bibliográfica de A. Herrero Miguel*, Barcelona, Ramón Sopena (Biblioteca Sopena, 26.1), 1960.
- , (1968) Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina, con nota prologal de Carlos Ayala*, Barcelona, Zeus (Podium. Obras significativas).
- , (1970) *La pícaro Justina*, intr. y notas de Javier Costa Clavell, Barcelona, Rodegar (Grandes obras).
- , (1971) Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, en *La Celestina. La pícaro Justina, con introducción de Luis P. de los Reyes*, Madrid, J. Pérez del Hoyo, 1971, pp. 145-391.
- , (1972) *Libro de Entretenimiento de La Pícaro Justina*. Edición de Antonio Rey Hazas. Madrid: Editora Nacional.
- , (1974) *La pícaro Justina*, en *La novela picaresca española*, ed, Valbuena Prat, Madrid, Aguilar (7ª ed.).
- , (1977) *La pícaro Justina*, edición, Antonio Rey Hazas, Madrid. Editora Nacional.
- , (1982) *La pícaro Justina*. «Introducción biográfica y crítica» de Bruno Damiani, Madrid, Porrúa Turranzas, *Studia Humanitatis*.
- , (2001) Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, en *La novela picaresca*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), pp. 993-1471.
- , (2001) Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *La novela picaresca española*, ed. Florencio Sevilla Arroyo, Madrid, Castalia, 2001, pp. 393-561.

- , (2004) Libro de entretenimiento de La pícaro Justina, compuesto por el licenciado Francisco de Úbeda, 2 vols., Dueñas (Palencia), Simancas, 2004.
- , (2007): *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *Novela Picaresca, III*, ed. Rosa Navarro Durán. Madrid. Biblioteca Castro.
- , (2004) Francisco López de Úbeda, La pícaro Justina, prólogo de Antonio Manilla, León, El Búho Viajero (Biblioteca leonesa de interesantes, agotados y raros, 6), [2.ª ed. Ayuntamiento de Mansilla de las Mulas: 2005].
- , (2005) Libro de entretenimiento de la pícaro Justina, ed. Antonio Rey Hazas, con estudio de Juan Ignacio Ferreras Tascón e ilustraciones de Rosendo García Ramos («Sendo»), León, Lobo Sapiens.
- , (2007) Libro de entretenimiento de la pícaro Justina, en *Novela picaresca, III*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , (2007) Francisco López de Úbeda, La pícaro Justina, 2 vols., Trabajo del Camino (León), Edilesa (Biblioteca leonesa de escritores, 17-18).
- , (2010): *La pícaro Justina*, ed. Luc Torres. Madrid. Castalia.
- , (2012): *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. David Mañero López, Madrid. Cátedra.

SALAS BARBADILLO, Alonso.

- , (1612) *La hija de Celestina*, Zaragoza, Lucas Sánchez.
- , (1612) *La hija de Celestina*, Lérida, Luis Manescal.
- , (1616) *La hija de Celestina*, Milán, Juan Bautista Bidelo.
- , (1894) *Dos novelas de Salas Barbadillo: El cortesano descortés y El necio bien afortunado*, ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, Sociedad de Bibliófilos.
- , (1907) *Corrección de vicios*, en *Obras*, ed. E. Cotarelo, Madrid, *Tipografía de la Revista de Archivos*.
- , (1907) *La hija de Celestina*, ed. de Joaquín López Barbadillo, Madrid, A. Pérez y Cía. [1978]: Reproducción facsímil, Madrid, Akal Editor.
- , (1912) *La hija de Celestina*, López Barbadillo, Col. Clás. De obras picarescas; Strasburgo, Biblioteca Románica.
- , (1912) *La hija de Celestina. La ingeniosa Elena*, ed. de Fritz Holle, Estrasburgo, J.H.E. Heitz.
- , (1943): *La Hija de Celestina*. Edición de Valbuena Prat. Madrid: Aguilar.
- , (1962) *La hija de Celestina*, Madrid, 1962, Valbuena Prat, *La novela picaresca*, Aguilar.
- , (1967) *Lazarillo de Tormes y La Hija de Celestina*. Edición de F. Aguilar Piñal. Madrid: Editorial magisterio Español.
- , (1973) *La hija de Celestina*, Madrid, Aguilar Piñal, *Novelas y Cuentos*.
- , (1974) *La hija de Celestina en La novela picaresca española*, ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid. Aguilar.
- , (1974) *La hija de Celestina*. Círculo de Amigos de la Historia.
- , (1978) *La hija de Celestina*, Madrid, Federico Carlos Sainz, Círculo de amigos de la Historia.
- , (1978): ‘La hija de Celestina’, in *La novela picaresca española*, ed. Ángel Valbuena Prat, I, Madrid: Aguilar, pp. 1110–47.
- (1980): *La novela picaresca española*, S.A. de Promoción y ediciones, Madrid.
- , (1983) *La Ingeniosa Elena y La Hija de Celestina*. Edición de José Fradejas. Lebrero, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.

- , (1985): *La Ingeniosa Elena: La hija de Celestina*, ed. Jesús Costa Ferrandis. Lleida I.E. Ilerledenses.
- , (1986): *La hija de Celestina en Picaresca femenina*, ed. Rey Hazas, Madrid, Plaza y Janés.
- , (1988) *La novela picaresca*, Enrique Ortenbanch, Lumen, Barcelona.
- , (2000) *La hija de Celestina*, ed, Pepe Navarro. Madrid. Ekoty.
- , (2001) *La novela picaresca española*, Florencio Sevilla Arroyo, Castalia, Madrid.
- , (2004) *Vida, Nacimiento, padres crianza del capitán Alonso de Contreras/por Alonso de Contreras. La hija de Celestina*, Simancas, Palencia.
- , (2005) *Antología de la novela picaresca española*, Centro de Estudios Cervantinos Alcalá.
- , (2007): *La hija de Celestina en Novela picaresca III*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- , (2008): *La hija de Celestina*, ed. Enrique García Santo-Tomás, Madrid, Cátedra.

B) Bibliografía crítica:

- ABELLÁN, José Luis (1981), *Historia crítica del pensamiento español*. Vol. III, *Del Barroco a la Ilustración (siglos XVII y XVIII)*, Madrid: Espasa-Calpe.
- ABRIL SÁNCHEZ, Jorge. (2006). "Contra las normas: Las pícaras españolas (1605-1632) (Biblioteca Crítica de las Literaturas Luso-Hispánicas 12)." *Lexis* 30.1: 201-205.
- ADRIÁN J. Sáez (2013). «Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA. *Picaresca femenina de Alonso de Solórzano: 'Teresa de Manzanares' y 'La garduña de Sevilla'*», *Criticón*, 119, pp. 260-262.
- AGUADO, S. (1965). *Algunas observaciones sobre el Lazarillo de Tormes*, Guatemala.
- AHUMADA P, H. (1986). "La hija de Celestina y su aporte al género picaresco". *Revista Signos*, 19 (24), 3.
- ALBEROLA, E. Lara (2008). El papel de la hechicería en la picaresca española. *Bulletin of Hispanic Studies*, 85 (4), 471-485.
- ALEGRE, José María. (1981). «Las mujeres en el Lazarillo de Tormes». *RR*. Bind, 16. pp. 3-21.
- ALEMÁN, Mateo, (2009). *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó (Madrid: Cátedra).
- ALFARO, Gustavo A. (1966): *La estructura de la picaresca en el Siglo de Oro*, tesis doctoral inédita, Universidad de Harvard, Cambridge, Mass.
- ALLAIGRE, Claude (1985). «Amours et prostitution dans le Retrato de la Lozana andaluza». *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne (XVIe-XVIIe siècles)*. Colloque international (Sorbonne, 3-6 octobre 1984). Bajo la dirección de Augustín Redondo. Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 284-299.
- ALLOZA APARICIO, A. J. (2000). *La vara quebrada de la justicia. Un estudio histórico sobre la delincuencia madrileña entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- ALONSO, Dámaso (1962). «Predicadores ensonetados. La oratoria sagrada, hecho social apasionante del siglo XVII», en *Del siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos.

- ALTAMIRANO, Magdalena (2009). “El viaje a la romería en la antigua lírica popular hispánica: a propósito del romance-villancico Ventura sin alegría”. *La Corónica* 37, pp.133-156.
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1789). *Hijos ilustres de Madrid*, Madrid, Cano.
- ALVÁREZ, Guzmán (1958). *El amor en la novela picaresca española*, Publicaciones del Instituto de Estudios Hispánicos, Portugueses e Iberoamericanos de la Universidad de Utrecht, El Haya.
- Amelang, J. (2003). *El vuelo de Ícaro. Autobiografía popular en la Europa moderna*. Madrid: Siglo XXI.
- ARCHER, Robert (2001). *Misoginia y defensa de las mujeres*. Valencia: Universidad de Valencia.
- ARELLANO, Ignacio (1988). «Picaresca menor: un itinerario complejo». *Ínsula*, 503, pp. 2-23.
- ARELLANO, Ignacio (1989). «La obra de Castillo Solórzano. Breve panorámica en Castillo Solórzano, A» *El mayorazgo figura*. Barcelona. PPU, pp.19-31.
- ARELLANO, Ignacio, STROSETZKI, Christoph; WILLIAMSON, Edwin (2009). *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*. Iberoamericana Editorial.
- ARISTOTELES, Poética, (1992). *Poética de Aristóteles*. Madrid: Editorial Gredos Edición trilingüe de Valentín García Yebra.
- ARREDONDO SIRODEY, Soledad (1993). “Pícaras, mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro”, *Dicenda*. Estudios de lengua y literatura españolas, Nº 11, págs. 11-34.
- ARREDONDO SIRODEY, Soledad (2019). “La garduña de Sevilla: picaresca, cortesana y ¿comercial?”, *Criticón*, n. 136, pp. 121-134.
- ARREDONDO SIRODEY, Soledad, (2011). «Las mujeres en el *Quijote*: a manera de introducción literaria». *La Querrela de las mujeres II*, pp. 35-52.
- ARREDONDO SIRODEY, Soledad, (2006). *Castilllo Solórzano y la mixtura barroca: Poesía, narrativa y teatro en "la niña de los embustes, teresa de manzanares"*, en El Siglo de Oro a escena: homenaje a Marc Vitse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 35-51.
- ARREDONDO SIRODEY, Soledad, (2008). *Una lectura de "La niña de los embustes, Teresa de Manzanares"*. En FRANCO RUBIO, Gloria y LLORCA ANTOLÍN, Fina (eds.): *Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española*. Editorial Universidad de Granada, pp. 169-194.

- ARREDONDO SIRODEY, Soledad, (2014). «De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje, y el matrimonio». *Edad de Oro*, XXXIII, pp.163-177.
- ASTETE, G. (1603). *Tratado del gobierno de la familia y estado de las viudas y doncellas*. Burgos.
- AZAUSTRE GALIANA, A. (2004). Un pasaje de "la pícara Justina" en la edición príncipe del "sueño de la muerte". *Boletín De La Real Academia Española*, LXXXIV (n. 290), pp. 179-190.
- BACCHELLI, F (1983). *Per una bibliografia di A. Castillo Solórzano*. Verona, Università degli Studi di Verona.
- BAGBY, Albert Ian (1969). "La Loçana Andaluza vista en su perspectiva donjuanesca", *Hispanófila* 35, pp. 19-25.
- BALDRICH, Mireia. (2019) "Los relatos de pícara protagonista y la poética picaresca." *eHumanista* 43.
- BARAHONA, Renato (2003). *Sex Crimes, Honour, and the Law in Early Modern Spain: Vizcaya, 1528-1735*. Toronto, University of Toronto Press.
- BARANDA, Nieves (2003). "Mujeres y escritura en el Siglo de Oro: una relación inestable". En *Litterae: cuadernos sobre cultura escrita* (61-83). Madrid, Calambur.
- BARBEITO, Isabel (1991). *Cárceles y mujeres en el siglo XVII*, edición, introducción y notas de Isabel Barbeito, Madrid, Castalia: Instituto de la Mujer.
- BARBEITO, Isabel CARNEIRO, María Isabel Barbeito (2007). *Mujeres y literatura del Siglo de Oro: espacios profanos y espacios conventuales*. Madrid.
- BARRIO OLANO, J. I. (1996). *The picaresque novel and the machiavellian concepts of virtue and fortune*, Columbia University, Dissertations Publishing.
- BARRIONUEVO, Jerónimo de (1996). *Avisos del Madrid de los Austrias*. Edición de José María Díez Bosque. Madrid: Castalia.
- BARTOLOMÉ MATEOS, M. G. (2000). "Algunos aspectos burlescos de La pícara Justina". *Iberoromania*, 51, pp. 58-72.
- BATAILLÓN, Marcel, (2016). *Pícaros y picaresca: La Pícara Justina*, traducción de Francisco R. Vadillo, Madrid, Taurus.
- BENNASSAR, B. (1990). *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- BENNASSAR, Bartolomé. (1983). *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.

- BERMEJO, HERNANDEZ María Ángeles (1987). "La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII". *Norba: revista de historia*, (8), 175-188.
- BERMÚDEZ, Berta. (2001). "Celestina" como intertexto en "La pícaro Justina." *Celestinesca*, pp. 107-132.
- BHABHA, Homi (1990). "The Third Space: Interview with Homi Bhabha". In J. Rutherford (Ed.), *Identity, Community, Culture, Difference*, London, UK: Lawrence, pp. 26-33.
- BIGELOW, Mildred. (2009). *La picaresca del siglo de oro a la época moderna*. Southern Connecticut State University.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957). "Cervantes y la picaresca": notas sobre dos tipos de realismo." *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 11, pp. 316-328.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1989). "Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género", en *Edad de Oro*, 2, pp. 49-65.
- BLANCO, Mercedes (1994). «Le baroque et le monstrueux. À propos de Góngora et de Gracián». En *Des monstres. Fontenay-aux-Roses: Cahiers de Fontenay*, pp. 131-152.
- BLANCO, Mercedes, «El Panegírico al duque de Lerma como poema heroico», en *El duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, eds. Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, C.E.E.H., 2011, pp. 11-56.
- BLECUA, José Manuel (1977). «Bodas de Guzmán de Alfarache con la pícaro Justina. Pliego suelto de 1605», en Homenaje a don J. M. Lacarra de Miguel en su jubilación del profesorado, tomo V, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad, pp. 299-305.
- BOMLI, P.W (1950). *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*. La Haya: M. Nijhoff.
- BONILLA CERREZO, Rafael (2001). «Alonso de Castillo Solórzano: bio-bibliografía completa», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 2, 2012, pp. 243-282.
- BONILLA CERREZO, Rafael (2008). «Pesadilla de médicos, veneno de enfermos: la sátira científica en Alonso de Castillo Solórzano». *Edad de Oro*, 27, pp. 47-104.
- BONILLA CERREZO, Rafael (ed.) (2010). *Novelas cortas del siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

- BOUZA, Fernando (2005). *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1976). *La mujer vestida de hombre en el teatro español: siglos XVI-XVII*, Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen. (1988). *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*. Madrid. Mayo de Oro.
- BRIOSO SANTOS, H. (2007). «A vueltas con Cervantes, Salas Barbadillo, Quevedo, Góngora y otros. Apuntes a una reciente colección de la literatura sobre Escarramán y su baile», en *Cervantes y el mundo del teatro*, coord. H. Brioso Santos, Kassel, Edition Reichenberger, pp. 317-349.
- BROWSTEIN, Leonard (1974). *Salas Barbadillo and the New novel of rogues and coutiers*. Madrid. Playor.
- BURKE, Peter (1996). *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza.
- BURKE, Peter (2004) "Frontiers of the Monstrous: Perceiving National Characters in Early Modern Europe." En *Monstrous Bodies/Political Monstrosities in Early Modern Europe*. Ed. Laura Lunger Knoppers y Joan B. Landes. Ithaca, NY: Cornell UP, 25-39.
- BURRUS, Virginia (2007). *The sex lives of saints: An erotics of ancient hagiography*. University of Pennsylvania Press.
- BYABARTTA, D. (2017). Tres anti-heroínas picaresca-celestinescas: Los cuerpos femeninos radicalmente subyugados en "la hija de celestina". *Celestinesca*, 41, 61-82.
- CABALLERO BONALD, J. M. (1991). *Sevilla en tiempos de Cervantes*. Barcelona: Planeta.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992). *El Concepto de Género y la Novela Picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2002). "Los planos narrativos en los prólogos y en la introducción de " La pícaro Justina"." *Hesperia: Anuario de filología hispánica* 5: 33-50.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio. (2007) *Enunciación, alteridad y polifonía en " La pícaro Justina"*. Universidad de Oviedo.
- CAMPBELL, Ysla (1992). «López de Úbeda y la teoría picaresca», en *Actas del X Congreso de la AIH*, ed. Antonio Vilanova, Barcelona, PPU, pp. 381-388.

- CAMPBELL, Ysla (2004). “La literatura picaresca del siglo XVII ¿Una narrativa reformista?”, *Nueva Revista De Filología Hispánica*, LII (1), pp. 153-171.
- CANTIZANO Pérez, Félix (2010). «De las *ninfas* del Olimpo a las *ninfas* de las tasqueras: una visión de la prostitución en la España del Siglo de Oro». *eHumanista*: vol. 15.
- CARMONA Ruiz, Fernando, (2000). *La novela picaresca española en Alemania: sobre pícaros y pícaras*, Universidad de Murcia.
- CARMONA, J. I. (1993). *El extenso mundo de la pobreza. La otra cara de la Sevilla Imperial*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla.
- CARMONA, J. I. (2000). *Crónica urbana del malvivir (siglos XIV-XVII). Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- CARO BAROJA, Julio (2003). *Las brujas y su mundo*, Madrid: Alianza Editorial.
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo. (2000). *Sangre, honor y privilegio. La nobleza española bajo los Austrias*. Barcelona: Editorial Ariel.
- CASTAÑEGA, Martín (1529). *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio de ellas*, Logroño, Miguel de Eguía.
- Castillo, David R. (2010). *Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities*. Ann Arbor: U. of Michigan.
- CASTRO, Américo. (1957). “Perspectiva de la novela picaresca” en *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus, pp. 83-105.
- CAUZ, Francisco (1974-1975). «Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo», *Acer*, 13-14, pp. 165-168.
- CAUZ, Francisco (1979). «Salas Barbadillo y la picaresca», en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp. 667-76.
- CAUZ, Francisco, (1977). *La narrativa de Salas Barbadillo*, Santa Fe (Arg.), Colmegna.
- CAVILLAC, M. (1994). *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache* (trad. J. M. Azpitarte Almagro). Granada: Universidad.
- CAVILLAC, Michel (2007). “La question du père dans le roman picaresque (Lazarillo, Guzmán, Buscón)”, en *Atalayisme et picaresque: la verité proscrire*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 9-38.
- CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1984). *Fuentes etnográficas de la novela picaresca española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- CERDA, J. DE LA (1599). *Vida política de todos los estados de mujeres: en el cual se dan muy provechosos y cristianos documentos y avisos, para criarse y confesarse debidamente las mujeres en sus estados*. Alcalá de Henares: R 4067, BNM.
- CERVANTES, Miguel de (1981.). “Coloquio de los perros.” *Novelas ejemplares*. 2 vols. Ed. Harry Sieber. Madrid: Cátedra, vol. 2, pp. 297-359.
- CIRUELO, Pedro (1628). *Tratado en el cual se reprueban todas las supersticiones y hechicerías: muy útil y necesario a todos los buenos cristianos celosos de su salvación*, Barcelona, Sebastián de Cormellas.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996), ed. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: U. of Minnesota.
- COLL-TELLECHEA, M. de los Reyes (1993). *Pícaras en la picaresca: función social de la adaptación literaria*, Tesis doctoral, Minnesota, University of Minnesota.
- COLL-TELLECHEA, Reyes y ZAHAREAS, Anthony (Eds.). (2001). *La vida de Lazarillo de Tormes*. Madrid, AKAL.
- COLL-TELLECHEA, Reyes, (2005). *Contra las normas: las pícaras españolas (1605-1632)*, Madrid, Ediciones del Orto.
- COLL-TELLECHEA, Reyes. (1994). “Subjetividad, Mujer y Novela Picaresca: el caso de las pícaras” en *Journal of Interdisciplinary Studies*, 6.2, pp. 131-149.
- COLÓN CALDERON, Isabel (2001). *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- CONTRERAS, M. S. (1931). *Algunos aspectos de la vida social española en "la pícaro justina"* University of Southern California, Dissertations.
- CÓRDOBA, Fray Martín de (1956). *Jardín de nobles doncellas*. Madrid: Joyas Bibliográficas.
- CORREDOR, Claudia Adelaida Gil (2018). “Cultura barroca en el cuerpo de una mujer del Siglo XVII: performance de resistencia femenina”. *Artes la Revista*, vol. 17, no 24, p. 42-55.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1904). *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Tip. de la Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1906). “Introducción”, en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares, por Alonso de Castillo Solórzano, Madrid, Viuda de Rico, pp. V-XCV.

- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1611). *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, publicado por Luis Sánchez.
- CRIADO DE VAL, Manuel (1979). *La Picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CROCE, Benedetto (1929). *Storia della Etá barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1929.
- CROS, Edmond (1967). *Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*. Paris: Didier.
- CRUZ, Anne, (1989). "Sexual Enclosure, Textual Escape: The Picara as Prostitute in the Spain Female Picaresque Novel", *Seeking the Woman in Late Medieval and Renaissance Writting*, Tenesse, pp. 135-159.
- CRUZ, Anne, (1999). "Discourses of Poverty: Social Reform and the Picaresque Novel", *Early Modern Spain*, Toronto: University of Toronto Press.
- CUBILLO Ruth (2001). "El honor conyugal en la sociedad española barroca: una aproximación a la historia desde la literatura de Lope de Vega." Cuadernos digitales. Escuela de Historia de la Universidad de Costa Rica. No.16. Noviembre.
- CUENCA-GODBERT, Marta. (2015). "El espacio marginal como núcleo autorreferencial (retórico, compositivo, conceptual) en La pícaro Justina." *L'Áge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain* 8.
- CUNNINGHAM, Malcom A (1971). *Castillo Solórzano. A Reappraisal*, Tesis inédita de la Tulane University.
- DA COSTA FONTES, Manuel (1998). «The Art of Sailing in La Lozana Andaluza». *Hispanic Review*, vol. 66, pp. 433-445.
- DABACO, D. A. (2005). *La autobiografía y la novela picaresca en el siglo de oro: "Los 'géneros' del marginado"*, University of California, Santa Cruz, Dissertations Publishing.
- DAMIANI, Bruno (1980). «Aspectos barrocos de *La pícaro Justina*», en *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 22- 26 de agosto de 1977, ed. Alan M. Gordon y Evelyn Rugg, Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, pp. 198-202.
- DAMIANI, Bruno (1981). «Disfraz en *La pícaro Justina*», en *Aspetti e problemi delle letterature iberiche. Studi offerti a F. Meregalli*, Roma, Bulzoni, págs. 137-144; después en *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación In-*

- ternacional de Hispanistas, Venecia, 25-30 de agosto de 1980; ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 335-343.
- DAMIANI, Bruno (1981). «Las fuentes literarias de *La pícaro Justina*», *Thesaurus*, 36, pp. 44-70.
- DAMIANI, Bruno, (1982). «Notas sobre lo grotesco en *La pícaro Justina*», *RN*, 22, pp. 341-347.
- DAMIANI, Bruno. (1977). *Francisco López de Úbeda*. Boston: Twayne, Twayne's World Authors Series.
- DE CASAS SÁEZ, Carmen (2015). "Rodríguez Mansilla, Fernando Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla. *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, Vol. 31, Nº 1: pp. 290-95.
- DE HAAN, Fonger (2009). *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*. Ithaca, NY: Cornell University.
- DEFORNEAUX, Marcelin (1964). *La vie quotidienne en Espagne au siècle d'or*. Paris: Hachette.
- DEL AMA, José Carlos (2007). "Honra y opinión pública en la novela picaresca española." En *Revista Aleph*. Año XLI, Nº 142. Julio septiembre. Manizales, Colombia.
- DEL MONTE, Alberto (1971). *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona: Editorial Lumen.
- DEL RÍO PARRA, Elena (2003). *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid: U. de Navarra.
- DELEITO PIÑUELA, J. (1998). *La mala vida en la España de Felipe IV [1948]*. Madrid: Alianza Editorial.
- DELICADO, Francisco (1967): *Retrato de la Lozana Andaluza*, ed. Joaquín del Val. Madrid. Taurus.
- DELICADO, Francisco (1969). *La Lozana Andaluza*, ed. Bruno Damiani. Madrid. Castalia.
- DIAZ-DIOCARETZ, Myriam, ZAVALA, Iris M. (Coord.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. IV. *La literatura escrita por mujer (De la Edad Media al siglo XVIII)*, Barcelona, Anthropos.
- DÍEZ FERNÁNDEZ JJ, AGUIRRE DE CÁRCER LF. (1992). "Contexto histórico y tratamiento literario de la "hechicería" morisca y judía en el *Persiles*". *Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 12, pp. 33-62.

- DIMITROVA, Mariana (1996). "Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino." *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1971). "Delitos y suplicios en la Sevilla imperial (La crónica negra de un misionero jesuita)", en *Crisis y decadencia de la España de los Austrias*. Barcelona: Ariel, pp. 13-71.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1971). *The Golden Age of Spain. 1516-1659*. London, Weidenfeld and Nicholson.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1984). "La mujer en el tránsito de la Edad Media a la Moderna" en *Las mujeres en las ciudades medievales*, Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, edición de Cristina Segura Graiño. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 173-176.
- DUNN, Peter N (1952). *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell.
- DUNN, Peter N (1993). *Spanish Picaresque Fiction. A new Literary History*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- DURÁN, Mariangeles (1989) "Lectura económica de Fray Luis de León" *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*. Madrid, Siglo XXI.
- ELLIOT, John. (1970). *Imperial Spain, 1469-1716*. London: Pelican Books.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1958): «Un pasaje lopista de Salas Barbadillo» en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, VOL 3, pp. 545-566.
- ESPINOSA, Juan de (1946). *Diálogo en laude de las mujeres* (1580). Edición de Ángela González Simón. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- FAYE, Djidiack, (2017). Onomástica literaria: el simbolismo de los nombres con los que se disfrazan los personajes en la Garduña de Sevilla. *Revue malienne de Langues et de Littératures*, n. 001, pp. 214-231.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M. (1983). *La Sociedad Española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional.
- FERNÁNDEZ CHAMORO, María Inés (2002). *Tesoro de villanos: lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Herder: Madrid.

- FERRERAS TASCÓN, Juan Ignacio (2005). «Estudio preliminar de La pícaro Justina», en Libro de entretenimiento de la pícaro Justina, ed. Antonio Rey Hazas, con ilustraciones de Rosendo García Ramos («Sendo»), León, Lobo Sapiens, pp. 9-58.
- FESTINI, Patricia (2008). *La interacción textual como principio constructivo de la novela corta post-cervantina* [Tesis Doctoral], Universidad de Buenos Aires.
- FIELDING, Maria Electra, (2012). *Pícaras, moriscas and conversas: The double-marginalization of the “Oriental other” in Spain's Early Modern picaresque novel* The University of Utah, Dissertations Publishing.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R (1903). «L’auteur de la Pícaro Justina», en *RH*, 10, pp. 236-241.
- FRADEJAS, José. (1988). “Las pícaras menores: Elena, Teresa y Rufina”, en *Ínsula*, 503, pp. 12-13.
- FRANCIS, Alán. (1978). *Picaresca, decadencia, Historia*, Madrid, Gredos.
- FRANCO RUBIO, Gloria y LLORCA ANTOLÍN, Fina (eds.), (2008). *Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española*. Granada. Universidad de Granada.
- FRAY LUIS DE LEÓN (1950). *Obras del maestro Fray Luis de León*, B.A.E. t. XXXVII, Madrid, Atlas.
- FRIEDMAN, Edward. (1987). *The Antiheroine’s Voice. Narrative Discourse and Transformations of the Picaresque*. Columbia, University of Missouri Press.
- FUENTE FERNÁNDEZ, F. J. (2006). La tradición clásica en "La pícaro Justina". *Silva*, (5), pp. 105-179.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ José et al. (1968). *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos, Madrid, M. Rivadeneyra, 1863-1866*; ed. facsímil, 4 vols., Madrid, Gredos.
- GARBISU BUESA, M., MATAS CABALLERO, J., BALCELLS DOMÉNECH, J. M., & Pérez Fernández, D. (2008). *"La pícaro Justina" en la literatura inglesa del XVIII: El caso de Defoe y "Moll Flanders"*. Universidad de León, Secretariado de Publicaciones.
- GARCIA CARCEL, R. (1989). *Las culturas del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza.
- GARCÍA GÓMEZ, E. (1928). «Boccaccio y Castillo Solórzano» *RFE*, XV, pp. 376-78.
- GARCÍA RAMÓN, José Luis. (2001). “Onomástica y cultura clásica” en *Estudios clásicos*, n. 120, pp. 105-118.

- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (1995). «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, 65, pp.55-63.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2005). «Dientes postizos»: *Salas Barbadillo y el discurso culinario como crítica*. Vanderbilt, *e-journal of Luso-Hispanic Studies*, 2, pp. 157-172.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2008). *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E. (2010). «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo». *Diccionario filológico de literatura española. Siglos XVI-XVII*. Vol. 2, (coord. Pablo Jauralde). Madrid. Castalia.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2008). “A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y La pícaro Justina (con una digresión para uso de cervantistas)”. *Cervantes y su tiempo*, 2 vols., de Juan Matas Caballero y José María Balcells Domenech (eds.), II 207-231. León, Universidad de León.
- GARROTE BERNAL, Gaspar (2008). “A pelo y a pluma: algoritmos de conceptos en Castillejo y La pícaro Justina (con una digresión para uso de cervantistas)”. En *Cervantes y su tiempo*, 2 vols., de Juan Matas Caballero y José María Balcells Domenech (eds.), II 207-231. León: Universidad.
- GASTANAGA PONCE DE LEON, José Luis (2011). *Caballero noble desbaratado: Autobiografía e invención en el siglo XVI*. Lafayette, IN: Purdue University Press.
- GEREMEK, Bronislaw (1991). *Les fils de Caïn. Pauvres et vagabonds dans la littérature européenne (XVe-XVIIe siècle)*. París: Flammarion.
- GERNERT, Folke. (2016). "Los saberes problemáticos de la pícaro: *La Lozana Andaluza* y *La pícaro Justina*" *Estrategias picarescas en tiempo de crisis*, ed. Amaranta Sagura y Hannah Schlimpen, dir. Miguel García-Bermejo Giner y Folke Gernet, Trier, Hispanistik Trier, 43-51.
- GILI GAYA (1953). *La novela picaresca en el siglo XVI*, en *Historia general de las Literaturas Hispánicas, III*. Barcelona, Vergara.
- GIORGI, Giulia (2014). «Alonso de Castillo Solórzano reescritor de sí mismo: algunas notas sobre los *Escarmientos de amor moralizados* y el *Lisardo enamorado*», *Edad de Oro*, 33, pp. 257-266.

- GÓMEZ VOZMEDIANO, M. F. (2011). “Caballeros delincuentes en la Castilla barroca”, *Actas do Congresso Internacional Pequena Nobreza nos Impérios Ibéricos de Antigo Regime*. Edición digital. Lisboa, pp. 1-20.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA y Mayo, y RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, (1929). *Formación y elementos de la novela cortesana. Discursos leídos ante la Real Academia Española por Don Agustín González de Amezúa y Mayo y Don Francisco Rodríguez Marín en la recepción pública del primero, el día 24 de febrero de 1929*, Madrid, Olórzaga.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David. (2019). “Madrid, 1620. De la carrera editorial al nacimiento de un nuevo escritor: Alonso Castillo Solórzano y la narrativa de su tiempo”. *Criticón*, n. 135, pp. 29-48.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Marta (1989). *Las mujeres de la Edad Media y el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia.
- GORGOJO IGLESIAS, Raisa (2012). “La pícara como prostituta en la novela picaresca femenina”. 28-Mayo-2012. Web. <<https://prezi.com/lsvdywmx5yhe/la-picara-como-prostituta-en-la-novelapicaresca-femenina-espanola>>
- GOSSY, Mary: (1989). *The Untold Story. Women and Theory in Golden Age Texts*, Ann, Arbor, The University of Michigan Press, 1989.
- GROUZIS-DEMORY, Christelle (2014). “Las mujeres toman la palabra: estudio del discurso femenino en las novelas cortas de Alonso de Castillo Solórzano”. Carlos Mata Induráin, Adrián J. Sáez y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «Sapere aude». *Actas del III Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2013)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.
- GUARDIA GARCIA, Ana María (2012). “La mujer pícara y su constante existencia en la literatura”, en *Revista de Letras*, www.revistadeletras.net
- GUTIÉRREZ Palacio, J. (1967). (presentación), *La hija de Celestina de Salas Barbadillo*. Madrid, Magisterio Español, D. L. 1967. [notas C. Pastor Sanz; presentación J. Gutiérrez Palacio].
- HAAN, Fonger de (1903). *An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain*. The Hague, New York: Martinus Nijhoff.
- HAAN, Fonger de (1903): *Un bosquejo de la historia de la novela picaresca en España*. Nijhoff, La Haya y Nueva York.
- HANRAHAN, Thomas (1963): *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*, Madrid, Porrúa Turanzas.

- HELÍ HERNÁNDEZ, Jesús (1982). *Antecedentes italianos de la novela picaresca española*. Madrid: Porrúa.
- HERIT, A.L (1996). «Castillo Solórzano: el oficio de escribir entre *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*». *Quaderni del Dipartimento di LLSM*, n. 8, pp. 59-95.
- HERRERA PUGA, P. (1971). *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro. Aspectos de la vida sevillana en los siglos XVI y XVII*. Granada: Universidad de Granada.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1966). *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos.
- HERRERO GARCÍA, Miguel. (1937) “Nueva interpretación de la novela picaresca”. *Revista de Filología Española*, 25, págs. 343-362.
- HORNEDO, Rafael (1952). «Fernández de Avellaneda y Castillo Solórzano», *ACer*, II. Madrid, 249-267.
- HSU, Carmen (2002). *Courtesans in the Literature of Spanish Golden Age*, Kassel, Edition Reichenberger.
- HUARTE DE SAN JUAN (1595). *Examen de ingenios*. Biblioteca Virtual Universitaria, (PDF).
- HUESBE, M. A. (1987). “Delito, pena y sanción en la novela picaresca española de los siglos XVI y XVII”, *Revista de Estudios Histórico-Jurídicos*, 12.
- HUTCHINSON, Steven, et al. (1992). “Las brujas de Cervantes y la noción de comunidad femenina”. *Cervantes*, vol. 12, nº 2, p. 127-136.
- IMPERIALE, L. (2010). Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina. *Cervantes*, 30 (1), pp. 204-209.
- INSÚA CERECEDA, Mariela. "De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)." En Insúa Cereceda y Rodrigues Vianna Peres eds, *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*. Madrid: Iberoamericana, Frankfurt: Vervuert, pp. 149-65.
- JACOBS, Jürgen, (1998). *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*, Trien (Schriftenreihe Literaturwissenschaft, vol. 40).
- JAURALDE POU, Pablo (1979). «Alonso Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso* y *La fábula de Polifemo*», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, pp. 727-766. *Jornadas Navarras de Teatro Clásico* (2013). (Segundas jornadas), Olite, GRISO. Universidad de Navarra.

- JOLY, M., & Joly, M. (1988). La parodia como referente en "La pícaro Justina". *Bulletin Hispanique, XC*, pp. 445-448.
- JONES, J. R. (1974). «Hieroglyphics en La Pícaro Justina», *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Herzl con motivo de su ochenta aniversario*, Barcelona, Planeta, pp. 415-29.
- JUÁREZ ALMENDROS, E (2006). *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. London. Tamesis.
- KALER, Anne K. (1991). *The Picara: From Hera to Fantasy Heroine*. Popular Press.
- KARANOVIĆ, Vladimir (2014). "El discurso misógino, la mujer narradora y la imagen femenina en La pícaro Justina de Francisco López de Úbeda." *Universidad Comenius de Bratislava*.
- KEDZIERSKI, J. Jenifer (2000). *La varonía castigada: Protagonismo femenino en "La niña de los embustes, teresa de manzanares" de Castillo Solórzano*, Queen's University (Canada), ProQuest Dissertations Publishing.
- KILGORE HILLARD, Ernest H (1957). *Imitaciones españolas de La Celestina*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Illinois.
- KRAEMER y Sprenger, (1976). *El martillo de las brujas (Malleus Maleficarum)*, Madrid: Felmar.
- KUMAR, Gaurav, (2019) "El espacio marginal literario como lugar de ruptura de hegemonía: reflexiones críticas sobre La pícaro Justina y Shikanje Ka Dard". *Ars longa. Actas del VII congreso internacional jóvenes investigadores siglo de oro*, Biblioteca áurea digital, pp. 187-197.
- KWON, Misun (1993). «La fusión de los géneros en las novelas picarescas femeninas del siglo XVII». Tesis doctoral, Madrid, UCM.
- LA GRONE, Gregory G (1941): «Salas Barbadillo and the Celestina», *HR*, IX, pp.440-58.
- LA GRONE, Gregory G (1942) «Quevedo and Salas Barbadillo», *HR*, X, pp. 223-43.
- LA GRONE, Gregory G (1945): «Some poetic favorites of Salas Barbadillo», *HR*, XIII, pp. 24-44.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1942). "La interpretación del Barroco y sus valores españoles", en Werner Weisbach, *El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa-Calpe.

- LANGLE DE PAZ, Teresa (2004). *¿Cuerpo o intelecto?: Una respuesta femenina al debate sobre la mujer en la España del siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga.
- LARA ALBEROLA, Eva (2010). «La hechicera en la literatura española del siglo XVI». Panorámica general. *LEMIR*, 14, pp. 35-52.
- LARA ALBEROLA, Eva (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de Oro*. PUV.
- LARSEN, K. S. (1987). “Intertextualidad, intersexualidad: los guzmanes de Alfarache y La pícaro Justina”. *Revista de estudios hispánicos*, 14-15, pp. 79-96.
- LAURENTI, Joseph L. (1964). “Impresiones y descripciones de las ciudades españolas en las novelas picarescas del siglo de Oro”, en *BBMP*, XL.
- LAURENTI, Joseph L. (1968). *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española: (1554-1964)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LAURENTI, Joseph L. (1970). *Estudios sobre la novela picaresca española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1970). «Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’». *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México: El Colegio de México.
- LEON Andrés de, (1605) *Práctico de morbo gallico*, Valladolid, Luis Sánchez. [Ejemplar de la Biblioteca Provincial de Cádiz (signatura XVII-114), disponible en la Biblioteca Virtual Andalucía, en red].
- LEPE GARCIA, M^a. Rocío (2011). «El último Castillo Solórzano: Hacia un modelo innovador del marco narrativo», en *Compostella Áurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, coords. Antonio Azaústre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, vol. II, pp. 739-746.
- LIMÓN, Natalie (2014). *Pícaras, busconas, y celestinas*. Vassar College Tesis doctoral.
- LIMÓN, Natalie. (2014). "Vassar College Nicolás Vivalda HISP 226: Pícaras, busconas, y celestinas. Entregado el 18 de diciembre.
- LISTERMAN, R. W. (1983). “‘La Hija de Celestina’: Tradition And Morality”. *USF Language Quarterly*, 22 (1), pp. 52-65.
- LLERA SÁNCHEZ, Francisco (1992). «Picardía, porquería, sarna y miseria» sobre las confluencias estilísticas del Barroco. *Actas del II Congreso Internacional*

- de Historia de la Lengua Española*. Coor. Por Manuel Ariza, pp. 715-722. Vol. 2. Universidad de Sevilla.
- LOBATO, María Luisa, y Domínguez Matito, Francisco (eds.), (2004). *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, Madrid.
- LONES, Rosemarie. G (1974). *Alonso de Castillo Solórzano's Novelas Cortas: Meaning and Purpose*, Tesis inédita de la Universidad de Oklahoma.
- LOPEZ DE TAMARGO, PALOMA. (1979). *La Intertextualidad de "La Pícaro Justina"*, The Johns Hopkins University, Dissertations Publishing.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, J. E (2014). «*Corrección de vicios*, de Salas Barbadillo, y la primera etapa de la novela corta española». *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, nº 7, pp. 1-16. Universidad Autónoma de México.
- LOPEZ-CORDON, María Victoria (1990). "La literatura religiosa y moral como conformadora de la mentalidad femenina (1760-1860)". *VV. AA.: La mujer en la historia de España (siglos XVI-XX): Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 59-69.
- LOPEZ-CORDON, María Victoria (1994). "La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas". *Manuscripts: revista d'història moderna*, (12), pp. 079-107.
- LÓPEZ, Berta. (1972). "Marcel Bataillon: Pícaros y picaresca, La Pícaro Justina." *Boletín de Filología* 23: 399-402.
- LUQUE FAJARDO, F. (1603). *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos. Utilísimo a los confesores y penitentes, justicias y los demás, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahúres y fulleros la República Cristiana*. Madrid: Casa de Miguel Serrano de Vargas.
- MANCING, H. (1979). The picaresque novel: A protean form. *College Literature*, 6 (3), 182.
- MANNY, K. (1995). *Trickster women and the lessons they teach: The moral as the unifying factor in the picaresque novels of Alonso de Castillo Solórzano*, University of Kentucky, Dissertations Publishing.
- MANUKYAN, Armine (2011). «Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias». *Actas Congreso Internacional JISO. GRISO*. Universidad de Navarra.

- MANZANO PÉREZ, Eva (2016). *Seducción y género en la Sevilla barroca*, Sevilla: Triskel Ediciones.
- MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar. (2011). Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española. *Dicenda*, 29, 317-323.
- MAÑERO LOZANO, David (2010). «Trayectoria editorial de *La pícaro Justina*. Estudio bibliográfico y textual», *Criticón* (Toulouse), 109, pp. 73-93.
- MAÑERO LOZANO, David (2011). «La edición príncipe de *La pícaro Justina*. Análisis de los estados textuales». *RLit*. Vol. LXXIII, nº 146, pp. 407-426.
- MAÑERO LOZANO, David (2012). El "cotidiano dezir" de *La pícaro Justina*. Aproximación formal al estudio de la comicidad popular en la literatura española del Siglo de Oro. *EHumanista*, 21, pp. 162-194.
- MARAVALL José Antonio (1976). "La aspiración social de 'medro' en la picaresca." Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, Nº 312, junio.
- MARAVALL, José Antonio (1986). *El mundo social de «La Celestina»*. Madrid. Gredos.
- MARAVALL, José Antonio, (1987). *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Taurus.
- MARAVALL, José Antonio. (1986). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARAZZANO, Tiziana (2007). "La imagen del monstruo en las relaciones de sucesos (s. XVI-XVII) entre moraleja y admiración", En *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n. 7.
- MARÍN PINA, María del Carmen (2011). «La doncella andante en los libros de caballerías españoles: la libertad imaginada». Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp. 267-305.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (1982). "Itinerario de *La Pícaro Justina*." *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 22, nº 47: 115-135.
- MARTINEZ SHAW, C. (1984). "Cultura Popular y Cultura de Elites en la Edad Moderna", en A. Berenguer et al, *Sobre el concepto de cultura*, Barcelona, Mitre.
- MARTÍNEZ, Miguel (2018). "No hay más remedio... El porqué de la picaresca", *Desperta Ferro. Arqueología e Historia*, 2018, nº 20, p. 6-13.
- MASON, Mary G. (1988). «The Other Voice: Autobiographies of Women Writers », en Sidonie Smith y Julia Watson (eds.), *Women, Autobiography, Theory: A Reader*, Madison, The University of Wisconsin Press, pp. 321-324.

- MAZA, E. (1987). *Pobreza y asistencia social en España. Siglos XVI al XX*. Valladolid:, Universidad de Valladolid.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1961). *Orígenes de la novela*. Madrid: CSIC.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus, SCHLICKERS, Sabine (2008). *La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Eds. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana, Vervuert.
- MILÁN MARTÍN, Aurora Ángeles (2016). "Aproximación socioeducativa al papel de la mujer en el siglo XVII a través de la figura de la pícara en La hija de Celestina y Teresa de Manzanares." *Revista de Educación de la Universidad de Granada* 23: 205-218.
- MIÑANA, Rogelio (2002). *La verosimilitud en el Siglo de Oro: Cervantes y la novela corta*. Newark: Juan de la Cuesta.
- MOLHO, Mauricio (1972). *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca. Anaya.
- MOLHO, Mauricio (1983). «¿Qué es picaresmo?». *Edad de Oro*, 2, pp. 127-135.
- MOLL, J (2001). «Análisis editorial de todas las obras de Salas Barbadillo». *Silva*. Madrid. Castalia.
- MOLL, Jaime «El libro en el siglo de oro», *Edad de Oro*, 1, 1982, pp. 43-54.
- MONEY Jane (2007). "Los "Burladores" del honor en *Don Quijote*." En revista electrónica *Tatuana*. Publicación del Programa de Español. Universidad de Alabama. En: <http://bama.ua.edu/~tatuana/numero2/images/rev.pdf>
- MONTAUBAN, Jannine, (2003). *El ajuar de la vida picaresca: reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*. Madrid, Visor.
- MONTE, Alberto del (1971). *Itinerario de la novela picaresca española*. Barcelona, Lumen.
- MORENO BÁEZ, E. (1948). *Lección y sentido de Guzmán de Alfarache*. R. F. E., Madrid.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2014). «"La corte del mundo maravilla". La picaresca durante el reinado de Felipe IV», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 62/2, pp. 383-480.
- MURILLO MURILLO, Ana (1998). «La pícara Justina de Francisco López de Úbeda», en *Picaresca española en traducción inglesa (ss. XVI-XVII)*. Antología y estudios, ed. F. Javier Sánchez Escribano, Zaragoza Universidad de Zaragoza, pp. 175-200.

- MURILLO MURILLO, Ana (1990). «The Spanish Jilt: The first English versión of La Pícara Justina», SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies, 1, pp. 155-175.
- NAVARRETE, Baltasar de, (2001). 'La pícara Justina', *La novela picaresca*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, pp. 993–1471.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2007). "Edición". En F. López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícara Justina*. Madrid: Biblioteca Castro.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2012). *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en la Edad de Oro*. Madrid: Edaf.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2019). *María de Zayas y otros heterónimos de Castillos Sólorzano*, Universidad de Barcelona.
- NAVARRO, Gaspar (1631). *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia o poder del demonio; en que se condena lo que suele correr por bueno en hechizos, agüeros, ensalmos, vanos saludadores, maleficios, conjuros, arte notoria, cabalista, y paulina y semejantes acciones vulgares*, Huesca, Pedro Blusón.
- NEBOT CALPE, N. (2004). «Semblanzas de la picaresca femenina española», Actas del XXXIX Congreso AEPE [en línea]. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_39/congreso_39_19.pdf [Consultado el 20/3/2020].
- NIEMEYER, Katharina. (2008). "¿Quién creerá que no he de decir más mentiras que letras?: el Libro de entretenimiento de la pícara Justina, de Francisco López de Úbeda, (Medina del Campo, 1605), pp. 193-221.
- OLTRA TOMÁS, J. M. (1999). «Los emblemas en *La pícara Justina*: el caso de la Introducción general». *Voz y Letra*, X, 1, pp. 51-70.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel (1983). "Casuística estructural en "La pícara Justina" de Francisco López de Úbeda". *Estudios Humanísticos*, pp. 55-67.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel (1985). «La parodia como referente en *La pícara Justina*». Institución Fray Bernardino de Sahagún. Diputación Provincial de León. CSIC. León, pp. 88-89.
- OLTRA TOMÁS, José Miguel (1988). «Una aproximación a *La pícara Justina*». *Ínsula*, 503, pp. 13-14.
- OÑATE, María del Pilar (1983). *El feminismo en la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe.

- ORNSTEIN, Jacob (1941). «La misoginia y el profeminismo en la literatura castellana», *RFH*, III, pp. 218-232.
- ORTEGA Y GASSET, J (1957). *La picardía original de la novela picaresca. Obras completas*, Vol. II, Madrid, *ROcc*.
- ORTEGA, M. (1989). “*Spanish women in the Reformation*” en *Women and Counter-Reformation Europe*. Sherin Ed. Bloomington and Indiana: Indiana University Press.
- PALOMO, María del Pilar (1976). *Forma y estructura de la novela cortesana*, Madrid, Planeta.
- PARKER, Alexander A. (1957). *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age*. Cambridge/London: Hispanic and Luso-Brazilian Councils.
- PARKER, Alexander A. (1967). *Literature and the Delinquent: The Picaresque novel in Spain and Europe*. Edinburgo: University Press.
- PARKER, Alexander A. (1975). *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa 1599-1753*. Madrid. Gredos
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe (2008). *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Edaf.
- PEDROSA, José Manuel (2017). “La pastora Marcela, la pícaro Justina y la necia Mergelina: Voces, cuerpos y heroísmos femeninos en el Barroco”, *Mujeres de palabra, género y narración oral en vos femenina*, Madrid, UNED, pp. 231-271.
- PEDROSA, Jose Manuel (2011). «*La novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*», *Criticón*, n. 113, pp. 181-186.
- PEDROSA, Jose Manuel (2015). Francisco López de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en Ed. David Mañero Lozano. Madrid, Cátedra, 2012, *Criticón*, n. 123, pp. 213-216.
- PENA GARCÍA, S. (2018). “*El ángel del hogar se echó a volar*”: *La construcción de las nuevas feminidades en la novela de la edad de oro de las escritoras*, University of Colorado at Boulder, Dissertations Publishing.
- PEREIRA, Óscar. (1992). *Del Cortesano al actor: literatura y representación pública en la primera modernidad española*. Tesis Doctoral. Minneapolis: University of Minnesota.
- PÉREZ BALTASAR, María Dolores (1984). *Mujeres marginadas. Las casas de recogidas en Madrid*, Madrid.

- PÉREZ DE VALDIVIA, Diego (1585). *Aviso de gente recogida y especialmente dedicada al servicio de Dios. En el qual se da consejos, y remedios contra los peligros y tentaciones que en el camino del cielo se suelen ofrecer*. Barcelona, En casa de Hieronymo Genoues.
- PÉREZ ERDELYI, Mireya (1979). *La pícaro y la dama. La imagen de las mujeres en las novelas picaresco-cortesanas de María de Zayas y Alonso de Castillo Solórzano*, Florida, Miami, Eds. Universal.
- PÉREZ VENZALÁ, V (1999). «Del bufón al pícaro. El caso de *La pícaro Justina*». *DICENDA*. 17, pp. 215-250.
- PEREZ, A. F. (1996). "La mujer trabajadora del barroco a través de la picaresca". *El trabajo de las mujeres, siglos XVI-XX: VI Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer*, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, pp. 17-30.
- PÉREZ, Joseph. (2001). *La España del siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ, M.D. (1984). *Mujeres marginadas: las casas de recogidas en Madrid*. Madrid: Gráficas Lormo.
- PÉREZ, Nieves C. E. (2002). *La imagen de la mujer en "La pícaro Justina"*, University of Puerto Rico, Mayaguez (Puerto Rico), Dissertations Publishing, 2002.
- PERRY, M. E. (1993). *Ni espada rota ni mujer que trota. Mujer y desorden social en la Sevilla del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica.
- PERRY, M. E. (2012). *Hampa y sociedad en la Sevilla del Siglo de Oro*. Sevilla: Ensenada.
- PERRY, Mary Elizabeth (1985). "Deviant insiders: legalizad prostituyes and consciousness of women in early modern Seville" en *Comparative Studies in Society and History*, 27, pp. 138-158.
- PERRY, Mary Elizabeth. (1990). *Gender and disorder in early modern Spain*. New Jersey: Princeton University Press.
- PERRY, Mary Elizabeth. (1992). "Magdalens and Jezebels: in Counter-reformation Spain", en Anne Cruz y Mary Elizabeth Perry Eds. *Culture and Control in Counter-Reformation Spain*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 124-144.
- PETRO, Antonia. (2005). "Sexo y mañas: la supervivencia de las pícaras." *Hispanic Journal*, pp. 35-50.

- PEYTON, M. A. (1949). «Salas Barbadillo's *Don Diego de noche*». *PMLA*, LXIV, pp. 484-506.
- PEYTON, M. A. (1973). *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Nueva York, Twayne.
- PFANDL, Ludwig. (1933). *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Traducción de J. Rubió. Barcelona: Gili.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2006). «El nacimiento de las colecciones de novela corta en español», en *Nuevos enfoques sobre la novela corta barroca*, coords. Mechthild Albert, Ulrike Becker, Rafael Bonilla y Angela Fabris, Frankfurt am Main, Peter Lang, pp. 77-91.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2015). “De la hija de celestina a la ingeniosa Elena: Estructura narrativa, género literario e interpolación”. *Edad De Oro*, (34), 187-200.
- PIQUERAS FLORES, Manuel (2018). *Salas Barbadillo y las colecciones de metaficciones*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PLACE, Edwin B. (1926). «Salas Barbadillo, Satirist» *RR*, XVII, pp. 230-242.
- PLACE, Edwin B. (1927). «*La casa de placer honesto*, de A.J .Salas Barbadillo, together with an Introduction in With His Life and Works are Studied». *University of Colorado Studies*, XV, pp. 255-466.
- PORRO HERRERA, María José (1995). *Mujer "sujeto"/mujer "objeto" en la literatura española del Siglo de Oro*. Universidad de Málaga.
- POSKA, Allyson (2004). «Elusive Virtue: Rethinking the Role of Female Chastity in Early Modern Spain». *Journal of Early Modern History*, 8: 1-2 (June 2004), pp. 135-146.
- PRAAG, J. (1936). “La pícaro en la literatura española” en *Spanish Review*, vol. 3, pp. 63-74.
- PROFETI, Maria Grazia (1994). “Mujer libre-mujer perdida: una nueva imagen de la prostituta a fines del siglo XVI y XVII”, en Redondo, A. (dir.), *Images de la femme en Espagne aux XVI et XVII siècles: Des traditions aux renouvellements et à l'urgence d'images nouvelles. Colloque international*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 202-205.
- QUEVEDO, Francisco de (1966). *El Rómulo del marqués Virgilio Malvezzi*, en *Obras Completas*, Vol. I Obras en prosa, Madrid.

- QUEVEDO, Francisco de (1980). *El Buscón*, Domingo Ynduráin (ed.), Madrid, Cátedra.
- QUILES FAZ, A. (2010). «Mujeres escritoras: entre la aguja y la pluma», *Uciencia*, núm. 3 [en línea]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10630/4056>. [Consultado el 03/01/2020].
- QUINTANAR, M. J. T. (2016). “La cita de *La pícaro Justina* en los *Sueños*: una aguda variante de autor con una posible alusión burlesca a Guzmán de Alfarache”. *La Perinola*, 20, pp. 333- 348.
- RAMÓN TRIVES, E. (1980): «Senequismo y picaresmo (continuación)», *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, vol. 38, núm. 2 [en línea]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10201/21967>. [Consultado el 14/01/2020].
- REDONDO GOICOECHEA, Alicia. (1984). «El nombre propio del personaje-persona como indicio sintagmático de la narración en tres relatos picarescos » en *Le personnage en question. Toulouse*. Service des publications, Université de Toulouse-Le Mirail. pp. 93-99.
- RESTREPO GAUTIER, P. (2003). 'Tanto crece el amor cuanto la pecunia crece': La asociación del amor y el dinero en "La pícaro Justina". *Hispanic Journal*, Xxiv (1-2), 41-51.
- REY ALVAREZ, Alfonso (1987). «El género picaresco y la novela», *AFEil*, X, pp. 309-332.
- REY ALVAREZ, Alfonso, (1979). «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *BR*, XLVII, pp. 55-75.
- REY HAZAS, Antonio (1979). “La novela picaresca y el narrador fidedigno”. *Hispanic Review*, 47 (1), 55.
- REY HAZAS, Antonio (1983). “La compleja faz de una pícaro: Hacia una interpretación de *La pícaro Justina*”. *Revista De Literatura*, 45 (90), 87.
- REY HAZAS, Antonio (1984). "Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en "La pícaro Justina". *Edad De Oro*, III, 201-225.
- REY HAZAS, Antonio (1989). «Precisiones sobre el género literario de "La Pícaro Justina"», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 469-470.
- REY HAZAS, Antonio (2003). *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga.

- REY HAZAS, Antonio & ÁLVAREZ BARRIENTOS, J. (2009). *Las mujeres libres de Cervantes a la luz misógina de "La pícaro Justina"*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- REY HAZAS, Antonio, (1986). *Picaresca femenina. La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, Barcelona, Plaza y Janés.
- REY HAZAS, Antonio. (1982). *Introducción a la novela del siglo de Oro, (Formas de la narrativa idealista)*, separata de *Edad de Oro*, Vol. 1, Madrid, Universidad Autónoma.
- REY HAZAS, Antonio. (1983). «Novela picaresca y novela cortesana: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo» en *Edad de Oro*, II, Madrid, Departamento de Literatura de la Univ. Autónoma, pp. 137-56.
- REY HAZAS, Antonio. (1990). *La Novela Picaresca*. Madrid: Anaya.
- RICAPITO, Joseph (1966). *Hacia una definición de la picaresca: Un estudio de la evolución y el género junto con una bibliografía crítica y comentada...* Tesis doctoral inédita, Universidad de California, Los Ángeles.
- RICAPITO, Joseph. (1968). *Ensayo de una bibliografía de la literatura picaresca española (1554-1964)*. Madrid: CSIC.
- RICO, Francisco (1971). «Introducción». *La novela picaresca española*, I, Barcelona. Planeta, pp. IX-CLXXXIII.
- RICO, Francisco (1984). «Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre novela picaresca». *Edad de Oro*, 3, pp. 227-240.
- RICO, Francisco. (1970). *La novella picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- ROBBINS, Jeremy (2008), "Renaissance and Baroque: continuity and transformation in Early Modern Spain", en: *The Cambridge History of Spanish Literature*, Gies, David T. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 137-148.
- RODRÍGUEZ GUERREO, J (2000). *La Garduña de Sevilla* de A. Castillo Solórzano. *Azogue*,3. www.revistaazogue.com/garduna.htm.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2005). *La nave de los pícaros. Investigaciones sobre la novela picaresca*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Católica Sedes Sapientiae.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2006). «Quien bien ata, bien desata»: *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo», *ehumanista. Journal of Iberian Studies*, 6, pp. 114-131.

- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2008). “Andad, hijos: el grabado alegórico de La pícaro Justina”. En J. Matas Caballero (Coord.), *Cervantes y su tiempo* (pp. 155-164). Vol. 2. León: Universidad de León.
- RODRÍGUEZ Mansilla, Fernando (2009). “La niña de los embustes, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano”. *Dicenda*, 27, 109-130.
- RODRÍGUEZ Mansilla, Fernando (estudio y edición) (2012). *Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano. Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla*. Universidad de Navarra. Iberoamericana, Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, A. (1994). “La sogá y el fuego: La pena de muerte en España en los siglos XVI y XVII”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 15, pp. 13-40.
- RODRÍGUEZ SOLIS, Enrique. (1921). *Historia de la prostitución en España y América*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- RODRÍGUEZ-GURIDI, B. (2006). *Al margen de la picaresca: La construcción de bordes literarios y sociales a partir de obras marginales al género*, University of Colorado at Boulder, Dissertations Publishing.
- RODRÍGUEZ-OLIVA, J. (1982). *La ausencia de la picaresca en el Lazarillo de Juan de Luna y la hija de celestina de A. J. de Salas Barbadilla*, The University of Texas at El Paso, Dissertations Publishing.
- RODRÍGUEZ, Adriana (2016). «Personajes y escenarios: motivos compartidos en "Don Quijote" y "La pícaro Justina"», *NRFH*, vol. 64, núm. 1 [en línea]. Recuperado de <https://nrfh.colmex.mx/index.php/nrfh/article/view/5/5>. [Consultado el 22/04/2020].
- RODRÍGUEZ, L (1980). «Aspectos de la primera variante femenina de la picaresca española» en *Explicación de los textos Literarios*, 8, pp. 175-181.
- ROHLAND DE LANGBEHN, Régula, (2012). *A dos luces. El feminismo de la picaresca femenina hasta Defoe*, Newark, Delaware: LinguaText.
- ROJAS, Fernando de (1994). *La Celestina*. Estudio introductorio y notas de Dorothy Severin. Altaya. Barcelona.
- ROJO VEGA, Anastasio (2004). «Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)». *Dicenda.CFH*, 22, pp.201-228.
- ROJO VEGA, Anastasio (2005). *El autor de «La pícaro Justina» (1605)*, Valladolid, Instituto Castellano Leonés de la Lengua, Beltenebros Minor, Avances, 1.

- ROMERO-DÍAZ, Nieves (2002). *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*. Newark, Juan de la Cuesta.
- RONCERO LÓPEZ, V., & Arellano Ayuso, I. (1996). *La novela bufonesca: "La pícaro Justina" y el "Estebanillo González"*, Bethesda, United States.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano (2010). *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano, (2019). "El «abolengo festivo» de La Pícaro Justina: La burla genealógica." *Revue Romane*.
- RONCERO LÓPEZ, Victoriano. (1996). "La novela bufonesca: La pícaro Justina y el Estebanillo González." *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*. GRISO (Grupo de Investigación Siglo de Oro Universidad de Navarra).
- RONQUILLO, Pablo (1969). *Hacia una definición de La Pícaro del siglo diez-y-siete en España*. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, Dissertations, 1969.
- RONQUILLO, Pablo (1980). *Retrato de la pícaro*. Madrid. Playor.
- RUMEAU, A (1964). «Notes au Lazarillo». *BH*, LXVI, pp. 257-293.
- SÁEZ, Adrián J. (2015). "Mujeres de quita y pon: el examen de putas en «El rufián viudo» de Cervantes." *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas* 3, pp. 271-82.
- SÁINZ González, Eugenia (1999): «Misoginia o miedo en la picaresca femenina» *VERBA HISPANICA*, vol. VIII, pp. 27-48.
- SALDAÑA, Q (1926). «El pícaro en la literatura y en la vida española». *Nuestro Tiempo*, XXV, 103-137, 193-213, 218-46.
- SAN JERÓNIMO, Magdalena de. (1975). *Razón y forma de la galera y casa Real (1608)* en Manuel Serrano y Sanz, *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, vol. 270 de la Biblioteca da Autores Españoles. Madrid: Atlas, 304-316.
- SÁNCHEZ ORTEGA, María Elena. (1983). "La mujer en el antiguo régimen: tipos históricos y arquetipos literarios", en María Ángeles Durán, Ed. *Nuevas perspectivas sobre las mujeres. Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, vol. 1, pp. 114-116.
- SÁNCHEZ-CASTAÑER, Francisco. (1941). "Alusiones teatrales en "La Pícaro Justina"." *Revista de Filología Española*, vol. 25, pp. 225-244.

- SÁNCHEZ-DÍEZ, F (1972). *La novela picaresca de protagonista femenina en España durante el siglo XVII*. Tesis Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill.
- SCHWARTZ LERNER, Lía (1989). “Mulier... milvinum genus. La construcción de personajes femeninos en la sátira y la ficción áureas”. *En Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, coordinado por Adolfo Soteli Vázquez y Marta Cristina Carbonell. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- SCHWARTZ, L (1989). «*Mulier...milvinum genus*: la construcción de personajes femeninos en la sátira y la ficción áureas», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. A. Sotelo Vázquez y M.C. Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, vol.1, pp. 629-647.
- SEARS, Theresa Ann. (2003). “Sight Unseen: Blindness, Form and Reform in the Spanish Picaresque Novel”. *Bulletin of Spanish Studies*, volume LXXX, Number 5, pp. 531-543.
- SEBASTIÁN, S., & DE CEBALLOS, A. R. G. (1981). *Contrarreforma y barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 2 vols., t. I, p. 193.
- SEVILLA Arroyo, Florencio (ed.). (2001). *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia.
- SNOW Joseph, T (2008). «Las tres primas del entorno celestinesco y una nota sobre el tema del linaje». *Celestinesca*. 32. pp. 291-305.
- SOBEJANO, Gonzalo (1975). «Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador», en *Studia Hispanica in Honorem Rafael Lapesa*, III, Madrid.
- SOGUERO, F. M. (1997). «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina», *DICENDA*, Cuadernos de Filología Hispánica, núm. 15.
- SOONS, Alan. (1978). *Alonso de Castillo Solórzano*. Boston: Twayne, Twayne's World Authors Series.
- STICKNEY, G. H. (2004). *Gender, genre, and pseudoautobiography in spanish picaresque narrative and the spanish american testimonial novel*, Indiana University, Dissertations Publishing.
- SUÁREZ, Mireya. (1926). *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*. Madrid: Imprenta Latina.

- SULLIVAN, C. (1983). "Re-Reading the Hispanic Literary Canon: The Question of Gender" en *Ideologies and Literature*, vol. IV, 16: 93-101.
- TALENS, Jenaro (1977). «Contexto literario y real y sacralizado. El problema del marco narrativo en la novela corta castellana del seiscientos». *La escritura como teatralidad*, Valencia, Universidad, pp. 121-181.
- TALENS, Jenaro, (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*. Madrid, Júcar.
- TEMPRANO, Emilio (1995). *Vidas poco ejemplares: Viaje al mundo de las rameras, los rufianes y las celestinas: (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Prado.
- TERRADO PABLO, Javier. (2010). «Emblemática y onomástica» en *Emblemata*, XVI. Zaragoza: Institución «Fernando El Católico» Cátedra de Emblemática «Varón de Valdeolivos». pp. 239-255.
- TOBAR QUINTANAR, M. J. (2016). "La cita de La Pícara Justina en los Sueños: una aguda variante de autor con una posible alusión burlesca a Guzmán de Alfarache". *La Perinola*, 20, pp. 333-361.
- TORREMOCHA HERNÁNDEZ, Margarita (2010). *La mujer imaginada: visión literaria de la mujer castellana del Barroco*. Badajoz, Abecedario Editorial.
- TORRES, Luc (2004). «Hijas e hijastras de Justina: aventuras y desventuras de una herencia literaria» en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, II*, Madrid, Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, pp. 1763-1771.
- TORRES, Luc (2005). «Intertexto, metatexto y contexto en *A qui cominsan las bodas del pícaro Guzmán de Alfarache, con la pícaro Justina Diez de Villadeborlas...* (pliego suelto de 1605)». *AIISO.VII*. pp. 603-609.
- TORRES, Luc (2009). «A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (siguiendo las huellas del médico toledano Francisco López de Úbeda)». *Voz y Letra*. Tomo, XX, Vol. 1, pp. 23-41.
- TORRES, Luc (2009). «Addenda a 'A vueltas con la autoría del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*'. *Voz y Letra*. Tomo, XX, Vol. 2, pp. 3-5.
- TORRES, Luc, (2010). "Introducción". En F. López de Úbeda, *La pícaro Justina*. Edición de Luc Torres. Madrid: Castalia.
- TORRES, Luc, MATA INDURÁIN, C., & ZUGASTI, M. (2005). *La Guzmanana de Alfarache: Huellas del 'libro del pícaro' en "La pícaro Justina"*. Estado de la

- cuestión*. En Actas del Congreso "El Siglo de Oro en el nuevo milenio", Pamplona, EUNSA. Vol. II, pp. 1645-54.
- TORRES, Luc. (2000). *Les représentations du pouvoir dans "la pícara justina" de francisco lópez de ébeda*. Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- TORRES, Luc. (2004). "Los Moriscos de La pícara Justina." *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: New York, 16-21 de Julio de 2001*. Juan de la Cuesta.
- TORRES, Lucas (1998). «Emblemática y literatura: el caso de La pícara Justina», Actas del XIII Congreso AIH [en línea]. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_1_100.pdf. [Consultado el 05/12/2019].
- TRILCE, F. L (1971). *A Literary study of «La pícara Justina»*. Tesis Doct. Syracuse University. Universidad de Granada.
- VALBUENA PRAT, Ángel (1956). *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar.
- VALLECILLO LÓPEZ, J., & PIÑERO RAMÍREZ, P. M. (2005). *Análisis de las técnicas narrativas de "La garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas", de Castillo Solórzano*. *Literatura*, n. 78, Universidad de Sevilla. Vol. I, pp. 585-605.
- VAN PRAGG (1936). «La pícara en la literatura española». *SR*. 3, pp. 63-74.
- VELASCO KINDELAN, M (1983). *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- VICENTE BALDRICH, Mireia (2016). *Cuatro pícaras seiscentistas*, Tesis doctoral. Universidad de Barcelona.
- VIGIL, Mariló (1989). *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*. Madrid, Siglo XXI.
- VILAR, Jean (1976). "Discours pragmatique et discours picaresque", en *Actes de la picaresque espagnole*. Montpellier: Études Sociocritiques.
- VILLALOBOS, Miguel (1978). *The Character of the pícara in the Spanish literature. El personaje de la pícara en la novela española*. Florida. PhD. State University. UMI Dissertation.
- VINCES, Nancy. (2012). *María De Zayas: Lo Paradójico De Una Escritora Del Siglo De Oro Español*.
- VITSE, Marc (1980). «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón*, 11, pp. 5-142.

- VIVES, Juan Luis (1995). *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- VOLLENDORF, Lisa (2005). *Literatura y feminismo en España, S. XV-XXI*. Icaria Editorial.
- VV.AA. (1976). *Actes. Picaresque Européenne. Col. Études Sociocritiques*. Coord. por Cros, Edmond. Montpellier: Université Paul Valéry.
- VV.AA. (1979). *La picaresca: orígenes, textos y estructura: Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca*. Coord. Por Criado de Val, Manuel. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- VV.AA. (1994). *Las Mujeres del Antiguo Régimen*. Barcelona: Icaria Editorial.
- VV.AA. (1996). *Sex and Love in Golden Age Spain*. New Orleans: University Press of the South.
- WALTHAUS, Rina (1993). «Parámetros de la representación de la sexualidad femenina en la literatura medieval castellana» en *La mujer en la Literatura de la Edad Media y Siglo de Oro*. Rodopi, pp. 23-43.
- WALTHAUS, Rina (1993). (ed), *La mujer en la literatura hispánica de la Edad Media y el Siglo de Oro*, Amsterdam, Rodopi, Foro Hispánico, V.
- WEBER, Alison (1979). «Cuatro clases de narrativa picaresca», en ACIP, 1, Madrid, FUE, pp.13-18.
- ZABALETA, Juan de (1977). *El día de fiesta por la tarde*, Visor, Madrid.
- ZAFRA, Enriqueta. (2004). *The role of prostitution in the female picaresque*, University of Toronto (Canada), Dissertations Publishing.
- ZAFRA, Enriqueta. (2009). *Prostituidas por el texto: discurso prostibulario en la picaresca femenina*. Purdue University Press.
- ZAFRA, Enriqueta. (2015). "Piedra rodadera no es buena para cimient: el caso de la pícara Lozana y otras españolas «sueltas» de la época". *Lemir* 19, pp. 177-202.
- ZAFRA, Enriqueta., (2015). «'Ir romera y volver ramera'. *Las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el Libro de entretenimiento de la pícara Justina*». *RCEH*. Vol.39, 2, pp. 483-504.
- ZALBA, Verónica Marcela. (2013). "Rohland de Langbehn, Régula (2012), A dos luces. El feminismo en la picaresca femenina hasta Defoe, Newark-Delaware, Juan de la Cueva, 313 páginas." *Cuadernos del Sur Letras* 43: 257-260.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1962). *Qué es novela picaresca*. Buenos Aires. Columbia. También en Biblioteca Virtual Universal (2003).

- ZAVALA, Iris M. Isla (2009). *La parodia sacra y la cultura de la risa*. Edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ZAYAS Y SOTOMAYOR, María (1983). *Desengaños amorosos*. Ed. Alicia Yllera. Madrid: Cátedra.
- ZECEVIC, P., & Whicker, J. (1998). "*La pícara Justina*" a la luz de la 'teoría' de "*parler-femme*" de Luce Irigaray. Bethesda, The University of Birmingham.