



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## Cuatro pícaras seiscentistas

Mireia Vicente Baldrich

**ADVERTIMENT.** La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) i a través del Dipòsit Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

**ADVERTENCIA.** La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) y a través del Repositorio Digital de la UB ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

**WARNING.** On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX ([www.tdx.cat](http://www.tdx.cat)) service and by the UB Digital Repository ([diposit.ub.edu](http://diposit.ub.edu)) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**Departamento de Filología Hispánica**

Programa de doctorado  
Filología Hispánica

Tesis para optar al título de Doctora en Filología  
Hispánica

***CUATRO PÍCARAS SEISCENTISTAS***

Mireia Vicente Baldrich

Bajo la dirección de: Rosa Navarro Durán

Barcelona, 2016  
**UNIVERSIDAD DE BARCELONA**

# ÍNDICE

<b>Introducción</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>La pícara, protagonista de la novela picaresca</b>	<b>14</b>
1.1 Hacia una interpretación del concepto «novela picaresca».	15
1.1.1 Acercamientos críticos.	15
1.1.2 Características formales del género picaresco.	28
1.2 Características principales de los relatos de pícara como protagonista.	34
1.2.1 La crítica frente a la «novela picaresca femenina».	34
1.2.2 Prostitución y mujeres de malvivir en la sociedad del Siglo de Oro.	46
1.2.3 Técnica narrativa y discurso misógino en la picaresca femenina.	53
1.2.4 Caracterización de la pícara literaria seiscentista.	60
1.2.5 Influencia de la novela cortesana en las novelas de pícara protagonista.	71

<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b><i>La pícaro Justina</i></b>	
	<b>79</b>
2.1 Sobre la autoría: últimas investigaciones.	80
2.2 Aparición de <i>La pícaro Justina</i> y su fin propagandístico.	92
2.3 Crítica valorativa de <i>La pícaro Justina</i> .	106
2.4 <i>La pícaro Justina</i> : una deformación paródica del <i>Guzmán</i> .	117
2.5 Discurso bufonesco de Justina.	132
2.5.1 Aspectos satirizados del <i>Libro de entretenimiento</i> .	138
2.6 <i>La pícaro Justina</i> , novela picaresca.	153
2.7 La máscara de la pícaro Justina.	164

<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b><i>Elena, La hija de Celestina de Salas Barbadillo</i></b>	
	<b>174</b>
3.1 Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: vida y obra.	175
3.2 Salas Barbadillo y otros relatos de sabor picaresco.	188
3.3 <i>La hija de Celestina</i> (1612).	200
3.3.1 Publicación y valoraciones críticas.	200
3.3.2 Discurso y carácter híbrido de <i>La hija de Celestina</i> .	208
3.3.2.1 Discurso picaresco.	211
3.3.2.2 Discurso celestinesco.	221
3.3.2.3 Discurso cortesano	226
3.3.3 De <i>La hija de Celestina</i> (1612) a <i>La ingeniosa Elena</i> (1614).	234
3.3.4 Ideología moral y castigo de Elena.	239
3.3.5 Elena: prostitución, delincuencia y patíbulo.	248
3.4 Modelos y referentes de <i>La hija de Celestina</i> .	257

<b>CAPÍTULO 4</b>	
<b>Teresa y Rufina, las pícaras de Castillo Solórzano</b>	<b>271</b>
4.1 Vida y obra de Alonso Castillo Solórzano.	272
4.2 Narrativa picaresca de Castillo Solórzano.	288
4.2.1 <i>El Proteo de Madrid</i> (1625).	298
4.2.2 <i>Las Harpías en Madrid y coche de las estafas</i> (1631).	302
4.2.3 <i>Las aventuras del Bachiller Trapaza</i> (1637).	309
4.3 <i>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</i> (1632).	317
4.3.1 La estructura miscelánea de <i>Teresa de Manzanares</i> .	320
4.3.2 La risa y la burla y otros temas principales.	347
4.3.3 Ideología y visión del mundo en <i>Teresa de Manzanares</i> .	352
4.3.4 El personaje de Teresa: caracterización físico-moral.	360
4.4 <i>La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas</i> (1642).	374
4.4.1 Hibridismo estructural en <i>La Garduña de Sevilla</i> .	378
4.4.2 Engaños, hurtos y burlas en <i>La Garduña</i> .	394
4.4.3 Ideología y moral.	397
4.4.4 Retrato de una pícara refinada: Rufina Trapaza.	403
4.5 El diálogo intertextual: otras lecturas de Castillo Solórzano.	410
<b>Conclusiones</b>	<b>424</b>
<b>Anexos</b>	<b>431</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>433</b>

*A mi madre, Cecilia Baldrich,  
por todo.*

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 este ejemplo se recójan las demás.

Luis Cabrera de Córdoba, *Relaciones de las cosas sucedidas en la corte de España* (XLII), 1609.

# **Introducción**



## INTRODUCCIÓN

### Objetivos

Uno de los campos de la literatura española que mayor interés ha despertado en la crítica es el de la novela picaresca, porque no hay duda de que es una de las contribuciones más excelentes y originales a la literatura española. Un repaso somero nos revela ese interés y predilección por el fascinante personaje del pícaro, que deambula por el mundo pasando por todo tipo de aventuras y desventuras, que representa el fresco de la sociedad española de otro tiempo. La publicación del *Guzmán de Alfarache* en 1599 estimuló a muchos otros creadores, que vieron en sus páginas la semilla de un sentir, de una cultura afín a la naturaleza de todo individuo. Los rasgos característicos del género se instituyen, pues, en el *Guzmán*, porque tras su aparición, se publican numerosas narraciones de índole picaresca que contribuyen a su fijación y prolongación como tal. Dichas novelas se editan a un ritmo creciente hasta cerrar, en 1646, la época con *La vida y hechos de Estebanillo González*. Con todos los laudos que merece uno de los aciertos literarios más sobresalientes de nuestra cultura, existe otro personaje de este género literario que requiere también especial atención. Hablamos de la figura femenina que se asoma como protagonista de la novela picaresca a principios del XVII, es decir, la pícara. Se contabiliza en la literatura del XVII una nómina lo suficientemente larga e interesante de personajes femeninos apicarados, que durante mucho tiempo quedaron relegados a favor de sus homólogos masculinos. Este hecho nos ha llevado a plantear la idoneidad de analizar detenidamente cuatro novelas del siglo XVII, cuya protago-

nista absoluta es una pícara: *La Pícara Justina* de López de Úbeda y/o Baltasar Navarrete, aparecida en 1605; *La Hija de Celestina* de Salas Barbadillo, 1612 (en 1614 se publica una nueva versión titulada, *La ingeniosa Elena*); *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642) ambas de Castillo Solórzano.

La presente tesis doctoral se propone analizar las citadas novelas desde dos enfoques. Por un lado, el personaje de la pícara; por otro, la función que realiza dentro del relato. La primera reflexión nos permitirá ahondar en el perfil psicológico de la pícara: temperamento y características físico-morales: ¿cómo son?, ¿cómo piensan?, ¿cómo se comportan y por qué?, ¿cómo viven?, ¿cuál es su herencia genealógica?, ¿se enamoran?, ¿son seres insensibles?, etc. La segunda perspectiva, esto es, la función que desempeña la pícara dentro del relato, descubrirá qué alteraciones sufre la poética picaresca cuando el protagonista es una mujer.

## **Metodología**

El proceso metodológico aplicado durante todo este ensayo responde a las exigencias de los objetivos marcados, que se han construido siempre desde el análisis de las novelas referidas dentro de su contexto literario. Este proceso ha obligado a identificar previamente los rasgos genéricos de la poética picaresca para crear un marco de referencia, en el que proyectar después las narraciones objeto de este estudio. El cotejo entre las narraciones consideradas modelo del género y las protagonizadas por pícaras ha permitido ver qué analogías y qué diferencias comparten tanto en aspectos

de contenido como de forma. Durante el proceso, también hemos acudido a otros relatos apicarados de los mismos autores, cuando estos han contribuido a explicar las obras estudiadas. Asimismo, el análisis ha recurrido a las fuentes esenciales, que pudieron servir como arranque de inspiración para sus autores.

He seguido, pues, un método puramente filológico, basado en la lenta y minuciosa lectura de los textos, atendiendo principalmente a los argumentos, temas, esquemas, técnica y estructuras que han revelado cambios y adaptaciones, todo ello apoyado desde las distintas teorías críticas y la consulta de la amplísima bibliografía.

Nuestro trabajo parte del resumen de los acercamientos críticos más solventes acerca del concepto «novela picaresca», que hemos desarrollado en el capítulo primero de esta tesis. A partir de aquí se han resumido los rasgos distintivos y consensuados del género picaresco, que han servido de marco-bastidor en el que proyectar las novelas objeto de estudio. A continuación, se presentan los acercamientos críticos más solventes sobre las novelas referidas, que han contribuido a identificar los elementos constitutivos de estas narraciones y las innovaciones que aportan al género picaresco. A este respecto, se han estudiado las más significativas: el carácter misógino, las innovaciones temáticas y estructurales y/o el personaje de la pícara, entre otros. Una vez establecidos los criterios distintivos de los relatos de pícara protagonista, he procedido al análisis individualizado de las novelas propuestas. De este modo se han visto las singularidades de cada texto, y en qué medida se adscriben a los parámetros picarescos establecidos.

El análisis de *La pícara Justina* ocupa el siguiente capítulo 2. En él hemos aportado datos significativos acerca de la nueva propuesta sobre la autoría de la obra, que recaería en el dominico, Baltasar Navarrete, tras los

datos aportados por Anastasio Rojo en 2005. Este capítulo además se centra en las evaluaciones críticas favorables después de las teorizaciones difundidas por Marcel Bataillon, que abrieron el proceso hacia una comprensión intrínseca del texto dentro de su contexto social. A este propósito se diserta sobre el fuerte componente festivo y el discurso bufonesco de la obra y la consecuente sátira contra los fines y estructura del *Guzmán*. A continuación, se hace relación de los personajes satirizados—en algunos casos, bajo falso nombre—, que existieron en la sociedad y en la corte de Felipe III, sin olvidar la burla y chacota que sufren algunos monumentos leoneses. Seguidamente, he estudiado los componentes picarescos que integran el *Libro de entretenimiento*, y la adaptación que estos han sufrido en la pluma del autor chocarrero. Cerramos el capítulo con el retrato físico-moral de Justina, donde se cuestiona sobre su función como personaje novelesco dentro de la obra, y se remarca el constante juego acerca de su ambigüedad sexual.

El capítulo 3 centra su estudio en la novela del autor madrileño, Salas Barbadillo, *La hija de Celestina*. Se inicia con un repaso de su vida, al que se le ha añadido un esquema de su producción literaria. Seguidamente repasamos los textos de sabor picaresco, que Salas Barbadillo escribió en aproximadamente una década, de 1616 hasta 1621. Luego analizo su obra cumbre, ya referida, aparecida en 1612, con un primer examen a las valoraciones críticas, para centrarme después en el carácter híbrido de la novelita, que integra un triple discurso, hábilmente engarzado. Continuamos con el estudio de la segunda versión aparecida en 1614 con el título *La ingeniosa Elena*, considerada por la crítica de menor calidad. Se cierra el capítulo con tres apartados más; uno dedicado a la visión moral del autor y su influjo en la caracterización y final de Elena, otro al retrato de la protagonista, y un

tercero, donde se hace relación de las huellas que otros textos dejaron en *La hija de Celestina*.

El capítulo 4, el más extenso, está conformado por el estudio de las dos pícaras de Castillo Solórzano. Se inicia con un resumen de la vida y obra del autor, que fue un fructuoso creador de novelas cortesanas. Dada la magnitud de su creación literaria aportamos un gráfico ilustrativo sobre toda su producción. Seguidamente, nos centramos en el análisis de otros relatos de sabor picaresco, que han contribuido con datos para una mayor comprensión de las novelas seleccionadas (véase el caso de *Las aventuras del Bachiller Trapaza* y su vinculación textual-familiar con *La Garduña de Sevilla*). A continuación, he estudiado en profundidad *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*. He abordado aspectos como la estructura miscelánea, que incorpora diversas unidades narrativas (poemas, entremeses y una novela cortesana), el tratamiento de la burla y otros temas principales, la ideología que subyace en la novelita y el personaje de Teresa. Se cierra el capítulo con el estudio de la última novela propuesta, *La Garduña de Sevilla*, última incursión de Castillo Solórzano en el mundo picaresco. He considerado necesario analizar la estructura híbrida, que incluye tres relatos independientes, las burlas y estafas de estilo picaril y el refinamiento de su protagonista. Se concluye el capítulo 4 con el apartado del diálogo intertextual, donde aparecen obras de referencia y que pudieron sugerir al autor vallisoleitano algunos temas y argumentos.

Cerramos el estudio con las «Conclusiones», a las que se ha llegado tras el análisis detallado de las obras propuestas. Por último, aportamos una «Bibliografía» con un listado previo de abreviaturas. Los estudios consultados son publicaciones clásicas y modernas (incluso de última hornada, aparecidos en 2016).

Hemos manejado en este estudio los textos de las siguientes ediciones: edición de Rosa Navarro Durán en *Novela Picaresca III* (Madrid, Biblioteca Castro, 2007) para el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* y *La hija de Celestina*; edición de Soledad Arredondo, para *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (Barcelona, Clásicos Comentados, 2005); y la edición de Valbuena Prat, *La novela picaresca española* (Madrid, Aguilar, 1974) para *La Garduña de Sevilla*.

Recíbanse estas páginas como una pequeña contribución para un justo aprecio de las cuatro figuras femeninas literarias aquí analizadas, y como base para futuros estudios, que corregirán y ampliarán muchas de las ideas aquí propuestas.

**CAP.1:**  
**La pícaro, protagonista de la novela picaresca**

## **1.1 Hacia una interpretación del concepto «novela picaresca».**

### **1.1.1 Acercamientos críticos.**

En las páginas que siguen, no pretendemos llegar a soluciones concluyentes sobre la naturaleza del género picaresco y menos resolver los problemas que solo pueden satisfacerse con el trabajo de muchos. No es propósito de este ensayo definir el género picaresco como tal (en este aspecto, no osaría pronunciarme) sino reseñar las opiniones críticas más solventes, es decir, hacer nuestras dichas interpretaciones y apuntar los rasgos formales genéricos de la picaresca, sin pretender agotarlos. De esta manera, podremos identificarlos y levantar un bastidor en el que luego proyectar las narraciones de pícaro como protagonista, objeto de nuestro estudio.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, durante la década de los 70 y 80, los tratadistas del Siglo de Oro, seducidos por el género picaresco, centraron sus esfuerzos y estudios para definirlo. Pronto se advirtió la complejidad de dicha empresa debido al carácter polimorfo que la poética picaresca entrañaba, y por la falta de fronteras naturales del género. Con una dialéctica abierta, no sin controversias y discusiones, la crítica intentó clasificar bajo el marbete «novela picaresca», la extensa nómina de narraciones que proliferaron después de la aparición y el éxito indiscutible del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599).

El género picaresco, desde los primeros intentos interpretativos, se abordó desde diferentes perspectivas (sociales, psicológicas, morales, éticas,



etc.) y reveló, para el malestar de muchos, una condición indiscutible: su resistencia a ser concretado. Ciertamente, la dialéctica crítica, sigue siendo a día de hoy, en los albores del siglo XXI, una reflexión abierta. Nadie se atreve a aseverar de manera perentoria y definitiva qué es «novela picaresca». Los últimos acercamientos críticos han intentado superar las teorizaciones tradicionales (temáticas y formales) y proponen nuevas interpretaciones en relación con el lector, la desconstrucción o el psicoanálisis, pero ninguna consigue definir de una vez y para siempre lo picaresco.

La publicación del *Lazarillo de Tormes* en 1554<sup>1</sup> en los últimos años del reinado de Carlos V, supone un hito en la literatura española y el principio de la novela moderna. Para algunos críticos, con el *Lazarillo* se inicia uno de los géneros literarios más característicos de la literatura castellana: la novela picaresca<sup>2</sup>; para otros, el género se consolida con *El Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, aparecido en 1599, y con el *Buscón* (1626), aunque escrito mucho antes, el género se convierte en una sátira despiadada y caricaturesca. Los rasgos característicos y el clímax del género se instituyen pues, con la novela de Alemán y coinciden con la segunda parte de 1604. A la sombra del *Guzmán*, proliferan numerosas narraciones de índole picaresca que contribuyen a su fijación y prolongación como género hasta el

---

<sup>1</sup> Se cree que podría existir ediciones muy anteriores hacia finales de la década del veinte principios del treinta.

<sup>2</sup> No todos los estudiosos están de acuerdo en considerar el *Lazarillo* como la primera novela picaresca española. Prescindimos de todas las polémicas y discusiones al respecto. Solo apuntar que críticos como C. Guillén, Francisco Rico, Tierno Galván, Talens o Lázaro Carreter, la consideran novela picaresca propiamente dicha, mientras que para A. Parker, Del Monte, A. Castro, Blanco Aguinaga o Rosa Navarro Durán, el *Lazarillo* sería un «protopícaro» o precursor.

siglo XVIII<sup>3</sup>. Dichas novelas se editan a un ritmo creciente hasta cerrar, en 1646, la época con *La vida y hechos de Estebanillo González*.

Al embrollo que supone el carácter multiforme del género, debemos añadirle las desarticulaciones genéricas de la actividad de sus epígonos. La manera cómo los seguidores entendieron el género, lo que adoptaron y lo que rechazaron de la poética canónica, dificultó todavía más especificarlo. Aspecto que suscitó desacuerdos entre los críticos. La reacción de los epígonos modificó sobremanera la línea literaria iniciada en los albores del siglo XVII, y provocó que se dispersase en distintas formas: novelas didácticas, satíricas, costumbristas, etc. Las innovaciones aportadas por los continuadores confundieron a los investigadores que esperaban una imitación y no una reformulación de los textos canónicos.

Desde la aparición del *Lazarillo* en 1554, considerado mayoritariamente por la crítica como el precursor del género picaresco, hasta *La Garduña de Sevilla* (1642), ha pasado casi un siglo, tiempo suficiente para crear un modelo, catapultarlo con el *Guzmán* y descomponerlo con las obras

---

<sup>3</sup> Se contabilizan hasta más de veinte relatos picarescos con sus respectivas ediciones, claro testimonio de la acogida del género. En 1602, *El Guzmán* (espurio); 1604, *Segunda parte del Guzmán*; 1604, *Guitón Honofre*; 1603-04, *El Buscón* (aunque se publicó en 1626); 1618, *Vida del escudero Marcos de Obregón*; 1619, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*; 1620, *Segunda parte de Lazarillo de Tormes* de Juan de Luna; 1620, *Lazarillo de Manzanares*; 1624, *Alonso, mozo de muchos amos*; 1614-26, *Vida de don Gregorio Guadaña*; 1646, *Estebanillo González*. A esta nómina hay que añadir los relatos con elementos picarescos, y las novelas picarescas de protagonista femenino: 1603, *El viaje entretenido*; 1605, *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*; 1612, *La hija de Celestina*; 1614, *La ingeniosa Elena*; 1615, *El escarmiento del viejo verde*; 1615, *La niña de los embustes*; 1615, *La dama del perro muerto*; 1613 *Rinconete y Cortadillo*, *El Coloquio de los perros*, *La ilustre fregona*, *Licenciado Vidriera*; 1615, *Pedro de Urdemalas*; 1614-1615, *El caballero puntual*; 1620, *El coche mendigón*; 1620, *Avisos y guía de forasteros que vienen a la corte*; 1620-25, *Los antojos de mejor vista*; 1621, *La sabia Flora malsabisilla*; 1621, *Las harpías de Madrid*; 1621, *El mesón del mundo*; 1626, *El soldado Píndaro*; 1632, *Teresa de Manzanares*; 1641, *El diablo cojuelo*; 1637, *Las aventuras del Bachiller Trapaza*; 1642, *La Garduña de Sevilla* y *anzuelo de las bolsas*; 1654, *Día de fiesta por la mañana*; 1660, *Día de fiesta por la tarde*; 1663, *Día y noche de Madrid*; 1668, *El Periquillo el de las gallinas*.

de Castillo Solórzano. Así pues, en los estudios más brillantes sobre del género, sus autores consignan la evolución que sufre una de las formas más originales e intensas de nuestra literatura de la Edad de Oro. Veamos algunas de esas interpretaciones.

Fue con mucha probabilidad, el profesor Fonger de Haan, el primero en intentar definir el concepto «novela picaresca»:

It is the prose autobiography of a person, real or imaginary, who strives by fair means and by foul to make a living, and in relating his experience in various classes of society, points out the evils which came under his observation (1903: 8).

Hann enfocó su trabajo en la valoración de la novelas desde la perspectiva realista, como espejo de una realidad social. Así, el personaje del pícaro funcionaba como mero retratista de la decadencia económica social de la España del XVI-XVII. El declive había sido el abono perfecto para la aparición de las narraciones correctivas. Sin embargo, el crítico especificaba que el realismo del pícaro no trascendía de lo cómico-paródico. El pícaro: «evolved negatively from the notion of the antihero (...) He was the parody incarnate of the older hero» (1899:14). Durante el primer cuarto de siglo, la crítica siguió a Chandler en materia picaresca, otorgando valor al realismo. El investigador, autor de *La novela picaresca en España* (1913), señaló que cuánto más realismo, mayor valor literario. La novela picaresca funcionaba como espejo de la realidad española del siglo XVI-XVII, golpeada por la crisis económica y social. Esta visión, algo restringida acerca del género, provocó que durante muchos años los eruditos no hispanistas no acabaran de entender bien la picaresca española.

Américo Castro, en *El pensamiento de Cervantes* (1926), abrió el camino para nuevas interpretaciones. Rompió con las teorizaciones de

Chandler y estableció diferencias evidentes entre relatos picarescos y narraciones con pícaro. De hecho, rescató la novelita *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes de la nómina de novelas picarescas. Además, propuso como rasgo distintivo del género, la forma autobiográfica y apuntó las indiscutibles diferencias entre el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Consideró la obrita como fuente y punto de arranque del género picaresco, y el *Guzmán* como molde de la poética: «en ella (novela picaresca) son esenciales la técnica naturalista, el carácter autobiográfico y gustar la vida con mal sabor de boca» (1926:354). Es decir, en el *Lazarillo* faltaba el tono «amargo, el encallecido y estático pesimismo» que el crítico considera consustancial en el género picaresco, considerando la novela picaresca esencial, la creada por Mateo Alemán. Solo bajo estos parámetros se podía hablar de dicha categoría estética o histórica. Alejarse del esquema era alejarse también de concepto «novela picaresca». Entre otras valoraciones, el crítico señaló el concepto de anti-héroe y afirmó que el género partía de dicha relación, como reacción anti-heroica en relación con la caída de la caballería y de los mitos heroicos.

M. Herrero García (1937) en *Nueva interpretación de la novela picaresca*, veía la novela picaresca como ejemplo de las circunstancias peculiares del espíritu español, encarnadas en un pseudoascético. Así, las confesiones autobiográficas de pecadores escarmentados actúan como instrumento didáctico-moral. De ahí que concluya que la novela picaresca es:

Un sermón con alteraciones de proporciones de los elementos que entran en su combinación. Toda la inmensa producción de la oratoria sagrada en la España de los Austrias está compuesta de dos elementos: la parte doctrinal y la parte práctica o aplicación moral (1937:348-350).

El crítico afirmará que las circunstancias históricas después de la Contrarreforma causaron en España una situación en la que la literatura picaresca se fusionó con la ascética creando una mixtura narrativa a modo de «novela-sermón».

Años después, Blanco Aguinaga, en *Cervantes y la picaresca* (1957), replanteó de nuevo el aspecto realista del género desde dos autores tan equidistantes como Alemán y Cervantes. Y señaló el carácter y la función didáctica de la novela picaresca, puesto que implicaba un desencanto: «Para rechazar el mundo antes hay que haberse adentrado en él, en su pecado y engaño hay que conocerlo *a fondo* para poder hablar con autoridad. Esta es la función didáctica del pícaro, de la picaresca toda y, muy especialmente, del *Guzmán*» (1957: 325-326). De ahí que considere la forma autobiográfica esencial en el género, ya que el novelista puede juzgar y decidir qué conoce el pícaro, esto es, el más bajo fondo de la vida, donde las apariencias y hermosuras esconden solo suciedad y podredumbre. Para Blanco Aguinaga, la novela picaresca posee una visión desencantada de la vida y de esta mirada surgen dos tipos de realismos aparentemente antagónicos de la picaresca. Por un lado, el del *Guzmán* (naturalismo) y el del *Buscón* (desrealización). El investigador considera como prototipo de novela picaresca el *Guzmán*, y deja al *Lazarillo* apartado del género. En definitiva, para Blanco Aguinaga todos aquellos relatos que no cumplían con los preceptos consignados en la obra de Alemán, quedaban excluidos del género.

Alberto del Monte (1957)<sup>4</sup> desde una perspectiva socio-histórica cree que el género picaresco, no es solamente una reacción de los conversos, sino de todos aquellos que rechaza la sociedad. Y aunque considere que las

---

<sup>4</sup> Lo cito por la edición traducida de Enrique Sordo, Barcelona, Lumen. 1971.

motivaciones de limpieza de sangre es un elemento indiscutible en la poética, no es la única. El crítico distingue en su ensayo, el *género picaresco* del *gusto picaresco*:

Para distinguir el género del gusto picaresco es preciso, por una parte precisar sus caracteres dominantes en relación con los demás géneros contemporáneos a él; y por otra, tener presente que siendo el género una forma socialmente condicionada en cuanto forma elaborada y consciente, aunque espontánea de un contenido, como, (...) puede producirse una tradición literaria, algunos factores de la cual confluyen en el género en cuestión (1971: pp.58-59).

Del Monte defiende una suma de factores estructurales reconocibles en el *Lazarillo* ( forma pseudo-autobiográfica, genealogía del pícaro, cambio de amo en amo, de aventura en aventura, el marido cornudo, tipos humanos, el conflicto entre apariencia y realidad, etc.). Y afirma que la tradición de la novela picaresca hizo su aparición en el Renacimiento con el *Lazarillo*, heredada en el Barroco por Alemán, que la sella con su singularidad espiritualidad. El investigador apeló a la necesidad de concebir el carácter variable de a poética picaresca, abordándola más como un «itinerario» que como un compartimento estanco, abriendo la veda, y evitando encorsetar —si se nos permite la expresión— el género. El investigador llega a la conclusión de que los epígonos solo imitaron las características puramente extrínsecas, y que no comprendieron la problemática moral y social de sus modelos.

Valbuena Prat (1974), siguiendo en concepto de antihéroe, apuntado por Chandler, señaló como hecho trascendental la aparición del *Lazarillo* en un momento histórico en el que la narrativa idealista predominaba: «el *Lazarillo*, con su realismo penetrante, con su sencilla y familiar expresión con su paródica concepción primaria de la vida, marcaba un derrotero dis-

tinto, una agudísima lección de sinceridad y verdad en el arte» (1974: 37). Valbuena Prat clasifica el género en tres grados: picaresca sin sermones (*Lazarillo*, *Hija de Celestina*, *Buscón*); fusión entre ética y picaresca (*Guzmán*); y mezcla de lo moral y lo picaresco. Bajo este esquema la mujer se presentará bajo tres concepciones: la de un Alemán pesimista, satírico y moralizador; un Cervantes optimista y una *Pícaro Justina* forzada y pesada.

Fernando L. Carreter (1970) apuntó la necesidad de diferenciar entre maestros y epígonos. Para Carreter, los maestros eran los creadores de una poética particular, mientras, los epígonos manipulan esta poética, alterándola o imitándola, pero sin perderla nunca de vista y siempre como marco de referencia. A. Castro ya había abordado la problemática desde la perspectiva social. Para el investigador, la novela picaresca era la expresión del resentimiento de los conversos y sus descendientes, marginados frente a la casta de los cristianos viejos.

Hacia finales de la década de los setenta se abrieron nuevos caminos de interpretación. *El Lazarillo* albergaba un profundo anticlericalismo en los ataques contra la falsa caridad cristiana que destilaba en sus páginas. La teoría erasmista cobró fuerza entre los estudiosos que dedicaron buena parte de sus ensayos a defenderla. Sin embargo, Marcel Bataillon<sup>5</sup> (1969) receló de dicha tesis, y enfocó sus teorizaciones en la honra exterior y social. Para el maestro galo, los temas se organizan no alrededor del tema del hambre o la lucha por la vida, sino alrededor de la honra, esto es, la respetabilidad externa:

Las preocupaciones por la decencia, la honra externa y las distinciones penetran en toda la materia picaresca y sirven para explicar sus complejos contenidos mu-

---

<sup>5</sup>Lo cito por la edición traducida de Francisco Rodríguez Vadillo, Madrid, Taurus, 1982.

cho mejor que una voluntad de pintar de un modo realista los bajos fondos sociales (1982: 175)

Ya en la década de los setenta se orientó el análisis sobre qué era novela picaresca y qué no, desde una perspectiva menos formalista. Algunos críticos de prestigio marcaron un nuevo camino no menos tortuoso. Centrarón el foco en el aspecto temático. Alan Parker, en su estudio *Los pícaros en la Literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, concluyó que el *Lazarillo* quedaba excluido del género; solo podía considerarse como precursor, ya que Lázaro no era un delincuente a diferencia del pícaro de Alemán: «La novela picaresca es delincuencia menor principalmente por ser limitada por las contenciones literarias y por el concepto de «ejemplaridad» (1971: 11). Parker basó su tesis en el ambiente hampesco que ofrecía el género, y su importante papel en la formación de la novela moderna por su realismo. De ahí que excluyera al *Lazarillo* de la etiqueta designativa, al no considerarlo una novela picaresca en el sentido pleno del concepto. Además, puntualizará que solo después del *Guzmán* se produce una sucesión imparable de novelas del mismo estilo. El crítico recuerda que el *Lazarillo* permaneció aislado durante cuarenta años, con una única y modesta continuación apócrifa (Amberes, 1555). Este hecho justifica suficientemente que no pueda hablarse del primer ejemplo de un nuevo género. Sin embargo, afirmará que la obrita llevaba en su germen, la forma de la futura novela picaresca.

En la misma línea que Parker, otro crítico, M. Molho (1972)<sup>6</sup> entendió que el pícaro español era un hombre sin honor. La miseria, el hambre, se subordinan al honor. Para el tratadista la aparición de las novelas

---

<sup>6</sup>Cito por la edición traducida de Augusto Gálvez-Cañero y Pidal de 1972, Madrid, Anaya.



picarescas: «parten todas del principio aristocrático, de que no hay dignidad ni honor fuera de los que se fundamentan en la sangre» Y continuará aseverando que: «el honor es en España el principio rector de toda la vida social y moral (...) es por lo que se instituye, aquí y no en otros sitios, el mito del pícaro, ejemplar encarnación del antihonor» (1972:23). Molho cree que los géneros se disuelven a partir de una excesiva generalización interna. Esto provoca una paulatina extinción de rasgos distintivos hasta que desaparece como tal. Las propuestas de ambos críticos, en su anhelo de definir la esencia picaresca, redujeron a tres o cuatro títulos las obras que entendían como modelo, dejando a un gran número, fuera de la nómina canónica.

Alan Francis (1978) analizó la evolución de la novela picaresca en su doble vertiente, ideológica y formal. Dividió en dos partes los relatos picarescos: obras iniciadoras bajo el tratamiento ético y artístico de tres grandes temas como lo fueron en la época: el honor, la religión y la sociedad. En este grupo incluye al *Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón* y *La pícaro Justina*. Por otro lado, destaca las obras *pseudopicarescas* o picaresca decadente, y diferenciando tendencias antagónicas: los escritores conformistas y los problemáticos. Los primeros aceptan los valores vigentes de la época o se niegan a enfrentarlos directamente; los problemáticos cuestionan la realidad, símbolos e instituciones. Incluye en la nómina de autores conformistas a Salas Barbadillo, Alcalá Yáñez y Rivera, Vélez de Guevara, Céspedes y Meneses y Castillo Solórzano. Entre los novelistas problemáticos considera a Juan Martí, Carlos García y Enríquez Gómez y Juan de Luna.

Alonso Zamora propuso el estudio del género desde la relación con los cánones establecidos en el *Lazarillo*. Sin embargo, esta idea no estuvo exenta de controversia, ya que los diferentes críticos no han visto esta joya hispánica de la misma manera. Y Harry Sieber (1978) examinó la narrativa

picaresca desde el punto de vista del lenguaje y la textualidad, revolucionando el campo de estudio al desplazar el interés en las preocupaciones derivadas del lenguaje. Así el *Lazarillo* sería una secuencia de actos lingüísticos cuyo objetivo es la maduración del personaje, y cómo este se convierte en escritor.

Para Francisco Rico (2000) *El Lazarillo* es la primera novela picaresca, pero Mateo Alemán hizo cuajarla multiforme materia picaresca en un género notorio. Da especial importancia a la forma autobiográfica como elemento característico del género. Según el crítico, Quevedo y López de Úbeda siguieron la estela de sus predecesores pero utilizaron el esquema autobiográfico como mero soporte convencional: «como esqueleto del que colgar perifollos más o menos vistosos, pero impertinentes, o en el mejor de los casos, innecesarios» (2000:124-125). Es decir, que la forma autobiográfica, tan significativa en el *Lazarillo* y *Guzmán* quedaba fosilizada al establecerse en el arquetipo genérico de la novela picaresca. Para el investigador, la autobiografía se utilizó como un «cajón sastre» al que no se ajustaron los contenidos, y de ahí que con «*La pícaro Justina y la Vida del Buscón* se había entrado en una vía muerta» (2000:139).

Para la investigadora Rosa Navarro Durán (2012), la publicación de la *Primera parte del Guzmán de Alfarache* en 1599, marca un nuevo rumbo en la narrativa y entroniza al pícaro como uno de los personajes esenciales de la literatura española. Sin embargo, la investigadora considera que el *Lazarillo* no inicia el género picaresco, ya que lo considera una sátira erasmista. Mateo Alemán imitará la forma autobiográfica pero solo se consolida como género, después de la obra del sevillano: «porque todas las novelas picarescas aparecen después del *Guzmán*, en el siglo XVII» (2012:11).

La variedad de opiniones dividió a la crítica entre las propuestas formalistas y las temáticas. Las primeras, defendidas básicamente por Lázaro Carreter, Francisco Rico, C. Guillén, han privilegiado la comunidad de rasgos formales del género picaresco (carácter autobiográfico, presencia de amos, carácter episódico, unidad de punto de vista), y han servido para expulsar una larga nómina de obras con materia picaresca que no se ajustaban a los cánones establecidos a partir del *Guzmán*. La inflexible criba dejó fuera del género Guitones, Marcos, Rinconetes, Gregorios, Píndaros, Trapazas, Estebanillos, etc., y como era de esperar, también a *La Pícaro Justina*, *La hija de Celestina*, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla* novelas propuestas en este estudio. Así pues, la ubicación dentro del género de los relatos autobiográficos aparecidos después del *Guzmán*, incluidos los de protagonista femenino, supuso un verdadero quebradero de cabeza para la crítica que se vio obligada a revisar los criterios de inclusión, valorando además de los aspectos formales, los aspectos temáticos de las narraciones de los epígonos. Así Parker, Molho, etc., se decantaron por los argumentos temáticos y socio-históricos, abriendo el campo de miras. Desde esa perspectiva, se incluía dentro de sus estudios sobre novela picaresca obras tan disímiles como *Marcos de Obregón*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*, consideradas «la decadencia de la novela picaresca».

Al margen de las propuestas formalistas y temáticas, han aparecido en las últimas décadas, otras no menos interesantes como las de F. Carrillo (1982), O. Rodríguez (1982) u Oteo Sans (1983), que abordan el género desde un enfoque social. Darío Villanueva (1986) propone en su análisis, la novela picaresca en relación con el lector, y examina tres tipos: el implícito (no representado), el implícito (representado) y el narratario. F. Cabo Ase-

guinolaza (1992) considera el género desde la teoría de la literatura, mientras que J.Luis Alonso Hernández (1979) lo hace desde el psicoanálisis. Finalmente, Joan Estruch (1990) ha orientado el estudio desde el enfoque sociológico empírico.

Ante la diversidad de ideologías, estudiosos como Lázaro Carreter propusieron concebir la novela picaresca como un proceso dinámico, con una dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante la misma poética:

Un escritor está en el ámbito de un género mientras cuenta con su poética, mientras la aprovecha para su propia creación, cualesquiera que sean las maniobras a que la someta. Por el contrario, se sale de él en cuanto no cuenta con aquella poética, sino con otra, e incluso cuando desdeña visiblemente su materia y forma (1970: 30).

Para el crítico, la picaresca cesa donde sus motivos y artificios constructivos han dejado de ser operativos para el autor, esto es, cuando los componentes pierden fuerza generadora. Y concluye: «Como ocurre con tantos conceptos operativos, el de «novela picaresca», se resiste enérgicamente a ser definido, dada su construcción dialéctica infinitamente variable» (1970:27). Desde este punto de vista, la novela picaresca se hace permeable y se concibe como un género en constante perfeccionamiento.

### 1.1.2 Características formales del género picaresco.

Nos centramos ahora en señalar algunos rasgos genéricos de «La novela picaresca» —sin pretender agotarlos—, para poder proyectarlos después en las novelas de pícaro como protagonista.

Entre las más importantes características distintivas impuestas por las obras maestras del género, el primer componente imprescindible es el personaje del pícaro. Sin pícaro no hay novela picaresca. Ahora bien, el hecho de que este exista no implica que la narración en la que aparece pertenezca al género. En el panorama social del siglo XVI y XVII, abundaban los mendigos, los vagabundos, los soldados desamparados, los hidalgos hambrientos..., y un paria, un nómada acostumbrado a estar fuera de la ley y a llevar mala vida. Este ciudadano real, no integrado, se conoció como pícaro. El *Tesoro de la lengua* de Covarrubias (1611), define *pícaro*:

PICARO, vide supra picaño: y añade que se pudo decir de pica, que es el asta, porque en la guerra hincándola en el suelo los vendían ad hastam por esclavos. Y aunque los picaros no lo son en particular de nadie, sonlo de la Republica para todos los que quieren alquilar, ocupándolos en cosas viles (587v).

El *pícaro* tiene un sinónimo antiguo (*picaño*) y que según registra el *Tesoro*, dicese de: «el andrajoso y despedaçado y remiedo que se echa al çapato» (587)<sup>7</sup>. Este personaje social tiene su proyección literaria en los

---

<sup>7</sup>Joan Corominas, en el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* de (1990), recoge *pícaro* como «sujeto ruin y de mala vida». Fecha el vocablo hacia 1545 y de origen incierto. Tanto *pícaro* como *picaño* serían voces más o menos jergales, en sus orígenes, y derivados del verbo *picar* y los diferentes oficios expresados por este verbo que solían desempeñar los pícaros (pinche de cocina, picador de toros, etc.) También habla del influjo posterior del francés *picard*, que dio lugar a *picardía* en alusión a la región francesa.

*tipos* que aparecen en las narraciones apicaradas como *Rinconete* y *Cortadillo*, *Libervagatorum* o los cuentos folklóricos. Pero con el tiempo, gana altura de héroe literario, y se eleva a protagonista<sup>8</sup>. Este hecho marcó un punto de inflexión en la historia de la literatura; por primera vez, un tipo infame, de baja catadura moral, un antihéroe, es el narrador en primera persona de su historia<sup>9</sup>. Su incursión surgió como reacción contra el héroe clásico (nobleza y clase) y el ideal puro y noble de la épica, de las novelas de caballerías y de la novela pastoril. El tipo del pícaro culmina con el personaje de Guzmán, tras el cual desencadena la aparición de numerosas obras con similares protagonistas. Ortega y Gasset lo definía así:

un figurín nacido en las capas inferiores de la sociedad, un gusarapo humano fermentado en el cieno y presto a curar al sol sobre un estiércol. Y la hace mozo de muchos amos; va pasando de servir... Este personaje mira la sociedad de abajo a arriba ridículamente escorazada, y una tras otras las categorías sociales, los ministerios, los oficios se van desmoronando, y vamos viendo que por dentro no eran más que miseria, farsa, vanidad, empaque e intriga (1957:23-24).

Para C. Guillén, el temperamento del pícaro recogería rasgos de tres *tipos* literarios anteriores: el héroe errante, el falso mendigo y el truhan bufonesco<sup>10</sup> y señalaba que la nota más destacable del personaje era conver-

---

<sup>8</sup>A partir de Guzmán, no hablamos de antihéroe, sino de héroe literario dentro de su realidad estética y entra a formar parte de la galería o nómina de *tipos* literarios tradicionales.

<sup>9</sup>Celestina es el primer personaje femenino que asume esta categoría.

<sup>10</sup>Sobre las influencias del bufón sobre el personaje del pícaro, véase los trabajos de Victoriano Roncero (1996) donde relaciona al bufón y al pícaro, por su condición de seres marginales y proscritos, en una España empeñada en mostrar una imagen oficialmente triunfante; Márquez Villanueva (1979) la *Literatura del loco*, donde afirma que el género picaresco debe considerarse como una evolución de la tradición bufonesca y Valentín Pérez Venzalá (1999) *Del bufón al pícaro. El caso de La pícaro Justina*. Donde se analiza las similitudes entre el personaje de Justina y el bufón de corte, aspecto que trataremos en el Cap.II.

tirse en pícaro. Su camino existencial viene marcado por un origen vil que justifica su comportamiento delictivo. El pícaro inicia sus aventuras al mundo hostil desde la inocencia y la soledad, y vaga por el mundo entregándose a la malicia y a las astucias para sobrevivir. El pícaro es un solitario que no confía en nadie, y nadie confía en él, y en su lucha por la vida, estafa, roba, engaña y se sirve de las relaciones para conseguir fines económicos. Vive al margen de toda ética y toda moral, y desde su mirada, juzga al mundo y a sus representantes. A pesar de ser un bribón y un timador, el pícaro no puede considerarse un criminal. Su carácter es contradictorio; a veces se muestra optimista, otras, pesimista; es espontáneo, cobarde, traidor, ingenioso y codicioso. El pícaro se caracteriza por ser un personaje dinámico, vivo y versátil; si Guzmán sirve a varios amos, Pablos solo a uno; si Guzmán es un cínico, un hombre sin honor, un vagabundo, y un depravado (prostituye a su mujer Gracia), después de Quevedo, el pícaro se convierte en un ser avaricioso, obsesionado con el vil metal, que lo convierte en un deshecho social. Al final de sus días deja de ser pícaro, pero permanece en un estado entre *in-outsider*. Es decir, el pícaro se concibe como un personaje dinámico, porque la narración picaresca exige ese tipo de actor en proceso vital.

El segundo elemento genérico de la poética picaresca es la innovación técnica. Del discurso solemne, distante y en tercera persona de las novelas caballerescas, destinadas a resaltar las hazañas heroicas de sus héroes, a través de las armas y su fidelidad en el amor, se pasa a un relato donde narrador y protagonista coinciden, el tono se vulgariza y el tiempo pretérito absoluto es sustituido por el presente<sup>11</sup>. La narración en primera persona remite a un relato autobiográfico ficticio, es decir, el pícaro, nos cuenta su

---

<sup>11</sup> Podríamos pensar como fuente principal en *La Celestina*, que es teatro (la autobiografía es un monólogo); y los personajes bajos son de comedia.

vida, desde su niñez o juventud, de clase humilde con semblante de hombre de poco honor. Así pues, el proceso vital del pícaro es intrínseco en la poética del género, en cuanto es eje vertebrador (narración en primera persona). Este hallazgo técnico es para los críticos formalistas el mayor mérito de la picaresca (F.Rico); a través del punto de vista se articula la poética, y cuando esta estructura cae (por la incomprensión y sentido que no supieron darle los epígonos), el género se descompone. La autobiografía ficticia actúa pues como soporte- bastidor de una vida que se cuenta desde un estado presente y en perspectiva.<sup>12</sup> Esta mirada implica un retrato social que responde al extracto más bajo de la sociedad. Aunque el pícaro consiga ascender e incurran otros ambientes más pudientes, su mirada capta siempre el lado más prosaico. El protagonista se erige como censor de los males que experimenta o ve con más o menos cinismo. Esta perspectiva sugiere un detallismo propio del género y facilita la crítica a los diferentes estamentos sociales a través de servir como mozo de diferentes amos. El pícaro estrecha relaciones con los representantes de las diferentes capas sociales (nobleza, clero, hidalguía, etc.) y esto le permite denunciar la corrupción existente desde su mirada satírica y crítica. La novela picaresca sirve, pues, como pretexto para satirizar la sociedad (pero el pícaro es tan vicioso como la atmósfera satirizada). La técnica del «yo- narrado» admite el relato del «caso», y la presentación del pasado abyecto del protagonista, rasgo distintivo de la poética picaresca. El pícaro es hijo de vagabundos o de padres viles y así nos lo hace saber el protagonista desde el inicio del relato. Esta tacha familiar determinará su comportamiento moral y su trayectoria vital. El mundo de la picaresca implica *sui generis* un determinismo donde el pícaro es un juguete

---

<sup>12</sup>Si bien para los formalistas este recurso es insustituible, para otros críticos no lo será.



a manos del destino; su vida es un vaivén de desdichas y logros, aunque sus posibilidades quedan muy limitadas.

La idea de vagabundeo es otro rasgo distintivo. El pícaro es un nómada que recorre la geografía. Sus andanzas transcurren en diferentes ciudades, y sobre todo, en la corte. Los escenarios, sin embargo, se van ampliando y la novela picaresca se convierte en novela de aventuras. El movimiento del pícaro obliga una narración en acción, con idas y venidas, que imponen la estructura episódica de la narración, en compartimentos estancos (en sarta), como único elemento de engarce. La narración episódica solo se ve interrumpida en algunas ocasiones por digresiones morales, que detienen el curso de la acción, facilitan los comentarios críticos, y favorecen el tono moralizante de la obra. Veremos como en la evolución del género, la trama episódica introducirá nuevas técnicas más elaboradas (Salas Barbadillo y Castillo Solórzano).

El paso de la inocencia a la malicia es otra característica genérica. El pícaro sufre un proceso evolutivo desde que es niño hasta la madurez. La inocencia inicial se ve superada por las lecciones de sus amos o acompañantes. Así se ve en Guzmán con el engaño de la ventera. El hambre y la honra son dos ejes fundamentales en la trayectoria vital del pícaro, que inicia su camino vapuleado por el hambre y de ahí sus tretas para engañar y sobrevivir. Sin embargo, el pícaro adulto cambia de táctica y utiliza el aspecto externo para disimular su procedencia y aparentar una honra que no posee. Ligado a la apariencia externa, está la voluntad de ascenso social del pícaro. El pícaro lucha por dinero y para mejorar su situación personal. Este intento predomina sobre cualquier moral o ética social. De ahí que actúe sin filtros ni cortapisas para conseguir su objetivo: salir de la pobreza y vea sus actos delictivos desde la distancia humorística con cierto despego. Finalmente,

toda narración picaresca implica el anuncio final de una continuación, y por tanto, son relatos con final abierto. Con *Guzmán de Alfarache* se abre esta posibilidad, y serán muchas las obras que adopten este esquema como lugar común.

Una vez sintetizados los razonamientos y los rasgos genéricos más recurrentes de la novela picaresca, disponemos de un bastidor o marco en el que proyectar las novelas de pícara como protagonista, seleccionadas para este ensayo. De esta manera, podemos describir las analogías y las divergencias más notables entre ambas modalidades.

## **1.2 Características principales de los relatos de pícaro como protagonista.**

### **1.2.1 La crítica frente a la «novela picaresca femenina»**

Hasta hace bien poco los tratadistas del Siglo de Oro tendían a clasificar la *picaresca femenina* dentro de la picaresca en general, considerando la pícaro un personaje menos interesante que su homólogo masculino. Tendencia, por otra parte, ya superada como lo confirman las ediciones con rigor crítico, aparecidas los últimos años (Rey Hazas, M. Soledad Arredondo, García Santo- Tomás, Rosa Navarro Durán, Rodríguez Mansilla, Luc Torres, entre otros), que han seguido la senda abierta en su día por Van Pragg, P. Dunn, Thomas Hanrahan, Edwar Friedman o Anne Cruz. Todos estos acercamientos han puesto de manifiesto las singularidades y diferencias que como personaje literario, la pícaro ha aportado a la poética picaresca.

«La novela picaresca» dejó de ser dominio exclusivo de protagonistas varones, cuando en 1605 se publica, *La pícaro Justina*. Con ella se llega, en palabras de Alborg: «a la plena aceptación de la mujer en el mundo de la picaresca» (1967:475). Y para Soledad Arredondo: «supone un hito para la historia de la narrativa española del Siglo de Oro, equiparable al hito que supuso el *Lazarillo de Tormes* en su día» (1993:12). Por primera vez, en la novela picaresca, una mujer de extracción social baja asume el papel protagonista dentro de la narración. Frente a la heroína idealizada de la narrativa caballeresca, bizantina o pastoril, Justina solo puede compararse con

la Celestina<sup>13</sup> o Lozana<sup>14</sup> por sus manchas y vida amoral, y por tanto, las tres pertenecen al mismo submundo. Si las dos primeras (alcahueta y la ramera) ya habían ocupado el papel protagonista en sus narraciones, solo un formato o estructura narrativa como la Guzmán permitió que—en palabras de Soledad Arredondo—, «una celeminera como Justina», contara su vida.

Así pues, la admisión de la mujer como personaje protagonista en la narrativa picaresca española se inaugura con *La pícaro Justina*<sup>15</sup>, pero actúa como desencadenante de la *picaresca femenina*<sup>16</sup>. A partir de la calificación que hace el autor de Justina como pícaro, se adscriben a tal designación tres obras más que siguen esta línea picaresca: *La hija de Celestina*<sup>17</sup> (1612) de Salas Barbadillo, *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*<sup>18</sup> (1642), ambas de Castillo Solórzano. Estamos con Rey Hazas y Soledad Arredondo que no hay otras obras en la literatura española que merezcan tal denomina-

---

<sup>13</sup> «Celestina es el primer ejemplo de protagonista femenina que nos introduce forma moderna en un mundo complejo en el que los grupos sociales menos favorecidos y marginados empiezan a emerger, a opinar y a rebelarse en la medida de sus posibilidades. Ella es la primera protagonista de entidad literaria perteneciente a la clase social baja y, sin duda alguna, un personaje que tiene conciencia de sí misma aunque su moralidad sea dudosa» (Song, S, 2000:53). La alcahueta de Rojas asumía un papel muy activo y sentaba las bases para futuros arquetipos como fue el caso de la pícaro seiscentista.

<sup>14</sup> Algunos críticos, como Bruno Damiani, han señalado las analogías entre la picaresca y la *Lozana Andaluza*. La obra de Delicado: «marca el principio de la picaresca en el mundo rufianesco y lupanario de la prostitución romana (1969:13-14).

<sup>15</sup> A partir de ahora y en adelante para ejemplos citaré la edición de Rosa Navarro Durán (2007) en *Novela Picaresca III*. En caso contrario lo indicaré.

<sup>16</sup> Con este marbete la designan en sus ensayos y estudios investigadores como: Francisco Sánchez-Diez (1975), Rey Hazas (1986), Fco. M. Soguero (1997), E. Sáinz González (1999), Soledad Arredondo (1993), Janine Montauban (2003), Enriqueta Zafra (2009) o Rodríguez Mansilla (2012).

<sup>17</sup> A partir de ahora y en adelante para ejemplos citaré la edición de Rosa Navarro Durán (2007) en *Novela Picaresca III*. En caso contrario lo indicaré.

<sup>18</sup> A partir de ahora en adelante para ejemplos citaré la edición de Soledad Arredondo (2005) y para *La Garduña de Sevilla* Valbuena Prat (1974), en *La novela picaresca española*. En caso contrario lo indicaré.

ción<sup>19</sup>, porque la *Lozana andaluza* 1528 de Francisco Delicado es muy anterior al nacimiento del género<sup>20</sup>, cuenta con un personaje celestinesco que carece de refinamiento y además tiene una estructura dialogada. «La descripción de una verdadera pícaro necesita obligatoriamente el desarrollo de una vida según los cánones constructivos del género picaresco» (Rey Hazas, 1986:92). La *Lozana* no se divulgó en España y no dejó, por tanto, huella (solo en el texto del *Lazarillo*, porque su autor la leyó en Italia).

Las novelas de pícaro como protagonista han estado siempre relegadas a un segundo plano, eclipsadas por sus homólogos masculinos. A La dificultad definitoria del género picaresco y los problemas de clasificación de los relatos posteriores, hemos de añadir las novelas de pícaro. Estos incorporan elementos exclusivos de su modalidad, una mujer protagonista, y revelan también variedad y particularidades entre ellas. A la hora de examinar estos relatos debemos analizar el propósito del autor y su visión particular de la mujer. En este aspecto, también se ha mostrado la crítica dividida. Veámoslo.

---

<sup>19</sup> Pablo J. Ronquillo (1980) ha contabilizado hasta doce pícaras entre las que se encuentran las cuatro objeto de este estudio, y las protagonistas de las novelitas: *El escarmiento del viejo verde* (1615), *La niña de los embustes* (1615), *La dama del perro muerto* (1615), *El coche mendigón* (1620), *La sabia Flora Malsabidilla* (1621), todas de Salas Barbadillo, y *Las harpías de Madrid* (1621) de Castillo Solórzano. También Van Pragg (1936) incluye en la nómina a Cristina (*El coche mendigón*), Teodora (*La dama del perro muerto*) y a Flora (*La sabia Flora malsabidilla*). Por el contrario, Rey Hazas, y siguiendo su criterio, incluye en la lista solo a las cuatro féminas objeto de este estudio porque: «se integran en formas novelescas muy diferentes a las picarescas, aunque sus rasgos, a veces, sean coincidentes. Porque la descripción de una verdadera pícaro necesita obligadamente el desarrollo de una vida según los cánones constructivos del género picaresco» (1986:92). Hanrahan (1967), Soledad Arredondo (1993), Fco. M. Soguero (1997), Luc Torres (2002), Rodríguez Mansilla (2012) y Eugenia Sáinz González (1999) opinan lo mismo, Justina, Elena, Teresa y Rufina son las exponentes de la modalidad femenina. Para García Santo-Tomás (2008) solo son estas cuatro las pícaras las que se pueden encuadrar en esta tradición. No incluye a *La Lozana andaluza* o *La Gitanilla* por utilizar un esquema narrativo muy diferente.

<sup>20</sup> Algunos críticos como Bruno Damiani han señalado aspectos coincidentes entre la obra de Delicado y *La pícaro Justina* (1982: 9-11).

Algunos estudios de calado ya señalaron en su momento aspectos muy interesantes a considerar sobre los relatos de pícaro como protagonista. Fonger de Haan, en *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain* (1903) como ya indicamos, fue de los primeros investigadores que se propuso definir el concepto de novela picaresca. Sin embargo, en su estudio mezcló tanto a pícaros como a pícaras, sin distinguir características. Pocos años antes, Chandler, en su *Romances of Roguery* (1899), advirtió que la entrada de la mujer como protagonista en estos tipos de relatos implicaba una serie de cambios en los elementos consustanciales al género. Entre ellos, el de «mozo de muchos amos». Este rasgo desaparecía en los relatos con pícaro por el principio de verosimilitud, que le impedía esa variación ocupacional. Esta renovación suponía también la desaparición de la función de crítica social y de costumbres característica de los libros picarescos. Sin embargo, no por ello, la pícaro dejaba de ser nómada, muy al contrario, manifestaba una faceta muchísimo más versátil: gozaba de mayor libertad que sus homólogos masculinos. El catedrático de Múnich, Pfandl, rechazó los planteamientos de Chandler y consideró que las novelas de pícaras no debían clasificarse en el mismo marbete que el *Guzmán*, y les otorgó la categoría de «realista-optimista». En 1936, Van Pragg, en su estudio, *La pícaro en la literatura española*, planteó una serie de cuestiones a tenor de la incursión del personaje femenino en el género picaresco. Para el investigador, la intromisión de una pícaro, en el relato consagrado como género picaresco, traía consigo una serie de cambios en la forma y fondo, y una serie de preguntas ineludibles. ¿Comparten finalidad ambas novelas de protagonista distinto? ¿Consigue la pícaro desplazar definitivamente los relatos con pícaro? ¿Qué referentes reales y/o literarios le sirven de modelo a la pícaro? Era

evidente que las referencias modélicas y la articulación del género picaresco operaban de diferente manera en la figura de una mujer.

En 1967, Thomas Hanrahan, en su loable estudio, analizó a Justina, Elena, Teresa y Rufina. El crítico considera el *Libro de entretenimiento* un libro aparte, por ser el primer ejemplo de su serie, y remarca la visión escolástica de la mujer por su autor, fuertemente influenciado por los pensadores ascéticos del momento. Apunta el escaso realismo de Justina y su falta de sentimiento femenino, aunque le otorga algún mérito a la novela, como ser la primera de su serie, y el haber estimulado a otros epígonos a presentar un protagonista femenino. De *La hija de Celestina*, afirmará que su autor comprendió muy bien el género, y que dio a Elena: «una inolvidable calidad a su carácter» (1967:261). Mientras que con Teresa y Rufina, Castillo Solórzano proyecta el descenso del género y su decadencia. Hanrahan opina además que en el relato de Salas se observa una clara la influencia didáctico-moral (final correctivo de su heroína), mientras que Castillo destaca por su escaso moralismo.

En su trabajo de tesis doctoral, F. Sánchez- Díez (1972) estudió a las cuatro pícaras protagonistas: Justina, Elena, Teresa y Rufina como representantes de la *picaresca femenina*. Sánchez-Díez ya advirtió que la modalidad femenina era una consecuencia de la masculina, aunque mantenían sus diferencias impuestas por las necesidades de verosimilitud derivadas del esquema sociológico e ideológico.

Mireya Pérez -Erdelyi (1979) enfocó su estudio en la novelística picaresca-cortesana de Zayas y Castillo, haciendo un repaso a los tipos de mujeres que aparecen en textos de ambos escritores (joven casadera, la casada, las viudas galanas, mancebas y tipos celestinescos). La investigadora concluye que aunque las novelas estudiadas funden dos tradiciones litera-

rias, la picaresca con la cortesana, Castillo Solórzano —escritor que nos interesa—, desarrolla unos relatos donde destacan la fechoría y la trampa. Y señala como pícaras a Teresa y a Rufina, pero admite que estas no padecen hambre, ni sienten soledad, y que llevan unas vidas llenas de aventuras de las cuales siempre sacan algún provecho, y por tanto, los relatos adolecen de la visión pesimista y amarga, tan característica de la picaresca. Aunque afirma que las pícaras acortesanadas: «no dejan a un lado la munición picaresca sino que la esconden bajo la máscara cortesana» (1979:30).

En 1980, Pablo Ronquillo en su trabajo sobre el retrato moral de la pícaro, establece tres características distintivas de la pícaro: su gusto por la libertad, su afición a la maldad y su erotismo ambiguo. El crítico se detuvo a analizar el *tipo* «pícaro» y estudió las características tanto físicas como morales de hasta doce pícaras<sup>21</sup>.

M. Velasco Kindelan (1983) enfocó su estudio en la producción tanto cortesana como picaresca de Castillo Solórzano. La investigadora consideró a *Teresa de Manzanares*, *La Garduña de Sevilla* junto a *El Bachiller Trapaza* los tres relatos picarescos del autor vallisoletano. Kindelan ve, en las novelas picarescas de Castillo, los momentos finales del género, y: «la unión de elementos cortesanos y picarescos no es una mera yuxtaposición, sino un verdadero injerto de la cortesanía en la picaresca» (1983: 10). Para la investigadora, sus pícaros no viven al margen de la sociedad, sino bien al contrario, solo ansían integrarse en ella, impulsados por el vértigo de la acción. Este cambio supone para la estudiosa la decadencia del género: no hay

---

<sup>21</sup> Véase nota 19. No estamos de acuerdo con Ronquillo. Somos del parecer que solo Justina, Elena, Teresa y Rufina se pueden considerar los cuatro ejemplos exponentes de la variante femenina.



desgarro, ni crítica social, ni observación del alma humana, solo esquema narrativo y el espíritu bromista y bufonesco.

En 1988 un trabajo monográfico en la revista *Ínsula*, incluía bajo el marbete de *Picaresca menor*, narraciones tan desiguales como el *Guitón Honofre* (1604) de Gregorio González o el *Lazarillo de Manzanares* (1620) de Juan Cortés de Tolosa. Junto a ellas aparecía *La pícaro Justina*, *La hija de Celestina*, *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*. Ignacio Arellano apuntaba en el mismo, la necesidad de cercar el coto a la picaresca menor, con minuciosos exámenes de las obras, en su mayoría huérfanas de ediciones fiables, que sirvieran de punto de partida para análisis más específicos. La confusión aneja a la crítica en el campo de la *picaresca menor* tenía una explicación no desdeñable en cuanto:

En muchos casos en un relato que muestra un avanzadísimo estadio de desintegración en el camino hacia las estructuras (ausencia de estructura más bien) misceláneas, en donde la distinción de los elementos picarescos ocasionales no puede en rigor, justificar su inclusión en el género (1988: 2).

Es decir, que los epígonos habían trastocado las estructuras propias de los relatos picarescos, convirtiendo las narraciones en compuestos donde confluían varias tradiciones. Era evidente, que los relatos de pícaro enturbiaron, si cabe aún más, los criterios académicos más estrictos. Y en el mismo monográfico, Fradejas Lebrero consideraba *La hija de Celestina*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla* novelas costumbristas —ciudadanas o cortesanas—, cuyo protagonista, la mujer, es un compuesto de diversos (1988:12).

Dos años antes, Rey Hazas, en su edición *Picaresca femenina* (1986), apuntaba nuevamente, lo que años atrás, Van Pragg había razonado.

Hazas ratificó la idea de que el cambio de sexo del protagonista imponía nuevos rasgos si se quería mantener la idea de verosimilitud del relato:

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 (1986: 93).

También Peter Dunn, en su trabajo *Spanish Picaresque Fiction*, 1993, advirtió de la inviabilidad de juzgar a la pícaro bajo el mismo rasero que el pícaro, ya que la creación de los personajes está concebida literariamente como entes distintos y los textos en los que toman vida no se construyen con los mismos recursos. Dunn apeló a la necesidad de analizar las narraciones de pícaro bajo otros barómetros distintos, puesto que presentan unas peculiaridades impuestas por el sexo (mujer) como por la distancia existente entre autor y narrador autobiográfico:

Female protagonists, by the very fact of being female, impose new roles and therefore changes of design. In the novels that followed, little girls were not put out to serve masters, as *Lazarillo* was. Girls did not leave home on foot in search of a fortune, or go to universities, or walk the streets looking for an employer. All of these acts, plausible for the young male, were implausible for the young female of the seventeenth century (1993:244).

Los críticos formalistas fueron los más estrictos con los relatos de pícaro. En este sentido y a propósito de *La pícaro Justina*, Marcel Bataillon fue taxativo en excluirla del género picaresco: «En la serie picaresca, la obra de López de Úbeda es un libro aparte» (Bataillon, 1969: 41). Del mismo parecer era Del Monte, que ni siquiera la incluye dentro de la poética picaresca 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» (1971: 104 ). Francisco Rico dejó muy claro que: «Con *La pícaro Justina* y la vida del *Buscón* se había entrado en vía muerta» (2000:139). En la misma línea, Molho (1972) incluía en el trío del pensamiento picaresco a una única mujer, *Moll Flanders*, en tierras inglesas y un siglo más tarde, descartando todas las secuelas especialmente las pícaras de Castillo Solórzano por evolucionar de la picardía a la truhanería, configurando unos relatos truculentos y anecdóticos, que suponen la disolución del pensamiento picaresco.

Soledad Arredondo (1993) considera a Justina, Elena, Teresa y Rufina: «un cuarteto femenino tan interesante como controvertido». En su ensayo, la investigadora aborda el estudio desde dos enfoques. Por un lado, reflexiona desde el punto de vista tipológico y por otro, desde el punto de vista estructural. El primer enfoque pone de relieve la relación de la pícaro con su homólogo masculino y con otros personajes femeninos afines; el segundo, como ejemplo de la transformación de la picaresca y otras formas narrativas del Siglo de Oro. Cuarenta años de diferencia (1605 a 1642) separan a nuestras protagonistas, tiempo suficiente para observar la evolución de la picaresca, el éxito de la narrativa corta y cómo se mezclan, dando lugar a textos híbridos de difícil clasificación.

Misun Kwon (1993) en su análisis sobre la influencia de la novela cortesana en la picaresca femenina, analiza las cuatro novelas de protagonista femenino. Kwon concluye en su examen que la novela cortesana sirve de complemento para entretener las estratagemas de la acción picaresca. La pícaro, al hacerse pasar por dama, utilizará componentes de la corriente cortesana para llevar a cabo sus pillerías, y de ahí la fusión de ambos géneros.

Francisco M. Soguero (1997) también considera a Justina, Elena, Teresa y Rufina representantes de la modalidad femenina. En su estudio, apunta a los rasgos comunes que comparten pícaros y pícaras; y sus diferencias más destacables. Y destaca como rasgo diferenciador, el antifeminismo que permea en los relatos con pícaro por el carácter misógino imperante en la época. Para Luc Torres (2002), 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).

Para E. Sáinz González (1999), *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* formarían toda la panorámica de la *picaresca femenina*. Y advierte, como otros críticos, las peculiaridades impuestas tanto por el sexo de la protagonista como por la distancia entre autor y narrador autobiográfico:

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 autornarradora va a revertir en una fuerte manipulación ideológica de los textos (1999:27).

Janine Montauban (2003), en su *Ajuar de la vida picaresca*, se plantea por qué la reproducción de la picaresca no se corresponde con la reproducción sexual de los pícaros. La investigadora considera que la maraña de hijos textuales del pícaro compensa la ausencia de hijos biológicos. Y advierte lo que muchos otros críticos ya han apuntado, la sexualidad de los pícaros es omitida, mientras que el trasiego sexual de las pícaras es exhibido impudicamente (casi siempre son prostitutas). Montauban dedica un capítulo a las manifestaciones de la picaresca de protagonista femenino, y analiza *La pícaro Justina* y *La hija de Celestina* e incluye en su nómina, *La Lozana*

*Andaluza*. La investigadora se detiene en las razones de su apartamiento crítico, y la incapacidad de las pícaras-putas para dirigir su discurso, a diferencia de los homólogos masculinos.

Coll-Tellechea (2005) en su estudio sobre *La pícaro Justina, La hija de Celestina* y *La niña de los embustes*, cree que las tres novelas se ajustaban a los parámetros reaccionarios de los relatos de varones:

En las novelas de pícaras se podía ver y oír aquello que se sospechaba en las historias de pícaros: *la instrumentalización del matrimonio y la comercialización de la sexualidad como medio de supervivencia económica y estrategia de medro social por parte de grupos de españoles pobres.*» (2005: 59).

Sin embargo, destacó el escaso interés hacia las pícaras por parte de la crítica y el mundo académico del siglo XIX y XX, que las había arrinconado a «categorías de engendros de escaso valor estético, copias fallidas (...) y degeneraciones literarias» (2005:60).

Rosa Navarro Durán (2007) también dedicó en su estudio *Novela Picaresca, III* a analizar a dos novelas con pícaro: el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina* y *La hija de Celestina*. Reconoce que ambos relatos no responden al patrón definidor del género picaresco, pero que sus autores las ofrecían como tal. Además, afirma la investigadora que las dos obras enlazan de forma explícita *La Celestina* con *La vida de Guzmán de Alfarache* y que la pícaro es descendiente de Elicia, de Areúsa, pero que el relato no versa sobre su condición de prostituta, sino en sus artes para el engaño y las burlas que hace para conseguir dinero, a imagen del pícaro. Considera que pícaro y pícaro comparten un mismo espacio y unas mismas artes, además del origen vil.

E. García Santo-Tomás (2008) también incluye en la nómina de *picaresca femenina* a Justina, Elena, Teresa y Rufina: «Estas son, en realidad, las cuatro pícaras de que disponemos» (2008: 45), y excluye del género a *La Lozana andaluza* y *La Gitanilla* por su esquema narrativo diferente.

Enriqueta Zafra (2009) realiza una nueva aproximación a los estudios de picaresca femenina con la selección de una serie de textos que representan y responden a la mujer que se lanza al espacio público y se la considera «mujer pública». El análisis demuestra la relación entre el discurso prostibulario y la actitud de control hacia estas mujeres, consideradas piezas sueltas. La investigadora apunta como a través de ese control se establece una analogía entre la sexualidad femenina y el pecado. El ensayo repasa además la función literaria de la prostituta en *La pícaro Justina*, *Don Quijote*, *La Lozana andaluza*, *La hija de Celestina* y en la picaresca de María de Zayas; y cómo cada autor trata la subversión de su protagonista según el final que le reserva.

Rodríguez Mansilla (2012) incluye en su volumen sobre *Picaresca femenina* a *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*, como ejemplos de la variante femenina. Mansilla cree factible la incursión de ambas novelas dentro de la poética en el contexto crítico actual. Y concibe el género como: «narración extensa con pícaro», en este caso con pícaro. Se aleja así el crítico de los esquemas de base formal-estructuralistas establecidos en los años setenta, aunque sigue muy de cerca la propuesta de Guillén (1971)<sup>22</sup>. Cree el crítico que no deben juzgarse ambas novelas exclusivamente en fun-

---

<sup>22</sup>Novela picaresca en sentido amplio: todas las obras que recogen y/o modifican los elementos que ha manejado la crítica como tópicos característicos (seudobiografía, origen deshonesto, la observación de diversos tipos sociales, el vivir «a la droga» mediante el ingenio, etc.).

ción de las novelas picarescas canónicas, sino exponer y reducir los funcionamientos textuales y las entorno de su afirmación. O como apunta Coll-Tellechea:

la alternativa sería volver al texto picaresco sin prejuiciarlo de epígono o modelo e implicaría regresar a las coordenadas histórico-temporales en que originariamente fue compuesto y recibió y no reducir su estudio a la moderna circunscripción del canon (1993: 50).

Por el contrario, Mañero Lozano (2012) cree que *La pícaro Justina* sería la 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): *la novela picaresca idealista*. Mientras, *La Garduña de Sevilla*, la ubicaría bajo el marbete de novelas de «ambiente apicarado».

Como hemos podido comprobar, los relatos de pícaro como protagonista han suscitado un interés creciente en la crítica contemporánea, que ha constatado una singularidad, unívoca y diferencial respecto a los relatos de pícaro. Nos centramos, pues, en señalar en los siguientes apartados, los elementos característicos que la modalidad femenina aporta al contexto genérico.

### **1.2.2 Prostitución y mujeres de malvivir en la sociedad del Siglo de Oro.**

Las pícaras literarias españolas aparecieron en un período histórico que solemos denominar Barroco, que comprende una etapa entre 1600 y

1680 aproximadamente, época asociada a la Casa de Austria, a la nobleza y a la Iglesia Católica, salida del Concilio de Trento. Durante ese período, España vive una crisis económica profunda, acompañada de hambrunas, guerras, pestes, quiebras estatales donde las relaciones sociales entre los estamentos superiores (monarquía, iglesia y nobles) y la masa de súbditos entran en especial conflicto. Estos cambios echan raíces en el Barroco que responde como reacción contra las transformaciones que intentan impulsar proyectos sociales y políticos, instigados en la época anterior. A pesar de los impedimentos reaccionarios, la nobleza se vio debilitada y desposeída del control hasta el momento ejercido. El privilegio de sangre quedó cuestionado y arrebatado por las obras, virtud o hazañas; así cualquier ciudadano podía acceder a él por sus ideas. Además, la profunda crisis económica llevó a la Corona a poner a la venta títulos nobiliarios para aliviar la asfixia a la que se veía sometida; y a través del soborno a jueces y regidores, se podían falsificar los padrones. La rígida sociedad estamental de antaño mostraba sus grietas, y por primera vez, la movilidad social era plausible.<sup>23</sup> Sin embargo, no todos los ciudadanos gozaban de las mismas oportunidades. 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)

---

<sup>23</sup>Se consolidaron así dos grupos: el aristocrático y el de los subordinados. Esta división afectó también a las normas y legislación impuestas sobre la masa de súbditos, y al ámbito cultural. La difusión de la imprenta, propició la expansión de la narrativa de entretenimiento y favoreció la transmisión de los modelos de autoalienación de clases, donde la literatura cortesana ofrecía unos tipos, situaciones y temas, en sintonía con la situación social del momento. Cortesanos, damas, campesinos ricos, estudiantes, hidalgos, niños huérfanos, mujeres pobres, clérigos mujeriegos y un largo sin fin de tipos configuraban estas narraciones didácticas, de entretenimiento y a veces de escarmiento hacia los más distinguidos. Los novelistas especialistas en los relatos de entretenimiento eran conscientes de la seducción que abrigaba la fusión de ambos mundos, y romperán la noción de verosimilitud (no intromisión de clases) para dar a su ficción mayor atractivo.



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 sinnúmero 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, querellosa, robadora, pesada, revolvedora, ambiçiosa (1986:175).

Si bien en los períodos anteriores (Edad Media y Renacimiento), la animadversión hacia la mujer había existido, esta se había considerado una misoginia humanista, es decir, los mismos enemigos de las mujeres eran al mismo tiempo sus amigos, y operaban como un estado de ánimo temporal propio de la doble alianza que representaba al hombre del Renacimiento. Sin embargo, los cambios sociales y políticos del nuevo siglo traen consigo un sentimiento misógino muy virulento. El Concilio de Trento fue determinante en este sentido, y constató que los enemigos del alma eran tres: el demonio, el mundo y la carne; el tercero lógicamente vinculado a la mujer, considerada un ser realmente peligroso. El sexo femenino se identificó con unos dones genéricos (la belleza y la astucia), capaces de despertar pasiones irreprimibles en los hombres. La mujer, conocedora de sus cualidades, podía aspirar a un ascenso social, y desplazar a los varones de su puesto de mando. Descubierta la vulnerabilidad del hombre, y como protección, se intensificó el recelo hacia la mujer, quedando arrinconada en un círculo de descon-

fianza sin precedentes. El poder, y al mismo tiempo el miedo, que suscitaba la sexualidad femenina sobre los varones, activó un absoluto control para evitar el descalabro del orden patriarcal. Como apunta Coll-Telldchea, su descontrol equivalía a perderlo todo, incluyendo la limpieza de sangre o el patrimonio:

La mujer era pieza social y políticamente esencial para el sostenimiento del sistema que la controlaba. Con el control de la mujer se aseguraban nada menos que el origen (sangre) la transmisión de poder y de la propiedad. El descontrol de la mujer equivalía a arriesgar todo ello (2005:22).

Ante el peligro real, los tratadistas utilizaron toda su artillería moralista para «encorsetar» a la mujer en la obediencia, humildad, discreción y silencio<sup>24</sup>. Se publicaron y reeditaron tratados, obras didácticas y morales con clara intención preventiva y correctiva. *La Perfecta casada* (1583)<sup>25</sup> de Fray Luís de León o *Espejo de la perfecta casada* (1637) de Fray Alonso de Herrera son muestra de ello. Así pues, los pensadores y legisladores solo reconocían dos estados para la mujer: el matrimonio y el convento; esto se resumía en cuatro expectativas posibles de vida: doncella, casada, viuda y monja. Fuera de estas convenciones sociales, la mujer se convertía en un parásito social con una única salida posible: el comercio prostibulario. Este estado constituyó una herramienta importante dentro del proceso de unificación y control iniciado con los Reyes Católicos. Durante la Edad Media hasta el Renacimiento, el comercio carnal estuvo regulado, como así lo hacían

---

<sup>24</sup>El tema sexual ya apareció en la literatura medieval como en el *Libro de Buen amor o Corbacho*, sin embargo, mientras en la sociedad del Medievo los estamentos sociales no peligraban a pesar de ciertos desvíos, en la sociedad barroca el sistema se derrumba y los hombres temen que el sector femenino aproveche sus cualidades eróticas para subvertir las normas y alzarse con el poder en todos los ámbitos sociales.

<sup>25</sup> Este manual didáctico describe el modelo de mujer ejemplar española de su época. Además enseñaba a las mujeres a imitarlo.

constar los tratados religiosos, jurídicos, médicos y literarios, que reconocían la función social de las meretrices. Estas mujeres extraviadas, como apunta Coll-Tellechea (2005) eran necesarias en aquella sociedad por la función estabilizadora que desempeñaban. Eran productivas cuando ejercían en un lugar regulado como el burdel o *quinto estado de hecho*. 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. Como ejemplo de esta organización tenemos las impresiones del noble flamenco, Antoine de Laing, recogidas en *Voyages des souverains des Pays-Bas*. En un viaje que realizó a España en compañía de Felipe *el Hermoso*, en 1501, visitó el burdel de Valencia. En sus anotaciones se aprecia la grata sorpresa que le merece el lupanar:

Tras la cena, los dos caballeros, guiados por algunos de los caballeros de la ciudad, se fueron a recorrer el barrio de las mujeres públicas, que es tan grande como un pueblo y que se halla totalmente cercado por una muralla que sólo tiene una puerta. En ésta, un centinela se incauta de las armas de los visitantes y les advierte que, si desean confiarle la custodia de su dinero, éste les será restituido sin merma alguna, a la salida (...) Existen tres o cuatro calles llenas de pequeños lupanares y en cada uno de ellos se encuentran varias muchachas, muy lujosamente vestidas con terciopelos o sedas, de modo que puede calcularse en doscientas o trescientas el número de mujeres. Estas mancebías están llenas de adornos y disponen de buenas ropas y lencería. La tarifa es de cuatro dineros, lo que equivale a un florín de Flandes (...). Hay también albergues y tabernas... Las mujeres están sentadas en el umbral, bajo la luz de una hermosa linterna, para que pueda vérselas bien. Dos médicos, nombrados y pagados por el municipio de la ciudad, visitan semanalmente a las mujeres, a fin de comprobar si padecen enfermedades pustulosas o enfermedades secretas, y, en caso afirmativo, hacerlas que abandonen el lugar... Y he notado todo esto porque jamás había oído hablar de un servicio policial, y tan bien montado, en un lugar tan vil.<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup>Lo cito por José M. Alegre (1981:7).

Sin embargo, los tratados y obras de ficción dan cuenta que la normativa no se cumplía, y que las ramerías seguían trabajando en las calles y esquinas, fuera del gueto del lupanar, provocando el caos<sup>27</sup>. Ante tal desconcierto, se publican obras correctivas y de avisos. Encontramos títulos suficientemente elocuentes al respecto: *Tres libros contra el pecado de la simple fornicación* (1585) de Francisco Farján, *Tratado contra los juegos públicos* (1609) de Juan de Mariana, *Discurso de la reclusión y castigo de las mujeres vagabundas* (1608) de Cristóbal Pérez de Herrera, *Manual de confesores* (1622) del Padre Villalobos o *Afeite y mundo mujeril* (1617) de Fray Antonio Marqués. Todos ellos destinados a poner orden a la prostitución, destruir mancebías, recuperar pecadoras, informar a los penitentes, etc. Así pues, el fracaso de los prostíbulos, unido a las consecuencias de la Contrarreforma, obligó, en 1623, bajo el reinado de Felipe IV, a que se clausuraran los lupanares oficiales. Sin embargo, no pasará mucho tiempo para que dicha reforma muestre sus fallas, y los tratadistas y pensadores apelen a una nueva ordenanza. Desde finales del XVI hasta mediados del XVII se había producido un cambio de mentalidad en cuanto al tratamiento del comercio sexual: de oficio tolerable, a amenaza de orden social. Con el cierre de los burdeles no se abolió el problema, y las prostitutas, ahora sin oficio legal, pasaban a engrosar la larga lista de parias, convertidas en delincuentes o arrepentidas. De ahí que en 1631, el cabildo de Sevilla firmara una petición a Felipe IV solicitando la reapertura de la mancebía, debido al estado de caos y descontrol con la multiplicación de las mujeres públicas. Estas mujeres fuera del control institucional, ajenas al burdel, también conocidas como

---

<sup>27</sup> La experiencia demostraba que la existencia de burdeles no disminuía el pecado carnal, sino que lo propagaba e incentivaba las reyertas criminales por el monopolio de las prostitutas.

*mujeres libres*<sup>28</sup>, 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. Dadas al vagabundeo y al pillaje, invadieron los barrios de las urbes y fueron consideradas «alimañas peligrosas». El *Diccionario de Autoridades*, que ilustra la voz *pícaro-a* con unas líneas de Pedro Fernández de Navarrete, discurso 9 de su *Conservación de Monarquía* (1626), alude a la relación pícara-holgazanería: «y lo peor es ver que no sólo siguen esta holgazana vida los hombres, sino que están llenas las plazas de pícaras holgazanas, que con sus vicios inficionan la Corte»<sup>29</sup>. Esta mujer tenía claras connotaciones de huida y era una pieza suelta en el sistema social, ya que gozaba de una libertad de movimiento, que dificultaba su control. Esto, unido a la ostentación de lujos y afeites (tan criticados por autores como Quevedo, Malón de Chaide o Antonio de Guevara), provocó un hostigamiento contra ella sin parangón.

Se constata pues, que en los siglos XVI y XVII, el antifeminsimo vuelve a brotar de manera palmaria en la Literatura debido a los cambios sociales y económicos. Estos propician una subversión femenina antes desconocida, que desató las críticas más virulentas contra las mujeres. Como apuntó Mariló Vigil: «el hecho de que los moralistas y algunos escritores arrecien en sus diatribas contra las mujeres (a veces en tono apocalíptico),

---

<sup>28</sup> También El *Tesoro de la Lengua* de Covarrubias dice: «Tiene por opuesto siervo. Y dízese liber cualquiera que es sui iuris. Llamamos libre al soltero que no es casado. Libre, el que está sin culpa. Y libre aquel a quien el juez ha dado por tal. Libre, el que es suelto de lengua, diciendo todo lo que le parece, sin respetar ni perdonar a nadie» (Covarrubias, 1611: 764-765).

<sup>29</sup> Citado por Soledad Arredondo (1993).

podía ser considerado como un síntoma de que la subversión femenina se expandía (1989:31).

### **1.2.3 Técnica narrativa y discurso misógino en la picaresca femenina**

Ya dijimos en otro lugar que muchos de los rasgos considerados por antonomasia del género picaresco y del pícaro, no son adaptables a la picaresca femenina. Las novelas de pícaro están construidas, en su base, siguiendo la misma estructura que las de protagonista masculino, pero con notables diferencias por el carácter machista imperante de la época en que fueron escritas. De ahí que la crítica haya consignado, como rasgo diferenciador más significativo, el antifeminismo.

La mujer subversiva real fue rentabilizada por los autores de novela picaresca y concretamente de la modalidad femenina. Estos se sumaron al discurso de los tratadistas que pretendían controlar a la mujer, y pusieron en las calles, a través de la ficción<sup>30</sup> a *mujeres libres*, prostitutas no institucionalizadas. La protagonista de la picaresca femenina se presenta como la antítesis de la mujer ideal: honesta, discreta y sumisa. Son herederas de Eva (que por aquel entonces había tomado relieve por influencia de las doctrinas cristianas que la consideraban inductora del hombre a la funesta tentación), y encarnan todos los vicios según los manuales cristianos. Son mujeres independientes, transgresoras, ambiciosas, astutas, vengativas, vanidosas, ingeniosas, mentirosas, sensuales, ladronas, extrovertidas, amigas de los afeites,

---

<sup>30</sup> Con Alemán se convierte en una hostilidad. Los continuadores del género vieron esa opción propia de la materia picaresca y la manejaron según su criterio.

bailadoras, cantantes, artistas, burlonas y bellas. Además, debemos aclarar que el concepto *meretriz*, por aquel entonces, no designaba únicamente a la mujer que vendía su cuerpo por dinero, sino que incluía a las mujeres habladoras y elocuentes, las sensuales, las andariegas y las promiscuas, y por tanto, Justina, Elena, Teresa y Rufina se alistan bajo dicho marbete. El carácter misógino de estas narraciones, además de proyectarse en el retrato amoral de las pícaras, se observa también en la técnica de sus discursos.

La técnica narrativa, empleada en estos relatos autobiográficos, se sirve de un mediador («una instancia intermedia entre el autor implícito y los lectores»). Aunque las pícaras cuenten su vida (Justina, Elena, Teresa) en primera persona, desde la niñez, son realmente autoras implícitas representadas. La voz de la narradora está continuamente interrumpida por el autor implícito, que se superpone a ese yo protagonista. El autor implícito puede así opinar acerca del género femenino o de su protagonista. No será extraño, pues, que el mecanismo moral de ellas difiera del de sus homólogos masculinos. Las pícaras se excusan de sus propias faltas, y echan las culpas a las demás mujeres. En *La pícaro Justina*, por ejemplo, la recriminación es directa, en cuanto ella misma se denigra, a través de la voz de un autor implícito, que continuamente la interrumpe: «Mira qué envidiosas somos las mujeres, que aun de la burra tuve envidia de verla venir tan galana. Mas no es nueva en nosotras esta flaqueza » (2007: 200). Más adelante: «Las mujeres, ¿por qué pensáis que hablan delgado, sutil y escriben gordo, tarde y malo? (...) Mas porque de pensado son tardas, broncas e ignorantes... (2007:186). «Del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas (...) parla de gana (...) echar la culpa al diablo de lo que peca la carne (...) comprar caro y vender barato » (2007:83). En los relatos de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano se evitan las digresiones. Los juicios desfavorables exis-

ten, aunque como veremos, son indirectos y más escasos, y están destinados poner sobre aviso a los hombres acerca de determinadas damas peligrosas. En boca del narrador, Elena será una «ramera»; Teresa: «Traviesa moza», «garduña racional», «taller de embustes», «buscona de marca mayor»; y Rufina: «moza libre y liviana», «con inclinación traviesa», «con libertad demasiada» y «con despejo atrevido». Detrás de toda esta caterva de despropósitos vemos claramente la pluma de una mentalidad misógina. Ampliaremos los matices cuando analicemos los capítulos correspondientes a cada una de las novelas. De hecho, y como apunta J. Montauban: «La prostitución de las protagonistas está vinculada con el hecho de que no sean ellas mismas las emisoras de su propio discurso, como sí ocurre con la mayoría de protagonistas varones.

Dado el carácter misógino de estos relatos, las pícaras, a diferencia de las pecadoras arrepentidas (*La conversión de la Magdalena*, de Malón de Chaide), no experimentan contrición alguna. Como veremos sus narraciones son un continuo devenir de hechos pecaminosos, de los que no mostrarán arrepentimiento ni expiación. La narración es ulterior (como la del pícaro canónico), se narra lo que ha sucedido en tiempo pasado, con un narrador homodiegético (cuenta ella su propia historia pasada). La innovación técnica estriba en que no se aprecia distancia narrativa entre la narradora y el personaje, a diferencia de sus homólogos masculinos. Esta distancia es muy evidente en Guzmán, que escribe desde el punto de vista de un hombre arrepentido. Experiencia tras experiencia han conformado su visión presente del mundo desde su «atalaya». Por lo tanto, la distancia entre narrador y personaje es sustancial y deja bien claro la evolución que Guzmanillo ha sufrido. Las pícaras, por el contrario, no se arrepienten de su escandalosa vida, y por tanto, ni evolución mental, ni superación final. Detrás de sus discursos, está



la mano demiúrgica del autor, un escritor imbuido por la mentalidad antifeminista del Barroco, que dirige el texto según su ideología. Veremos más detalladamente sus finales y extraeremos conclusiones. El discurso de las pícaras es además poco fiable e irónico. Esto se observa sobre todo en la peroración de Justina, plagada de engaños y mentiras. La pícaro falsea la realidad y esconde la verdad relacionada con su virginidad, aspecto al que dedicamos una reflexión en el cap. 2. Así pues, el autor presenta un discurso inconstante y falso en sintonía con el tono antifeminista del momento.

El carácter antifeminista se potencia con el tratamiento que hace el autor en las relaciones amorosas de sus pícaras. En toda la tradición literaria, el tema del amor está muy ligado al sexo femenino. El tema erótico fue una constante en la literatura e iconografía medievales, lo vemos en el *Libro de buen amor*. Sin embargo, en la Edad Media, los desvíos no alteraban ni corrompían el orden establecido (cada uno conocía su estatus y se mantenía en él). En el siglo XVII, los líos amorosos con la mujer, como ya hemos comentado, suponen un desafío capaz de trastocar todo<sup>31</sup>. De ahí que las relaciones entre sexos en la picaresca se presenten bajo parámetros opuestos al del amor cortés (*Cárcel de amor*, *Amadís de Gaula*, *La Diana*, *Abencerraje*, etc.) tan en boga en el siglo anterior. Con Mateo Alemán, el amor carnal se presenta como pura lascivia y denigración (Guzmán prostituye a Gracia). Dicho lo cual, las relaciones amorosas en novelas seleccionadas adquieren mayor protagonismo, ya que operan como *modus vivendi* de las

---

<sup>31</sup>El concepto del amor platónico y galanteo amoroso degenera en el s. XVI, en amor carnal. La imagen de la mujer desvalorizada acentúa que el amor neoplatónico pierda espíritu como base ideológica en la obra literaria del seiscientos. El amor boccacciano sustituye al primero y muchos cortesanos aprovecharan los festejos de palacio para encontrar una cortesana con la que satisfacer sus impulsos eróticos.

pícaras. Los líos amorosos de Justina, Elena, Teresa y Rufina funcionan como trampolín para la ascensión económica e integración social a través del matrimonio ventajoso. No será extraño contemplar como la pícaro pasa de buscona a señora, de paria a doña, y sus aventuras vitales giren en torno a la caza de un marido rico o a desplumar a incautos. Su *curriculum* amoroso integra a los más diversos *tipos* (viudos, viejos ricos, peruleros, corcovados, castrados, lampiños, tahúres, ladrones, rufianes, hidalgos venidos a menos, etc.). De ellos conseguirá dinero y a través de los matrimonios, integración social. Gracias a la combinación de astucia, hermosura y seducción consiguen lo que nunca consiguieron sus homólogos masculinos: ascenso social, prestigio y holgura económica. Adelantamos que cuando las pícaras se enamoran, o se dejan llevar por la lujuria, lo hacen de hombres infames y de baja catadura moral. Lo vemos en Justina con Lozano, en Elena con Montúfar, en Teresa con Sarabia (dos veces) y en Rufina con Jaime, todos ellos ejemplifican los peores vicios. Sin embargo, el final amoroso de cada una de ellas es diferente, y señala la visión particular de cada escritor como tendremos ocasión de ver. El autor mostrará un ejemplo de la vida de estas mujeres descarriadas y ofrecerá una solución que variará según su temperamento. Para algunos críticos, la explotación sexual es penalizada con su fracaso final y pone de relieve la vuelta al *statuo quo*, y al equilibrio, que momentáneamente había desestabilizado una mujerzuela. Sin embargo, como veremos, no todos los finales de las pícaras son trágicos ni desastrosos. Así Justina recibe un final algo confuso, Elena con condena y pena capital, Teresa asentada con un mercader y Rufina integrada socialmente.

Según lo expuesto, la concepción misógina de la época implica un discurso narrativo con una arquitectura o técnica especial, destinada a fortalecer las premisas ideológicas negativas acerca del género femenino. Sin

embargo, como hemos podido comprobar, la pícaro literaria consigue cubrir unas metas sociales mucho más dignas que las del pícaro. Pero, ¿es posible que esa independencia de la pícaro fuera tal cual en la realidad, o los autores hiperbolizaron el personaje? ¿Es posible que en la sociedad patriarcal del XVII, una *mujer libre* pudiera hacer realidad sus fantasías ilegítimas? En el caso de las mujeres honradas, el hecho de demorarse más de lo debido en el trayecto de ida o de vuelta a la iglesia, suponía una deshonor o desprestigio para el honor de la familia. Mujeres decididas, libertinas, sensuales, graciosas, andariegas y busconas como Justina, Elena, Teresa y Rufina, serían indudablemente repudiadas y castigadas. Ningún hombre osaría a desposarse con una fémica con semejantes tachas. Todo ello, ha hecho reflexionar a una parte de la crítica que la novela picaresca femenina nos presenta una ficción muy lejana de la realidad. Frente al realismo de la novela picaresca masculina, donde el pícaro queda atrapado en la marginalidad, las pícaras nos sumergen en un final bastante exitoso (exceptuando el de Elena). La única vía posible para una mujerzuela era la prostitución, y una vez ejercida, era imposible ascender de posición en una sociedad que tenía a la mujer normal tan sujeta y vigilada. Por tanto, la represión social a la que estaban sometidas las mujeres de mal vivir provoca una inverosimilitud en estos relatos. Sainz González (1990) cree que hay un desajuste entre la novela y la realidad, y que ese desplazamiento está provocado por los autores. Que una mujerzuela, una desviada, una mala mujer, prostituta, sin dote, sin referencias, pudiera casarse con un caballero, de origen noble, poniendo en peligro el tan apreciado linaje de sangre, era inverosímil, y por tanto, el triunfo de la pícaro es, para S. González, imposible:

El éxito de la pícaro, impensable en el siglo XVII, refleja el temor de la colectividad masculina al ascenso e independencia de la mujer. La pícaro no sólo es el esperpento moldeado, es también la encarnación literaria de la mujer fatal del Barroco, el fruto malicioso de una obsesión culta, el símbolo de una amenaza intuida. El tipo de mujer que representa (independiente, segura, rebelde, sensual y dominante) traslada al mundo novelesco la pesadilla íntima del hombre barroco, atormentado por las crecientes muestras del inconformismo femenino (1990:40).

Si el ascenso social estaba vetado a las busconas, ¿por qué los autores lo describen así? Según la investigadora, la inverosimilitud no es más que una opción ideológica del autor como aviso a los lectores. A través de estos relatos, el lector entendía lo que podía llegar a pasar si una mujerzuela indomable lograba seducirlos. Es por ello, que los autores utilicen los parlamentos, comentarios de Justina y Teresa, o la pena de muerte de Elena, como avisos para prevenir de los peligros ocultos que hay detrás de este tipo mujeres si se las encara con actitud complaciente. Las narraciones de pícaro protagonista carecen de la moralidad propiamente consensuada en los relatos canónicos; el mensaje es otro. La picaresca femenina del XVII —apuntará E. Saínz González—: «es más bien una excusa para introducir el mensaje antifeminista, único objeto de estas novelas. Interesa que la pícaro triunfe para corroborar la astucia innata y maliciosa de la mujer y la necesidad que tiene el hombre de precaverse contra ella» (1999:42). Afirmación que sugiere otra: los autores mostraban así una visión decadente, satírica, cínica y realista de la España que les tocó vivir, y el triunfo de la pícaro, no era más que el reflejo de una sociedad en descomposición, debilitada y decadente, incapaz de imponer sus reglas.

#### **1.2.4. Caracterización de la pícaro literaria seiscentista.**

El primer elemento diferenciador entre ambas modalidades es sin duda el cambio de género del protagonista. Desde la aparición de *La pícaro Justina*, la crítica se afanó en buscar los precedentes literarios del fenómeno «pícaro». Ya fueran referentes al personaje, al ambiente relacionado con el mundo picaresco o incluso a la estructura del relato. López de Úbeda o Baltasar Navarrete dio una pista acerca de la paternidad de su protagonista, al incluir el vocablo «pícaro» como referencia directa al *Libro del Pícaro*. La imitación de la voz indicaba —*a priori*— el tipo de personaje que nos íbamos a encontrar en sus páginas: una versión femenina del pícaro. La pícaro se construye, pues, a la sombra del pícaro clásico como derivación del personaje, para aprovechar una senda exitosa que el género había experimentado en el siglo XVII con la aparición del *Libro de Alemán*. Así lo concibieron los epígonos de novela picaresca femenina: López de Úbeda, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano que fijaron la lupa en los modelos picarescos canónicos, y confeccionaron unas féminas de naturaleza similar. Pero ¿qué hay de la maternidad? ¿Cuáles son sus referentes femeninos literarios? No podemos negar que la pícaro seiscentista —tiene en mayor o menor rango— reminiscencias de algunas precursoras literarias. Nos referimos a la alcahueta medieval, Trotaconventos y Celestina<sup>32</sup> y sus fiduciarias Elicia y Areúsa;

---

<sup>32</sup> Hay una generalizada tendencia de los críticos a relacionar *La Celestina* como la madre textual de la picaresca<sup>32</sup>. Menéndez Pelayo (1943) ya apuntó a la *Tragicomedia* como semilla de la novela y del teatro español, y González Echevarría (1993) ratificaría la hipótesis, afirmando que *La Celestina* supuso la desencadenante de toda la literatura escrita en Occidente desde 1499. Del mismo parecer son Lope Blanch, 1958; Gili Gaya, 1953 y Cas-

también en su imitación renacentista, y en aquellas mujeres que aparecen en el *Guzmán, Novelas ejemplares*, en el *Quijote* o en los relatos de Espinel y Luna. Sin olvidar sus deudas con la dama de alcurnia de la novela cortesana. Veámoslo.

Las novelas picarescas protagonizadas por mujeres presentan una serie de peculiaridades impuestas por el sexo de la protagonista. Muchos de los rasgos considerados por antonomasia del género picaresco y del pícaro, no son adaptables a la picaresca femenina<sup>33</sup>. El resultado es una protagonista, que en esencia, busca lo mismo que el pícaro: medrar socialmente y/o económicamente a través del ingenio, el embuste y la estafa. Sin embargo, los procedimientos para llevar a cabo tales objetivos, varían. Las pícaras por ser mujeres se amoldan a una sociedad —la del Barroco—, rígidamente patriarcal, que limita su afán de libertad y movimiento, además de frustrar cualquier sueño de realización. Por eso, como apunta Rey Hazas:

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 ( 1986: pp.92-93).

La pícaro, como personaje, se formula bajo unos condicionamientos sociales determinados con unas taras morales distintas a su homólogo masculino para mantener el principio de verosimilitud. Todo ello ratifica la

---

tro, 1935, que han señalado la importancia de la obra de Fernando de Rojas en la constitución del género picaresco.

<sup>33</sup>El primer crítico que distinguió entre sexos fue Van Pragg, 1936, que otorga al pícaro ademanes y características propias del gracioso de comedias, mientras que a la pícaro, la equipara por sus maneras más refinadas (aunque simuladas), a la dama de alcurnia.

existencia de una serie de rasgos comunes entre ambos personajes, pero también otros con los que no siempre coinciden.

El primer rasgo común entre pícaros y pícaras es la ascendencia abyecta. Ambos personajes son de baja catadura social y moral. Pertenecen a los estratos más bajos de la sociedad. Ellas son hijas de mesoneras<sup>34</sup>, alcahuetas o busconas. Es decir, que sus aventuras y desventuras vendrán determinadas por la miseria económica, vivida desde la infancia y que actúa como acicate para que el personaje, tanto masculino como femenino, despliegue su ingenio para sobrevivir. Así lo anuncia el autor de *La pícaro Justina* al principio del libro: «Pobreza y picardía salieron de una misma canteira; dondequiera que se encuentran pobreza y picardía se dan el abrazo que se descosillan». Las penalidades económicas son el punto de partida en la configuración del carácter y personalidad de ambos personajes. Sin embargo, llama la atención como las calamidades financieras sacuden más a los pícaros que a las pícaras; ellas no viven vapuleadas por el hambre, mientras que sus hermanos varones, sí. Véase en Pablos, el alimento se convierte casi en una obsesión. Las limitaciones económicas hacen que tanto ellos como ellas, sean audaces, ingeniosos, sutiles y posean una inteligencia (astucia) innata para poder sobrevivir y ascender socialmente. Ambos actúan desde la insensibilidad, la falta de escrúpulos o la compasión; no les tiembla la mano a la hora de estafar, engañar o hurtar; sus corazones desconocen el significado de la palabra piedad. Aún así, no resultan desagradables o antipáticos, sino más bien al contrario, —y sobre todo en el caso de las pícaras—, ambos personajes acaban seduciendo a sus víctimas y al lector.

---

<sup>34</sup> Para los españoles del Siglo de Oro, mesonera y prostituta eran sinónimos. Refranes como: «la liebre búscala en el cantón i la puta en el mesón» nos los confirman.

Respecto a los rasgos diferenciadores, estos están relacionados con los mecanismos para conseguir sus fines. Si ellas comparten con su homólogo varón la astucia y el ingenio, cuentan además con la belleza física. Esta cualidad las hace más eficaces a la hora de engañar, ya que incitan los instintos sexuales de sus víctimas, que quedan desarmados e hipnotizados (Sancho, Octavio, etc.,) ante la hermosura de estas. Teresa, Elena y Rufina e incluso Justina (aunque menos) gozan de un buen físico. Rufina, Elena y Teresa encabezan la lista de las más bonitas mientras que Justina no posee una belleza cegadora, sino que encandila por su lozanía. Justina, la que abre la serie —como señala Van Pragg—, es quizá de todas las pícaras la más «basta y grosera, pero todas las demás son hermosas, elegantes y encantadoras, de conversación amena y de mucho talento para toda clase de trabajo mental y manual» (1936:67). Nuestras protagonistas son pícaras jóvenes y hermosas<sup>35</sup>, y en ocasiones hacen uso de cosméticos para resaltar su lozanía. Una buena imagen facilita el camino para sus fechorías, ya que la hermosura está vinculada a la bondad y a la mujer virtuosa. Así, leemos en *La hija de Celestina*, como don Sancho dice: «No fuera posible que una mujer de tan buen talle fuera ladrona». También los criados del noble caballero caen rendidos a su beldad: «que a todos nos obliga un hermoso rostro, y más cuando el sujeto es peregrino»<sup>36</sup>. Para Castillo Solórzano la hermosura en la mujer-pícaro solo encubre la podredumbre moral espiritual de ellas. Por ello, el autor advierte al hombre de esta falsa realidad que solo lleva al desengaño y

---

<sup>35</sup>Comentar el estado de Justina que escribe desde la madurez enferma de sífilis y sin pelo.

<sup>36</sup>La analogía belleza física o rostro bello igual a bondad, es un tópico que ya recoge Cervantes en *La Gitanilla (Novelas ejemplares)*, donde se alude al rostro de Preciosa como garantía de bondad: «No os enojéis, Preciosa- dijo el padre-; que, a lo menos de vos, imagino que no se puede presumir cosa mala; que vuestro buen rostro os acredita y sale por fiador de vuestras buenas obras» (Navarro Durán, 2014).



contrariedad. Tema que desarrollaremos en el capítulo IV, con dos ejemplos muy ilustrativos en *Teresa de Manzanares* y *La Garduña*.

Si ambos personajes se mueven por la ambición, la de la pícaro, se centra sobre todo en medrar, a través del ascenso social que le puede proporcionar el tálamo con un viejo adinerado o un galán rico. Así pues, su objetivo principal es integrarse en una clase social superior. Para ello, la apariencia, la honra y la fama es una cualidad tan o más importante que en su homólogo masculino. Las pícaras son por norma, menos andrajosas y más refinadas<sup>37</sup> que sus hermanos varones; suelen ir mejor vestidas, y su apariencia de dama alcurnia está más lograda que en ellos, cuando simulan ser caballeros. La pícaro pasa por dama principal: sus movimientos, andares, costumbres y ademanes son refinados y exquisitos, perfectamente estudiados para no delatarlas. Por eso nunca pasan hambre; su impostura nobiliaria es perfecta, a diferencia de los pícaros, que si en destino se tuerce, siempre les queda la mendicidad, o servir a algún amo. Ellas consiguen integrarse en círculos sociales propios de damas recatadas y devotas; acuden a lugares indicados para hacer nuevas amistades y adquirir conocimientos: la iglesia, el teatro, reuniones familiares, etc. Su presencia en esferas altas no despierta sospechas, ya que muchas veces, va acompañada de lacayos, criadas o dueñas, y está custodiada de un buen uso del lenguaje. Tienen un buen tono de conversación, saben leer y escribir, son cultas y además como en algunos casos, saben cantar y dominan un instrumento musical. Estamos de acuerdo con Pragg (1936) que el pícaro carece de refinamiento (o poco), en general son más toscos, aspecto que condiciona sus aspiraciones sociales. Por el

---

<sup>37</sup> El refinamiento de la pícaro estaría relacionado con la influencia de la novela cortesana, que hacía furor en aquel entonces. Como veremos Barbadillo y Castillo fueron notables escritores de dicha corriente.

contrario, la pícaro se mueve como pez en el agua en ambientes refinados, y si en algún caso se descubre su engaño y su baja alcurnia, no es por necesidad de ella, sino por causas ajenas que propician el reconocimiento (anagnórisis).

Por lo general, los timos de las pícaras no pasan de estafas. Sus pillerías están orientadas a engañar a los hombres incautos e inexpertos a los que consiguen levantar dinero a través de letras falsas, pensiones de viudedad, o cambiando en depósito joyas por guijarros. Sus fechorías no exceden del fraude, el hurto y la rapacería, propias de la delincuencia de bajo voltaje, pero, al igual que los pícaros nunca matan a nadie. Las excepciones, las encontramos en ambas líneas. Elena, es de todas las pícaras la más agresiva, es una delincuente en potencia que acaba ajusticiada a «garrote vil» después de envenenar a su marido (Montúfar). Y en el caso de ellos, Pablos de Segovia participa en la muerte de dos corchetes.

A diferencia de sus hermanos varones, la vida amorosa de la pícaro es mucho más activa. Ya hemos apuntado en otro lugar, que uno de sus objetivos principales es medrar a través de un matrimonio ventajoso. De ahí que sus conquistas, sean una farsa, una puesta en escena llena de embustes e hipocresía para conseguir timar a su víctima. La pícaro concibe el matrimonio como relación de conveniencia para ascender socialmente. De hecho, escogen a esposos fáciles de embaucar y consentidores, que hagan vista gorda a la catarata de amantes que las agasajan con regalos a cambio de pocos favores. Las pícaras mantienen relaciones paralelas; son infieles a sus maridos, sin ningún tipo de remordimiento; bien al contrario, disfrutan y se regodean de su actitud casquivana. De ahí que aparezca la figura del marido celoso y egoísta que vigila obsesivamente a la pícaro-esposa hasta el punto de mantenerla alejada y cerrada bajo llave por miedo a su liviandad. Nor-

malmente, los casos se resuelven a favor de la pícaro que consigue escapar de las amenazas e imposiciones del marido cornudo, o bien, se queda viuda optando a una sustanciosa cantidad de dinero. Como ya hemos comentado, las víctimas predilectas de las pícaras fluctúan entre estudiantes presuntuosos, caballeros manirroto y viejos celoso, avaros o verde. En muchas ocasiones, estos caballero añejo suelen tener otra nacionalidad a la española; aparecen perulero, genoveses, etc.

La pícaro sabe enamorar, pero su corazón está libre de tentaciones; no demuestra el más mínimo interés —al menos que no sea económico— por sus amantes. Como tampoco demuestra caridad ternura o amor a sus pretendientes, cliente o cómplice. Estos acaban de alguna manera u otra, damnificado por la desaprensiva actitud de la antiheroína. Así pues, muy raramente se enamoran, aunque cuando lo hacen, yerran en la elección, llevadas por sus instinto más bajo, como tendremos ocasión de ver más adelante.

La poca compasión con que las pícaras actúan con sus víctimas otorga al género picaresco femenino un *plus* muy interesante. En ocasiones, las pícaras se muestran vengativo y malévolas con *tipos* inocente, con los que apenas han interactuado. Estos acaban siendo el blanco de la sátira, la burla y la mofa más despiadada. Así se observa con un lampiño capón, en *Teresa de Manzanares*. La burla preparada por Teresa al calvo alcanza notas realmente crueles, como tendremos ocasión de comprobar.

La hipocresía de la pícaro es un arma muy fructífera; gracias a ella, consigue despertar sentimiento de compasión en el hombre. Se sirve del falso llanto para doblegar voluntades. Esta táctica se emplea para embaucar a todo tipo de hombre. Elena, Teresa y Rufina lo practican admirablemente. La hija de Celestina sabe de buena tinta que: «una mujer hermosa tal vez

persuade más con los ojos llorando que con la boca hablando», y Rufina emplea las lágrimas porque: «en ella era fácil el derramarlas, como en las más mujeres cuando les importa».

Las pícaras recurren a otro método igual de eficaz que el anterior para rendir voluntades. A través del canto, acompañado de un instrumento musical como el arpa o la guitarra, consiguen someter al más rebelde avaro o al más tímido empedernido. Teresa y Rufina cantan y tocan tan grácilmente que dejan a sus víctimas fuera de juego. Leemos en *La Garduña*, que Rufina para conquistar a un avaro ginovés, canta y toca el arpa con gran destreza y perfección:

Había visto un arpa en el camarín de arriba y pidió que se la bajasen, que con música comenzaba ella a hacer su negocio [...] comenzó a mostrar en ella su gran destreza, que con grande primor tocaba aquel instrumento, dejando admirado al ginovés ver lo diestro que tocaba. Ella, para rematarle más, fiada en su buena voz, que [...] la tenía excelente (p.86).

Y continúa el relato afirmando que: «Rematado quedó el enamorado Octavio oyendo la suave y regalada voz de Rufina [...] juntamente su gran destreza» (p. 86).

Otro de los rasgos que diferencian el *modus operandi* de la pícaro respecto al pícaro, es que para la realización de sus trapacerías, las pícaras cuentan con el apoyo de cómplices, que en mayor medida suelen ser hombres. Pero lejos de actuar como mozas de muchos amos, son ellas, las artífices de las trampas y dueñas de su libertad. En todo caso, ellas se erigen como las señoras de algunos escuderos o rufianes que las sirven, lo vemos en Justina con un mochilero, en Elena con Montúfar, en Teresa con Briones y en Rufina con Garay. Pero como bien apuntó Van Pragg, estos raramente saltan a un primer plano de la narración, sino que en el relato ocupan un

puesto circunstancial. Ciertamente, solo hallamos dos figuras que pasan a primer término; Garay, ayudante de la Garduña, que se sirve de la burla del alquimista para engañar a un caballero, y Montúfar, amante, explotador y cómplice de Elena, protagonista de una aventura en Sevilla. Los demás ayudantes son ocasionales y ocupan un lugar secundario en la narración. Esta coyuntura implica otra diferencia con respecto a los pícaros: ellas suelen estar acompañadas en sus aventuras a diferencia de la soledad rigurosa del pícaro. Esto se observa sobre todo cuando la pícaro viaja por la geografía española. Su juventud y hermosura la convierten en un blanco de ataque y ultraje fácil para los bandoleros, proscritos y delincuentes que vivían en los peligrosos caminos de la España de entonces. De ahí que los escritores de novela picaresca femenina, en aras de la verosimilitud, comprendan que la pícaro es más vulnerable en según que situaciones y lugares, y otorguen al personaje una serie de apoyos para que sus andaduras sean posibles y creíbles. La pícaro como el pícaro viaja bastante, pero a diferencia de su hermano mayor, sus desplazamientos y aventuras se circunscriben dentro de la geografía peninsular. No es así en el caso de los pícaros que sus andaduras los llevan a otros países como es el caso de Guzmán que llega hasta Italia.

Las pícaras —sino todas— llevan consigo el sello de la burla y la mofa (característica implícita en el género). Sin embargo, mientras el pícaro hace gala de un talante taciturno, la broma y la guasa están muy presentes en ellas. De todas las pícaras es sin duda alguna, Teresa la más jocosa y ocu- rrente, luego le sigue Justina. En *Teresa de Manzanares*, su protagonista participa en toda clase de chanzas. La pícaro de Castillo es una redomada bromista, dispuesta siempre a sonrojar o avergonzar a sus víctimas. Además de estafar y engañar, su talento travieso la lleva a ser cómplice y partícipe de diferentes bromas, que en ocasiones, rozan la insensibilidad y la crueldad.

Es evidente, que la pícaro gana en malicia y sagacidad a sus congéneres masculinos, y para algunos críticos, como Van Pragg, son superiores intelectualmente. Fijémonos en Teresa, que recibe el sobrenombre de «niña de los embustes». Es independiente, perspicaz y trabajadora, llega a abrir su salón de pelucas y moños, vive de su trabajo, y hasta se hace actriz de talento. Desarrolla su profesión con tal maestría que enseguida engrosa su lista de clientes. Así pues, las pícaras igualan incluso creemos que superan con su ingenio a sus homólogos masculinos; consiguen en menor o mayor medida sus objetivos, y acaban después de sus fechorías ascendiendo económicamente, casadas e insertadas en la sociedad (a excepción de Elena).

Con respecto a los referentes femeninos, es innegable la influencia del mundo prostibulario de las celestinas, por un lado, y de la dama cortesana, por otro. El primero que se planteó la hipótesis de trabajo sobre la influencia de la tradición lupanaria fue Puyol y Alonso. Para el crítico, *La Celestina* es sin duda la vía más directa de influencia de *La pícaro Justina*. Puyol se centraba sobre todo, en la importancia adquirida por los personajes de molde celestinesco, en cuanto la acción giraba en torno a una mujer de costumbres y origen abyecto. 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. Por el contrario, Sánchez-Díez cree que *La Celestina* es importante en la formación del género, pero, en la «picaresca femenina» no es decisiva: «Que *La Celestina* es importante de cara a la formación del género picaresco es incuestionable; pero de ello no se sigue que haya intervenido en la formación de la modalidad femenina del pícaro» (1972: 98). A lo sumo, se podría deducir que algunas alcahuetas

han sido antes pícaras o cosa parecida<sup>38</sup>. Pero lo opuesto, no sucede nunca. Es decir, las pícaras envejecen pero nunca van a parar a lo celestinesco<sup>39</sup> sino a narradoras y por tanto, la literatura lupanaria habría dejado huellas indirectas más que directas. El crítico excluye *La Lozana* como referente<sup>40</sup>, en cuanto considera que la protagonista de *Delicado* es únicamente una mujer de placer, algo muy distinto a lo que se entiende por pícaro: «La Lozana, por muchos y muy grandes que puedan ser sus méritos artísticos, ha de ser considerada como obra sin descendencia» (1972:97). Con todo, concluye que la pícaro descende del pícaro, o mejor dicho: «sería más exacto decir que la *picaresca femenina* nace de la *picaresca masculina*» (1972:100). Algo similar apunta Rosa Navarro Durán (2007). Para la investigadora, tanto *La Celestina* como el *Guzmán de Alfarache* refuerzan la vinculación con las novelas de pícaro (*La pícaro Justina* y *La hija de Celestina*). Por un lado, por ser imitación de la vida, por otro, el pícaro, como Pármeno es mozo de muchos amos, y su actuar se caracteriza por el engaño, la estafa y la burla para sobrevivir. La pícaro será descendiente de Elicia, de Areúsa, pero el relato no versará sobre su condición de prostituta, sino en sus artes para el engaño y la burla.

De ello se deduce que los semblantes comunes entre la pícaro y la alcahueta serían: astucia, mundología, herencia genealógica abyecta, oficios y empleos, engaño, codicia, deseo de libertad, dualidad amorosa (erotismo). Y los rasgos diferenciadores vendrían marcados por la edad, la belleza, la

---

<sup>38</sup>No ocurre así con Elicia, la alcahueta de la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho Muñoz, fue en su día sobrina y discípula de Celestina de Fernando de Rojas, esto es, ejerció la prostitución junto a Areúsa bajo el amparo de la famosa vieja hechicera. También la madre de Guzmán acaba sus días ejerciendo de alcahueta.

<sup>39</sup>El tipo celestinesco aparece en *La hija de Celestina* con la Méndez, acompañante y mentora de Elena, mientras que en el *Buscón*, la madre de Pablos es alcahueta.

<sup>40</sup>La Lozana no dejó huella porque no se difundió por España.

brujería y la posición social. Es decir, que las pícaras son jóvenes, bellas, no se convierten en alcahuetas, ni en brujas-hechiceras no utilizan la brujería y ascienden socialmente. Se asemejan más a Areúsa y Elicia, con las que comparten juventud, astucia, erotismo (son prostitutas), codicia y engaño. Así pues, las pícaras descienden del mundo prostibulario de las Celestinas pero su condición de pícaro no se la confiere la venta de su cuerpo, ni su oficio de bruja. Además, las pícaras pasarán por auténticas damas, y llegan a integrarse socialmente, aspecto que las aleja de sus predecesoras y las acercan a la dama de alcurnia.

Es evidente que el *tipo* de la pícaro surge de la suma de diversas tradiciones, y los autores lo reelaboran hasta dar con el que da fortuna. En definitiva, el personaje de la pícaro potencia una serie de rasgos que le vienen impuestos por su condición sexual: la libertad, el interés económico, el matrimonio fraudulento, el erotismo, heredado del submundo de las celestinas; pero también comparte otros con la historia del pícaro: los viajes, las burlas, los disfraces, la crítica a las costumbres y tipos, etc. Sin olvidar el postín copiado de la dama de alcurnia. Todos estos caracteres aparecen en Justina, Elena, Teresa y Rufina, aunque revelarán sus matices cuando las analicemos más detenidamente en los siguientes capítulos.

### **1.2.5 Influencia de la novela cortesana en las novelas de pícaro protagonista.**

Como ya comentamos en otro lugar, los relatos de pícaro suponen una evolución en la poética picaresca al incluir una mujer como protagonis-



ta. Esta novedad, condicionó el tratamiento de la narración, que tuvo que desarrollarse bajo otros parámetros, siguiendo el concepto de verosimilitud. Existían —como ya vimos— unas normas sociales prácticamente invulnerables para la mujer, que coartaban su libertad de movimientos y ascensión social. El sistema patriarcal impedía que las mujeres vivieran del vagabundeo, sirvieran a distintos amos, asumieran una educación o pudieran decidir por su honra, a diferencia de su homólogo masculino. Estas dependían de los padres, hermanos o maridos, y como seres imperfectos, su moralidad apenas les pertenecía. Todos estos motivos obligaron a reformular el género en aras del realismo, para que siguieran funcionando las características básicas de su poética.

Salas Barbadillo es el que mejor entendió la fórmula picaresca, y se vio obligado a realizar una mixtura picaresco-cortesana como única salida para llevar a la práctica la picaresca femenina. Mientras Salas Barbadillo se mantuvo bastante fiel a la conflictividad implícita en el género, Castillo Solórzano incidió más si cabe en los elementos cortesanos, sacrificando la acritud picaresca. En las reformulaciones literarias de estos autores, se filtraron algunos rasgos definitorios de la corriente cortesana, creando verdaderas misceláneas. Esta innovación llevó a una parte de la crítica a considerar la novela picaresca de protagonista femenino, no como una variante del género modélico, sino un género nuevo, estrechamente relacionado con la novela cortesana.

La novela cortesana aparece en el XVII, un siglo de decadencia política, crisis económica, demográfica, pero siglo de oro cuando hablamos de las letras. Así se observa en la novelística y sus cien direcciones diferentes, en las que a veces es muy difícil encontrar una tendencia definida. Así pues, podemos encontrar diversas líneas: novela picaresca, novela bizantina,

novela histórica, novela alegórica, novela cortesana, etc. Desde este enfoque, se puede plantear la influencia o contaminación de géneros en una misma narración, dando lugar a textos híbridos y compuestos. Tal es el caso de las novelas objeto de este ensayo, cuyos creadores se inspiran temática y formalmente en varias tradiciones.

El auge de la novela cortesana o corta (dependiendo de los críticos)<sup>41</sup>, es un hecho innegable en los lectores del siglo XVII, que se consolida definitivamente con la publicación de las *Novelas ejemplares* en 1613. Para González Amezúa (1929) el verdadero nacimiento de la corriente se da con la *Historia de Dorotea y Claudia*, intercalada en el *Guzmán de Alfarache*, mientras que para otros estudiosos, las *Novelas ejemplares* marcan el principio de dicho género. Proliferan a partir de esa fecha, las colecciones de novelas cortas, tanto por la afición de autores que las crean, como por los que las consumen. Surge así un género que gusta de contar historias tal y como aconsejaba un siglo antes, *El Cortesano* de Baltasar Castiglione. Estas colecciones siguen la corriente narrativa iniciada en el XVI con el *Patrañuelo* y *Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan de Timoneda, y revelan un gusto por la variedad y el deleite para no caer en la monotonía con los relatos extensos. Según González Amezúa, estas obras españolas juntamente con los «novellieri» italianos aportaron muchos elementos al nuevo género:

---

<sup>41</sup>González de Amezúa, Valbuena Prat o Pilar Palomo que acuñan el término «cortesana», mientras que otros críticos como Ángel del Río, Talens, Evangelina Rodríguez, prefieren la designación «novela corta». Plandl prefiere llamarla «novela romántica» e Ignacio Farreras, «novela cervantina». Nosotros la llamaremos «cortesana» porque creemos que su temática gira en torno a la corte, mientras que el apelativo «corta» se identificaría más con la estructura.

Todas las obras de pasatiempo que habían señoreado el gusto y el favor de los lectores del siglo XVI van muriendo con él: los libros de caballerías (...), las continuaciones de *La Celestina* y obras lupanarias (...), Timoneda y sus *Patrañas* (...), la *Silva de varia lección* (...). Así de todos los libros de entretenimiento que habían sido deleite de aquel siglo, quedaban vivos tan sólo en sus postrimetrías el de Heliodoro, las traducciones de los «novillieri» italianos y las novelas pastoriles, en singular la *Diana* de Montemayor, precisamente las obras que más elementos artísticos y literarios aportan a la creación de la novela cortesana (1929: 63).

Así, cuando *La Celestina*, sus Segundas partes, el *Patrañuelo*, la *Silva de varia lección*, fueron poco a poco olvidados por el público, la novela cortesana hace acopio de los elementos artísticos de todos ellos. Además, según el académico, no surge ya formada y de improviso, sino tras una larga gestación, aparece enrevesada y confundida con otros géneros literarios romancescos como la novela picaresca. La novela cortesana inicia, pues, su andadura: «a principios del XVII y tiene por escenario la corte y las grandes ciudades, cuya vida bulliciosa, aventurera y singularmente erótica retrata: conoce días de esplendor y ocasos de decadencia, y muere con el siglo que la vio nacer, para no resucitar entonces» (Amezúa: 1929:12). El retraso en su aparición obedecería a la honda transformación que España experimenta al advenimiento de Felipe II y concurrentemente, la falta de escenario y de contenido real para este linaje de la novela. Madrid se convirtió en la corte, que pasó de la sabia austeridad de Felipe II a la opulencia, despilfarro y barullo de su hijo. Como se lee en *Las harpías en Madrid*, es la corte: «maremagno donde todo bajel navega, desde el más poderoso galeón hasta el más humilde y pequeño esquife: es el refugio de todo peregrino viviente, el amparo de todos los que la buscan; su grandeza anima a vivir en ella, su trato

hechiza y su confusión alegre [...] lugar de los milagros y el centro de las transformaciones» (1985: 48)<sup>42</sup>.

Madrid se convierte en lugar de peregrinación. Allí acudirán tipos de toda ralea, soldados, hidalgos, nobles, lacayos, escuderos, pícaros, boatos, busconas, rameras, rufianes, etc. La corte encierra un «misterioso hechizo» y un «posesivo encanto» en palabras de Amezúa; y es la «Babilonia de España, nueva maravilla de Europa» para María de Zayas. Madrid abarca un mundo moral, una vida caótica y confusa, donde todas las pasiones encuentran refugio y abrigo, y los vicios su mejor nido. Un lugar donde la «virtud naufraga», y la «inocencia se marchita». Un mural lleno luces y sombras donde los novelistas, fascinados e hipnotizados, ávidos de realismo, dejarán su impronta. Este espacio, desde la Casa de Campo al Monasterio del Escorial, será el dominio de la novela cortesana. La corte de los Austrias, embriagada de inmoralidad y corrupción; abrumada de lances, pendencias y amoríos será blanco de los moralistas y predicadores, pero también de los novelistas que dibujarán sus retratos llenos de burlerías y engaños.

La novela cortesana se define por una serie de rasgos que la describen y caracterizan. Estas novelas giran en torno a una trama amorosa entre galán y dama, con el fin de entretener. El tema amoroso desencadena otros contenidos que oscilan entre los celos, el honor, los engaños, los descubrimientos, las constantes peripecias, las aventuras, los cautiverios, raptos, viajes, damas disfrazadas de hombre, citas clandestinas, serenatas bajo la reja, escaramuzas y lances que nos recuerdan a los de las comedias de capa y espada.<sup>43</sup> Los verdaderos protagonistas de la novela cortesana son el galán y

---

<sup>42</sup>Cito por la edición de Jauralde Pou, Castalia, 1985.

<sup>43</sup>Temas que ya están esbozados en otro tipo de relatos, novela pastoril, bizantina, picaresca etc., pero en el grupo de cortesanas los esquemas y las tramas se dan reiteradamente.

su dama. Ellos serán quienes «caldearán sus páginas con el fuego encendido por la amorosa pasión». El caballero representará las virtudes de su linaje: rico, noble y ocioso. Viene a la corte o a la gran urbe, y a su llegada se enamora de una dama, que ve en la Iglesia, el parque o en el paseo. De este encuentro surge el primer tema: el flechazo, que provoca un amor apasionado y ardiente<sup>44</sup>. Seguidamente, el caballero inicia un cortejo-asedio a la dama a través de cartas, billetes, regalos, serenatas bajo la reja, etc., con la consecuente rendición de esta, tras la pedida de mano y promesa de matrimonio. Ligado al tema del amor surge el del honor del linaje y la importancia de su salvoconducto. La doncella comete un descuido o desliz (por eso siempre va acompañada de dueñas, criadas, madres, etc., que actúan como vigilantes y comparsas), que los defensores de su honra (padre o hermano) deben restablecer a través de peticiones con el ofensor. «La mancha del honor solo sale con sangre del que la ofendió» dirá María de Zayas. Sin embargo, el desenlace es satisfactorio para todos: vence el amor y el honor familiar es restablecido. Así pues, la intriga de estos relatos versará sobre el amor tiránico y sensual, y el honor cuestionado ante la opinión pública.

Encontramos en estas narraciones constantes cambios de peripecia, que dificultan la unión de los enamorados hasta su reencuentro y final feliz. Durante la involuntaria separación se producirán huidas, asesinatos, venganzas familiares, homicidios y ocultamientos en iglesias, que acabarán restituyendo el honor mancillado.

---

<sup>44</sup>La fuerza del amor tenía en la península por aquel entonces un peso específico. No había mayor delito que el no amar. Pero lejos de aquel amor medieval sentido por *Palmerines*, *Amadises* y *Lisuartes*, con la facilidad de convivencia de géneros en el siglo XVII, se va modificando el concepto amoroso platónico por uno más carnal.

Las interpolaciones de otras unidades narrativas dentro de la narración principal será pauta común. Estas inserciones retardan la acción e introducen algún aspecto desconocido de la vida de los personajes. También pueden operar como narraciones independientes, ajenas a la trama principal. Tanto en *La niña de los embustes*, como en *La Garduña de Sevilla* aparecerán estas unidades externas de clara influencia cortesana como tendremos ocasión de examinar.

Los protagonistas, el galán y la dama son figuras estereotipadas. Ellas suelen encarnar el prototipo de la mujer ideal. Suelen ser damas jóvenes, bellas, que se dejan arrastrar por la pasión. Destacan por su perfil inmaduro, frágil e inseguro con tendencia a los desmayos y a las enfermedades. Encontramos en estas narraciones, damas de «singular hermosura y discreción», pero también existen las egoístas y algo crueles ante un desprecio amoroso. Junto a los protagonistas de la novela cortesana encontraremos otras figuras como las dueñas, criadas, tías postizas, celestinas, soldados, hidalgos, mendigos, jaques, tahúres, etc., que pintan de colorido estos relatos.

Unido a estos temas, la novela cortesana descuella por su verosimilitud. 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 caudalósísimo torrente de vida humana y social» (1929:63). Ciertamente, la novela cortesana tiene sentido de la realidad. Al margen de sus tópicos o exageraciones, estos relatos sirven como documentos vivos de una época, porque tienen como telón de fondo las grandes urbes y la corte. En los relatos picarescos de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano se acentúa el ambiente cortesano de las grandes urbes. Vemos lujosas casas, confortables coches, atuendos elegantes y distinguidas reuniones. Apenas se describen

espacios o escenarios relacionados con el mundo de los bajos fondos, ham-pesco o pedestre<sup>45</sup>. Y si encontramos algún ejemplo corresponde a la pintura trazada sobre genealogía abyecta de la protagonista; el ambiente de mesón, sus huéspedes, la orilla del Manzanares, las ferias de ganado, el mundo de taberna y de vino, los borrachines, las mesoneras, los arbitristas, etc.

A estas singularidades, podemos añadir algunos «topoi», que los autores de novela cortesana, utilizan recurrentemente en sus narraciones: comenzar el relato con la localización espacio-temporal, citar una ciudad con sus títulos, oír casualmente una conversación (y a partir de ahí crear un plan) o recurrir al tierno o desesperanzado llanto para desencadenar alguna acción. En estos relatos, el galán y la dama suelen tener un primer encuentro en la Iglesia, parque o huerta, se suelen citar por la noche en la reja o habitación de la dama, son diestros con un instrumento musical, cantan con gracia, y sus criadas-os actúan como terceros en la trama amorosa. Las novelas cortesanas están narradas por un narrador omnisciente, suelen empezar *in media res* (por influencia del relato bizantino) e introducen historias secundarias dentro del relato principal.

Comprobaremos en los siguientes capítulos que las novelas picarescas femeninas incluirán bastantes elementos temáticos de las novelas cortesanas. Seremos testigos del galanteo amoroso, el refinamiento de la pícaro, la música, la descripción de las costumbres, los ambientes burgueses, los lances, la interpolación de narraciones, etc., pero sin abandonar la forma picaresca, creando verdaderas misceláneas.

---

<sup>45</sup> Estas novelas, junto a las comedias, ofrecen datos sobre la vida cotidiana del momento, que en aquel tiempo no era materia historiable.

CAP.2:  
*La pícaro Justina*



## 2.1. Sobre la autoría: últimas investigaciones

*El Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina* se publicó por primera vez en Medina del Campo en 1605, bajo la férula de un autor concreto, Francisco López de Úbeda. Desde su aparición la crítica la condenó al descrédito más farragoso por el laberinto de dificultades lingüísticas y literarias que entrañaba, considerada como una de las obras más enigmáticas de la literatura del Siglo de Oro. Pero si el texto fue relegado al ostracismo más severo, no tuvo mejor suerte la identidad de su autor, que también ha resultado ser para los investigadores un misterio. Aunque en la portada de la edición príncipe se lee que el libro fue «compuesto por el licenciado Francisco López de Úbeda, natural de Toledo», la autoría de *La pícaro Justina* empezó a ponerse en tela de juicio nueve años después de que se publicara la obra.

En un pasaje no parco en ambigüedades del *Viaje del Parnaso* (1614) de Cervantes, el manco de Lepanto alude al autor de *La pícaro Justina* como eclesiástico:

Haldeando venía 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.  
Al buen Tomás Gracián mancó de un brazo,  
a Medinilla derribó una muela  
y le llevó de un muslo un gran pedazo.  
Una despierta nuestra centinela

gritó: -¡Todos abajen la cabeza,  
que dispara el contrario otra novela!<sup>46</sup>-.

Con estos versos se iniciaba un camino tortuoso para los investigadores e historiadores para resolver la problemática de la autoría. Cervantes aludía al estado eclesiástico del autor, tesis reforzada en el siglo XVIII por el bibliógrafo Nicolás Antonio, quién en su *Bibliotheca Hispana Nova* (1783) afirmaba haber oído que Francisco López de Úbeda era el seudónimo de Andrés Pérez, un dominico leonés autor de la *Vida de San Raimundo de Peñaforte* (1601), los *Sermones de Cuaresma* (1621) y el Tomo segundo de *Los sermones de los santos* (1622).

La candidatura de Andrés Pérez fue avalada por Mayans y Siscar en el prólogo de la edición madrileña de *La pícaro Montañesa*, que se le atribuye, publicada en 1735 por Juan de Zúñiga. Mayans justificaba el seudónimo para evitar cualquier relación entre el dominico y la obra, que tildaba de «juguete» por su carácter profano y comprometido.

Hasta finales del siglo XIX, la crítica consideró a fray Pérez como el verdadero autor de *La pícaro Justina*, a pesar de que 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, natural de Toledo. Pastor incluyó información relativa a los nombres de los progenitores del médico, Luis López de Úbeda y María Contreras, y a su casamiento con Jerónima de Loaisa en 1590. Años más tarde, Agulló y Cobo completó la información de este médico, vecino de Toledo, con documentación acerca de su primer matrimonio con Isabel Barrientos y el nacimiento de dos hijos, Maximiliano y Francisco, nacidos en 1586 y 1593.

---

<sup>46</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *Viaje del Parnaso*, ed. Vicente Gaos. Madrid, Castalia, 1980, pp.155-156.

Después de la aportación de Pérez Pastor, críticos como Foluché Delbosch (1903) defendieron sólidamente la paternidad de *La pícaro Justina* en favor del médico toledano. Por el contrario, investigadores como Menéndez Pelayo y Puyol y Alonso (1912) siguieron posicionándose a favor de fray Pérez. Don Marcelino justificó la autoría del dominico leonés, basándose en el argumento de que la obra manifestaba un profundo conocimiento de las costumbres leonesas. Puyol y Alonso, en su estudio crítico, adujo aspectos relevantes, que relacionaban al dominico como autor plausible. La tradición dominica recogida por Nicolás Antonio; la descripción que Cervantes hace del autor en su *Viaje del Parnaso* como un clérigo que viene «haldeando» las faldas de su sotana; el conocimiento, que el autor prodiga de la lengua y costumbres de la ciudad y tierras de León; más las voces y sintaxis que se repiten en otros textos del fraile, avalarían su teoría.

Tres años después de publicarse la edición de Puyol, en 1915, Armando Cotarelo y Valledor, en su estudio crítico al *Teatro de Cervantes*, afirma que el autor de *La pícaro Justina* es el licenciado López de Úbeda, o sea el dominico fray Andrés Pérez, y posible creador del autor del *Quijote* apócrifo. La candidatura de fray Pérez llegó a convencer a casi todos los estudiosos como es el caso de Ángel Valbuena Prat (1974) y fray Maximiliano Canal (1926) quienes refrendaron la teoría.

F. Rodríguez Marín (1927) centró también sus pesquisas en los versos que dejó Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, como fuente de respuestas, R. Marín consideró que «capellán lego», no significaba que su autor fuera hombre de iglesia, y que venir «haldeando» tampoco especificaba que fuera eclesiástico. En esta misma línea, pero más desarrollada y siguiendo las orientaciones de Foulché-Delbosch, Marcel Bataillon (1969) apostó por la candidatura de Francisco López Úbeda como irrefutable. Para el maestro

francés la tradición dominica, que argumentaba Nicolás Antonio no estaba confirmada, como tampoco creyó que los versos cervantinos de su *Viaje del Parnaso* hicieran referencia a un capellán ignorante, aduciendo que tanto pueden «haldear» las sotanas clericales como los trajes talaes de las largas capas de los médicos. Para Bataillon, la imagen evocaba a la vez a la *Celestina*<sup>47</sup>, y consideró que fray Andrés Pérez no pudo ser el autor del *Libro de entretenimiento*, ya que su verdadero autor a menudo se burla de la *Vida de San Raimundo de Peñafort*, escrita por el clérigo. Además, el maestro galo insistió en que Cervantes describe al autor de *La pícaro* como uno de los seudopoetas, que bajo el estandarte del Cuervo asalta el Parnaso. En defensa de este, se agrupaban los fieles de Apolo bajo el blasón del Cisne. Al igual que Covarrubias y Cervantes, Bataillon interpretó el Cuervo como «jeroglífico» del adulador, identificado con los «chocarreros» y «hombres de placer», que loaban a los grandes como bufones profesionales. Las seis seguidillas describen ese momento: dos del ejército del contrario bando acaban de ser heridos por *La pícaro*, disparada como un cañonazo. Al buen Tomás Gracián «mancó de un brazo», y a Medinilla «derribó una muela». El crítico francés interpretó estos versos, aduciendo que *La pícaro Justina* vio la luz al mismo tiempo que *Don Quijote*, perjudicando a la primera, ya que: «contrastaba los modales de un pícaro desvergonzado con los de un hidalgo respetable» (1982:60). Además, el hispanista anotó algunas anomalías: el Privilegio Real estaba firmado por un Juan de la Mezquita en lugar de Amézque-

---

<sup>47</sup>En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho Muñón publicada en 1542, en el tercer acto, Melisa le dice a Celestina que alce las haldas para que entre en la recámara sin hacer ruido: «Tía, alza las haldas, que hacen ruido, y entra muy quedito aquí en esta recámara» (Navarro, 2009: 255). Como apunta Bataillon en *La Celestina* de Fernando de Rojas aparece Celestina haldeando en el quinto auto: «¡O malditas haldas, prolixas y largas, cómo me estorváys de allegar adonde han de reposar mis nuevas!» (D. Severin, 1989: 171).

ta, la Aprobación y las Erratas iban sin fecha ni firma, la «Tasa» no era tal tasa, y el escudo de armas de Rodrigo Calderón de la edición príncipe no aparecía en la edición barcelonesa de 1605.

Unos años antes, Max Aub (1966) interpretó la expresión «del contrario bando». El crítico creyó que el autor del *Quijote* apuntaba a la familia de procedencia judía-conversa, tema candente en la época y que en *La pícaro* es cuestión de referencia.

Rey Hazas (1977) estaría a favor de la candidatura del médico, tal y como demostraron los manuscritos exhumados por Pérez Pastor, donde se documenta la existencia del médico Toledano Francisco López de Úbeda, natural de Toledo, casado en Madrid, de ocupaciones cortesanas como «chocarrero» y que dedicó su obra al poderoso e influyente Rodrigo Calderón.

Tras los laboriosos trabajos de Bataillon la paternidad de *La pícaro Justina* en el médico López de Úbeda quedó bien asentada. Sin embargo, un documento del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, exhumado en 2005 por Anastasio Rojo Vega, reabrió el tema de la autoría, señalando a otro personaje, también dominico, como posible autor: fray Baltasar Navarrete, catedrático de teología de la Universidad Vallisoletana. Este documento ha cambiado significativamente el rumbo de la autoría del libro, que ha abierto nuevas conjeturas más irrefutables.

El descubrimiento consta de 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, ante Cristóbal de Santiago,

escribano real. En los fols. 638v-639v. del legajo 697 del Archivo Histórico Provincial de Valladolid puede leerse:

Sepan quantos esta carta de poder en causa propia y sesión y lo que de yuso será contenido vieren, como yo Diego Pérez, mercader de libros vezino de la villa de Medina del Campo, residente en esta ciudad de Valladolid, Corte de su majestad, digo que por quanto yo tengo derecho y action para imprimir y vender un libro intitulado la pícara, que le compré del padre presentado fray Baltasar Navarrete de la orden de señor santo domingo, según consta de la escritura de compra, asiento y concierto que con él hize, que está otorgada ante Cristobal de Santiago, escribano real vecino desta dicha ciudad, ques notoria y a que me refiero, por tanto agora yo el dicho Diego Pérez de mi voluntad y por causas y justos respectos que a ello me mueven, otorgo y conozco por esta carta que hago y otorgo de jación, çesión, renunziacion y traspaso en bos Gerónimo Obregón, mercader de libros vezinodesta dicha ciudad de todo el derecho que tengo adquirido en virtud de la sobredicha escritura y conforme a ella para poder imprimir y vender el dicho libro intitulado la pícara y de oy en adelante podaisbos el dicho Gerónimo Obregón o quien vuestro poder tuviere imprimir el dicho libro y venderle a la persona personas que quisiéredes [...] husando para todo ello de la misma çesión benta y derecho que en mi favor tiene fecha y otorgada el dicho padre maestro fray Baltasar Navarrete por la dicha escritura.... (Rojo Vega, 2004: 214-215).

Este nuevo hallazgo relacionaría al licenciado «López de Úbeda» con el dominico Baltasar Navarrete (1560-1640), cuya identidad es real tal como se constata con los datos biográficos aportados por Rojo Vega. El descubrimiento ha supuesto un punto de inflexión en las investigaciones sobre la posible de autoría. Así pues, investigadores como Javier Blasco o Rosa Navarro Durán defienden la candidatura de Baltasar Navarrete como la más plausible. Ambos críticos coinciden, además, en asignar la autoría del *Quijote* apócrifo al fraile dominico por las concomitancias lingüísticas y culturales entre la obra de «Avellaneda» y *La pícara Justina*.

En *La lengua de Avellaneda en el espejo de la Pícara Justina* (2005), Blasco se hace eco de las voces «exclusivas» que se repiten en ambos textos para llamar la atención, sobre los «tics de escritor» o huellas im-

presas intransferibles, que todo autor reitera, así como coincidencias temáticas entre ambas obras. El crítico une un pasaje del *Quijote* apócrifo donde se hace una «fiesta» de elección de catedrático de medicina, y se recuerdan los festejos realizados en la entrega de la cátedra prima de Teología del año anterior. Este último episodio, documentado históricamente, reconoce a Baltasar Navarrete como el ganador en 1611 de dicha cátedra:

Aunque la ficción sitúe la escena en Alcalá, la historia la localiza muy precisamente en Valladolid, en 1612. En Valladolid en ese año, es donde Fernández de Talavera, con más de cincuenta votos, gana la cátedra de Medicina a Martínez Polo y, si echamos manos de lo que dicen los archivos, ello ocurre un año después de que se dotase la cátedra de *Prima* de Teología en la persona de Baltasar Navarrete, dominico que —hoy lo sabemos documentalmente ya [Rojo:2004]— en 1605 había dado a la estampa, también con nombre fingido, un Libro de entretenimiento de la pícara Justina, conociendo pocos meses después de la edición castellana una segunda edición, salida de los mismos talleres que llevaron a cabo la impresión del falso *Quijote* (2005:108).

Por su parte, Rosa Navarro, en su estudio a la edición del *Libro de entretenimiento* (2007), refuerza su tesis sobre la autoría del fraile dominico por los trabajos biográficos de Anastasio Rojo. Estos demuestran la existencia de un Baltasar Navarrete, fraile, formado en los conventos de Trianos. El dominico fue lector y maestro de teología en los conventos de Valladolid y Salamanca y primer catedrático de la cátedra de Prima de Teología de Santo Tomás (fundada en 1611 por el duque de Lerma en la Universidad de Valladolid y creada por el duque expresamente para Navarrete). También Prior, confesor de Felipe IV y autor de varios libros de teología. La investigadora aporta detalles significativos que unen de forma muy clara el autor de *La pícara Justina* y el *Quijote* apócrifo. Si en el *Quijote* aparece la pícara Bárbara, una prostituta, que vivió y heredó de su abuela. Justina se beneficiará de las pertenencias de una falsa abuela morisca y tiene una amiga, que

se llama Bárbara Sánchez. Ambas pícaras van vestidas de rojo, y muy cortas de saya. Unos odiosos y temidos estudiantes como los de Birgonia también recalcan en el *Quijote*. Otros elementos unificadores estarían relacionados con vocablos poco frecuentes como «mondonguera», el sintagma «chapín valenciano» o la perífrasis «lágrimas de Moisés» para referirse a las piedras en ambos textos. Asimismo, participarían ambas novelas de anécdotas y temas comunes como la del Cid y el judío; los acertijos y adivinanzas; las truchas empanadas, etc. La investigadora también resalta el pasaje del *Quijote* donde se alude al catedrático de prima (Baltasar Navarrete, como descubrió Blasco) y cuando Justina es presentada como «pícaro de prima por claustro» al bachiller Marcos Méndez Pavón. Como ha podido demostrar Rosa Navarro, ambos textos comparten procedimientos estilísticos similares, y un dato muy interesante, la lectura del *Calila e Dimna* por parte de su autor (Navarrete) como se refleja al cotejar ambas novelas<sup>48</sup>.

En sentido contrario a Javier Blasco y Rosa Navarro, Luc Torres (2010) cree que el acta notarial no hace más que apuntar de nuevo al médico toledano porque se alude a una compra realizada por Diego Pérez a fray Baltasar Navarrete el derecho y venta de impresión del *Libro titulado la Pícaro Justina*, pero no que el fraile fuera el autor<sup>49</sup>. Para Torres, Baltasar Navarrete sería el apoderado o comanditario de la obra y el valedor de

---

<sup>48</sup>Para una información más detallada sobre las analogías lingüísticas entre ambos textos remito a la edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, 2007. La investigadora también analiza las huellas que *La pícaro Justina* dejó en *La vida del Buscón*. Demuestra como Quevedo pudo inspirarse en dicha obra a partir de los juegos de voces y escenas análogas que se registran en ambos textos.

<sup>49</sup>Para Luc Torres no queda claro: «a qué remite el pronombre complemento directo *le*, en función de pronombre neutro (leísmo, fenómeno muy común en el Siglo de Oro), si al *derecho* y *acción para imprimir y vender o a un libro intitulado la pícaro*. Por otro lado, tampoco queda claro cuál es la función de la preposición *del* (¿marca la posesión o tiene sentido causal?)» (2009:23-24).



López de Úbeda. López no aparecería en el acta, porque Navarrete le habría comprado los derechos de manera inalienable, esto es; le compró los pliegos, una práctica muy común por aquel entonces<sup>50</sup>. El crítico refuerza su teoría, afirmando que tras el éxito del *Guzmán*—con veintiséis ediciones entre la primera de 1599 y la segunda de 1604—, el fraile sabe del libro escrito por el médico chocarrero tiempo atrás, y que está en Valladolid en el séquito de don Rodrigo Calderón e Inés de Vargas Camargo. El religioso ve el negocio y propone a López de Úbeda costear y gestionar la obra. También le pide al médico un poder para cobrar los derechos de autor, sin que aparezca en la obra su nombre por ser tan profana, pero tampoco la del médico en el acta notarial para evitar reclamaciones. El dominico sugiere redactar un «Prólogo» moralizador y unos «Aprovechamientos» al final de cada capítulo y número del libro, adoptando una estructura externa del relato que recuerda a los libros de teología. Con el apoyo de Rodrigo Calderón y la orden dominica, creen que el éxito será incuestionable y prometen un segundo tomo. Sin embargo, el plan se frustra y Diego Pérez se deshace rápidamente del libro.

El ensayo de Torres relaciona también al Licenciado López de Úbeda con otros individuos de similar nombre. A través del libro de matrícula de los estudiantes de Medicina de Salamanca de Teresa Santander, *Escolares médicos en Salamanca*, Torres apunta a algunos de los estudiantes registrados con el nombre Francisco López<sup>51</sup>. Finalmente, en una *addenda* a

---

<sup>50</sup>En *El Quijote*, aparece esta transacción cuando don Quijote compra por medio real los pliegos de *La historia de don Quijote de la Mancha*, a pesar de que estos valían según aquel, más de seis, (*Quijote*, I, p. 86.)

<sup>51</sup>El primer homónimo tendría unos veinte años en 1551 y estaría matriculado como Bachiller artista. Matriculado en Medicina: 1551-52. En el libro aparecen otros tres estudiantes con el mismo nombre; dos de ellos veinte años mayores que el Bachiller artista, y el tercero no llega a cursar los estudios, y por lo tanto, el crítico lo disocia con el médico toledano.

su trabajo alude a un mercader prestamista toledano llamado «Francisco López de Úbeda», que bien podría ser el mismo. Ninguno de los documentos en los que figuran, los vinculan con *La pícaro Justina* ni con una actividad relacionada con la escritura.

David Mañero Lozano centra su estudio introductorio (2012) en los nombres aludidos por Cervantes en los versos del *Viaje del Parnaso*. En ellos, el manco de Lepanto —como ya comentamos unas líneas más arriba— apunta a que el autor de *La pícaro Justina* disparó un librazo y que: «Al buen Tomás Gracián mancó de un brazo». Cervantes se refiere a Tomás Gracián Dantisco aprobador del *Tomo Primero* de *La pícaro* y persona que aparece con frecuencia en los preliminares legales de la época<sup>52</sup>. Para Mañero estos datos son relevantes en cuanto configuran un círculo de amistades en torno a Lope de Vega, en los que estarían Tomás Gracián y Jiménez Patón. Teniendo esto presente, y conocida la enemistad entre Lope y Cervantes, el hecho que Gracián quedara «manco de un brazo» vendría a significar que la aprobación de *La pícaro Justina* es una tacha en el expediente del secretario, tal como ya había conjeturado Bataillon. Todo ello sin obviar que quizá se le atribuyó fraudulentamente, sin firma y avalada por Juan de Mezquita, apellido no empleado por Amézqueta en ninguno de los privilegios por él rubricados. Es evidente que Cervantes pretende desprestigiar al censor y a su círculo de amistades con los versos siguientes en los que «dis-

---

Torres anota otros nombres: «Francisco López de Toledo» inscrito en la Universidad Complutense durante (1580-1585); «el licenciado Úbeda» de Villamayor; otro «licenciado Úbeda» involucrado en un pleito con un alguacil; y a un último envuelto en un caso similar hacia 1599.

<sup>52</sup>Su firma aparece en otras aprobaciones anteriores al texto que nos ocupa. El 25 de octubre de 1603 firma la aprobación de *La genealogía de la Toledana discreta* (Alcalá de Henares, 1604), de Eugenio Martínez. El 25 de noviembre de 1603 se da la aprobación a *El peregrino y su patria* (Barcelona, 1605), de Lope de Vega. El 30 de mayo de 1604, concede la aprobación de la *Elocuencia española en arte* (Toledo, 1604) de Bartolomé Jiménez Patón.

para el contrario otra novela», quizá con referencia al *Quijote* apócrifo, y su supuesta elaboración en los círculos de Lope.

Sobre el segundo nombre aludido, Medinilla, de quien el «librazo disparado por nuestro enigmático autor derribó una muela/ y le llevó de un muslo un gran pedazo», el crítico baraja dos nombres: por un lado, al poeta Pedro Medina Medinilla, autor de una égloga conocidísima de carácter funerario dedicada a la muerte en 1595 de Isabel Urbina, esposa de Lope. Por otro, a Baltasar Elisio de Medinilla, perteneciente al «grupo de poetas toledanos», muy cercano a Lope. Este Medinilla habría participado en la elaboración de *La Jerusalén conquistada*, de Lope, y por tanto, el lírico sería bien conocido entre los círculos literarios como anotador de apabullante erudición. En este caso, bien podría haber anotado las glosas disparatadas del texto picaresco.

Finalmente, Mañero propone una nueva candidatura, la de Bartolomé Jiménez Patón, autor de la *Elocuencia española en arte* (1604). En ella se recoge un pasaje de la comedia, *La famosa toledana*, de Juan Quirós, que es calcado al 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». Mañero refuerza su hipótesis con algunos datos que aparecen en *La pícaro Justina* y que relaciona con la biografía de Jiménez Patón<sup>53</sup>. Estas consideraciones, unidas a la inquina que tenía Lope a Rodrigo Calderón por sus ínfulas nobiliarias, más la coincidencia de nombre entre el barrio de San

---

<sup>53</sup>Fue estudiante en Alcalá, no terminó los estudios de Teología y de ahí lo de *capellán lego*; las alusiones a Salamanca y su etapa estudiantil, en la que pudieron estar en contacto con el profesor Baltasar Navarrete; las referencias a Jaén, donde Patón realizó sus estudios de Arte, concretamente en Baeza hacia 1586.

Justo donde se instaló el Fénix en Toledo, y el de Justina, respaldan para Mañero la tesis de su nueva candidatura.

Después del descubrimiento de los documentos de Rojo Vega en 2005 todo parece indicar que «López de Úbeda» es un seudónimo. Son años de seudónimos, así se observa en otros textos tan cercanos como la *Segunda parte* apócrifa del *Guzmán*, de «Mateo Luján de Saavedra», y también por los rodeos que hace Cervantes del autor de *La pícaro Justina* en su *Viaje del Parnaso*. Por otro lado, queda confirmado que el autor de *La pícaro Justina* muestra gran familiaridad con la teología y la escritura; que se movió muy cerca de los círculos de escritores toledanos que profesaban admiración al Fénix por aquellos años; y que de alguna manera, tenía contacto muy directo con Baltasar Navarrete.

## 2.2 Aparición de *La pícaro Justina* y su fin propagandístico

Según los datos de portada, la edición<sup>54</sup> príncipe del *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*<sup>55</sup> salió a la luz en 1605 bajo la responsabilidad del impresor Cristóbal Laso Vaca, en Medina del Campo, en formato *in quarto*, que recuerda indiscutiblemente al del *Guzmán*, y que tantos beneficios editoriales había reportado. 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 —dice el privilegio— 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; a lo que sigue la fe de erratas, debida a Alonso Vaca, y finalmente, la tasa, que fija el pliego en tres maravedís y medio por cada uno, sin que se señale el número de folios.

El interés por aprovechar rápidamente la demanda comercial, generada por la reciente publicación (1604) de la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, de Alemán, lo confirma la impresión de una nueva edición de *La pícaro* en 1605, con formato octavo en los tórculos de Sebastián de Cormellas en Barcelona. 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. Se adjunta la misma aprobación redactada con motivo de la primera edición, atribuida a Juan de la Mezquita,

---

<sup>54</sup>Sigo de cerca el estudio de Mañero Lozano (2010) sobre la trayectoria editorial de *La pícaro Justina*.

<sup>55</sup>En adelante, citaremos por la edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, 2007. En caso contrario, lo indicaré oportunamente.

sin apenas modificaciones, exceptuando la última frase donde indica sobre el «subido estilo» de la obra y justifica su salida a la luz.

El impresor catalán ya se había apresurado a publicar pocos meses después de la aparición del *Guzmán* (1599) y del apócrifo (1602) nuevas ediciones al calor del éxito y del negocio seguro. La premura por la publicación de *La pícaro* desencadenó un buen número de infidelidades a la edición príncipe de la que parte<sup>56</sup>. Práctica, por otra parte, habitual en el impresor catalán como lo atestigua la edición del *Guzmán* que salió de su imprenta, y a la que cambió el título original, *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, por el de *Primera parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. Lo mismo ocurriría con el *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, que, a partir de la edición de Cormellas, y las reediciones derivadas de ella, se rotuló de modo más sucinto y más significativo: *La pícaro montañesa llamada Justina*. Entre otras singularidades, en la edición barcelonesa consta el primer apellido del autor —López—, cuyo nombre aparecía en la portada de la *editio princeps* como «Francisco de Úbeda». Tampoco aparece el «Prólogo al lector», omitido enteramente, y aparecen modificaciones y alteraciones que trivializan el sentido original del texto.

Tres años más tarde (1608), aparece en Bruselas, en la imprenta de Olivero Brunello, una nueva edición, compuesta en octavo, que sigue también el texto de Medina del Campo. Las aportaciones de esta edición incluyen un grabado de Maximilien Derrere, en el que se reproduce la lámina realizada para la primera edición de J. Bautista Morales. La firma es de Piermans y Grimaldy, y trae privilegio concedido el 7 de noviembre de 1607. Seguidamente hay una dedicatoria a don Alonso Pimentel en la que se

---

<sup>56</sup>David Mañero Lozano (2010) aporta los errores específicos que demuestran que la edición catalana procede de la edición príncipe y no de un manuscrito.

destaca la supuesta intención didáctica de la obra, y se alude al éxito del libro en otros lugares. Tras la dedicatoria, sigue el «Prólogo al lector» y se omiten las palabras dirigidas a don Rodrigo Calderón y Sandelín. La «Tabla de arte poética» se inserta al final del volumen, a diferencia de las otras ediciones en las que aparecía al inicio.

La siguiente edición es italiana (Venecia, 1624 y 1625), a cargo de B. Barezziy con reediciones en 1628 y 1629. Parten de la edición de Bruselas<sup>57</sup>. Los ejemplares italianos sirvieron de modelo para la adaptación alemana, publicada anónimamente en 1626 y 1627 a cargo de Johann Friedrich Weiss. En 1635 son las prensas parisinas de Anthoine de Sommaville las que editan la versión francesa de la obra, con el título *La narquoise Justine, lectura pleine de récréatives aventures et de morales railleries, contre plusieurs conditions humaines*, con dos reediciones en 1636 y 1646. Es esta versión, una adaptación libre.

En el siglo XVII, sale a la luz nuevamente en Barcelona, a cargo de Pedro Lacavallería. No hay constancia de la siguiente edición hasta 1735<sup>58</sup>,

---

<sup>57</sup>El primer volumen se titula: *Vita della Picara Giustina Diez*. Esta versión tradujo únicamente los pasos iniciales de Justina, hasta su suceso con los estudiantes de la Birgonia. Dos terceras partes del volumen están atestadas de facecias y anécdotas y seis novelas que el impresor interpoló. El segundo tomo aparecería cinco años más tarde bajo el epígrafe de *Volumese condo intitolato La Dama vagante*<sup>57</sup> que concluye con el episodio del asno en la ermita de Nuestra Señora del Camino. Esta propuesta también está plagada de inserciones italianas tal como lo anuncia el propio traductor que afirmaba haber introducido «mole vaghe historie, nouvellette detti, sentenze e facetie singolari».El escritor italiano ya había editado y traducido la primera parte del *Guzmán de Alfarache* en 1606, y que publica al completo en 1615, 1622 y 1629; como también la *Vida de Lazarillo de Tormes* en 1622. Las aportaciones más destacables de su traducción del *Libro de entretenimiento* son la tabla de «cose notabili», unos párrafos introductorios al inicio de cada apartado de la obra, y la inclusión de citas y cuentecillos de su gusto y sin razón de ser. Tal como se puede deducir, Barezzi entendió el *Libro de entretenimiento* como una verdadera miscelánea a tenor de las inserciones que incluyó.

<sup>58</sup>Sin embargo, cabe señalar y como caso aparte, la adaptación al inglés de 1707 aparecida junto a otros títulos recogidos en un volumen *The Spanish Libertines*. La traducción es John

publicada en Madrid por Juan Zúñiga. Un año después, se edita también en Madrid, a cargo de Francisco Manuel de Mena. En esta edición, Mena destaca la riqueza léxica de la obra, la variedad de registros que hacen de *La pícaro Justina* una obra «muy recomendable».

Durante el siglo XIX, la difusión de la obra se cuenta escasa. Apenas fue editada en un par de colecciones; en el *Tesoro de novelistas españoles* (París, Baudry, 1847) y en la *Biblioteca de Autores Españoles* (Madrid, M. Rivadeneyra, 1854).

A partir de 1912 con la extraordinaria publicación a cargo de Julio Puyol y Alonso en tres volúmenes para la Sociedad Bibliófilos Madrileños, la atracción por la obra se revivificó como lo demuestra la veintena de ediciones aparecidas a partir de la segunda mitad del siglo XX.

En definitiva, los testimonios posteriores a la edición príncipe de *La pícaro Justina* responden a la condición de *descripti*, y por lo tanto, son versiones contaminadas del texto original<sup>59</sup>.

---

Stevens *The spanish Jilt*, versión que por su formato en octavos, debió partir de una edición posterior a la *princeps*. El traductor inglés fue el primero en eliminar los versos sumarios y los «aprovechamientos».

Seguimos a David Mañero quien opina que los testimonios de los estudios recientes como la edición de Barcelona 1640, registrada como dudosa por J.I Ferreras Tascón; Barcelona, por Sebastián de Cormellas, 1680, incluida en el apartado bibliográfico de su edición, y Barcelona 1707, también mencionada por Ferreras Tascón, no tienen respaldo documental.

<sup>59</sup>Ediciones modernas: *La pícaro Justina*, en *La novela picaresca española*, estudio, selección, prólogos y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, M. Aguilar, 1943 [2.ª ed. revisada y aumentada: 1946; 3.ª ed.: 1956; 4.ª ed.: 1962; 5.ª ed.: 1966; 6.ª ed.: 1968; 7.ª ed.: 1974, con reimpressiones en 1978 y 1986], pp. 639-825. *La pícaro Justina*, con noticia literaria y bibliográfica de A. Herrero Miguel, Barcelona, Ramón Sopena (Biblioteca Sopena, 26.1), 1960. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, con nota prologal de Carlos Ayala, Barcelona, Zeus (*Podium. Obras significativas*), 1968. *La pícaro Justina*, intr. y notas de Javier Costa Clavell, Barcelona, Rodegar (Grandes obras), 1970. 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. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, con prólogo y notas de Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia (Clásicos españoles), 1974 [Reediciones en 1976 y 1978]. Francisco



El *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina* apareció, como ya hemos apuntado en 1605, pero pronto la crítica más rigurosa vio en el texto alusiones explícitas que abrieron diversas hipótesis. La primera es acerca de la fecha de la elaboración del texto. Algunos estudiosos han dado por verdaderas las palabras que dedica el autor en su «Prólogo al lector» donde dice: «me he determinado a sacar a la luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del *Pícaro* tan recibido» (2007:16). Esta afirmación dio pábulo a fechar la obra entre 1575 y 1590 como conjeturó Puyol y Alonso, basándose en algunas referencias internas. El autor alude a profesores de la Universidad de Salamanca (Sotos, Fray Juan de la Peña, Fray Juan Gallo), aspectos culturales (relatos mitológicos, libros de caballerías, *La Celestina*, Mexía, Guevara, Granada, Timoneda, etc.); y al influjo de la *Comedia Eufrosina*, de Jorge Ferreira de Vasconcellos. Para el crítico, la obra fue ligeramente

---

López Úbeda, *La pícaro Justina*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1977. *La pícaro Justina*, 2 vols., ed. Antonio Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional (Biblioteca de la literatura y el pensamiento hispánicos, 20, I-II), 1977. Francisco de Úbeda, *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, con nota prologal y anotación de Ángel Valbuena Prat, Madrid, S.A. de Promoción y Ediciones D.L. 1980. *La pícaro Justina*, ed. Bruno Mario Damiani, Madrid, José Porrúa Turanzas (Studia Humanitatis), 1982. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, en *La novela picaresca*, ed. Pablo Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe (Biblioteca de Literatura Universal), 2001, pp. 993-1471. 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. *Libro de entretenimiento de La pícaro Justina, compuesto por el licenciado Francisco de Úbeda*, 2 vols., Dueñas (Palencia), Simancas, 2004. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, prólogo de Antonio Manilla, León, El Búho Viajero (Biblioteca leonesa de interesantes, agotados y raros, 6), 2004 [2.<sup>a</sup> ed. para el Ayuntamiento de Mansilla de las Mulas: 2005]. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. Antonio Rey Hazas, con estudio prel. de Juan Ignacio Ferreras Tascón e ilustraciones de Rosendo García Ramos («Sendo»), León, Lobo Sapiens, 2005. *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *Novela picaresca*, III, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro, 2007. Francisco López de Úbeda, *La pícaro Justina*, 2 vols., Trabajo del Camino (León), Edileasa (Biblioteca leonesa de escritores, 17-18), 2007. *La pícaro Justina*, ed. Luc Torres, Madrid, Clásicos Castalia, (2010). *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, (2012).

retocada después de la aparición del *Guzmán*, ya que debía parecer anacrónica a los lectores de su tiempo, al incluir ideas de la centuria anterior. Para el investigador Herrero García, la fecha de composición sería hacia 1582 por las alusiones que en el capítulo IV del Libro Tercero se hace a la reforma del calendario.

Marcel Bataillon precisó más la fecha de composición, entre 1601-1605, basándose en el viaje que el rey hizo a León y a Valladolid donde se instaló la corte. Fundándonos en la tesis de Bataillon, el *Libro de entretenimiento* se habría elaborado posteriormente a la *Primera parte de la vida del Guzmán de Alfarache* (1599), después del apócrifo de Martí (1602) y posteriormente a la *Segunda parte del Pícaro*, de Alemán (1604) por los influjos que se registran<sup>60</sup>. El gusto por los jeroglíficos, el juego de palabras, las descripciones, las alusiones de tipo burlesco y caricaturesco son propios del Barroco, desmontando así la tesis de su influencia renacentista.

---

<sup>60</sup>Para los estudiosos ha sido más complicado determinar si el autor de *La pícaro Justina*, conocía la segunda parte del *Guzmán* de Alemán. Es el caso de Parker, cree que Úbeda no llegó a conocer esta última basándose en la fecha del «Privilegio» de *La pícaro* que data de agosto de 1604, mientras que la continuación de Alemán está fechada en diciembre del mismo año. Para Parker, si Úbeda hubiera conocido la *Segunda parte* de Alemán, donde aparece un Guzmán convertido en cristiano y sermoneador, no hubiera casado a Justina con él. En oposición a Parker, apunta Rey Hazas (1977) que estas dos evaluaciones carecen de consistencia ya que las fechas de los «Privilegios» no justifican nada: aunque el de *La pícaro* data del verano de 1604, el libro no se publicó hasta el año siguiente 1605. Además, según el crítico, la teoría de la «no boda» con un cristiano auténtico, se aleja de las tesis más plausibles sobre el carácter burlesco y paródico de la obra, donde la jocosa unión con el héroe de Alemán, ya redimido, adquiere mayor cinismo en sintonía con el tono chancero. Estaríamos pues, más de acuerdo con Bataillon y Hazas: casar a Justina con todas sus «manchas» con el arrepentido Guzmán es el sumun de la ironía y el descaro, y anota un elemento más a la teoría del carácter burlesco de la novela. Para el maestro galo, el autor de *La pícaro* también debía conocer el *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján. El que este (Libro III) conduzca a Guzmán de Alfarache a Valencia para describir las fiestas de las bodas de Felipe III (1599) justificaría la idea de elaborar el episodio central de las aventuras de la «pícaro romera» con motivo del reciente viaje real a León en 1602.

Mayans, en la línea del maestro galo, afirmó que el autor de *La pícaro* era un audaz innovador Barroco, que: «abrió el camino de inventar por capricho, no solo con vocablos, sino modos de hablar» (Bartolomé, 1998:124), fechándola en los albores del XVII.

Para M.G Bartolomé, algunas incongruencias internas como el hecho que la primera parte se cierre con un «FIN», mientras que las otras dos acaban con *Fin del libro segundo o tercero*; y las diferentes paginaciones (señaladas por Bataillon) apuntarían a que: «la fecha de elaboración de la obra es mucho antes de 1605 y modificada a partir de 1602, después del viaje a León» (1998:124).

J.M Oltra (1985) cree que el hecho que los arbitristas sean objetivo de escarnio por parte del autor, hace pensar que la obra no fue escrita después de 1604, ya que en 1588 decretaron su expulsión de la corte, y por tanto, habían dejado de ser tema de interés.

Al margen de la fecha exacta de su composición, que no podemos aseverar de manera perentoria, a menos que aparezcan nuevos datos, parece incuestionable para la crítica, que su publicación se realizó de manera precipitada. Esta tesis adquiere fundamento por algunas coincidencias literarias y de carácter socio-político como vamos a ver.

Como ya hemos anotado, el Privilegio Real de *La pícaro Justina* está fechado el 22 de agosto de 1604; el del *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, el 26 de septiembre de 1604. Ambas obras son contemporáneas aunque sin ligazón aparente, si no es porque en *La pícaro Justina* aparece mencionado *El Quijote*, en uno de los poemas de cabo roto. En el número

tercero: «de los trajes de montañeses y coritos»(L 2, 3, c. IV), aparecen dos sextillas; la segunda dice<sup>61</sup>:

Soy la rein- de Picardí-,  
Más que la rud- conocí-,  
Más famo- que doña Olí-,  
Que don Quijo- y Lazari-,  
Que Alfara[a]ch- y Celestí-,  
Si no me conoces cue-,  
Yo soy due-  
Que todas las aguas be-. (2007:380).

La presencia de la obra de Cervantes demuestra que el autor conocía, antes de la impresión, en general el *Quijote* y la novela inserta del Cautivo (por las alusiones que se hacen de esta)<sup>62</sup>. De la misma manera, el propio Cervantes o algún amigo suyo tendría conocimiento que *La pícaro* estaba en prensas. Tal como analizó Bataillon, al examinar las diferencias gráficas existentes entre la segunda sección y las otras dos, advirtió que el libro contaba con tres paginaciones sucesivas, y diferentes tipografías: densidad y justificación de páginas, iniciales historiodadas, empleo de acentos, uso de la bastardilla, etc., que diferenciaban la primera y tercera sección. Todo ello llevó al hispanista a conjeturar, que la impresión del libro fue llevada a cabo simultáneamente en dos imprentas, que no disponían de iguales recursos, y por dos profesionales, que tenían diferente *modus operandi*. Para Mañero

---

<sup>61</sup>Rosa Navarro Durán (2007), relaciona el error que aparece en la «tabla de esta arte poética», al final del libro tercero, en el capítulo sexto donde figura «sextillas de pies cortados», cuando solo hay una séptima; y en el lugar de texto, también el epígrafe indica «séptimas», en plural, cuando solo es una. Esta equivocación podría señalar según la investigadora, que se añadió la estrofa arriba comentada a última hora, ya que no se refiere al contenido con que se inicia la primera.

<sup>62</sup>Así lo vio Bataillon, «Los pícaros no admiten cuento que sea de menos estofa que la toma de la Goleta» (L.III,iii,I,1).

Lozano: «el editor de Medina del campo aceleró la comercialización del libro encomendando una parte del trabajo a otro colega de Salamanca» (2012: 15). Esta desorganización para editar un libro pequeño de 470 páginas solo podía obedecer a una premura relacionada con el afán propagandístico de don Rodrigo Calderón a través de su escudo de armas, y/o al deseo de adelantarse a la aparición del *Quijote*, que ya estaba en prensas. Así pues, es muy plausible pensar que el fraile dominico o el médico chocarrero conociese la obra de Cervantes (ya fuera la edición de 1605 o una edición anterior, hoy perdida, como ya señaló en 1948 Jaime Oliver Asín) durante la fase de examen de *La pícaro Justina* para concederle el Privilegio Real. Entonces, ante la inminente publicación del *Quijote*, le urgiera ver su obra publicada antes, y así, erigirse pionero.

Como ha analizado Rosa Navarro Durán, hay varios motivos que inducen a pensar que el autor de *La pícaro Justina* conocía muy bien el *Quijote*. En ambos textos se establecen paralelismos tanto a nivel lingüístico como semántico. La investigadora señala varios juegos de voces. Encontramos que «la Mancha» del *Quijote* se insinúa en «las manchas de mi vida» de la «introducción general para los dos tomos y libros» de *La pícaro Justina*. El concepto «historiador», que es tan importante en Cervantes, en *La pícaro Justina* es ridiculizado. La relación de libros que ha leído la pícaro nos recuerda al escrutinio que se hace en el *Quijote*. También Perlícaro, el primer personaje que habla con Justina, tiene reminiscencias del valentón de habla gangosa del soneto de Cervantes, «Voto a Dios que me espanta esta grandeza». Para la investigadora:

Parece lógico pensar que Navarrete escribió el prólogo sumario y la introducción general para todos los tomos y libros una vez terminado el libro. Pudo ver entonces el manuscrito del *Quijote*, y escribió esas partes iniciales pensando en la obra

de Cervantes. Ni siquiera se resistió a callar, y nombró la obra en esa sextilla delatora (2007: 31).

Cervantes inicia los elogios de su *Don Quijote*<sup>63</sup> con una décima de pies cortados en boca de Urganda la Desconocida:

No indiscretos hieroglí-  
Estampes en el escu-  
Que, cuando todo es figu-  
Con ruines puntos se envi-. (1994:87)

Para M.Bataillon (1969) estos versos irían directamente dirigidos a la portada y a los jeroglíficos de *La pícaro*, y debían leerse como alusión al escudo de Rodrigo Calderón Sandelín, impreso en la portada de la obra<sup>64</sup>. Sin embargo, para la mayoría de los investigadores, el escudo referido es el de Bernardo del Carpio, utilizado por Lope en varios de sus libros, para apropiarse de una ilustre ascendencia. Con el mismo blasón se publicaron otras obras del Fénix, *El peregrino en su patria* o *La Arcadia*. Para Navarro Durán: «no tiene mucho sentido que el ataque de Cervantes al dominico y a sus jeroglíficos lo centrara en el escudo del noble, muy bien situado entonces (cosa que además hubiera sido muy peligrosa)» (2007:22). La investigadora cree que «Avellaneda», esto es, Baltasar Navarrete hubiera reaccionado a la ofensiva de Cervantes en su *Quijote* espurio. No únicamente Navarrete no responde en su prólogo, sino que aprovecha para contestar a los ataques de Cervantes a Lope.

---

<sup>63</sup>Cito por la edición de Martín de Riquer, Barcelona, 1994.

<sup>64</sup>Para algunos estudiosos parece contradictorio que Cervantes centrara su ataque en el escudo del noble que en ese momento estaba muy bien asentado. Además, Navarrete-Avellaneda como indica Rosa Navarro Durán (2007) bien podría haber respondido en el prólogo de su *Quijote* y no lo hace. Y sí, a los ataques de Cervantes a Lope. Tampoco parece plausible que Cervantes viera la portada impresa de *La pícaro Justina* antes de dar remate a los preliminares del *Quijote* porque ya se estaba imprimiendo su libro.

Recordemos que por ese tiempo, en Toledo, a 14 de agosto de 1604, escribe Lope a un amigo de Valladolid la tan citada carta donde menciona ya el *Quijote*: «...pero ninguno [poeta] tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a Don Quijote» (Vega, 1985: 68). Las escaramuzas literarias, con Lope de fondo, seguirán presentes en los dos prólogos de las *Segundas partes* del *Quijote*, la apócrifa y la de Cervantes. Y los guiños intencionados entre las novelas no cesarán. Como bien apuntó Rosa Navarro (2007) en la segunda parte del *Quijote* de Cervantes, una vez muerto el héroe, con un apóstrofe de Cide Hamate a su pluma a la que deja colgada de una espetera, como ave, le anuncia que vivirá por muchos siglos allí, si no hay presuntuoso o malandrín historiador que la descuelgue para profanarla. También Lope en *El peregrino en su patria* hace que su narrador cierre el relato colgando su pluma en el templo de la fama. Y *La pícaro Justina* como sabemos, empieza con un apóstrofe: «Ay, pluma mía, pluma mía!». Es evidente la ligazón existente entre los relatos y el interés de sus creadores por las obras de sus «enemigos», que leen y responden cuando creen oportuno. Para Rosa Navarro, no hay duda que Cervantes sabe muy quién es «Avellaneda» como demuestran sus versos en *Viaje del Parnaso* y en su *Segunda parte*. En esta última, el autor pide al lector que le diga a ese señor que fingía su nombre y su patria que no se sentía por él agraviado, porque: «Las mujeres, los niños y los eclesiásticos, como no pueden defenderse aunque sean ofendidos, no pueden ser afrentados» (Cervantes, 1998: 891-892).

Otro de los aspectos que ha llamado la atención de la crítica más especializada es el carácter propagandístico y servilista de *La pícaro Justina*. Tal como hemos comentado en líneas anteriores la obra está dedicada a don Rodrigo Calderón Sandelín, señor de las villas de la Oliva y Plasenzue-

la<sup>65</sup>. Como muy bien analizó el maestro galo, la dedicatoria a don Rodrigo no se trata de un mero tópico de exordio, sino que tiene una motivación auténtica para el ennoblecimiento del marqués de las Siete Iglesias.

En la edición príncipe (Medina del Campo, 1605) parece por primera vez en la historia la representación plástica del escudo de armas — inventado y falso— de Rodrigo Calderón. Curiosamente hacia octubre de 1604, cuando la novela estaba en prensas, el valido inicia unas pruebas de hidalguía para ingresar en la cofradía del hospital de Santa María de Esgueva, primer paso para conseguir el tan anhelado hábito de la Orden de Santiago. La sed de honores de don Rodrigo quedó recogida en *Los Calderones y el Monasterio de Nuestra Señora de Portaceli* de José Martí y Monsó, donde en el copioso apéndice documental aparecen constatadas las pruebas genealógicas. Fueron realizadas en 1604, a petición del propio Calderón, cuando fue nombrado miembro de la Cofradía del Hospital de Nuestra Señora de Esgueva (Valladolid), donde residía por aquel entonces la Corte, y en 1611, cuando fue armado caballero de la Orden de Santiago. Constan otras pruebas llevadas a cabo entre 1605 a 1611, para convertir a su hijo primogénito, que apenas contaba con dos años de edad, en caballero de la Orden de Alcántara, y a Juan, su otro varón, en caballero de la Orden de Calatrava. Con otros ensayos además consiguió que su padre y su tío fueran armados caballeros de Santiago cuando él aún no lo era. No cabe duda del

---

<sup>65</sup> Marcel Bataillon analizó minuciosamente la procedencia genealógica de don Rodrigo Calderón, uno de los personajes más célebres de la historia de España en la época de Cervantes y de Lope de Vega. Desde la subida al trono de Felipe III se convertirá en la mano derecha del Duque de Lerma. Comendador de Ocaña, Conde de la Oliva y Marqués de las Siete Iglesias, acabaría sus días perseguido y acusado de malversación y abuso de poder condenado a cadalso, el día 21 de octubre de 1621. Parece ser que la ascendencia por parte materna no queda del todo exenta de manchas. Su abuelo materno fue mercader, una tacha de linaje, de ascendencia no limpia en relación con de los judíos conversos y que complicaba sus aspiraciones nobiliarias.



interés exacerbado por justificar su nobleza frente a la sorda hostilidad a la que era sometido. Recordemos las cartas escépticas de Lope de Vega al duque de Sessa ante las revelaciones progresivas de la nobleza del valido, y ciertos epigramas atribuidos a Quevedo y a Villamediana, que actúan como dardos contra las ínfulas de grandeza de don Rodrigo. Según Bataillon, don Rodrigo fue inventando los títulos de nobleza de sus antepasados a medida que iba consiguiendo los suyos para limpiar la oscura leyenda sobre su impureza de sangre. Lo más cómodo era hacer nobles a los descendientes para luego ennoblecerse a uno mismo. Idea que se recoge en un proverbio de *La pícara Justina*: «piensa que nos hace los hijos caballeros» (L.II, P.II, c.IV, núm. 5).

Otro detalle que llama poderosamente la atención es como solo la primera edición de *La pícara Justina* representa el grabado fingido del blasón heráldico, mientras que en la edición impresa en Barcelona del mismo año —como ya hemos señalado en otro lugar— no aparece. Tampoco tiene el «Prólogo al lector», ni el mismo título, aunque sigue dedicada a don Rodrigo. Para la crítica esta variación textual tendría una razón de ser: la edición «pirateada» catalana. Sebastián Cormellas corrigió los errores que la podían comprometer y empeoró el texto lleno de erratas y olvidos.

Finalmente, otro de los aspectos que justificarían la finalidad propagandística de la obra sería el contenido de la dedicatoria. En ella se realiza una declaración explícita acerca de la cuestionada hidalguía de su protector:

la ilustre sangre que Vuestra Merced heredó del señor Francisco Calderón, capitán de la guardia española, padre de Vuestra Merced, cuyas conocidas virtudes y modestia han esmaltado la antigua nobleza de los Calderones y Arandas, sus antecesores, linajes tan antiguos, como nobles, y tan nobles como antiguos, a quien dignamente se juntó la clara sangre de los nobilísimos caballeros Sandelines, holandeses, progenitores de Vuestra Merced (2007:12).

Parece que el autor cambió la posición de los apellidos deliberadamente. Los Arandas no pertenecen al tronco paterno sino materno. Así pues, el truco obedecería para enmascarar la procedencia sospechosa de la estirpe de los Arandas, relacionados con el comercio mercantil, aspecto, que en la España del Siglo de Oro, constituía una mancha tan importante como la ascendencia morisca o judía. El apellido Arandas, soldado al del padre, quedaba dignificado.

Por todo ello, no dudamos en aseverar que *La pícaro Justina* apareció prematuramente bajo una doble presión; adelantarse al *Quijote* y/o apoyar la causa nobiliaria de Rodrigo Calderón por aquel entonces maltrecha y cuestionada. O bien como apuntó Bataillon quizá haya una tercera posibilidad, que a día de hoy desconocemos.

En definitiva, podemos afirmar que el *Libro de entretenimiento* se fraguó en los primeros años del siglo XVII, aunque como se ha apuntado, su cronología interna muchas veces es resbaladiza y equívoca.

### 2.3 Crítica valorativa de *La pícaro Justina*

La mayoría de los críticos, que dedicaron sus estudios a la obra con anterioridad al trabajo de Marcel Bataillon (1969) coinciden en sus valoraciones negativas hacia el *Libro de entretenimiento*. De Haan (1903) acusó la falta de interés de las aventuras, el carácter arcaizante, la escasez de anécdotas e incidentes y la complejidad de la estructura, más adecuada para el ejercicio dialéctico, que para el desarrollo novelístico. El crítico consideró que solo en materia de lengua es un libro útil por sus juegos de palabras y sus violentas combinaciones de conceptos. Para Chandler (1907) su único mérito residió en el estilo jocoso. Puyol y Alonso (1912) lo tildó de «libro anodino», más cerca de una controversia de certamen de un estudiante y atacó el ingente y estrepitoso galimatías de la forma y los nefastos versos que encabezan cada capítulo. Herrero García (1937) la consideró «dormitiva», «amazacotada» y «plúmbea»; y libro «ambiguo y travieso», Bataillon.

Los únicos rasgos que los investigadores ensalzaron y que dignifican la obra son el lenguaje, la abundancia y riqueza del léxico, las paradojas, las homonimias y alusiones que dan ambigüedad al texto. Sin olvidar el realismo de las descripciones costumbristas como la de la Catedral de León. En esta misma línea se posicionaron también otros investigadores de fecunda crítica como Mayans, Menéndez Pelayo o Valbuena Prat. Justificaron el éxito de *La pícaro Justina* por el dominio de la lengua, su originalidad artística y el rico caudal idiomático. Fuera de estos parámetros, la obra apenas gozaba de interés.

En 1905 el gran polígrafo santanderino, Menéndez Pelayo, en su «Introducción» al *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* de Avellaneda

apuntó el escaso encanto del mamotreto de *La pícaro Justina*, que tildó de «monumento de mal gusto», «estrafalario», «oscuro» y «fastidioso», destinado más a lucir ingenio que a deleitar:

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, pero poseía un caudal riquísimo de dicción picaresca y una extraña originalidad de estilo, en la cual cifraba todos sus conatos, 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 estrafalario, oscuro fastidioso, que pasa por muy libre entre los que no le han leído, aunque quizá no le haya más inofensivo en toda la galería de las novelas picarescas (1905: 377).

Puyol y Alonso remarcó en su estudio crítico a la edición, el realismo en las descripciones de los paisajes, monumentos, costumbres leonesas y de los campesinos asturianos. Y señaló el valor de la misma:

Por mediana que sea esta novela, no deja de tener cierto valor en la Historia de la Literatura castellana. La época en que fue escrita, la influencia que en ella se advierte de algunas obras del último tercio del siglo XVI y singularmente de *Guzmán de Alfarache*; el carácter del libro, el procedimiento en él observado, las noticias referentes á su autor, etc.. (1912:10).

Valbuena y Prat concluyó en su «Introducción» a la *Novela picaresca* que el valor de *La pícaro Justina* se justificaba en los juegos del rico idioma hasta el exceso, junto a la facilidad oratoria para el equívoco y el retruécano, más que en la trama torpemente desenvuelta:

El lector no debe buscar en ella el hilo ágil y una acción, ni el interés humano de personajes y peripecias. Para hallar algún gusto en esta novela hay que recrearse

con los vocablos y frases, con los juegos de intención y malicia verbales (1974:877).

Las numerosas reimpresiones del libro obedecería a la multitud de detalles expresivos. Para Valbuena Prat, el autor poseía una habilidad indiscutible para reunir refranes y frases populares, que juntamente con las metáforas ingeniosas, consiguen dotar al texto de rincones «gustosos» dentro del conjunto latoso. Así pues, el punto culminante y más logrado del libro estaría —como apunta una gran mayoría—, en las descripciones de las costumbres populares y monumentos de León: «la descripción de la Catedral, tal como podía ser vista e interpretada por la heroína de la novela es sumamente interesante. Los rasgos irónicos o caricaturales se combinan con agudas intuiciones de arte» (1974: 66).

Como hemos apuntado más arriba, a partir de los estudios de Marcel Bataillon, recogidos en su imprescindible, *Pícaros y picaresca* (1969), buena parte de la crítica ha enfocado sus razonamientos hacia aspectos hasta ese momento poco examinados. El trabajo de Bataillon inició el proceso hacia una comprensión intrínseca del texto dentro de su contexto social, literario e histórico. Desde esa nueva perspectiva, rescataba la obra picaresca del olvido, donde los juicios de Cervantes y Menéndez Pelayo la habían precipitado durante siglos. El crítico cree que en esencia, *La pícara Justina* debe entenderse como un *roman à clef*. Esto es, una obra de disfraz, concebida como crónica burlesca del viaje de Felipe III a León, en 1602 y escrita para diversión y «entretenimiento» de un público de cortesanos durante el tiempo que la corte se estableció en Valladolid. Así pues, la carretada de jeroglíficos y acertijos serían divertidos e inteligibles para el público aristocrático de la corte de principios de siglo XVII, aunque oscuros e indescifrables para el lector moderno. Para Bataillon no hay duda, el libro fue edi-

tado en 1605 para divertir a un público cortesano, disfrazando para ello la actualidad, y como una réplica sarcástica a aquella literatura de entretenimiento relativamente seria. Ve el crítico en el ingenio del autor, una tradición de bufones palaciegos en la línea de don Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V, y la ironía multiforme sobre la genealogía judía de su personaje femenino, como tema capital del *Libro de entretenimiento*. En su estudio, Bataillon destaca el tema de la limpieza de sangre como algo obsesivo alrededor del difícil ennoblecimiento de D. Rodrigo Calderón y en relación con la situación personal del autor «chocarrero» cuya impureza de sangre es muy probable. Tema, por otra parte de rabiosa actualidad en la época, ya que eran muchas las familias que vivían atormentadas por sus antepasados judaizantes.

Entre otras consideraciones, el crítico francés incide en que en nada se parece un alarde consciente artificial como es *La pícaro Justina* y una biografía que imita el ritmo de la vida misma, que es el *Guzmán de Alfarache*:

El médico bufón López de Úbeda toma de Alemán, como apoyo para sus ejercicios de virtuosismo, algunos esquemas o pretextos autobiográficos. Así si el pícaro arrepentido escribe sus memorias en galeras, Justina, la incorregible cínica, nos quiere hacer creer que cuenta su juventud con la perspectiva de una mujer que madura, en el momento en que llega al punto de un tercer matrimonio, su boda precisamente con Guzmán (1982:45).

Cree el crítico que el género picaresco le da el marco en el que inserta un discurso ilimitado sobre la limpieza de sangre:

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» faci-

lita 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 (1982:45).

Por estas consideraciones, más otras que iremos desgranando a lo largo de este capítulo, desde el punto de vista del maestro francés, *La pícara Justina* debe considerarse dentro de la serie de la picaresca, un «libro aparte».

Apenas dos años después, Del Monte, en su *Itinerario del romance picaresco spagnolo*<sup>66</sup>—si bien es cierto que dedica el estudio de la *Pícara Justina* en el capítulo titulado, *Apoteosis del pícaro*—, excluye la obra del corpus canónico picaresco tradicional, y siguiendo a Bataillon se posiciona de modo palmario en el carácter de entretenimiento de la obra, concebida para divertir:

Pese algunos datos estructurales pseudo-autobiografía, genealogía, peregrinajes de aventura en aventura, *La Pícara Justina* no es una novela picaresca sino la burla de un bufón de corte, que aprovechando el éxito de la novela de Alemán, utiliza una problemática ético-social para burlarse de ésta y complacer a sus señores. Por ello, las obras de Martí y de López de Úbeda señalan una involución irrealista del género (1971: 104).

En la misma línea se han posicionado otros críticos como Rey Hazas, quien afirma que el verdadero sentido de *La pícara Justina* radica en la voluntad de divertir a través de sus burlas y sus sátiras. También siguiendo a Bataillon, reconoce la complejidad que supone la lectura de la obra, llena de incógnitas para el lector moderno:

La finalidad del libro es obviamente burlesca, solo que se lleva a cabo mediante jeroglíficos, adivinanzas y alusiones veladas a hechos y personas concretas de tal manera, que a menudo se nos escapa el sentido de ellas. No obstante sí podemos captar la causa de su éxito entre los cortesanos de principios del siglo XVII, que al comprenderlos, disfrutarían intensamente de su significado anfibológico (1977:29).

Además, confirma que la estructura está vacía de contenido, y que el hecho de que sea una pésima novela no quiere decir que sea una obra literaria de exiguo valor. Para Rey Hazas El autor le dio más importancia al «ornato» que a la «sustancia» narrativa.

Alan Francis ve en la doble lectura idiomática y simbólica del libro una doble espada de defensa y ataque. Cree, efectivamente, que la retórica y la «altísima elocuencia» es un arma lingüística para confundir, divertir o embestir a los lectores provocándoles un efecto. El libro, atestado de jeroglíficos absurdos, adquiere sentido cuando estos son concebidos como un instrumento en el que el autor proyecta sus dogmas:

Desde este ángulo, los «jeroglíficos» absurdos de esta novela son mucho más comprensibles si se entienden como manifestación impresionante de la manera en que un escritor moldea y convierte una forma literaria (que posee ya ciertos rasgos constitutivos y establecidos) en vehículo para proyectar su peculiar tabla de valores, por irónicamente negativa y oscura que sea su presentación (1978:75).

Para B. Damiani, *La pícaro Justina* es por su ambiciosa complejidad estilística y conceptual: «una de las creaciones artísticas más difíciles de la literatura española». Pero que también: «nos brinda un léxico riquísimo y un tesoro de anécdotas, refranes cuentos populares y folclóricos» (1982:18). Es decir, que los impetuosos embates contra *La pícaro Justina* por su incoherencia estructural y extravagancia estilística no impidieron que el libro



tuviera fortuna tanto dentro como fuera de España, como hemos podido comprobar.

J.M Oltra opina que la exagerada extensión del libro, —que considera «estrafalaria»— 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 pícaro, 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 (1985:107).

Continúa afirmando que *La pícaro Justina* nos plantea numerosos enigmas interpretativos, y por tanto, sigue siendo un rompecabezas y un complejo entramado con escritura a menudo jeroglífica. Este fárrago inaccesible lo considera el crítico, no como un libro de jeroglífico, sino «el libro jeroglífico» (1999:51).

Para Fradejas Lebrero, la novela se constituye como una obra de excepcional complejidad que subvierte todo cuanto toca:

Este parece ser el principio rector de su escritura, la inversión de los géneros y de la retórica, para así atacar desde posiciones ambiguas que impiden una certera localización de nuestro médico burlón (1988:14).

Y aclara que el autor se define desde la negación, tergiversándolo todo, haciéndonos creer lo que no es, pero sin resolver sus intenciones y enigmas. Para el crítico su escritura demorada y constantemente enmarañada se pone al servicio de afectar todos los niveles artísticos de la obra:

De manera aparentemente desorganizada, con constantes rupturas en el discurso lógico, fragmentando la narración en un mosaico multicolor que sólo adquiere

sentido al distanciar intelectualmente el texto, López de Úbeda nos filtra aquello que quiere que sepamos (1988:14).

Francisco Rico, en su ensayo *La novela picaresca y el punto de vista*, dedica poco más de seis enjundiosas páginas a la obra de «López de Úbeda». Para el crítico, la autobiografía carece de función primaria y de ahí que resulte inútil, agravada por la falta de conexión de los ingredientes explotados en el *Lazarillo* o *Guzmán*. Si el discurso autobiográfico operaba en sintonía con el designio realista, y las diversas «tesis» integraban todos los materiales como el plan, carácter y estilo en un punto de vista, en *La pícara Justina* esta carencia confiere un texto mimético insustancial y la autobiografía «un absurdo postizo». De ahí que considere que:

El común denominador del libro es diluir el relato (y cito a la letra) en melindres, dulces facecias, símiles, apodos, conceptillos, cuentos, accesorios, fábulas, jergológicos, humanidades, erudición retórica, carretadas de refranes... Pero ni la manera estilística ni la perspectiva –ni la una en el papel de la otra– tienen la menor relación con Justina: son propiedad exclusiva de López de Úbeda (2000:127).

Los últimos estudios rigurosos, como el de la especialista en picaresca, Rosa Navarro Durán, abogan también por la destreza y la habilidad de su autor en recrear esporádicos pasajes donde no existe la acción, y en donde los juegos verbales se encadenan a partir de un motivo. *La pícara Justina* adolece de una cohesión narrativa, que demuestra las limitadas capacidades de su autor para la construcción novelística:

Navarrete tenía más talento para componer fotos fijas que acciones, más para discursos que para novelas; pero le dio por seguir ese camino, y además su norte quedaba muy alto: ni Mateo Alemán ni Miguel de Cervantes estaban a su alcance (2007: 45).

Para Rosa Navarro, su autor (Baltasar Navarrete, alias López de Úbeda, alias Alonso Fernández de Avellaneda) no era un buen novelista, sino un experimentado y maestro en pullas, matracas y figas, además de decir mal, hurtar los personajes y esconder la mano, ocultándose bajo otro nombre.

Luc Torres (2010) también entiende la obra como ejemplo de literatura de entretenimiento y la inserta dentro del subgénero de la literatura festiva en prosa de principios del siglo XVII. Cree que *La pícara Justina* nadaría entre las aguas de aquellas obras caracterizadas por las prácticas festivas al estilo de *El viaje de entretenimiento* de Rojas Villadrando, y, por otro, en aquellas obras que jugando con los símbolos más generales y abstractos de la fiesta, los aplican al tiempo, al espacio, o a la etopeya de los personajes de unas novelas de hondo sentido crítico: *El Quijote*, (1605 y 1615) *El Buscón* (1626, pero que circuló en manuscritos desde 1604- 1605), o *Los trabajos de Persiles y Segismunda*.

Estaríamos de acuerdo que el libro de *La pícara Justina* es ante todo un incansable libro de burlas: «una insolente burla cortesana... relacionada con los bufones palaciegos» (p.192). Nada escapa a la ironía, a la sátira y a la chanza, todo o prácticamente todo —según las últimas aportaciones, y a la espera de nuevos datos—, debe leerse en clave satírica e irónica dado el gran número de adivinanzas, jeroglíficos y alusiones veladas que integran el texto. Estamos ante «una ficción mascarada a lo pícaro», «un ejercicio de jeroglíficos» (Bataillon), o mejor aún, ante «el libro jeroglífico» (J.M Oltra)<sup>67</sup>. Joseph R. Jones (1974), siguiendo el mismo camino de sus anteceso-

---

<sup>67</sup>Remito para un conocimiento más exhaustivo sobre los emblemas y jeroglíficos de *El libro de entretenimiento*, el trabajo de J.M Oltra (1999) en los que analiza hasta 23 emble-

res, elaboró un catálogo de referencias emblemáticas de la obra en cotejo con los *Emblemata* de Henkel y Schöne's<sup>68</sup> (1967). El autor chocarrero sigue la tradición de otros autores, que a través de los emblemas, la técnica, los motes y el carácter satírico imitaban o parodiaban, vulgarizando los textos eruditos de autoridades como Valeriano o Alciato. Por todo ello, la crítica ha propuesto la lectura en clave cifrada, como un «roman à clef» atestado de anagramas enigmáticos y referencias a la actualidad cortesana encubiertas, que sus contemporáneos debían entender en dos planos, que les proporcionaba un *doublé entendre*. Una ambigüedad que llevó a los investigadores a considerar el libro confuso: «a ratos tan sabiamente obsceno y a menudo tan ininteligible como *Paradiso*, sin ir más lejos» (Rico, 2000:128).

En definitiva, estamos ante un texto de difícil lectura, sobrecargado retóricamente, «erizado de dificultades» —en palabras de Bataillon— que durante mucho tiempo condicionó la pérdida de interés por parte de la crítica. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX, se ha consensuado que para hallar algún placer al embrollo de materiales que es el *Libro de entretenimiento*, debemos situarlo en su contexto textual, histórico y literario. Solo desde la perspectiva temporal deben estudiarse sus jeroglíficos incomprensibles y las controversias entre sus personajes. Estamos pues, ante un libro de burlas, elaborado para gustar a un público muy determinado (cortesanos), que se veía identificado entre tanta sátira y acertijos. Las excelencias de la obra, pues, a los ojos de los lectores del siglo XXI, se encuentran en su barroquismo estilístico y en el dominio semántico. Los juegos y piruetas lingüísticas, la profusa ironía y la incontinencia verbal son los mate-

---

mas de «La introducción general». También puede leerse *Emblemas Españoles Ilustrados*, de Antonio Bernat y John T. Cull, Madrid, Akal, 1999.

<sup>68</sup>Este índice es bastante completo, pero no se han encontrado casi ninguno igual, y por tanto, constituye un hecho bastante curioso, ya que el autor afirma seguir fuentes añejas.

riales que cimentan el suelo de este texto, concebido a día de hoy como un festín retórico y literario.

## 2.4 *La pícaro Justina*: una deformación paródica del *Guzmán*

El impacto que la publicación en 1599 tuvo el *Guzmán de Alfarache* en la literatura europea del siglo XVII se puede comparar por el número de ediciones que conoció la obra de Mateo Alemán. Ciertamente, tuvo más reediciones que el propio *Quijote* en esa centuria y fue modelo de muchos epígonos. Esa impronta se constató cuando en 1605 se encontraban en las prensas ibéricas la *Segunda parte del Guzmán*, la primera parte del *Quijote* y *La pícaro Justina*, viendo primero la luz, esta última.

Es incuestionable a día de hoy, que *La pícaro Justina* debe entenderse —después de las teorizaciones de Bataillon, revalidadas por Márquez Villanueva y consensuadas por otros críticos<sup>69</sup>— 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 burla y el «disfraz» alcanzan todo, incluyendo el esquema picaresco y la retórica del «canon», esto es, el *Guzmán de Alfarache*. En otras palabras, el *Libro de entretenimiento* imita y ridiculiza la estructura y la filosofía adoctrinadora del *Guzmán*.

Del Monte habla de «quintaesencia de la Picardía» (1971: 103). En la misma línea B. Daminani conjetura que: «El ‘difraz’ alcanzaba todos los aspectos de la obra incluso su ostensible esquema picaresco en que se refleja una burlesca parodia del ‘modelo’, el *Guzmán de Alfarache* (1982:6). José Miguel Oltra considera que el autor lanzó su sátira: «a autores y obras (la más evidente, por supuesto, el *Guzmán de Alfarache*)» (1988:14). Rey

---

<sup>69</sup>Rey Hazas, Valentín Pérez Venzalá, Roncero López, Rosa Navarro Durán, Francisco Rico, etc.

Hazas, en la misma línea, conjetura que el autor, además de realizar una réplica burlesca, pretendió superar el modelo:

*La pícaro Justina* no es un calco, ni mucho menos, del *Guzmán*, sino que constituye más bien una réplica burlesca. Ante el Pícaro, opone, Úbeda, la Pícaro: la relación del abolengo de guzmán hablaba de sus padres y de una sola abuela, la de Justina, en cambio, se remontará hasta sus tatarabuelos. Si ingeniosas son las tretas de él, ella intentará que las suyas lo sean más (1977:28)

Para R. Navarro Durán: «Navarrete es adicto a la mentira y a falsearlo todo, [...] porque *El Pícaro* fue «tan recibido», a él se le ocurrió la idea de emular a su personaje con su supuesta pareja» (2007:39). Luc Torres cree que la fórmula de la parodia hagiográfica elegida por López de Úbeda: «No se trata tanto de un pastiche o imitación [...] del *Guzmán* de Alemán [...] sino más bien de una parodia o tergiversación del arte poética [...] y de sus presupuestos estéticos y morales» (2010: 39). Mañero Lozano comparte opinión al afirmar que: «*La pícaro Justina* fue concebida por encima de cualquier otra influencia, como imitación burlesca del *Guzmán de Alfarache* de Alemán» (2012:55). Y Valentín Pérez cree el creador de *La pícaro Justina* reacciona contra el texto de Alemán, elaborando un personaje bufonesco en sintonía con el modelo (*Lazarillo*), y que el autor sevillano había desvirtuado:

Como Úbeda, otros tuvieron con el *Guzmán* noción de género que se inicia en realidad con el *Lazarillo*, al cual volvieron sus ojos y entendieron al personaje muy cercano al bufón. Desde esa perspectiva la obra de Alemán había desvirtuado al modelo y una forma de oponerse al *Guzmán* fue precisamente volver a aquel, como hace también Quevedo en cuyo *Buscón* el *Lazarillo* es el modelo más claro y en donde el personaje tiene claras características bufonescas, y asimismo se percibe la burla contra el *Guzmán*» (1999:221).

Así pues, la crítica reconoce que la obra es, esencialmente, una imitación y sátira tácita contra los fines y la estructura del *Guzmán* (1599) y sus continuaciones; la apócrifa, y por extensión, a todos aquellos libros con similar propósito.

La parodia al texto de Alemán está avalada por una serie de referencias y guiños al personaje, y por la adaptación de algunos rasgos esenciales del género picaresco, pero —y aquí se constata la novedad—trastocados.

La primera referencia, que adscribe la obra al *Guzmán*, es el título. El autor, aprovechando el éxito del *Libro del Pícaro*, elabora un texto lleno de cinismo donde una seudopícaro se pasea por diferentes romerías con el objetivo de divertir a un público cortesano. Su autor bautiza su obra como *La pícaro*, e invita al lector a que la entienda como una réplica a la *Vida del pícaro Guzmán de Alfarache*. La siguiente noticia que da fe de su procedencia, la encontramos en la ilustración de la *Nave de la vida picaresca*, donde en el frontispicio, vestido de mendigo y sosteniendo un bordón aparece Guzmán de Alfarache. Más adelante, entrados ya en la lectura, en el «Prólogo al lector», López de Úbeda afirma haber «aumentado» su obra después de la publicación del *Guzmán*:

me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá a ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del *Pícaro*, tan recibido. (2007:16).

En el «Prólogo sumario», Justina escribe una carta a Guzmán de Alfarache, antes de celebrarse el casamiento con él, donde dice ser su novia. Y en «La pícaro novia» Libro cuarto, finaliza el relato afirmando estar casada con don Pícaro Guzmán de Alfarache: «mi señor, en cuya maridable compañía soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna»



(p.475). Estas referencias extratextuales al *Guzmán* de Mateo Alemán se completarían con el pliego suelto del romance de las *Bodas de Guzmán de Alfarache con la pícaro Justina*, que se publicó en Barcelona en 1605<sup>70</sup>.

La filiación al *Guzmán* también se da en pasajes concretos: si Guzmán engaña a un judío con un *agnusdéli*, Justina hará lo propio con un *agnusdéli* de plata; si el pícaro es mendigo, la pícaro se disfrazará de beata, si el abuelo de Guzmán consta de unos padres y una abuela, en el caso de Justina se remontará a sus tatarabuelos. El episodio de Arenillas en la ermita de nuestra Sra. del Camino de León, donde se ridiculizan algunos licenciados y bachilleres tendría cierto parecido con Romería de Sta. María de Val del *Guzmán* en la que se retratan las costumbres de los estudiantes de Alcalá. Los hurtos constantes en el mesón de los padres de Justina y el ingenio de la protagonista para sobrevivir siguen también el modelo homónimo. No acaban aquí las analogías; Bataillon vio en el marco de ambas obras ciertos parecidos, esto es, narradores que escriben sus vidas en el ocaso de esta, y en el matrimonio ventajoso de Justina que tiene su modelo en el reconocimiento social de Guzmán y Lázaro. Otros aspectos metalingüísticos también han sido señalados por Cabo Aseguinolaza como la comunicación de abajo arriba; y Luc Torres señala algunas expresiones escatológicas, que afloran en ambos textos y que son de indudable parecido. Estas reminiscencias demostrarían que el autor de *La pícaro Justina* se sirvió del «modelo»<sup>71</sup> para llevar a cabo su imitación burlesca.

Además de las conexiones señaladas, se observan en el texto otras aproximaciones al *Guzmán* de carácter intertextual y/o veladas, que la críti-

---

<sup>70</sup> El pliego fue descubierto en el Catálogo Bonsoms de la Biblioteca de Cataluña (sig.10854) por J. Manuel Blecua quien lo publicó en 1977 con una nota introductoria. Más sobre el tema en Luc Torres (2005).

<sup>71</sup> Véase nota 61.

ca ha interpretado. La más evidente es la sátira y burla que se hace al discurso didáctico del libro de Alemán. El *Guzmán* se concibe como un libro de adoctrinamiento, «Atalaya de la vida humana». López de Úbeda o Navarrete cree que Alemán desvirtúa el discurso picaresco, y como reacción, propone una protagonista cabecilla de esa picaresca anti-Guzmán: «Lamáronme Justina porque yo había de mantener la justa de la picardía». Una pícaro que se burla de las pruebas de sangre y se enorgullece de la nobleza de su picardía (pícaro por ocho costados).

Ciertamente, el escritor sevillano siguiendo la moda de la segunda mitad del siglo XVI<sup>72</sup> incorpora la prosa doctrinal en su registro estilístico para lograr solemnidad y grandilocuencia al discurso. Alemán aplica un arsenal de recursos siguiendo las elegancias retóricas de Cicerón. El *Guzmán* incluye en su organización discursiva las nuevas prácticas de prosa dogmática, con abundantes digresiones moralizantes, propias de la estructura retórica de carácter sermonario. Pues bien, el escritor sevillano toma las estrategias discursivas propias de la escolástica y la digresión de la ascética (sermones) como elementos distintivos. Para David Mañero Lozano: «Alemán llevó a las prensas la figura de un pícaro cuya configuración y peripecias se relacionaban *recta via* con su humilde ascendente lazarillesco, pero, contradictoriamente, lo hizo a partir de una organización retórica hasta la fecha, asociada, según las consabidas reglas del decoro, a aquellas mate-

---

<sup>72</sup>Recordemos que es en estos años cuando se publican los principales libros de pastores, las novelas moriscas o fronteras, manifestaciones literarias inexistentes en el momento de la publicación del *Lazarillo*, pero que dejarán, juntamente con la prosa doctrinal, (Fr. Luis y Santa Teresa) una impronta decisiva en el *Guzmán*. Como así se ve con la intercalación de la novela morisca (*Ozmín y Daraja*).

rias dotadas de gravedad<sup>73</sup>» (2012:58). Así pues, la influencia de los libros retóricos estaría muy presente tanto en el *Guzmán* como en *La pícaro Justina*. El formato externo de la obra es una parodia a la estructura de libros como el *Guzmán* con tres libros en dos partes, y correspondientes capítulos (que varían entre ocho y diez). *La pícaro Justina* es un «mamotreto» de cuatro libros; el primero, en tres capítulos; el segundo, en tres partes, y cada una de ellas, en capítulos (dos, cuatro y cuatro respectivamente); el tercero, en seis capítulos, y el cuarto, en cinco capítulos. Los capítulos a su vez – excepto los del libro tercero y cuarto, se dividen en números (de dos a cuatro) excepto (cap.3 P.II, 2L y cap.3 P.III, 2L) titulados «De las dos cartas graciosas» y «Del bobo atrevido». A los cuatro libros les precede:

1. Una «Tabla desta arte poética».
2. Un «Prólogo al lector».
3. Un «Prólogo sumario de ambos tomos».
4. Introducción general.

El conjunto escrito parece más un tratado doctrinal que una narración autobiográfica<sup>74</sup>. Cada número se inicia con un poema, que funciona

---

<sup>73</sup>Para David Mañero Lozano, como punto de partida hay que considerar algunos aspectos de *La lozana Andaluza*, que reconducidos hacia un contexto literario muy diverso, pudieron, sin embargo, actualizarse en *La pícaro Justina*, con el objetivo de parodiar la organización retórica del *Guzmán*. Para el crítico, *La lozana andaluza* pudo servir de modelo para efectuar esta parodia literaria. Así pues, la parodia de los procedimientos retóricos del tratado doctrinal tal vez surgió, desde los confusos y desordenados «mamotretos» o capítulos doctrinales de *La lozana andaluza* (2012:57-70).

<sup>74</sup>Antes estaría relacionada y sería deudora de textos religiosos como el *Breviloquium of st. Bonaventure* y la *Monarchia mystica de la Iglesia, hecha de hieroglíficos* (1604) como apuntó Joseph. R. Jones. En el número primero «Del fisgón medroso» (Cap.I, L.I) leemos a

como suma del contenido, y acaba con un «aprovechamiento» de infructuosa moralización. Esta estructuración escolástica además implica una serie de técnicas narrativas como la premonición, que adelanta el final de sus aventuras restando interés novelesco a la trama. No hay duda que sigue el camino escolástico (de la definición a lo definido y de la sentencia al ejemplo) como el *Guzmán*, pero que resultado tan distinto. Los estudiosos han visto en esta enredada estructura un propósito paródico que no dudamos: el uso de la autobiografía, las digresiones morales — aunque falsas —, los apólogos, los cuentos, las historias mitológicas (fingidas) o las promesas de unas continuaciones (inexistentes) dan fe de ello. Pero creemos que más que seguir al *Guzmán de Alfarache*, como apunta Rosa Navarro Durán, lo que hace «López de Úbeda» es reproducir la distribución de los textos religiosos: «no hay duda que el autor debía conocer muy bien ambas obras y traspasó esos modelos religiosos a una materia vil, a la autobiografía de la Pícaro; e inventó además el contenido de sus jeroglíficos» (2007:37). Una estructura que bebe de las fuentes de la escolástica y depende — como señaló Edmon Cross (1967) — de las enseñanzas de Retórica.

Así pues, la composición, como las técnicas, como su ideario estético obedecen a la más rancia tradición escolar, y por tanto, la obra está suggestionada por: «la tradición literaria para-escolar de las «misceláneas», «silvas», «inventarios», «diálogos», «jardines», etc., no sólo por los materiales y recursos técnicos o estructurales que la configuran, sino porque tam-

---

Perlúcaro echarle en cara a Justina que quiera contarnos su vida «a enviones de capítulos y sobretones de números, como si fueran las obras del buen san Buenaventura». Otro modelo inspirador como muy bien señalaron Puyol y Bataillon fue la *Vida de san Raimundo de Peñafort* (1602) del dominico fray Andrés Pérez —supuesto autor del *La Pícaro* para una parte de la crítica—, por el uso abundante de jeroglíficos. Para el maestro galo parece indiscutible que el autor chocarrero quiso burlarse del libro del dominico por las alusiones peyorativas que hace de él en la obra.

bién así interpretó su público contemporáneo que estaba concebida» (Rey Hazas: 1984: 201).

Mateo Alemán elabora un texto con esos materiales heredados de la doctrina clásica e intención redentora, donde un individuo pecaminoso<sup>75</sup> relata sus aventuras deshonestas para finalmente convertirse. En su relato, además, se añaden solemnes enseñanzas para sacar algún provecho de su trayectoria vital. Es decir, que en el mismo texto, el escritor sevillano hace convivir «la predicación evangélica de Cristo» con «cosas lascivas». En *La pícaro Justina* desde el principio se nos dice que estamos ante un libro de entretenimiento. Así se lee en el título, en la «Aprobación»: «libro de apacible entretenimiento», y en la «Dedicatoria a don Rodrigo Calderón», donde el autor afirma haberla compuesto, en su época de estudiante, para entretener a su señor de los trabajos de su cargo. Por todo ello, el confiado lector cree que va a leer una obra al estilo de los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Lucas Hidalgo.

Más adelante, en el «Prólogo al lector», el autor alaba a aquellos hombres doctísimos, graves y calificados, que varonilmente han resistido a la perversión con su honesta doctrina. Los compara con aquellos, que enmascarados en un virtuosismo falso, han querido introducir géneros inútiles y lascivos: «tan gustosos para los sentidos y cuan dañosos para el alma». Es decir, que el autor critica, siguiendo los postulados del Concilio de Trento, a todos los libros nocivos para: «la reformation espiritual de los varios estados del mundo». Estamos ante la primera contradicción; por un lado se nos dice que tenemos entre manos un libro de entretenimiento; luego, leemos

---

<sup>75</sup>A este respecto Damiani propone otras obras como *La conversión de la Magdalena* (1588) de Malón de Chaide, o la *Lozana andaluza* (1528) de F. Delicado como dos ejemplos de narraciones profanas y livianas que integran a su vez el mensaje moral.

duras diatribas contra este tipo de libros. Unas líneas más abajo, el autor lanza su invectiva contra otros autores responsables de elaborar «inútiles libros», en los que se mezclan cosas divinas con profanidades:

Y callo el agravio que hacen aun los mismos que escriben a lo divino a las cosas divinas de que tratan, hinchéndolas de profanidades y, por lo menos, de impropiedades y mentiras, con que las cosas de suyo buenas vienen a ser más dañosas que las que de suyo son dañosas y malas (p.15).

Así pues, aquellos autores como Mateo Alemán, que tratan de conciliar en una misma obra enseñanzas morales con las aventuras, son responsables de un gran agravio. Sin embargo, un poco más adelante, encontramos la segunda contradicción. El autor afirma que dada la dificultad de llegar al público masivo con obras exclusivamente devotas y santas, porque: «no hay quien arrastre a leer un libro de devoción, ni una historia de un santo» se ha determinado sacar a la luz este «juguete» con: «el veneno de cosas tan profanas con algunas cosas útiles y provechosas» (p.16). Leemos:

Si este libro fuera todos de vanidades, no era justo imprimirse; si todo fuera de santidades, leyéranle pocos, que ya se tiene por tiempo ocioso, según se gasta poco. Pues para que le lean todos, y justamente parezca bien a los cuerdos y prudentes y deseosos de aprovechar, di en un medio, y fue que después de hacer un largo alarde de las ordinarias vanidades en que una mujer libre se suele distraer desde sus principios, añadí, como vía de la presunción o moralidad...consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice y trata (p.16).

Es decir, que después de criticar y lanzar puyas contra los libros didácticos y moralizadores<sup>76</sup> tipo *Guzmán*, que incluyen aspectos profanos y

pecaminosos, el autor afirma haber escrito un «juguete» de las mismas características, donde se cuentan las vanidades de una mujer libre con moralidades provechosas (consejos y advertencias). A través de los consejos insertos, se pretende «escarmenar cabezas ajenas» y será «antídoto para sabe huir de muchas ocasiones y de varios enredos» (p.18).

Después de las idas y venidas del narrador, de desdecir lo dicho anteriormente, no es difícil conjeturar que las digresiones morales y los aprovechamientos con voluntad didáctica suenan a chacota. Como apuntó Bataillon, el autor va hacia adelante y hacia atrás: «Burlesca manera de volverse atrás, característica tanto de López de Úbeda como de su heroína, que pasan, a menudo, del sarcasmo hiriente a un ditirambo que oculta su veneno bajo su aspecto de palinodia tranquilizadora» (1982: 168). Estamos ante un discurso paradójico donde los «supuestos» consejos y advertencias útiles, al estilo *Guzmán*, son superfluos y sin ningún valor pedagógico: la mayoría de los ejemplos apenas tienen relación con la aventura del número que cierran. Nuevamente, el autor ha jugado con el lector. Para Bataillon el autor: «engaña al lector crédulo no sólo con su grave «Prólogo», sino con sus aprovechamientos chabacanos o grandilocuentes, tan poco en consonancia con las historias cuya moraleja pretende sacar» (1982:47). Así, «Úbeda» introduce unos consejos<sup>77</sup> absurdos, secos y aburridos que no encajan con el pasaje que cierran, y por lo tanto, la parte doctrinal es prédica inútil. Además, la función moral y sermoneadora está en manos del narrador y no de la heroína a diferencia de su homólogo masculino. Justina es «pícara» y no «sermoneadora», por ello, cuando en algún momento de su discurso cae en la

---

<sup>77</sup>El hecho de que a menudo estos «aprovechamientos» no tengan mucho que ver con el contenido del capítulo, es lo que llevó a Puyol y Alonso a atribuirlos a una redacción tardía, justificando así la obra fue escrita un cuarto de siglo antes.

prédica, se detiene, y vuelve al tono ameno y jocoso. Esta singularidad ya nos advierte que no existe la voluntad de provocar ni agitar ningún tipo de reflexión o conciencia moral como ocurriera con su modelo. Todo es acto provocativo y burlesco, mofa y sátira. Como apuntó Sánchez Díez: «el pícaro deja de ser pícaro para pasar quizá a hipócrita» (1972:163). La burla del autor es doble, por un lado, ridiculiza los aprovechamientos con ejemplos a modo de pegones e inocuos, por otro, se apodera del discurso sermoneador del pícaro. La visión del pícaro hipócrita se censura una vez más cuando tras una existencia llena de tachas, este pretende redimirse a través de la espiritualidad. Por el contrario, Justina se manifiesta como lo que es:

Siendo pícaro, es forzoso pintarme con manchas y mechas, pico y picote, venta y monte, al uso de la mandilandinga (p.26).

Porque yo, en el discurso de este mi libro, no quiero engañar como sirena, ni adormecer como Cándida, ni transformar como Circe o Medea... (p.48).

Y más adelante:

Pero ya ves que hago alarde de mis males, no a lo devoto, por no espantar la caza, sino a lo gracioso, por ver si puedo hacer buena pecadora (pp.405-406).

La sátira se completa cuando Justina, se declara *non sancta* en el discurso «cananeo» y con pocas ganas de convertirse:

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 comeré fruta, y si Dios me da salud, verás lo que pasa en el último tomo, en que diré mi conversión (pp.296-297).



Esta declaración es una farsa más: Justina nunca reflexiona seriamente sobre sus actos y nunca se produce ninguna conversión a diferencia del pícaro. Todo responde a la actitud burlesca y jocosa anti-Guzmán. La teorización es innecesaria y su enseñanza no se observa en los aprovechamientos, ni en las prédicas de Justina. La pícaro no moraliza, moralizan otros. La idea de reforma se halla, en todo caso, en la crítica social, en la exhibición de vicios y defectos sociales, que permean el texto como la limpieza de sangre, el valor del dinero, la mentalidad eclesiástica, etc. En todo ello, el lector extrae sus propias conclusiones.

Otro de los aspectos satirizados —y que la crítica unánime ha señalado— es el carácter serio, taciturno y pesimista de Guzmán, frente al temperamento jovial, divertido y dado a la chanza de Justina. Así se observa en el «Prólogo sumario», donde se hace una descripción de la protagonista, y finaliza con una carta escrita por Justina al propio Guzmán de Alfarache y en la que se incide en el carácter festivo y alegre de la protagonista. Esta carta escrita en vísperas de su tercera boda (esta vez con Guzmán), vendría a contraponer expresamente ambos talantes. Además, no deja de ser irónico que Justina, quintaesencia de la vida independiente y libre de la picardía, contemple casarse, y para más sarcasmo con Guzmán a quien dedica constantes mofas. Más adelante, en el Libro primero se resalta el concepto de la picardía jocosa y libre con la relación hiperbólica de los antecedentes familiares de Justina, que se remonta a sus pícaros tatarabuelos (titiriteros, jugadores, gaiteros, tambolineros, etc.). A través del largo abolengo «parlero» y «festivo» de Justina, se demuestra que la protagonista es: «pícaro de a macha y martillo» y que es pícaro de casta. De esta manera Justina satiriza los Estatutos de Limpieza de Sangre, y ridiculiza la problemática del «honor» hereditario que tanta importancia tenía en la época (recordemos que el pro-

pio Rodrigo Calderón, falsificó y compró escudos y linajes). Su herencia salerosa y parlanchina le servirá además para ridiculizar las digresiones opulentas y sentenciosas de Guzmán. Su discurso jacarero: «Colegirás de mi leyenda que soy moza alegre y de la tierra, que me retoza la risa en los dientes y el corazón en los ijares, y que soy moza de las de castañeta y aires bola...» (p. 84) corrobora una visión risueña de la vida picaresca. Ante la mirada alegre y chocarrera de Justina, se opone la vida taciturna y desilusionada de su homólogo masculino. *La pícaro Justina* sigue en este sentido a relatos de otros autores renacentistas, que interpretaban esta existencia como: «expresión de la libertad, audacia e ingenio humanos» (Damiani, 1982:15). Esta mirada optimista es recogida por Cervantes en su *Ilustre fregona*<sup>78</sup> donde: «Allí (en la organización picaresca) campea la libertad... allí van o envían muchos padres principales a buscar a sus hijos y los hallan; y tanto sienten sacarlos de aquella vida como si los llevaran a dar la muerte» (p.104). Del mismo parecer es Juan de Luna, que en su *Segunda parte del Lazarillo*<sup>79</sup> afirma que: «la vida picaresca es vida, que las otras no merecen este nombre. Si los ricos gustasen, dejarían por ella sus haciendas»<sup>80</sup> (p.114).

---

<sup>78</sup>Lo cito por la edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, 2014.

<sup>79</sup>Lo cito por la edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, 2010.

<sup>80</sup>Otros autores coetáneos exaltaron la vida picaril en composiciones como este poema anónimo de 1601, recogido en *La vida del pícaro*:

¡Oh pícaros, amigos deshonrados  
Cofrades del placer y de la anchura  
Que libertad llamaron los pasados!  
.....  
¡Oh vida picaril, trato picaño!  
Confieso mi pecado: diera un dedo  
Por ser de los sentados en tu escaño.  
( Adolfo Bonilla: 1902,319)

Hay más elementos que tienen en el *Guzmán* el referente, aunque en la pluma del médico chocarrero o Navarrete tengan otro sabor. El Libro segundo el de «La pícaro romero» se inicia con la salida de Justina del mesón de los padres, una vez huérfana, empujada por «el gusto me lleba» (lema que aparece en el emblema de la nave alegórica), inicia sus andaduras picarescas en la romería de Arenillas. Guzmán también deja su hogar con el «deseo de ver mundo». Sin embargo, mientras la experiencia de Justina está llena de regocijo y alegría, la del pícaro esta colmada de tristeza y desengaño. Las correrías de Justina la llevan a encuentros jocosos. Lo vemos con la *troupe* de la Birgonia, la cuadrilla de estudiantes, que intenta aprovecharse de ella. Justina, gracias a su destreza e ingenio, consigue zafarse del grupo y salir fortalecida. La comicidad del episodio ha sido descifrada como una burla más hacia los pícaros de talante triste y pesimista, tan alejados del carácter de nuestra protagonista. Esta, a pesar de sus tropiezos, consigue llevar una vida picaresca feliz, itinerante y gozosa. Su deambular optimista la lleva a varios lugares. En León, veremos a través de los ojos de Justina desfilar a gentes y costumbres; en Mansilla, la pícaro se enfrenta a sus hermanos; en Rioseco, se burla de las hilanderas y de la vieja morisca. Un viaje de ida y vuelta que finalizará de regreso al pueblo como «pícaro novia». Todas sus andaduras responden a una picardía libre y jocosa opuesta a la secta de la melancolía «herejía de la picaresca» de su modelo.

No acaba aquí sátira al «modelo» consensuado por la crítica. El tono y estilo afectados de Alemán, dado su fin moralizador y ejemplarizante, están trastocados. Es decir, que la feliz y alegre vida picaresca de Justina debe narrarse con picaril estilo, esto es, jacarandino, más apropiado para este tipo de relatos. Así Justina defenderá el estilo llano acomodado a su estirpe:

Y entended que las manchas de la vida picaresca, si es que se ha de contar y cantar en canto llano, son como las del pellejo de pía, onza, tigre, pórvido, taracea y jaspe, que son cosas las cuales con cada mancha añaden un cero a su valor (p.26).

López y/o Navarrete conciben la tradición picaresca como un lugar de entretenimiento, donde la crítica social debe hacerse en tono bromista, destrozando los aprovechamientos explícitos. El autor no buscaba el entretenimiento porque sí; a través de su alocado discurso, pretendía desmitificar la prodigalidad de algunos autores y parodiar la predicación al estilo del *Guzmán*.

En definitiva, el autor de *La pícara Justina* toma como referente al *Guzmán* pero hiperboliza muchos de sus componentes tanto temáticos como formales. La obra es una sátira tácita contra los fines y estructura del *Guzmán*, un ejercicio focalizado en ridiculizar en un doble intento lo artístico y lo moral. En palabras de Rey Hazas—, no hay duda que el autor de *La pícara Justina*: «intentó burlarse y, simultáneamente, superar las aventuras de Guzmán con las de su pícara» (1977:28).

## 2.5 Discurso bufonesco de Justina

En el plazo de dos años, entre 1603 y 1605, se publican en España una serie de obras de ficción que tienen en común varios niveles de narración y un fuerte componente festivo. Hablamos de *Don Quijote de la Mancha*, *La pícaro Justina*, *El guitón Onofre*, *El viaje entretenido*, los *Diálogos de apacible entretenimiento*, *La fastigina*, etc. Son obras de entretenimiento que integran elementos y manifestaciones festivas dentro de marcos narrativos de diferente raigambre. Comentamos en otro lugar, que el *Libro de entretenimiento* era una obra llena de juegos, enigmas y referencias cortesanas, que implicaban un *doublé entendre* y obligaban a leerla de manera cifrada (un «roman à clef»). Para críticos como Luc Torres, *La pícaro Justina* se insertaría dentro de las obras: «que son empanadas rellenas de carne festiva a menudo adulterada y novelas de más calado que ilustran una concepción del mundo basada en gran parte en la aplicación del pensamiento paradójico erasmiano» (2005:1651). Y para Bataillon, como ya vimos, entroncaría con la tradición literaria bufonesca palaciega al estilo de Francesillo de Zúñiga:

más que seguir es estilo de facecias del siglo anterior lo que hace es renovarlo. Para lo que explota literariamente una tradición oral de burla que es la empleada por los bufones de los reyes o de los grandes señores, vena que aún está lejos de agotarse en aquella primera mitad del siglo XVII, a la que coinciden en aplicar la calificación de Barroco (1982:41).

Para el maestro galo, el autor de *La pícaro Justina* utilizó los mismos mecanismos que los escritores bufones y los adaptó al contexto que el nuevo género solicitaba: el humor de Justina es el humor bufonesco-

carnavalesco tradicional, liberado de la carga sermoneadora del *Guzmán*. La estela burlona de la novela contribuyó a la falta de unidad y coherencia formal del relato: la historia de la protagonista deja de ser el centro del discurso, y lo accesorio (las imágenes, los motes, las pequeñas burlas, etc.) actúa como eje central. Estamos ante la poética carnavalesca del mundo al revés, donde rigen otras reglas de creación más extravagantes y disparatadas. Así pues, *El Libro de entretenimiento* está «empanado» de elementos del discurso bufonesco: la biografía, las cartas, la falta de honra, la locura, los chistes, los motes, las enumeraciones excesivas, las creaciones verbales insólitas, etc., dan fe de ello. Veámoslo.

La narración de Justina goza de una libertad de expresión de sello bufonesco. La pícara habla y habla sin parar, mezclando cosas sin fijar una ligazón en su peroración. Su único fin es divertir a través de la crítica, la sátira y la burla. Justina hace gala de una ironía corrosiva propia de los bufones, suscitando —como apuntó Rico—«hilaridad en el adversario». Su discurso está creado para dar placer y gusto<sup>81</sup>. En la dedicatoria a don Rodrigo Calderón, el mismo afirma que ha escrito el libro: «no sin flores que, gustadas y tocadas de tan preciosa abeja, darán miel de gusto» (p. 12). Más adelante, cuando Justina se despide del lector (Primera Parte) dice: «me verás ciudadana y en el mesón, que es mi centro, y quizá te dará más gusto». En otro momento, dice que le gustaría hacerse una tapicería con los trajes que vio en la jornada de León: «porque te diera muy grande gusto», y darles vaya a los leoneses no como agravio sino para «entretenerles y galoppearles el gusto». También en la enemistad con sus hermanos, demuestra la pícara ser una redomada bufona: «jamás les respondía de veras, por no les dar oca-

---

<sup>81</sup>Aspecto que también recoge *Estebanillo*, que justifica haber escrito su vida para dar gusto a la nobleza. Expresión que también aplicará Pablos con respecto a su señor Don Diego.

sión a que la tomasen, sino hacia mis letradas por vía de gracia». En el número *Del melindre a la culebrilla*, apela a su discurso gracioso:

no les quiero dar pena sino buenas nuevas, como dios Mercurio; que les hablo con donaire y gracia y sin daño de barras: que si con lisonjas unto el casco, por lo menos no es unto sin sal; que, si amigo, no ofendo; que si cuento, no canso (...) En fin, todas son gracias de Mercurio. Y si doy algún disgustillo, es con palo de oro, que es como palos de dama, que ni dañan, ni matan (p. 49).

Justina como todos los bufones es una conversadora incansable, toma la palabra y no la suelta. En la Introducción general, dirige su discurso, incluso, hacia objetos inertes (el pelo, la pluma, la tinta y la culebrilla de papel) con los que pretende mantener un diálogo. Dirá Justina: «Ya yo sabía, señora tinta, que vivo en Cuaresma y con velaciones cerradas» (p.35). Más adelante: «Mas creedme, señora tinta, que, aunque más ufana estéis de haber manchado mis dedos... (p.37).

Otro de los rasgos que sitúa a nuestra protagonista dentro de los parámetros bufonescos es la exposición pública de la deshonra o impureza de sangre, la llamada *indignitas hominis bufonesca*. Esta ignominiosa cualidad de la honra, ligada a la limpieza de sangre, es tema cardinal en *La pícaro Justina* porque lo era en la sociedad de la época. Una controversia que ya venía de atrás (desde el siglo XV): el bufón de Carlos V, Francisco de Zúñiga, alardeaba de ser descendiente de don Pelayo y al mismo tiempo ser «duque de Jerusalén por derecha sucesión, conde de los dos mares Rubén y Tiberíades». Es la *indignitas hominis* que 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 el tema (capítulo segundo). La narradora compara a sus padres con los Reyes Católicos, igualando a sus progenitores ladrones, mesoneros y de

sangre manchada con los monarcas católicos por autonomasia<sup>82</sup>. Si en la tradición picaresca se presentaba el origen vil del protagonista aludiendo al origen deshonroso 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. Los restantes proceden pasado el monte Tabor, y por parte materna, encontramos cristianos nuevos convertidos para evitar el destierro (I, p.178). La misma pícaro se burla de este prejuicio de casta, al jactarse de ser al mismo tiempo «montañesa» (sinónimo de hidalgo, honrada y limpia de sangre) y judía (además de hacerse pasar por morisca, prostituta y pícaro). Ni Zúñiga llega tan lejos. Justina se atreve a hacer esta aseveración porque ha adoptado el papel de bufón en la corte de Felipe III. 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 propia los conflictos de la España de las tres castas y las tres religiones, y se autoconstituye en comentario burlesco a esas graves trabas sociales» (1977: 31). La pícaro, además, acaba desposada con un hidalgo (Lozano), viva imagen del vicio por las mujeres y el juego, y que pone en cuestión la superioridad moral de los nobles por su herencia de sangre.

Otro de los recursos de la literatura bufonesca—que Justina adopta— es el uso de las cartas como debate para motejar a su adversario<sup>83</sup>. En estas composiciones es usual encontrar insultos y retahílas de motes relacionados con la impureza de sangre del rival. Dentro de este contexto se en-

---

<sup>82</sup> Aunque era bien conocida la ascendencia judía de don Fernando.

<sup>83</sup> Este tipo de composiciones tienen su origen en las Cantigas de *escarnio* y *maldecir*, del sirventés y de los debates.



tienden las cartas que Justina y el fullero Marcos Méndez Pavón se escriben, y en las que ambos se reprochan mutuamente su arte. En la misma línea, el Perlícaro da vaya a Justina. Por un lado, cuestiona las formas de su discurso: «cómo puede ser capítulo sin cabeza? Este libro ¿cómo lo puede ser sin título, prólogo ni sobrescrito?» (p.56); por otro, apela a la indignidad de su linaje, mancillado por la condición de meretriz de su madre y el abolengo de cristiano nuevo del padre.

Las comparaciones burlescas y los motes tienen en el discurso bufonesco una importancia cardinal. Justina hace gala de dichas habilidades. La fórmula clásica de la comparación es la del uso del verbo «parecer». De su madre sabemos que: «parecía sierpe de armas con la lengua fuera» (p.118) y del tocinerero de Arenillas que era: «muy gordo de cuerpo y chico de brazos que parecía puramente cuero lleno» (p. 140).

Las habilidades jocosas de Justina radican en «dar vaya», «dar matraca» o «apodar». La pícaro es única en dar apodos: «Justina fue mujer de raro ingenio amorosa, risueña (...) y única en dar apodos » (p.21). Tanto los encabezamientos de los libros como los capítulos y los números 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:

- «quién bien quiere, bien obedece» (p.278)
- «la fortuna del tiñoso tiene la rueda de corcho» (p.279)
- «Quien no trae soga, de sed se ahoga» (p.280)
- «Antes arrear que pecar» (p.285)

- «Golpe de cobre nunca mató a hombre» (p.289)
- «taberna sin gente, poco vende» (p.436)

Su peroración disparatada 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: «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 celemenera, la bailona, etc...» (p.21).

El discurso bufonesco de Justina implica una doble burla. Además de la chanza que la propia pícaro hace a diestro y siniestro, su peroración también es motivo de sátira. Ya lo vimos con la matraca que le da Perlícaro, pero la más furibunda es la que la propia pícaro hace con su discurso. Establece un diálogo imposible e injustificable con objetos inanimados —como ya indicamos—, y que para Valentín Pérez es igual de fantástico como que dos perros cobren habla (Cervantes):

Precisamente esta circunstancia es la que parece primar más en el rechazo de Cervantes hacia la picaresca, por ello en su burla del género opta por volver a los diálogos de transformaciones y traernos como personajes a dos perros que han cobrado habla maravillosamente; porque para Cervantes tan fantástico es que dos perros cobren habla como que un pícaro «cobre escritura» (1999:222).

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 macarró-

nicos, la burla al lenguaje jurídico, el lenguaje de borrachos, las creaciones verbales, los neologismos y sus derivaciones léxicas, etc., todos ellos tienen cabida en *El Libro de entretenimiento*.

### **2.5.1 Aspectos satirizados del *Libro de entretenimiento***

En este campo de adivinanzas oscuras, la crítica más especializada ha resuelto algunos pasajes de especial interés. Los núcleos principales objeto de burla abarcan desde el *Guzmán de Alemán* —al que ya hemos dedicado un lugar aparte—, pasando por el lector, la obsesión genealógica (relacionada con la limpieza de sangre), los monumentos leoneses, los tratados de Retórica, los personajes reales de la corte, hasta algunas localizaciones y lugares. Todos ellos son diana para la ridiculización, la burla y la caricatura.

El primer aspecto a tener en cuenta es el público destinatario de *La pícaro Justina*. Este no es el propio de la picaresca. Hablamos de un grupo aristocrático y cortesano, que en 1605 leía *La pícaro Justina* como un libro de humor, divertido, donde veía en sus páginas reflejados a amigos y adversarios. Si para el lector actual, el texto es un enigma, los nobles de entonces captaban perfectamente las alusiones implícitas y explícitas. El receptor en primera instancia es don Rodrigo Calderón a quien se le dedica el libro con voluntad de entretenerlo: «descanse algún rato del trabajo y peso de los gravísimos negocios en que Vuestra Merced sirve a la persona real de nuestro Catolicísimo César y universal Monarca y a estos reinos» (p.12). El nuevo público condiciona notablemente el discurso de la obra y sus contenidos. Entre ellos, destaca la burla a la obsesión por la limpieza de sangre, que para

muchas familias de la época fue un verdadero calvario. Muchas se vieron obligadas a comprar escudos<sup>84</sup> para forjarse un pasado nobiliario. También el Marqués de las Siete Iglesias —como vimos— pretendió inventarse un pasado aristocrático<sup>85</sup>. Esto explica que la primera burla del *Libro de entretenimiento* sea el escudo de armas de la portada de la primera edición (Medina del Campo, 1605). Este parece ser falso, y por ello, se omitió en las siguientes ediciones (Barcelona, Cormellas, 1606).

La sátira a los títulos nobiliarios no acaba aquí. El autor da un paso más allá y rebaja a todas las grandes familias de la nobleza española al escalafón más bajo. Y lo hace equiparando los apellidos nobles con otros procedentes de oficios y delitos comunes. Así Zapata se igualará con el zapatero; el pastelero con el apellido Godo; el ladrón que hurtó con Hurtado; el herrador con Herrera; el ganadero de cabras, Cabrera, etc:

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).

La obsesión por el linaje se ve también en la anécdota del sastre picardo que adorna su casa con el escudo de los Pimenteles. El autor elige a un sastre de la región francesa de la Picardía (el origen de la pícaro es *pi-*

---

<sup>84</sup> La práctica era muy extendida. Lope de Vega incluyó uno en su *Arcadia*, que provocó la burla de Góngora en un divertido soneto: «Por tu vida Lopillo..»

<sup>85</sup> Ya comentamos que Rodrigo Calderón fue acumulando títulos gracias a su protector el duque de Lerma, para lo que primero hubo de ser investido con el hábito de Santiago que tardó algún tiempo en llegar (1611), lo que le sirvió para aspirar a otros títulos de marqués y conde.

card), cuya profesión y lugar no pueden ser más miserables, y lo une a uno de los apellidos con más solera de la alta nobleza castellana.

La obsesión nobiliaria se ve reflejada también en el capítulo encriptado de los Asturianos (episodio III de «La Pícara romera») y que Marcel Bataillon consiguió descifrar. López de Úbeda o Navarrete elige de toda la geografía española a los asturianos por su tradición hidalga y los ridiculiza por sus vestimentas. Estos escarnecidos montañeses envainarán espadas de madera que simbolizarán su extrema pobreza, y su huida de la guerra. La lectura descifrada del episodio saca a relucir esa sangre manchada de muchos cortesanos, afanosos por esconderla, y las corrupciones del sistema estamental. Estamos ante una licencia bufonesca muy significativa, ya que el propio escritor secunda, por un lado, al ennoblecimiento de un aparente hidalgo con un escudo falso en portada, al tiempo que incluye duras sátiras contra los prejuicios de clase y casta. En efecto, estamos ante un discurso literario de tono bufonesco y festivo, inconcebible en otro tipo de relato serio. El autor «chocarrero» elabora un relato donde se ríe descaradamente de la supuesta marca que imprimía la herencia y su estigma al nacer. Esta realidad social de la España de las tres razas 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<sup>86</sup>. Y por tanto, el poder económico imponía su ley, leemos en el texto:

---

<sup>86</sup>Recordamos los versos de Quevedo:

*Poderoso caballero  
es don Dinero.*

.....

Es galán y es como u oro,  
Tiene quebrado el color,  
Persona de gran valor,  
Tan cristiano como moro.

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 (p. 74).

La sátira al sector eclesiástico es otro de los blancos recurrentes en *La pícaro Justina* por su corrupción y falta de caridad. Esta crítica es una de las razones por las que se barajó a finales XIX que el autor debía de ser un eclesiástico (Andrés Pérez). Con los nuevos documentos aportados por Anastasio Rojo (2015), la tesis se reforzaría, pero, apuntando a otro clérigo: Baltasar Navarrete. Parece ser que la autoría religiosa habría favorecido la inclusión de una mujer libre, pecadora y sin remisión como protagonista. La figura de una prostituta «suelta» ponía en peligro la castidad de todos aquellos que habían consagrado su celibato a Dios. Así se ve con el falso ermitaño, Martín Pavón, que manifiesta una actitud lasciva con las mujeres. Dirá Justina de él:

Este bellacón tenía tantos ojos para censurar vidas ajenas, que nunca hacía sino dar memoriales y en ellos noticia de los amancebados y amancebadas de Mansilla. Teníamos enfadadas a las pobres mozas de mesón; y el tenía tres, por falta de una, todas hormas de su zapato (p.247).

---

Pues que da y quita el decoro..  
.....  
Sus escudos de armas nobles  
son siempre tan principales  
Que sin sus escudos reales  
No hay escudos de armas dobles;  
y pues a los mismos robles  
da codicia su minero,

*poderoso caballero.  
es don Dinero... (1998:32-33)*

Se hace alusión a la «horma del zapato» con connotaciones sexuales, y por tanto, queda implícita la crítica a la Iglesia representada en el pie que calza el religioso. Justina sigue sus invectivas contra el ermitaño hipócrita que: «metía más herrería que un Ferrer» (p.248). Parece ser que el autor hace alusión a Vicente Ferrer (1355-1419), orador famoso por sus sermones que pretendía acabar con las casas de prostitución. Sin embargo, en la obra lejos de aparecer como el pastor de ovejas descarriadas, se concibe como un falso predicador lascivo, más empeñado en aprovecharse de las meretrices que convierte, que en reformar con sus discursos.

El falso ermitaño del mesón de León también sufre las burlas y diatribas de Justina por sus vicios y falsa castidad. Justina lo descubre y lo desenmascara. También otros predicadores son objeto de sátira. Así se ve muy bien en el pasaje donde Justina habla de ellos y de sus sermones, sacando sus propias conclusiones:

yo había oído decir a buenos predicadores de mi pueblo que, cuando se cuenta a lo divino algún mal recado de alguna virgen loca, se significa diciendo que la humillaron; lo cual se funda en que no hay cosa que más entone a una mujer que el tener su caudal entero, ni que más la humille que lo otro; digo si se sabe; que, si es oculto, sigue su trote (p.300).

La pérdida de la virginidad está asociada a la humillación de la doncella, pero si este menoscabo se oculta, entonces el pecado es menos pecado.

Los romeros también son objetivo de escarnio. A Justina le gusta despistar y confundir, así se observa con la palabra «Humilladero». Mientras el autor la asocia con la ermita, donde los romeros iban a rezar a la virgen, Justina la afilia a las prácticas reprobables que los devotos hacían en la

capilla. Por tanto, es la connotación que le da (Correas 163): «ir rromera i volver rramera»<sup>87</sup>.

Las vidas de algunas santas arrepentidas también son motivo de parodia. Como sabemos Justina nunca se arrepiente ni llega al estado de gracia de la Magdalena, sino que persiste en su vida de pecado, y por lo tanto, como contraejemplo. Algunos de sus comentarios son esclarecedores: «no quiero predicar porque no me digan que me vuelvo pícara a lo divino y me paso de la taberna a la iglesia» o: «ya sabes que hago alarde de mis males, no a lo devoto, por no espantar la caza, sino a lo gracioso, por ver si puedo hacer buena pecadora». Como ya señalaron Ulrich Sradeer y Damiani, el robo de Justina, perpetrado por Pero Grullo, estaría en sintonía con la historia sacra de la mártir del mismo nombre que la pícara (Justina y Cipriano). Estos sufren martirio por salvaguardar su entereza. Pero, mientras la primera mártir consigue vencer el asedio de Cipriano con la ayuda de las oraciones y el signo de la cruz; Justina emborracha a los estudiantes de la Birgonia para evitar ser violada. Además, la parodia a la vida de estas santas se entiende al presentarnos la vida de una mujer «casta» mientras ejerce de prostituta — como tendremos ocasión de ver más adelante—.

También algunas imágenes de prostitutas penitentes son objeto de burla y sátira. La calavera estaba relacionada con la Magdalena, la muerte y el tiempo de remisión tras una vida de pecados. En *La pícara Justina* aparece la imagen de la calavera, pero, de conejo, con toda la carga metafórica que el significado «conejo» incluye (fertilidad y órgano sexual femenino).

---

<sup>87</sup>Véase el último trabajo de Enriqueta Zafra, *RCEH*, 2015.



Encontramos algunas referencias más a este tipo de pecadoras satirizadas. En su visita a León, Justina asiste a una comedia donde se relata la leyenda de la famosa pecadora de Egipto. El lector comprueba que los procesos de las vidas de santos no solo no se cumplen, sino que se encuentran parodiados. El autor quiere demostrar cuál es su posición al respecto: ningún santo se debe comportar como pícaro. Además de parodiar el discurso hagiográfico, lo trastoca al convertir a su pícara en una pecadora sin remisión. En palabras de E. Zafra: «conoce los códigos de comportamiento y sabe presentarse como ‘abejita de Dios’ para luego actuar como un ‘dragón’» (2009:73).

El texto también refleja una sátira furibunda contra varios estamentos, oficios y personas. Los villanos, labradores y campesinos son constante blanco de las diatribas más mordaces: el autor denigra al enemigo de su público lector (cortesianos), esto es, los villanos. Las puyas dejan traslucir los prejuicios anticampesinos de muchos de los cortesianos de la época. Así se ve en «La pícara Romera» donde Justina rechaza su origen campesino y se dirige a la corte para convertirse en ciudadana. Este desdén hacia el estamento más bajo se ratifica cuando al final del libro, su protagonista contrae matrimonio con el hidalgo Lozano.

Los mesoneros también son satirizados. Sus posadas son concebidas como casas de prostitución y vicio, en palabras de Bruno Damiani: «School of thievery» (1977:82), y sus dueños, seres mezquinos, sucios y desagradables. La venta es el universo de individuos de toda ralea y pelaje, y es oficio de los mesoneros timara su clientela. Los padres de Justina enseñan a la pícara cómo debe actuar para sacar el mayor beneficio:

Al primero o segundo plato de servicio, tendréis mucha advertencia si hubieren enviado algo a vuestra madre, porque si no, tendréis entrada vendiéndola por preñada antojadiza, que ninguno habrá tan incrédulo que, viéndola con tan gran barriga, no lo crea, ni sea tan mal cristiano que, de miedo que no se pierda un alma, no lo haga (p.95).

Los estudiantes aparecen ridiculizados y burlados y ejemplifican una parodia descarada a la retórica universitaria. Justina consigue reírse de ellos a través de su agudo ingenio, frente a la ignorancia y perversidad del gremio de la Birgonia que pretende ultrajarla. En desenlace ya lo conocemos, y como dice Justina: «porque de antemano sabe más una mujer en la cama que un estudiante en la universidad deshojándose» (p.358). Algunos críticos han visto en los personajes de los bachilleres y licenciados el grupo reformista de Madrid.

Son objeto de sátira los médicos. Justina asume el papel de médica para cuidar a la mesonera Sancha Gómez. Sus procedimientos medicinales a través de sangrías y cataplasmas consiguen curar a la ventera, y ponen en evidencia los estudios universitarios para ejercer con eficacia.

No escapan al escarnio los ignorantes y necios, que también son cuestionados. Por un lado, se discute la curiosidad de los españoles, por otro, se critica la incultura del pueblo que no sabe de arte y carece de refinamiento. El tocinerero Pancorvo es víctima de las burlas de Justina, al que llama «burro» descaradamente ante la complacencia del mismo.

Encontramos alusiones a varias personas, escondidas bajo un falso nombre. Si para el lector actual no son identificables, para el público cortesano de entonces, sí lo eran. Es el caso del personaje del Perlícaro. Críticos como Bataillon, Claude Allaire y René Contrait, lo han identificado con Quevedo, quien había cautivado la corte vallisotelana con su ingenio poco común. Otros investigadores como Francisco Márquez de Villanueva, J.M

Oltra, M.G Bartolomé Mateos, etc., consideran que detrás del figón está Mateo Alemán. Justina nos describe al personaje tuerto, con bigote, anteojos y cojo:

Comenzó a retorcer y hilar un bigote más corpulento que maroma de guindar campanas, mirando de lado y sobre hombro, como juez de comisión a criados alquilones, torcido el ojo izquierdo a fuer de balletero, cabizbajándose a ratos más que oveja en siesta, volteando la lengua sobre el arco de sus dientes con más priesa que perro de ciego cuando salta por la buena tabernera, con un si es no es de asperges de narices, hablando algo gangoso como monja que canta con anteojos... (p.55).

El Perlícaro es un tipo inoportuno, figón, y crítico<sup>88</sup>. Sus investivas van contra la desestructuración de la obra por su falta de prólogo, capítulos y títulos. Su papel consiste en recordar y apelar a las formas literarias requeridas por el género picaresco en que *La pícaro Justina* se inserta:

Dígame...., ¿en qué ley de historia trágica halló Voarced que se puede comenzar un libro sin prólogo, ni capítulo sin título? Este capítulo ¿cómo puede ser capítulo sin cabeza? Este libro ¿cómo lo puede ser sin título, prólogo ni sobreescrito? (p.56).

---

<sup>88</sup>Ciertamente, la descripción que se hace donde se alude a la cojera, bigote anteojos y nariz acusada, habría inclinado a los críticos del primer grupo a ver don Francisco. Sin embargo, el carácter impertinente del personaje, que interrumpe el relato constantemente, sus críticas al discurso por sus carencias, sus alusiones al linaje de Justina y la descripción que nos da de él, inclinarían la hipótesis a la segunda opción. Parece ser que Mateo Alemán estudió Artes y Filosofía, Medicina, Teología; Perlícaro se escribe así: «Digo yo el licenciado, Perlícaro, ortograpo, músico,..., matemático, arismético, geómatra,..., poeta, retórico, etc.. » (p.57). Más adelante Justina hace alusión a las dificultades que Perlícaro tuvo para graduarse, las mismas que tuvo Mateo Alemán para graduarse en la Universidad de Alcalá. Dos aspectos más unen a ambas figuras: Alemán era jugador de naipes y vivía amancebado con Francesca Calderón. Justina recrimina a Perlícaro su devoción por «leer cartispitis» y ser un «público pecador» con su concubina Doña Almiraz (esto es, Francesca Calderón). Para más aproximaciones ver Francisco Márquez Villanueva: «La identidad de Perlícaro». En *Homenaje a J.M. Blecua*. Gredos. Madrid, 1983, p. 431.

Además, el fisgón recrimina a Justina que en el relato de su historia no haya reparado en explicar su origen y linaje. Así pues, le recuerda su origen judío, su vocación de parlera y enredadora antes de nacer:

¿Por qué se olvidaba los mejores dos tercios de su historia?. Lo primero el abo-lengo de la cristiandad de su padre, cuyos abuelos son tan conocidos que nadie lo puede ignorar.... ¿Tan poco le parece que hay que hacer en comprender lo que hizo en el comedio de aquellos nueve meses de su tacurnidad increíble? Yo seguro que en toda aquella nuevemesada no anduvo ella queda, sino que hizo algún enredo allá en las tripas de su madre... (p.58).

Detrás del *bachiller Antón Pintado* estaría fray Andrés Pérez (J.M Oltra). Justina lo describe como hombre sin provecho: «en virtud de ciertos cursos interpolados que había tenido en el Colegio de los Dominicos de Trianos, llevaba un pujo de decir necesidades como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de Calepino» (p.307). Parece ser que Andrés Pérez tenía un talante de predicador muy aficionado a los sermones y completó sus estudios en la casa de Trianos entre 1575-1578. El carácter correctivo de fray no convenció al autor chocarrero, y toma el mismo esquema que las obras didácticas y moralizadoras del momento (*Sermones de cuaresma*, *Sermones de los santos* y *Vida de San Raimundo de Peñafort* y el *Guzmán de Alemán*)<sup>89</sup> como burla.

El personaje del ermitaño hipócrita, *Martín Pavón*, escondería la identidad de Cristóbal Pérez Herrera. Este último y Francisco de Vallés fueron dos arbitristas muy famosos, ligados a Mateo Alemán. Los arbitristas estuvieron perseguidos por sus ideologías utópicas, hasta el punto de ser expulsadas de la corte. Autores como Quevedo y Cervantes se burlaron de

---

<sup>89</sup> Para ver más referencias, remito a J.M Oltra (1985).

sus prácticas. También el autor de *La pícara Justina* hace lo propio con el personaje de Martín Pavón. Las analogías entre estos arbitristas y Martín Pavón, estudiadas por Oltra (1985) son varias. Según Justina, Martín Pavón había servido al rey en zonas fronterizas en Oriente Medio, Cristóbal Pérez habría solicitado al rey Felipe III una recompensa por sus trabajos a favor de la patria, en tierras extranjeras. Parece ser que el arbitrista tenía un carácter presuntuoso y prepotente, como Martín Pavón. Justina lo acusará de ladrón y de hipócrita, que lejos de enmendar a mujeres pecadoras, su único fin es aprovecharse de ellas. Lo describe así:

hacía que rezaba y daba el silbo como cañuto de llave; sospiraba, hacía ruido como que se azotaba y hacía mil embelecocos con que parecía un zafiro de santidad en la tierra; mas sus pasos eran negros y feos, que no había bolsa que no conquistase ni mujer que no solicitase ... el pavón tiene figura de ángel, voz de diablo y pasos de ladrón: puro y parado Martín Pavón (p. 248).

Francisco de Vallés se escondería bajo el personaje de *bachiller Marcos Méndez Pavón*. Justina consigue arrebatarle su *agnus de oro* por otro de escaso valor. Cuando Méndez Pavón se da cuenta, escribe una carta a Justina recriminándole su acción<sup>90</sup>.

Hay más personajes mencionados, aunque su intención a nuestro criterio no quede clara. Aparece un tal *Pérez de Guzmán, el Bueno*. En un principio se relacionó a este personaje con fray Pérez, aunque nuevas investigaciones han apuntado a la casa ducal de Medina-Sidonia. En la época en que se escribió *La Pícara*, Pérez de Guzmán, *el Bueno*, podía ser el VII duque de Medina-Sidonia, muerto en 1619. Su figura está vinculada al desastre de la Armada Invencible como uno de los máximos responsables del nau-

---

<sup>90</sup>Según J.M Oltra (1985), Vallés fue víctima de un engaño por parte de Alemán con cierta vajilla de plata.

fragio. Para M.G Bartolomé Mateos: «cabría descifrar esta mención como una burla, en tanto que por aquella época debía ser el hazmerreír de la corte por su fracaso en la Armada Invencible» (2000: 69).

Otro nombre ilustre y que lleva a pensar en una posible burla es el *Almirante de Castilla*. Durante la elaboración de la obra, existió un Almirante de Castilla, Luis III. Si el autor hace mención a este personaje aristocrático es porque la familia del Almirante habita el estado señorial de Medina de Rioseco, y por aquel entonces corrían rumores de que los duques de Medina de Rioseco eran descendientes de judíos. Se sabe que uno de ellos tenía lazos de sangre con Rubí de Bracamonte que hizo construir la capilla masónica en Ávila (1516).

La burla y la sátira alcanzan a lugares históricos como Rioseco, donde Justina hace su pleito de apelación. Para Marcel Bataillon, bajo ese nombre se esconde Madrid. El cauce seco del Manzanares fue una burla muy extendida y común entre los poetas satíricos de la corte. También pudiera ser que se tratara de Medina de Rioseco como apunta Bartolomé Mateos (2000). Sea cual sea el lugar que oculta el término, lo que es importante es que el autor intenta engañar al lector constantemente con equívocos intencionados.

Los monumentos de León sufren también la burla despiadada de Justina. Desde el puente del Castro: «una gentil antigualla de guijarro pelado, mal hecha pero bien alabada (p. 213)», pasando por el Arrabal de Santa Ana, lugar idóneo para buscar «la muerte civil»; hasta llegar a la ermita de San Lázaro con altarcitos y santitos tan mal ataviados que quitan la devoción. Sin olvidar la catedral, que por su decoración hiperbólica, llena de gallardetes y banderolas parecía un carro del día del Corpus. De su portada dirá que estaba notablemente envejecida porque: «todas las viejas gastan

más de boca que de ninguna otra parte (...) aquella portada está vieja y mohína y gastada de puro enfadada de ver entrar allí tantas caperuzas» (p. 224). Y por sus grandes vidrieras la identificará con una «taza de vidrio».

Finalmente, la sátira y la burla alcanzan la Retórica. Si *La pícaro Justina* adopta las singularidades del discurso bufonesco, es plausible afirmar que todos aquellos elementos retóricos de carácter para-escolar localizados en el texto tengan fin burlesco. Lo vemos en las notas escritas al margen del texto, a modo de recordatorio, y que normalmente servían para transcribir la autoridad o fuente de donde se toma el ejemplo o la sentencia<sup>91</sup>: «Las hijas heredan de los padres todo cuanto e ellos hay», «Muerte del barbero», «Herencias de Eva», y un largo etcétera. Todas dan esa sensación de seriedad propia de las sentencias, sin embargo, solo es apariencia, ya que como sabemos, el texto de principio a fin es siempre burlesco, y sus notas al margen también.

En *La pícaro Justina* es más importante el «ornato» que la «sustancia» —como ya hemos comentado—, esto es, los accidentes (las diversas piezas narrativas interpoladas a la acción principal). El autor nos abruma con fragmentos insertos de diversa índole, lugares comunes, ejemplos, citas, digresiones, etc., y que provocan la desconexión tanto del que habla como del que escucha el relato principal. Un ejemplo claro es el *exordio* que ocupa la *Introducción General*, dividido en tres números o capítulos. Para Rey Hazas es un: «artificioso ejercicio manierista y plenamente escolar en el que el autor, o la autora dialoga con diversos objetos inanimados» (Hazas, 1984: 205). Si los preceptos retóricos aconsejan una narración breve, clara y ve-

---

<sup>91</sup> Otras obras como el *Jardín de las flores curiosas* (1613) de Torquemada o la *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* de Diego Rosel Fuenllana también incluyen al margen frases breves a modo de nota que guían al lector sobre algunos puntos oscuros del texto.

rosímil, con Justina ocurre todo lo contrario. Nuestra protagonista siempre apela a contar los relatos de manera tranquila y reposada.

Las comparaciones también siguen la senda paródica. Si la preceptiva retórica aconsejaba que los conceptos de la comparación no debían estar muy alejados ni opuestos, buscando siempre la lógica y la asociación entre el objeto y el término de la comparación, para que fuera creíble y ejemplar, Justina nos entretiene con comparaciones y símiles disparatados e incongruentes:

El mesonero es como la tierra, y el pasajero como el río. Ve es que el río, por donde pasa, moja, y al mesón también siempre se pega algo. Es el mesón como la boca y el pasajero es como la con Verdad es que siempre la boca medra, si quiera en probaduras, y lo mismo el mesón...(p.191).

*La pícaro Justina* sigue los preceptos didácticos y adoctrinadores de raíz medieval en lo que se refiere en disposición estructural. Utiliza el sermón separando la conseja o aprovechamientos situándolos al final de cada número. Esta posición acentúa todavía más el carácter paródico, puesto que como ya se ha comentado, la moraleja final es falsa y, por tanto, su presencia se justifica por ser una burla.

Finalmente, anotar que el autor imita, inventa adagios doctrinales, proverbios históricos, fábulas de animales, etc., a través de metáforas, comparaciones y simbologías que dificultan enormemente la comprensión. Tal como apuntó Bataillon sobre las fábulas, de nada sirve buscarles referencias en los bestiarios ya que al autor le gusta engañar con falsa mitología y leyendas inexistentes. Por eso, el maestro galo recuerda que la obra fue escrita para un grupo reducido de público que de bien seguro captaba las alusiones y las reminiscencias del discurso.



En definitiva, como apunta Luc Torres, parece que el autor pretende entretener sin enfadar: «en un ambiente de relativa libertad, social y política tras la muerte del rey Felipe II. Su obra es el intento contemporáneo más logrado para dar sentido literario y artístico al mundo de la fiesta, si exceptuamos claro está, al *Quijote* de Cervantes» (2005:1653). El Licenciado F. López de Úbeda o fray Baltasar Navarrete transformó el mundo de la corte de Felipe II y sus principales valores (el linaje, el valor...) en una espejismo creado por un bufón con el objetivo de hacer pasar un buen rato a los lectores de la corte, donde se verían retratados en algunos episodios. De esta manera los enfrentamientos entre miembros de la nobleza, y las burlas a las ínfulas de grandeza de R. Calderón serían recibidos por sus aristocráticos lectores como las chanzas de un bufón con intención de hacerles reír.

## 2.6 *La pícaro Justina*, novela picaresca

Ya hemos comentado que *La pícaro Justina* se entiende, por un lado, como una réplica del *Libro del Pícaro*, por otro, como una «caricatura picaresca». Es decir, los elementos principales, que definen la poética del género, aparecen con una: «carga paródica e hiperbólica evidente» (Rey Hazas, 1989: 175). En la obra encontramos la autobiografía de una vida inconclusa, la ascendencia abyecta de la protagonista, el deseo de medrar socialmente, la crítica social, el planteamiento de la honra y la limpieza de sangre, las burlas, el relato itinerante, el final abierto, etc. Sin embargo, en la pluma de su autor, estos componentes preceptivos sufren una transformación: se aumentan los tópicos bajo el tamiz de la burla y la ironía, y acaban satirizados. Desde esta perspectiva, es lógico encontrar posiciones críticas encontradas. Ya indicamos en otro lugar que para críticos como del Monte: «*La pícaro Justina* no es novela picaresca, sino la burla de un bufón de corte que aprovechando la novela de Alemán, utiliza una problemática ético-social para burlarse de esta y complacer a sus señores (1971:104).

Por el contrario, Rosa Navarro Durán cree que:

Tal vez la obra pueda carecer de elementos esenciales del relato picaresco según el patrón establecido por los críticos a partir del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, pero Baltasar Navarrete quería escribir una novela picaresca y además así lo proclama en su título y en los modelos que sigue y cita (2007:35).

Y Fernando Lázaro Carreter sugiere que:

Debemos tener presente, además, que la novela picaresca sufre una transformación histórica, a partir de unos creadores (Lazarillo y Guzmán), y no podemos

pretender que todas las novelas repitan exactamente el mismo esquema, sin que aparezca la originalidad individual de su autor, conforme se va desarrollando el proceso dialéctico en el cual se va fraguando todo género literario (1970: 195-229).

De acuerdo con R. Navarro Durán y Lázaro Carreter, *La pícaro Justina* es una novela picaresca aunque introduzca importantes cambios en su evolución. López de Úbeda o Navarrete respeta el molde con los ingredientes constitutivos de las narraciones picarescas y los adapta. Veámoslo.

El primer componente, que sitúa la obra en la preceptiva picaresca, es el uso de la forma autobiográfica. Si Alemán acude a dicho esquema para presentarnos al pícaro arrepentido que toma la pluma en galeras, López de Úbeda y/o Baltasar Navarrete toma la forma y la pone en boca de una pícaro. Justina nos quiere hacer creer que cuenta su juventud desde la madurez, cuando contrae matrimonio con Guzmán en terceras nupcias. Bien pronto, el lector advierte que la preceptiva picaresca le sirve al escritor como marco para un engañoso cuadro. En el Prólogo al lector, el autor nos advierte de la verdad en la ficción poética, y se afana a hacernos creer que su narración es: «por la mayor parte es verdadera, de que soy testigo». Justina, más adelante, en la Introducción general dirá: «antes pienso pintarme tal cual soy» y «mi historia ha de ser retrato verdadero». Sin embargo, poco después, encontramos la primera contradicción: el mismo autor confiesa que él es el autor del libro, y por tanto, el esquema autobiográfico adquiere la función de artificio o ficción literaria. Mientras Mateo Alemán, Cervantes, etc., habían pretendido que sus narraciones se tomaran como verdaderas, el médico chocarrero o fraile dominico, rompe las reglas, ridiculizando el esquema canónico. En la introducción («la melindrosa escribana») será el propio Perlícaro, quien cuestione y se burle de las habilidades de la pícaro para escribir su vida (por

la insignificancia de la misma y por la incapacidad de estructurar su relato). El yo narrativo se pone en evidencia, y el esquema de la autobiografía funciona como mero instrumento. La pícara es un personaje literario, una invención, y no debe reconocerse su relato como historia verdadera. Esta singularidad inhabilita al personaje de las dotes de escritor y moralizador, y de ahí que los «aprovechamientos» finales no estén en boca de la pícara, sino del autor. La ridiculización de la forma autobiográfica tiene como fin demostrar la superioridad de la invención sobre la historia. Afirmará Francisco Rico que: «en *La pícara Justina* la autobiografía es un absurdo postizo: ni surge necesariamente de los demás factores del libro (carácter, trama, intención...), ni les añade ningún sentido; no pasa (con un giro acreditado) de forma vacía (2000:126-127). Y Marcel Bataillon lo verá como: «un desafío a la poética renacentista».

Así pues, la perspectiva o punto de vista, eje central en *Guzmán*, se falsea y se desvanece. 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 (aunque sea a medias): «Mas ¡ay!, que se me olvidaba que ero mujer y me llamo Justina» (p.50). Justina cuenta su vida pero a través de la voz de su creador. Su autobiografía adolece de la intención, la trama y el carácter del modelo compositivo creado por los modelos canónicos. Si la autobiografía de estos perseguía un fin («conversión» o «caso»), en *La pícara* es mero esquema, inútil e inconexa. Un diseño vacío y disfuncional, que retomará Castillo Solórzano para la elaboración de su *Teresa de Manzanares* como tendremos ocasión de demostrar.

Otro componente de la ficción picaresca es la *prehistoria* familiar. Justina hablará de sus antepasados. Se preguntará: «¿Historia de linaje (y linaje propio) he de escribir? ¿Quién creerá que no he de decir más mentiras

que letras?» (p.72). López de Úbeda o Navarrete nuevamente toma un elemento esencial de la tradición picaresca, pero acude a la mofa y a la hipérbole en su descripción. Justina tiene una genealogía deshonrosa con unos antepasados en cuatro generaciones: es de origen judío, sus abuelos fueron «parleros», «festivos» y cristianos convertidos: «vean que soi pícara de ocho costados y no como otros, que son pícaros de quién te me enojó Isabel... Yo mostraré como soy pícara desde labinición (como dicen los de las gallaruzas) soy pícara de a macha martillo (p.214.). Encontramos en sus antepasados a un titiritero parlero, que acaba loco, a un barbero, amante de la comedia, y los demás han ejercido oficios relacionados con la diversión o la burla. Sus abuelos y tatarabuelos son seudocriminales salidos del hampa española, y por si no fuera poco, Justina es hija de mesoneros. La pícara se educa en el mundo inmoral del mesón que determina su destino. El ambiente lupanario, ladronesco y rufianesco de la taberna es escuela de astucias y picardías. Dirá Justina:

¡Ah, ah! ¿Es por ahí la grandeza del mesón? ¡Oh, mesón, mesón!, eres esponja de bienes, prueba de magnánimos, escuela de discretos, universidad del mundo, margen de varios ríos, purgatorio de las bolsas, cueva encantada, escuela de caminantes, desquiladero apacible, vendimia dulce... (p.91).

De hecho, sus progenitores representan la peor calaña del oficio, ya que son dados a hurtar a los huéspedes, y representan a seres sucios, mezquinos y desagradables. Sus entradas y salidas de la posada preparan a Justina para ejercer la profesión. Los consejos del padre demuestran que tiene el interés más puesto en el negocio que en la virtud:

Al primero o segundo plato de servicio, tendréis mucha advertencia si hubieren enviado algo a vuestra madre, porque si no, tendréis entrada vendiéndola por

preñada antojadiza, que ninguno habrá tan incrédulo que, viéndola con tanta barriga, no lo crea, ni sea tan mal cristiano que, de miedo que no se pierda un alma, no lo haga (p.95).

López de Úbeda o Navarrete, sin embargo, va más allá, y en un alarde de innovación, acude al principio de la humanidad, esto es, el legado de Eva, para justificar las «manchas» de la pícaro:

El día que nacemos del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que solo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sea con serpientes, como quiera que tengan cara y hablen gordo; comprar un pequeño gusto, aunque cueste la honra de un linaje; poner a riesgo un hombre por un juguete, echar la culpa al diablo de lo que peca la carne, y, finalmente, heredamos comprar caro y vender barato (p.83).

El resultado de tan infame herencia es una redomada pícaro, «quintaesencia de la picardía». Ella misma se vanagloria de sus manchas y ralea y se define como: «una pícaro, una libre, una pieza suelta» (p.26), ya que «las manchas de la vida picaresca, si es que se ha de contar y cantar en canto llano, son como las del pellejo de pía, onza, tigre (...), que son cosas las cuales con cada mancha añaden un cero a su valor» (p.26). Estamos sin duda ante un personaje picaresco, al que dedicaremos el apartado siguiente para el esbozo minucioso de su temperamento.

Las estafas, burlas y hurtos de Justina son de casta picaresca. Justina es ávida en urdir timos y engañar a incautos. Es digna discípula de Celestina —maestra en el arte de despojar a los hombres de su dinero como de explotar su sensualidad—. En el episodio de la mascarada de estudiantes de la Birgonia, Justina consigue zafarse del grupo gracias a su ingenio. Tras ser raptada, los alumnos pretenden abusar de ella. Justina preocupada por su honra, y en inferioridad de fuerzas, echa mano de su fina astucia para salir

impune del acoso. Convince a los estudiantes para hacer un banquete con viandas y vino antes de «degollar un pollo». Justina simula beber, e invita a los estudiantes a brindar y «rebrindar» hasta que caen ebrios, ocasión que aprovecha para escapar. No acaba aquí la aventura con la beoda pandilla, sino que la pícara prepara su particular venganza: los escarmienta a latigazo limpio.

El siguiente timo, preparado por Justina, tiene reminiscencias de Alemán. Si Guzmán engaña a un judío con un *agnusdéli*, ella cambiará su *agnusdéli* de plata por un Cristo de oro. Justina se disfraza de beata y falsa mendicante y se asienta en la puerta de la iglesia para conseguir el amparo económico de los feligreses. Como aliciente para despojar los bolsillos de los devotos, enseña de vez en cuando las mejillas. Con esta treta consigue que los jóvenes entren y salgan de la iglesia hasta siete veces, multiplicando así las dádivas.

El falso ermitaño del mesón de León también sufre las burlas y diatribas de Justina. Este ha huido de Mansilla perseguido por la justicia, que lo requiere por sus vicios. Justina lo ha reconocido y aprovecha la ocasión para sacarle dinero. La pícara intenta seducirlo, y este para no verse delatado, la silencia con un buen capital. El burlador acaba burlado, y Justina demuestra su habilidad e ingenio para conseguir sus fines. En definitiva, los pequeños hurtos de Guzmán son juego de niños comparados con los de la redomada pícara.

El anhelo por el ascenso social implícito en los textos preceptivos aparece en *La pícara Justina* a través del consorcio matrimonial. Las relaciones de Justina con sus pretendientes son interesadas y están orientadas a conseguir un fin material. Como ya hemos comentado en otro lugar, el tema de la honra y de la apariencia tiene un peso específico en la España del mo-

mento, y en la literatura (concretamente en el género picaresco son un rasgo fundamental). Justina se desposará tres veces para resolver sus penurias económicas tras la pérdida del mesón. Con el primer marido consigue declararse «hijodalga». Sin embargo, Lozano resulta ser un rufián que se dedica a las cartas y a las mujeres y que permite que Justina desarrolle su actividad como prostituta. Situación que convierte a Lozano en marido «cartujo» o «consentido», como Guzmán, Montúfar (*La hija de Celestina*) y Sarabia (*Teresa de Manzanares*). Su segundo matrimonio con un viejo rico, Santolaja, la deja viuda y bien posicionada. Y finalmente con su tercer marido, El Pícaro, consigue adentrarse en el mundo cortesano: «siempre tuve humos de cortesana o corte enferma, y cosa de montaña no me daba godeo» (p. 192). Llegar a la corte supone para Justina la realización de una vida. Lo que era para su homólogo masculino el final de su relato «cumbre de toda buena fortuna», para Justina es: «cumbre de una vida dedicada al artificio y la apariencia» (E. Zafra, 2009: 81).

Los aspectos grotescos y escatológicos tienen también su lugar común en la tradición picaresca. Pasajes de dicha catadura se anotan en los textos canónicos y también en *La pícaro Justina*. En *El libro de entretenimiento* aparecen escenas realmente infames y deshonrosas. Destacamos el pasaje de la muerte del padre (mesonero). Justina y su madre se apresuran a desprenderse del cadáver y lo envuelven con una mortaja ridícula:

Amortajámosle. Pusímosle en el aposento del horno, porque ya que no estuviese honradamente, estuviese hornadamente. Sobre el amortajarle hubimos palabras yo y mi madre, porque me dio una mortaja vergonzosilla, que, por ir rota por ciertas partes y vérsese el cuerpo a tarazonas, algunos pensaron que habíamos enterrado a mi padre con el rasero en la mano... (p. 111).



Dejan el cuerpo en una habitación en compañía del perro de la casa, mientras madre e hija cenan con el caballero portugués, asesino y sustituto del padre. Durante la vela, el perro hambriento empieza a roer la oreja del difunto, desfigurándole el cuerpo y la cara. El envite del can es tan brutal que deja el rostro irreconocible: «no le conociera el mismo diablo con ser su camarada». La esperpéntica escena se cierra con los toscos comentarios de madre e hija. Dirá Justina: «Cuando yo llegué y vi al perro harto de carne de mesonero, y la cara de mi padre tan descarada, y el cuerpo tan emperrado, diome lástima» (p.113). Apostillará la mesonera: «¡valga el diablo tanto muerto! ¿Dónde tengo yo ahora aquí hilo y aguja para andar a coser muertos?» (p.113). Es incuestionable que el pasaje destaca y supera con creces muchas escenas de los textos modélicos.

En *La pícaro Justina* aparecen también los motivos escatológicos de factura picaresca. Si en la obra de Mateo Alemán, el ama de Guzmán se mancha después que su criado la sorprenda desnuda, en *La pícaro Justina*, el bachiller Antón Pintado se ensucia con los favos de miel cerotera que la pícaro ha colocado debajo de su cama; y Machuca recibe un cubo de aguas mayores cuando intenta proparse con Justina.

Finalmente como Guzmán, Justina se inicia a la aventura siguiendo el patrón del relato itinerante. Sin embargo, sus horizontes se limitan a Arenillas, León y Medina de Rioseco (Madrid). Justina comparte con sus sucesoras el mismo espacio sociohistórico, sin embargo, mientras Elena, Teresa y Rufina viajan continuamente a ciudades importantes (Madrid, Málaga, Sevilla, Toledo, etc.), donde instalan su centro de operaciones, las salidas de Justina son de corto alcance y ambiente rural. La primera la lleva de romería a León; la segunda a Rioseco. Si en los relatos preceptivos, los pícaros, tras

un hurto o estafa, escapan del lugar al que no osan volver<sup>92</sup>, en *La pícaro Justina* esta idea se rompe; sus idas y venidas carecen de sentido. Así lo vemos cuando tras engañar al tahúr Pavón, Justina parte de León, pero, contra todo pronóstico, vuelve a la ciudad para satirizar sus construcciones.

La crítica social a los diferentes estamentos (nobles, sector eclesiástico, mesoneros, campesinos, etc...) ya se vio en el apartado anterior y no vamos a reproducir aquí. Solo añadir que el final abierto y promesa de una posible continuación como tópico preceptivo, también aparece. Así lo anuncia la propia Justina al final de la novela, donde promete un segundo tomo, en el que explicará para gusto del lector sus aventuras con diversas personas (no solo con su marido Lozano, sino también con el viejo Santolaja). Da palabra de cuatro libros: «en cuyo primer libro me llamo la alojada, en el segundo la viuda, en el tercero la mal casada y en el cuarto la pobre. Libros de poco gasto y mucho gusto» (p.475). Sin embargo, nada se sabe de esa segunda parte anunciada.

La misoginia característica de los relatos picarescos asoma aquí con más enjundia que en los textos de Barbadillo y Castillo Solórzano. El antifeminismo rezuma en todo el texto, ya en boca del autor-narrador, ya en boca de la protagonista. Dirá Justina de las mujeres:

- La mujer fue hecha principalmente para ayudarle (al hombre); no a este oficio, sino a otro a ratos (p.67).
- nosotras somos como las mariposas, que querríamos tratar el fuego sin quemarnos (p.431).

Y Justificará sus actos reprobables por el legado de Eva:

---

<sup>92</sup>Así lo hacen Elena, Teresa y Rufina.

- El día que nacemos del cuerpo de Eva heredamos las mujeres ser gulosas y decir que sabe bien lo que solo probamos con el antojo; hablar de gana, aunque sea con serpientes... (p. 83)

Más adelante, el narrador (autor) nos dirá que a Justina le gusta andar mucho<sup>93</sup>:

- Pues que Justina sea amiga de bailar y andar, pues demás de ser herencia de abuelas, es propiedad de muchas, especial de todas (p.132).

Anotamos más ejemplos de tono misógino. Durante la romería de Arenillas, Justina desprecia varios pretendientes galanes y cortesés, hasta quedarse con un tocinero bajo y feo, gordo y grosero. Esta equivocada elección la justificará diciendo que las mujeres se enamoran de quien las maltrata:

Es necedad pensar que mujer estimada haya hacer caso de quien la mira. Antes hará mercedes a un verdugo si la amenaza con la penca, que favores a quien la quita una gorra y se le humilla. Somos como pulpo, que nos halla mejores quien nos hostiga a más. (p.139).

Para Rey Hazas el ataque antifeminista en la obra estaría condicionado por las estructuras impuestas por el género picaresco. Todo el libro es un tratado antifeminista, que sigue la tradición de los relatos donde aparecen pícaras y mujeres malvivir (*Corbacho*, *La Celestina*, *La lozana andaluza*, etc.). Si este contemplaba el mecanismo por el cual el pícaro excusaba sus faltas, acusando a los demás de ellas, en el caso de *La pícaro Justina*, esto se ve trastocado, al no entrar al servicio de ningún amo por su condición de

---

<sup>93</sup>Lugar común de la misoginia que en el *Vocabulario* de Correas recoge así: «la muxer i la gallina, por andar pierde aína».

mujer. Esta nueva situación obligaba a cambiar la justificación picaral de Guzmán y Lazarillo por otra alternativa: la misoginia. Para Rey Hazas: «se sirvió de la misoginia, que así se convirtió en ineluctable acompañante de las pícaras» (1983:96). Así, 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.

## 2.7 La máscara de la pícara Justina

Tal como ha consensuado la crítica, la calidad humana de Justina es tan escasa que se ha comparado con un «cartelón» sin individualidad alguna, y simple trasunto de los pensamientos de su creador. Como personaje de ficción, la pícara de «López de Úbeda» o Navarrete es poco creíble y está muy alejada de sus sucesoras, Elena, Teresa y Rufina, como veremos más adelante.

A López de Úbeda o B. Navarrete no le interesó perfeccionar un temperamento, sino acentuar los accidentes marginales, lo anecdótico frente a lo novelesco. El discurso charlatán de su pícara (chistes, cuentos, jeroglíficos, fábulas, etc.) está controlado desde el principio por su creador, convirtiendo la protagonista en una simple marioneta de su disertación. Debemos enfocar el análisis del retrato de Justina desde la perspectiva de personaje-postizo, sin voluntad literaria, supeditado a la voluntad paródica de su autor. Sería un error identificarla con una imagen más menos feliz, de un tipo real de campesina, al estilo de las mujeres libres, que deambularon por Mansilla de las Mulas: Justina es producto de una literatura que ancla sus raíces en el discurso bufonesco y satírico y desde allí debemos abordarla. Sánchez Díez cree que el autor de *La pícara Justina* no hizo más que: «vestir de sayas al pícaro. Lo cual no hace sino confirmar el carácter paródico del conjunto» (1972:175). Hanrahan anotó el escaso: «realismo en la descripción de la primera pícara que vio la luz. La única razón de su fama es haber sido la primera y haber aparecido» (1967:225). Bataillon concibió el personaje como pícaro-hembra: «resultante de un doble disfraz, femenino y picaresco adoptado un médico chocarrero o bufón en los palacios de los

nobles» (1982:185). Y Rosa Navarro Durán cree que: «Justina es, pues, una redomada hipócrita, que dice y esconde. Navarrete aplica la ironía sobre el personaje y destruye su verosimilitud, su coherencia» (2007: 43).

De acuerdo con estas consideraciones, el personaje de Justina resulta superficial, contradictorio y falso: un bufón disfrazado de mujer, ávido en decir lo que piensa y maestro de los equívocos. Así pues, el retrato de Justina se puede resumir en la suma de las cualidades del bufón, del pícaro (Guzmán) y del autor chocarrero. De la buscona toma la belleza femenina para seducir y engañar a sus víctimas. Aunque como comprobaremos, Justina sigue más la estirpe de Guzmán que de Celestina. La pícaro de López de Úbeda o Navarrete no actúa como la alcahueta de Rojas,<sup>94</sup> ni como sus discípulas (Elicia y Areúsa) en materia erótica; sus acciones en este sentido apenas merecen el dictado de pícaro. Así pues, el erotismo y la lascivia que por lo común identifican a la buscona literaria, en Justina se desvanecen. La pícaro del autor chocarrero se muestra ponderada<sup>95</sup> en materia deshonesto, o al menos eso nos hace creer. Estamos pues, ante una protagonista compleja y ambigua que juega al equívoco constante respecto a su castidad y honradez. Aspecto que ahondaremos al final de este apartado.

Esbozamos a continuación los rasgos que alinean a nuestra protagonista dentro de la tradición picaresca-bufonesca, teniendo presente su escasa profundidad y realismo como personaje.

La genealogía de la pícaro no puede ser más abyecta con unos antepasados viles que se remontan a cuatro generaciones. Ya vimos que la protagonista es de origen judío. Sus padres, abuelos y tatarabuelos son seu-

---

<sup>94</sup>El perfil de bruja-hechicera lo heredaría la madre de Pablos, la madre de Elena y la vieja morisca que Justina «ampara» para heredarla.

<sup>95</sup>Frente al despliegue de sensualidad de Elena, y las artes seductoras de las pícaras de Castilla.

docriminales salidos del hampa española. Sus progenitores representan a la peor calaña de mesoneros dados al latrocinio, y por tanto, ella es digna heredera de sus antepasados en lo mesoril, lupanario, ladronesco y rufianesco. No duda en calificarse pícara continuamente, y se vanagloria de su condición y sus «manchas».

Justina tiene esencia viajera, heredada de su casta titiritera. Se dedica a deambular por diversas romerías (Arenillas, fiestas de León, Romería Señora del Camino). Estas peregrinaciones tenían una analogía para los españoles de la época: «ir romera i volver rramera», como ya indicamos. Así pues, su carácter andariego la sitúa en un lugar común de la literatura misógina de la música y los festejos. Del abolengo festivo de sus antepasados, ha heredado sus dotes para el baile, su espíritu gozoso y risueño. En el «Prólogo Sumario» se nos describe a una Justina ingeniosa y alegre<sup>96</sup>; la carcajada y la risa siempre están en su boca. También la agudeza verbal y locuacidad forman parte de esa herencia festiva. Su talante parlanchín la confinan a la lista de las mujeres *non santa*<sup>97</sup>. Dirá Justina: «colegirás de mi leyenda que soy moza alegre y de la tierra, que me retoza la risa en los dientes y el corazón en los ijares» (p.84). La última descripción que nos hace Justina, la encontraremos casada con el Pícaro, es propia de la graciosa y truhana de palacio<sup>98</sup>, porque:

---

<sup>96</sup>También la Teresa de Castillo Solórzano se identifica con esta cualidad como tendremos ocasión de comprobar.

<sup>97</sup>Así se lee en algunos refranes de la época que vinculan el habla excesivo de las mujeres con su condición de rrameras: «la rramera, gran parlera y la parlera, rramera».

<sup>98</sup>En este punto es indiscutible que se puede hacer una analogía entre la figura de Justina como bufona en la corte, con las truhanas de palacio existentes en la realidad. Así se conoce el caso de una bufona llamada Magdalena Ruíz, graciosa del círculo real desde 1552 hasta 1605 fecha de su muerte. Su popularidad era notable, pues hasta Felipe II la agasajó con varias alhajas. También fue retratada por los pintores de la corte y recibe dádivas importantes.

soy en la era de ahora la más célebre mujer que hay en corte alguna en trazas, en entretenimientos(...), en ejercicios, maestrías, composturas, invenciones de trajes, galas y atavíos, entremeses, cantares, dichos y otras cosas de gusto, según y como se lo dirá el citado segundo tomo (p. 475).

Ligado al carácter risueño está el ingenio y la astucia. Alemán ya insistió en la astucia innata de la mujer, opuesta al razonamiento analítico del hombre. Así lo ve el autor de *La pícara*, que en boca de Justina, afirma: «cuando las necesidades son repentinas, las mejores trazas y remedios son las que las mujeres damos» (p.185). Justina da varias muestras de su fino ingenio a la hora de salir airosa de situaciones comprometidas. Así se constata con los estudiantes de la Birgonia— como ya vimos— a los que consigue engañar y escarmentar, porque planeó: «entretener agudamente toda aquella noche el obispote, para que no corriesen sus gustos por mi cuenta» (p. 167). También —recordemos— se afana el joyel de oro gracias a su perspicacia y consigue heredar a la vieja morisca con sus artimañas. Ella misma se siente: «ufana de mis trampantojos», y parte a León con voluntad de hacerse más cívica: «ya que de lo criminal yo era maestra» (p.197).

Justina es, como sus homólogas, Elena, Teresa y Rufina, bonita. Característica física muy vinculada a la buscona y a la pícara (no tanto al pícaro). A través de los encantos físicos, consigue embaucar a sus pretendientes. Dice el texto que Justina fue moza de: «buen cuerpo, talle y brío; ojos zarcos, pelinegra, nariz aguileña y color moreno» (p. 21). Justina tiene buen ver, y de ahí que no le falten los pretendientes: (los estudiantes de la Birgonia, el fullero, el falso ermitaño, el bachiller meloso, los romeros de nuestra Sra. del Camino, el barbero bobo, el procurador de su pleito en Medina de Rioseco, el sacristán, etc...). Sin embargo, todos estos aspirantes sufren el desdén y desprecio de Justina. Del primero, llamado Máximo de



Umenos, dirá que tenía: «la cabeza chica, que parecía porra de llaves, señal de poco seso» (p. 435). De otro dirá que era hijo de una lavandera de: «tan buenas carnes como mal espíritu» (p.442), y al que acabará echando agua mugrienta encima. La nómina de pretendientes no cesa, y Justina acaba clasificándolos en cuatro grupos: «Los senadores de Atenas», los «pisaverdes», los que fían sus amorosas armas en un ardiente mirar y los «Bravucones» o Roldanes. Las relaciones con los hombres giran en torno a esa supuesta castidad, que exhibe como moneda de cambio, y que utiliza para engañarlos. Enemiga de los hombres, los concibe como mero lucro y los utiliza para conseguir sus propósitos. De ahí que no rehúse los favores de uno hasta que no encuentra otro: «no quise desechar a este pretendiente, porque es ignorancia de damas casaderas despedir un pretendiente hasta que pique otro».

Siguiendo los tratados misóginos, Justina es avariciosa y codiciosa. Así se ve muy bien cuando afirma el amor que sienten todas las féminas por el oro, y el efecto que tiene entre las mujeres: «que no hay mujer, por excelente que sea, que no recate en lo que compra, aunque sea una reina (...) la mujer jamás cometió crimen *le se majestatis* contra esta obediencia debida al rey de oros (p.461). Asimismo, apunta el carácter caprichoso del género femenino, que ante cualquier antojo de galas, no duda en gastar lo que haga falta, a fin de conseguirlas. Cuando pierde el mesón de sus padres, se dedica a engañar y a robar a los hombres. Una vez ha conseguido cierta estabilidad, la asegura a través del matrimonio. Con su primer marido, consigue declararse «hijodalga». Sin embargo, Lozano resulta ser un rufián, que se dedica a las cartas y a las mujeres, y alienta a Justina para ejercer el oficio. Su segundo matrimonio con un viejo rico, Santolaja, la deja viuda y económicamente bien posicionada. La boda con el veterano es una convención literaria

que aparecerá en otras novelas de tradición picaresca<sup>99</sup>. Su tercer marido es El Pícaro, con el que consigue adentrarse en el mundo cortesano.

Justina es una redomada hipócrita. El arte del disimulo también forma parte de su temperamento. Ella misma nos recordará que en más de una ocasión se había mostrado humilde, devota y cándida, con el propósito de conseguir sus fines: «entonces eché de ver lo que sabemos disimular las mujeres». Y cómo había fingido muchas lágrimas para que los vecinos costearan los funerales de sus padres. Todas estas tachas morales culminan con la confirmación de Justina acerca de su calidad de bubosa y pelona: «Digo que sí. Concedo que soy pelona doscientas docenas de veces» (p.28).

Por lo tanto, al repasar la biografía de Justina anotamos que es hija de mesoneros, nieta de titiriteros, pícaro, bubosa, codiciosa, parlera, bailadora, chistosa, ingeniosa, truhana, pobre, desvergonzada, pícaro pelona y puta. Todas estas cualidades la adscriben bajo el marbete de «prostituta», aunque desde el principio, se muestre como una casta doncella. Es evidente que Justina no es virgen, aunque se exponga como todo lo contrario. Esta contradicción llevó a la crítica inaugural a creer sinceramente en la castidad de Justina<sup>100</sup>. La protagonista deambula como una pieza suelta sin cortapisas, haciendo gala de sus gracias naturales. Su atractivo atrae a una carretada de hombres que la asedian. ¿Cómo es posible que ante tanta libertad de acción, se nos presente como casta? ¿No será que el autor chocarrero somete a Jus-

---

<sup>99</sup>Castillo Solórzano incluye al tipo en su *Teresa de Manzanares*.

<sup>100</sup>En los primeros estudios de calado, *La pícaro Justina* se había entendido como un dechado de honestidad sexual (Menéndez Pelayo, 1941). Puyol y Alonso, en 1912, afirmó que la heroína llega al final del libro «tan entera como su madre la parió» y que sus burlas son propias de «chiquilla mal criada». Chandler, 1913; Guzmán Álvarez asevera que Justina «no merece el dictado de pícaro» (1958:133). Hanrahan la tilda de traviesa y algo ladrona, pero no lasciva (1967:216). Fue Francisco Rico quien intuyó que la obra ocultaba una problemática erótica al considerar el relato en ocasiones «sabiamente obsceno» (2000:120).

tina a la misma parodia que es todo el libro? Visto así, no es extraño que la crítica haya valorado el temperamento de esta pícara de irreal, hipócrita y contradictorio, con muy poco fondo novelesco. Rey Hazas cree que Justina esconde su verdadera cara con un discurso que dista de sus acciones: «La pícara, aunque ostenta jactanciosamente su virginidad, no sólo no adopta cautelas y prevenciones de honesta, sino que aparenta y sugiere gestos, posturas y actitudes de buscona» (1983:105). Así pues, podemos afirmar que la castidad de Justina es falsa y que forma parte del juego de enigmas y burlas que es la obra en sí. Para Rosa Navarro Durán:

A pesar de esa zona oscura, que está a la vez muy clara en la vida de la romera/ramera, Justina no solo no contará ningún episodio de su vida erótica, sino que algunas de sus burlas parecen actos heroicos en defensa de su virginidad (p. 41).

Ciertamente, durante toda su autobiografía, la pícara se jacta de ser virgen. Así lo hace saber a sus raptores de la Birgonia a los que amonesta con un:

Dígame, muy infame: ¿párecete que mi entereza, guardada por espacio de diez y ocho años, (que tantos hago a las primeras yerbas), es bien que se consuma a humo muerto y se quede aquí entre dos costeras de carro, como si fuera hoja seca de carrasco viejo, que, después de vendida la leña, se queda en la lastre de la carreta? (p.169).

Anotamos más ejemplos donde hace alarde de su castidad. Justina afirmará que en lugar de vender su cuerpo para conseguir antojos, como hacen todas las mujeres, ella opta por hacerse pobre envergonzante. También ante el sacristán de Medina de Rioseco se presenta íntegra. Y cuando contrae matrimonio, tras varias proposiciones, dice llegar inmaculada. La virginidad es la llave de acceso al mundo aristocrático, y Justina sabe que

quien posee el «caudal intacto» tiene más posibilidades de medrar y conseguir sus fines. Las relaciones matrimoniales ponen a Justina en la comprometida situación de probar su virginidad, pero la pícara solventa astutamente:

Yo bien sabía mi entereza, y que mi virginidad daría de sí señal honrosa, esmal-  
tando con los corrientes rubíes la blanca plata de las sábanas nupciales; pero, sa-  
biendo algunos engaños y malas suertes que han sucedido a mozas honradas, me  
previne... (p.473).

Todo este discurso es falso, equívoco y contradictorio. Para empezar, la mesonera se considera «hija de Celestina», a su madre la denomina «celestina a lo mecánico» y afirma su calidad de prostituta al aseverar: «cosas hice que pudieran entrar con la letra colorada en el calendario de Celestina» (p. 122). Más adelante, se lee en las redondillas de pies cortados «De la mesonera astuta»:

Cual el árbol, tal la fru—,  
pu la ma y pu la hi—,  
pu la man que las cobi—,  
y el pobre yerno cornu—. (p.101)

Apuntar a Celestina era autoproclamarse prostituta. Así se ve con su sucesora Elena de *La hija de Celestina*, que es una ramera, o como dijo Cervantes sobre la Tragicomedia: «libro divi-./ si encubriera más lo huma-./». No podemos dudar la caracterización implícita de ambas, y de las cualidades celestinescas perfectamente asimiladas por Justina: «Y, por verme tan bien aplicada, y por las buenas muestras que siempre di, gustaba mucho de platicarme todos estos ejercicios que he referido y otros que callo» (p.105).

Más elementos nos confirman su condición de ramera. Sabemos que cuando escribe sus memorias está calva por la sífilis: «mas ya querréis decirme, pluma mía, que el pelo de vuestros puntos está llamando a la puerta y al cerrojo de las amargas memorias de mi pelona francesa » (p.26). Estas palabras ratifican que ha provocado su calvicie que no es otro que el mal francés, dolencia venérea vinculada a las busconas y meretrices. También la pluma le ha dado seis nombres con la letra P: pícara, pobre, poca vergüenza, pelona, pelada, y falta uno, el implícito: «puta» o «prostituta».

Es Justina también amiga de los afeites: «tiempo hubo en que relucía mi cara como bien acecalada; tiempo en el cual mi cara andaba al olio» (p.36). Y en ocasiones, va ataviada como las cortesanas, dejando a la vista sus partes más impúdicas.

Estas pistas han llevado a parte de la crítica a entender que Justina no es tan casta como hace creer. Una es la realidad de las acciones de Justina y otra, su discurso, que sugiere una nueva realidad: actúa como virtuosa pero predica lo contrario. Esta dualidad según Rey Hazas es: «una considerable burla que se dirige, en primer lugar, contra ella misma, ya que ni siquiera Justina podía creer sus propias afirmaciones de doncellez, no obstante mantenerlas a capa y espada, para subir en la escala social y convertirse en hidalga» (1983:106). Es decir, que la doble personalidad de Justina es una crítica contra la sociedad del seiscientos, donde la ambigüedad gobernaba la vida de los españoles. El autor ridiculiza esa la apariencia que oculta una realidad pútrida y descompuesta. Y para Rosa Navarro Durán: «Esa falta de decoro del personaje proviene de la censura a la que se obliga el dominico Navarrete tras haber elegido como protagonista a una discípula de Celestina» (2007:42).

En definitiva, en el personaje de Justina no hay conversión, ni voluntad de ello. Como ya convenimos en otro lugar, el autor pretende satirizar a aquellas obras profanas de carácter moralizante (*Guzmán o La conversión de la Magdalena*), donde la vida pecaminosa de sus protagonistas era reparada con el perdón de Dios. *La pícara Justina* presenta a Justina como una *mujer libre* que las instituciones no pueden controlar. Pero lejos de mostrarse como un texto de carácter reformador, ostenta el título de obra lúdica, de entretenimiento. La bufona-pícara actúa como el bufón o truhan de la corte con un discurso lleno de ironía y gracia, que a oídos del público cortesano sonaba a chacota. El resultado es un «personaje» sin voluntad novelística, sin profundidad ni psicología. El narrador controla el discurso charlatán de su pícara, convirtiéndola en simple marioneta de su disertación porque le interesa más potenciar la chacota y la risa que crear un personaje coherente con cuerpo y alma. En palabras de Rosa Navarro Durán: «Baltasar Navarrete escoge como atalaya de la vida humana a una ramera que no habla de «lo que pertenece a la materia de deshonestidad», sino a sus «hurtos ardidosos»; que tiene una lengua afilada e ingeniosísima, pero que en ningún momento goza ni de su simpatía ni de su piedad ni tampoco le da sentimientos, solo agudeza; que cuenta su vida, pero no hechos que el lector pueda sentir como vividos (2007:35).

**CAP.3:**  
**Elena, *La hija de Celestina* de  
Jerónimo de Salas Barbadillo.**

### 3.1 Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: vida y obra.

Fue Jerónimo de Salas Barbadillo el mejor novelista de su generación. Después de Cervantes fue el que más y mejor innovó el panorama literario español, considerado uno de los narradores más audaces de su tiempo. Se debe a su pluma la narración picaresco-cortesana y la novela académica. Su sed insaciable de experimentación nos ha dejado un legado, sino brillante, no exento de meritorias obras que en la última década ha llamado la atención de la crítica especializada<sup>101</sup>.

Su vida transcurre ligada a Madrid. Allí nace en 1581<sup>102</sup> y muere en 1635, semanas después lo haría Lope de Vega. Salas Barbadillo, primogénito de ocho hermanos, nace en el seno de una familia acomodada con ínfulas de rancia nobleza. Fue hijo de Diego Barbadillo, agente de negocios de Nueva España en la corte, y de María de Porras, hija de una familia acaudalada<sup>103</sup>. Por la información que el propio Salas ofrece a través del personaje de don Rodrigo Alfonso en *Coronas del Parnaso y plato de las musas* (1935), parece ser que los Salas Barbadillo procedían de sangre limpia con raíces en Castilla la Vieja, Andalucía y la Mancha. Su padre habría viajado al Nuevo Mundo, y tras experimentar cierta fortuna vuelve a la corte. Aún

---

<sup>101</sup> J. Montauban (2003), Luc Torres (2004), Coll Tellechea (2005), Fernando Rodríguez Mansilla (2006), Rosa Navarro Durán (2007), Enrique García Santo-Tomás (2008) y Enriqueta Zafra (2009).

<sup>102</sup> Su partida de nacimiento fue descubierta por Emilio Cotarelo (1907-1909), quien la reproduce en *Obras... con la vida u obras del autor*. Colecciones de escritores castellanos. Novelistas. Obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Tomo I y II. Madrid. Tipología de la Revista de Archivos.

<sup>103</sup> Se sabe que su familia poseía varias propiedades en Morería Vieja aportadas más tarde como dote en su matrimonio.



así, su ascendencia nobiliaria es cuestionada por Émile Arnaud (1977) o Marc Vitse (1980).

Su carrera académica transcurre en Madrid y en la Universidad de Alcalá de Henares donde estudia derecho Canónico. En 1601 se traslada con la corte a Valladolid donde prosiguió sus estudios en la Universidad de la ciudad. Tras la muerte de su padre, los problemas económicos se acrecientan; pero Salas, flechado por la saeta literaria, se dedica a escribir concienzudamente. Así lo recuerda al final de su vida en *Coronas del Parnaso*, donde el personaje de Rodrigo Alfonso explica a Apolo su acertada decisión de dedicarse a las letras a pesar de las penurias económicas: «Obedecíte (a Apolo), y aunque se me han seguido continuos trabajos y molestias [...] nunca pude arrepentirme de tan gloriosa elección»<sup>104</sup>.

Pronto demuestra sus habilidades poéticas en los círculos literarios más prestigiosos de la corte donde se codea con Lope de Vega o Espinosa, este último lo incluye en *Flores de poetas ilustres* (1605) una antología selecta de poetas. Un año antes, Salas escribiría el soneto que cierra *El peregrino en su patria* de Lope de Vega: «Es la patria del sol el alto cielo», como parte de un sistema de elogios compartidos entre amigos. Tiempo después, en 1630, Lope lo exaltaría en *El Laurel de Apolo*:

Si a Salas Barbadillo se atreviera  
mi indigna voz, que por tu gusto canta  
o la sonora cándida garganta  
de los cisnes tuviera  
que el verde margen que el Caístro bebe  
cubren de pura nieve,  
yo te pintara un hombre  
que ha puesto con su nombre  
temor a las estrellas,

---

<sup>104</sup>Tomo la cita de la ed. de E. García Santo-Tomás (2008:13).

a quien quitaron ellas  
que no pudiese oír sus alabanzas;  
tales son de los tiempos las mudanzas,  
porque si las oyera,  
no fuera humilde cuando más lo fuera.  
¡Oh, fortuna, de ingenios breve llama!,  
pues no le dais Mecenas, dalde fama<sup>105</sup>.

También hay otra mención a Salas en *El jardín de Lope de Vega* (*Filomena*, epístola VIII):

Con Alonso de Salas tengo a Eugenio  
de Narbona, famoso toledano,  
y a Bonilla andaluz, celeste genio.<sup>106</sup>

Otros ingenios coetáneos como Bocángel, Valdivielso, Rey de Artieda, Tomás Tamayo de Vargas, Manuel de Espinosa, Sebastián Francisco de Medrano, Miguel de Cervantes, etc., compusieron versos laudatorios y prólogos hacia la figura del escritor madrileño. De hecho, así lo acredita la pequeña referencia que figura en el prólogo de su obra póstuma *Coronas del Parnaso*:

Veneráronle todos los ingenios admiración con quien hizo número ilustre. Favorecióle frey Lope Félix de Vega Carpio en su *Laurel de Apolo*, el doctor Juan Pérez de Montalbán en su *Para todos*, don Gabriel Bocángel en un elogio en *La estafeta de Momo*, el maestro Valdivielso en muchos de sus libros y otras plumas de las más bien quistas<sup>107</sup>.

Cervantes se refiere al escritor alcalaíno con aprecio y admiración en su *Viaje del Parnaso* (1614):

---

<sup>105</sup> Lo cito por la edición de Antonio Carreño (2007), Madrid, Cátedra, pp. 384-385.

<sup>106</sup> Cito por la edición de J.M Blecua (1980), Barcelona, Planeta, p826.

<sup>107</sup> Salas Barbadillo, «Al letor. De un amartelado del genio del autor», en *Coronas del Parnaso*, 1635.

Este sí que podrás tener en precio  
que es Alonso de Salas Barbadillo,  
a quien me inclino y sin medida aprecio<sup>108</sup>.

Un año antes, en 1613, Salas había firmado una de las aprobaciones de las *Novelas ejemplares*, concretamente el 31 de julio, en las que habla del manco de Lepanto como un escritor de: «claro ingenio, singular [excelente] en la invención». Años después Salas volverá a aludir a Cervantes en la segunda parte de *El caballero puntual*, en la que aparece como personaje: «Ocupó un hombre de buena persona en semblante y traje el puesto, cuando el ingenioso y celebrado autor de *Don Quijote* dijo con términos breves, sustanciales y elegantes»<sup>109</sup>.

Es evidente que la figura de Salas Barbadillo está ligada a una vida literaria activa en consonancia con su trayectoria personal también inquieta y algo precipitada, que le llevó a vivir dos destierros<sup>110</sup>. El primero a raíz de una riña que involucró a un músico de la Casa Real, Eugenio de Heredia y a

---

<sup>108</sup> Miguel de Cervantes (1980) ed. de Vicente Gaos Madrid, Castalia.

<sup>109</sup> Versos laudatorios del propio Salas a otras figuras contemporáneas aparecen en los *Preliminares del Viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando (1603), en la *Elocuencia española* de Bartolomé Jiménez Patón (1604), en *Juramento al serenísimo Príncipe don Felipe* de Luis Vélez de Guevara y en *Antigüedades y excelencias de Granada* de Francisco Bermúdez de Pedraza

<sup>110</sup> El primer edicto condena el 3 de octubre a Salas Barbadillo a destierro de la corte por cuatro años y cincuenta ducados de multa, pero el mismo mes, se le levanta la multa y se le reduce la pena a dos años, que no llega a cumplir íntegramente. El segundo destierro lo lleva al reino de Aragón, aunque se desconocen con exactitud las causas. Sí se sabe de la tristeza del escritor madrileño como él mismo explica a su amiga D<sup>a</sup> Ana de Zuazo en *Corrección de vicios* (Salas Barbadillo, 1615): «Después, Señora, (*La transcripción es mía*) que con tantas desdichas me faltó el asiento de mi casa y salió el alma desconsolada de todas las cosas que aliviaban la carga de tantos pesares como en el mundo padece aun la más descansada vida» (Fol.1). Para más detalles sobre las pendencias que llevaron a Salas Barbadillo al destierro, Uhagón (1894) exhumó los dos procesos en los que Salas Barbadillo estuvo implicado.

don Diego de Persia. Barbadillo tuvo que pagar una sanción por faltas y abandonar Madrid durante dos años. El segundo destierro lo confinará a Aragón en 1613. Los motivos estarían relacionados con un amor imposible, que no contaba con el beneplácito familiar, y que el autor denomina «Belisa»<sup>111</sup>. En Tudela, cultivó la amistad de algunos escritores y literatos que allí residían, y dejó al alférez Francisco Segura el manuscrito de *La hija de Celestina* para que se la imprimiese ese mismo año de 1612.

A partir de la muerte de su padre, las penurias económicas se acrecientan, y Salas se ve obligado a escribir bajo el manto de mecenas como el Duque de Sessa hasta 1618, y de 1618 hasta 1623 como protegido de Juan Andrés Hurtado de Mendoza.

Su labor literaria es incesante y en 1613 somete a censura cinco obras que no consigue publicar por falta de medios económicos. No será hasta 1620 cuando logre sacar al mercado cinco de sus mejores piezas: *El sutil cordobés*, *El sagaz Estacio*, *Casa del placer honesto*, *El caballero perfecto* y *La escuela de Celestina*. Será a partir de este año cuando la luz de Salas Barbadillo brille en el panorama literario sin que otro escritor le haga sombra, teniendo presente que Cervantes había muerto en 1616.

Sin embargo, el esplendor de su carrera literaria apenas alcanza un lustro. Su escasa recepción y sus pocas reediciones demuestran que fue un escritor poco leído o —si se prefiere— de escaso éxito entre el público popular, en comparación con María de Zayas o Alonso Castillo Solórzano.

---

<sup>111</sup> Sabemos que el aspecto físico de Salas Barbadillo puso ser la causa del rechazo de Belisa: «Salas tenía el cuerpo ruin. Era pequeño; de color muy tostado; de rala barba negra, según le pinta una maldita mano de curial en los papeles de un proceso. Por su cuerpo ruin le desdeñó Belisa, la de los ojos verdes, ‘la del talle del cuerpo, de alta y gentil disposición’. Por su cuerpo ruin no le quiso amar Laura, ‘la que murió, por ser hermosa’. Y, además era pobre» (López Barbadillo, 1978:18).

Se trata, pues, de una vida bohemia, a merced de los favores y la suerte, como ocurriera con otros ingenios de su tiempo. Sus vicisitudes personales siguen el ritmo de otros compañeros de academia como Calderón, involucrado en una pendencia urbana; Lope que fue desterrado de Madrid o Góngora que sufrió dificultades económicas. Salas Barbadillo fue un asiduo y miembro de las Academias Saldaña y Poética de Madrid, y su nombre está asociado a Lope, Quevedo, Pérez de Montalbán, Guillén de Castro, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina, Vélez de Guevara, Castillo Solórzano, Calderón, etc.

El escritor madrileño vive los últimos años de su vida en compañía de su hermana y con un humilde trabajo de ujier al servicio de la reina. Muere en 1635, poco después lo haría Lope.

A pesar de la destreza y la intuición innata de su pluma, la proyección crítica de Salas Barbadillo ha sido muy irregular, como así lo demuestra la escasa bibliografía existente y el caso de algunas piezas como *Coronas del Parnaso* y *Platos de las musas* que no ha sido editada nunca. Tras su muerte, y en los siglos XVII y XVIII, el interés por parte de la crítica fue escaso; a finales del XIX y XX se aprecia un sutil resurgir editorial, pero que desapareció rápidamente. No será hasta la década de los setenta cuando vuelva a reavivarse el interés crítico, aunque, eso sí, tímidamente.

La crítica moderna se ha mostrado unánime al considerar la producción narrativa del escritor madrileño como irregular y de escasa coherencia interna. Y es que el quehacer literario de Salas Barbadillo siempre estuvo condicionado por una premisa indiscutible: el afán innovador y transgresor de los modelos heredados. Este anhelo combinatorio le llevó a experimentar en territorios híbridos, deshaciendo fórmulas narrativas tradicionales, que le valió el título de «mejor novelista español de su época». Sin

embargo, los temas más recurrentes en su narrativa —la hipocresía, el poder del dinero, la delincuencia, las apariencias, etc.,— no lo posicionan dentro de la categoría de escritores moralistas, como sí lo fueron Quevedo, Suárez de Figueroa o Liñán y Verdugo.

Aunque experimentó en todos los géneros —teatro, poesía, prosa, etc.,— donde realmente destacó fue como narrador de comedias en prosa, narrativa epistolar, cuentos, novelas «a cajones», etc. En consecuencia, resulta difícil trazar una única línea temática o estilística de su creación literaria, ya que Salas se basa en el principio de variedad al unir diferentes tipos de textos en un mismo cuerpo o volumen. De ahí que toda su producción artística conste de más de setenta y cinco piezas que se publican en algunos casos aleatoriamente, solo como salida económica para aliviar su mermado capital financiero. Esto se ve muy bien cuando en 1614 sale a la luz *La ingeniosa Elena*, una variante y ampliación de *La hija de Celestina* (1612), en la que intercala una serie de textos desafortunados, y que publica cuando ve la oportunidad. Sobre estas interpolaciones triviales hablaremos más detenidamente en el apartado (3.3.3).

La incesante experimentación a la que Salas somete sus textos durante toda su carrera ha dificultado la tarea de parcelación y división. Para algunos investigadores, Salas es un autor costumbrista, para otros un autor satírico, y para otros, un narrador de picaresca.<sup>112</sup> En general, la producción de Barbadillo se puede definir como una variadísima amalgama de temas y

---

<sup>112</sup>Para algunos investigadores, Salas se adelantó a los testimonios costumbristas de autores de segunda mitad de siglo como Juan de Zabaleta en *Día de fiesta por la mañana y por la tarde en Madrid*; o Francisco Santos con su panorama satírico-grotesco del mundo urbano de Madrid en *La tarasca de parto en el mesón del infierno y días de fiesta por la noche, Día y noche en Madrid, Los gigantones en Madrid por defuera y prodigioso entretenido*, entre otras.

denuncias, donde van pasando todo tipo de personajes y extractos sociales del Madrid de las primeras décadas del siglo. Para F.C Sainz de Robles (1976) Salas tenía un gran conocimiento de las costumbres, «más bien de las malas que de las buenas de su tiempo», y su sutil socarronería lo convierten en uno de los más admirables escritores españoles de segunda fila en la que se alinean Castillo Solórzano, Zayas y Sotomayor, Céspedes y Meneses, Pérez de Montalbán, Cubillo de Aragón, Solís y Rivadeneyra, Coello, etc. Francisco A. Icaza vio en su obra, «páginas admirables de penetración y gracioso desenfado» (1958:25), y lamentaba que en las antologías de los prosistas españoles no figurara como uno de los primeros. Considera el crítico que Salas no es universal a la manera de Cervantes, sino madrileño, «madrinelísimo». Y que en:«aquellas ocasiones en que más deja transparentar las influencias de los escritores extranjeros, burlescos y satíricos —de Trajano, Bacalini, y alguna vez del Aretino y el Bernia, como entonces se decía en España— siga siendo original, e imitando sea quizá cuando más original nos parece» (1958:26).

Sin embargo, su original manera de narrar lo condenó al ostracismo de un público popular acostumbrado a consumir siempre lo mismo. Fue Salas por tanto, un escritor poco editado<sup>113</sup>. Su obra gozó de un éxito parcial, apenas se contabilizan reediciones de sus textos más conocidos como *La hija de Celestina*, a pesar de ser mencionada, poco después de su publicación, por el autor del *Quijote* apócrifo, en el prólogo del libro<sup>114</sup>. De ahí

---

<sup>113</sup> Fuera de España tuvo más fortuna, por ejemplo, *El necio bien afortunado*, fue traducida en 1634 al italiano por Cesare Zanuca con el título *Lo sciocco ignorante, aventurado*, y al inglés en 1670 por Philip Ayres bajo el título *The fortunate Fool*.

<sup>114</sup> Se leerá en los paratextos de *El Quijote* de «Avellaneda»:

No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino a no se loco; y, permitiéndose tan-

que su labor literaria, en muchos casos, esté destinada a ser leída en los círculos literarios académicos frente a la élite aristócrata y social. Muchos de sus relatos destilen sabor y olor refinado y culto, aunque sus personajes pertenecen a una realidad degradada y decadente. Existe pues, en el conjunto de su obra, esa tensión clara entre el ideal y el declive social y moral de la época que le tocó vivir.

A pesar de la pintura barroca que el autor presenta en sus obras, donde el engaño, la impostura y la falsedad son la carta de presentación de personajes execrables y contradictorios: pícaros, ladrones, busconas, prostitutas, alcahuetas, viajas celestinescas, moriscos, caballeros violentos, violadores, viciosos, etc., no fue Salas un moralista. Barbadillo fue ante todo un escritor enamorado —obsesionado podríamos añadir— de la literatura. Sus retratos y escenarios decadentes obedecen a la necesidad de desahogar su afición, sin optar por ningún enfoque ideológico reformador. Apenas encontramos en su dilatada obra crítica social ni censura ética. Solo plasma un fresco de una sociedad imperfecta haciendo constar otra como ideal: la sociedad tradicional de valores nobles y privilegios. Por tanto, su pluma es testimonio del paisaje que se vive en la corte del tercer y cuarto Felipe, una ciudad que convoca abundancia y miseria, verdad y ficciones; un escenario como reflejo de un microcosmos. Una cuaderno de bitácora donde acuden holgazanes, soldados, prostitutas, eunucos, vagabundos, buscones, pícaros, arbitristas, estudiantes, tahúres, etc. Un marco grotesco, crítico y risueño como testimonio agudísimo de realidades familiares y públicas. A este respecto, ve Del Monte su obra: «múltiple y desordenada, llena de las más di-

---

tas *Celestinas* —que ya andan madre e hija por las plazas-, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza... (2008: 47).



versas reminiscencias, producto de un ingenio pronto y versátil, pero superficial, espejo caricaturesco de la sociedad apicarada de su tiempo» (1971: 104-105), y a la que gusta satirizar. Desde esta perspectiva, la crítica<sup>115</sup> ha dividido su producción literaria de mayor rango en tres grupos bien definidos según la tabla siguiente:<sup>116</sup>

Producción literaria de SALAS BARBADILLO	
I. Obras serias y elevadas	II. Obras hagiográficas
<p><i>El caballero perfecto</i> (1620)</p> <p><i>Atanarico</i> (1614) (<i>El caballero puntual</i>)</p> <p><i>El gallardo montanés</i> (1620) (<i>Casa del placer honesto</i>)</p>	<p><i>La patrona de Madrid restituida</i> (1609)</p> <p><i>Los triunfos de la beata sor Juana de la Cruz</i></p> <p><i>Hazañas del amor</i> (1629) (<i>Pedro de Urdemalas</i>)</p>
III. Escritos burlescos, satíricos, novelas cortesanas etc...	
<p><i>La hija de Celestina</i> (1612)</p> <p><i>La ingeniosa Elena</i> (1614)</p> <p><i>El caballero puntual</i> (1614-1619)</p> <p><i>Corrección de vicios</i> (1615)</p> <p><i>Rimas castellanas</i> (1618)</p> <p><i>El sagaz Estacio, marido examinado</i> (1620)</p> <p><i>Subtil cordovés, Pedro de Urdemalas</i> (1620)</p> <p><i>La escuela de Celestina</i> (1620)</p> <p><i>La sabia Flora Malsabidilla</i> (1621)</p> <p><i>El cortesano descortés</i> (1621)</p> <p><i>Fiesta de la boda de la incansable mal casada</i> (1622)</p> <p><i>Don Diego de noche</i> (1623)</p> <p><i>El curioso y sabio Alejandro, fiscal ...</i> (1634)</p> <p><i>Coronas del parnaso</i> (1635)</p>	

<sup>115</sup>Seguimos para el esbozo esquemático de su labor literaria la propuesta de E. Arnaud (1977). Para una ordenación de su obra con todas las ediciones existentes se puede consultar el trabajo de Jaime Moll (2001): «Análisis editorial de todas las obras de Salas Barbadillo» en Silva, Madrid. Castalia, o E, García Santo-Tomás en *Diccionario filológico de literatura española. Siglos XVI y XVII*. vol.II. Pablo Jauralde (coord.), Madrid, Castalia.

<sup>116</sup>La tabla no incluye las novelitas y piezas intercaladas en cada volumen.

El primer grupo integra obras dignas y elevadas. En estas, exalta sobre todo el valor y las virtudes de la nobleza española; la gloria de España con sus representantes.

El segundo grupo está formado por obras en verso endecasílabo heroico y en octavas reales. Su intención religiosa es clara y es un canto a la virtud cristiana y a la moral tradicional.

Finalmente, el tercer grupo recoge el *corpus* más sustancioso de su producción literaria. En él tienen cabida textos de tono festivo y relajado: escritos satíricos, comedias, entremeses, novelas interpoladas, relatos dialogados, epigramas, etc. Descuella en todos ellos un apreciable gusto por la combinación y mezcla de esquemas: el octosílabo, los juegos de palabras, las disemias, zeugmas dilógicos, etc., siguiendo la modalidad barroca de la unidad en la variedad (*variatio*).

Dentro de este tercer grupo cabe destacar la importancia de relatos como *Corrección de vicios* (1615). Esta obra presenta muy bien el marco cortesano de inspiración boccacciana en el que se insertan ocho novelitas de claro influjo picaresco y cervantino. Además, aparece un personaje de corte quevedesco, «Boca de todas las verdades» que se encarga de interpelar a quienes han tomado las malas costumbres como camino de vida. Nos interesan de esta colección —para nuestro estudio— tres novelitas: *La niña de los embustes* (VIII), que influye en Castillo Solórzano en la configuración de su pícara Teresa<sup>117</sup>; *La dama del perro muerto* (II) y *El escarmiento del viejo verde* (III). El tono, algunos pasajes y el carácter de sus personajes siguen la estela dejada por *La hija de Celestina*, además de ser modelo para los auto-

---

<sup>117</sup>Castillo Solórzano se servirá del título de Salas y de algunos componentes del relato para la elaboración de su *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) como más adelante desarrollaremos.

res siguientes. El mensaje de la obra está dirigido a modificar el comportamiento masculino con las malas mujeres que los engañan. Idéntico mensaje es el que Salas articula en *La hija de Celestina*, donde el discurso prostibulario de la picaresca femenina está presente. Dedicaremos un apartado más adelante para su examen.

Otra obra de Salas Barbadillo, que sin duda requiere nuestra atención, y a la que debemos unas líneas, es la *Casa del placer honesto* (1620). Es para algunos críticos una de las primeras obras importantes del autor madrileño y muestra de una madurez literaria que no se percibe en otros escritos. Es sin duda la primera imitación de altura española según el molde del *Decameron* de Boccaccio. La obra adopta un marco estructural, una reunión académica, donde cuatro jóvenes estudiantes andaluces deciden dejar los estudios y trasladarse a la corte para vivir una vida más libre. Para ello establecen una serie de normas que han de cumplir durante su convivencia. Una vez constituidas las reglas, se convocan reuniones a modo de academia literaria, donde se escuchan poemas y obras dramáticas como *El busca oficios*, *Los mirones de la corte*, *El caprichoso en su gusto*, *El tribunal de los majaderos*. También se leen seis novelitas: *Los cómicos amantes*, *El coche mendigón*, *El curioso maldiciente*, *El gallardo montañés*, *El pescador venturoso* y *El majadero obstinado*. De todas ellas la que nos interesa destacar es *El coche mendigón* por su relación con *La hija de Celestina* como tendremos ocasión de analizar.

A partir de 1622 el trabajo de escritor mengua y solo destaca una obra sobre las demás: *Don Diego de Noche* (1623), emparentada, como ha señalado la crítica, directamente con *El Diablo cojuelo* de Vélez de Guevara. El relato cuenta la vida de un rico personaje que tiene la manía de salir únicamente por las noches. Nuevamente, Barbadillo interpola diferentes

células en el relato principal, esto es, epístolas burlescas y un diálogo en verso: *La coronación de Laura*.

En 1634 aparece su última colección de novelas enmarcadas, *El curioso y sabio Alejandro*. La colección no brilla como las anteriores y demuestra la decadencia de Salas a partir de 1625.

Su última publicación, el mismo año de su muerte 1635, es *Coronas del Parnaso*. Finalizaba aquí la vida literaria del mejor novelista de su generación después de Cervantes.

En definitiva, en la obra de Salas Barbadillo confluyen dos líneas insoslayables: la influencia italiana adaptada a ambientes y gustos españoles. Es decir, que lo italianizante se combina con motivos netamente españoles: lo picaresco. El resultado son obras donde el marco no apicarado de las colecciones funciona como plataforma de novelas apicaradas (*Los desposados disciplinantes*). Pero también podemos hallar la disposición a la inversa, una estructura donde predominan los elementos picarescos (*El caballero puntual*) en la que se insertan elementos de raigambre cortesana.

Esta habilidad narrativa le consagró como uno de los autores que más influyó en la novela corta del siglo XVII, por encima de Cervantes y el precursor de la producción de los *novellieri* durante el resto del siglo de oro.

### 3.2 Salas Barbadillo y otros relatos de sabor picaresco.

No faltan en las obras de Salas elementos picarescos; estos están presentes no únicamente en sus colecciones de novelas, sino también sus novelas dialogadas, aunque en ninguna otra aparecen tan netos y tan bien elaborados como en *La hija de Celestina*<sup>118</sup>. La inclusión reiterada de componentes picarescos en su obra demuestra que el autor madrileño bordeó este género en muchas ocasiones. Su *modus operandi* siempre es el mismo, lo picaresco tiene un lugar dentro de la narración, pero en combinación con otros, igual de determinantes. Para A. de Icaza (1958) la rutina picaresca en Barbadillo tiene una razón de ser muy lógica, al afirmar que la vida española en el siglo XVII estaba llena de pícaros aparecidos al calor de las constantes guerras. Si Salas era un escritor que reflejaba la realidad circundante, no es de extrañar que los «cuadros hampescos» tuvieran espacio preeminente en su producción narrativa.

Salas vivió en Madrid todas las angustias de la picaresca. Parece ser que se relacionó con vagabundos, presidiarios, galeotes, ladrones, daifas, busconas y coimas, malmaridadas, etc. Es decir, que vivió en primera persona el transcurrir diario de los barrios más marginados de la Villa: el Arenal de San Ginés, la Morería, el Arrabal de San Martín..., y fue aficionado a los toros, los autos de Fe en la Puerta de Alcalá, las cañas en la Plaza Mayor, etc. Salas se sirvió del bullicioso y caótico panorama social para elaborar relatos de claro sabor picaresco, en los que el tono satírico e irónico re-

---

<sup>118</sup> Para algunos críticos como E.B. La Place (1927) califica de picarescas todas las novelas dialogadas a excepción de *El cortesano descortés*, e Icaza (1958) las aglutina todas en la «literatura picaresca».

zuma en muchas de sus páginas. En esta línea, sobresalen, además de *La hija de Celestina*, otros textos, aunque, como apuntó Del Monte (1971), ninguno de ellos representa al género. Hablamos de *El Caballero puntual*, algunos relatos de *Corrección de vicios*, *El sutil cordobés Pedro de Urde-malas*, *La sabia Flora malsabidilla*, *El coche mendigón*, *El sagaz Estacio* o/y *El necio bien afortunado*.

Nos detenemos a examinar estos relatos de corte picaresco, sin olvidar que nuestro horizonte está en la novela picaresca de protagonista femenino. Consideramos, sin embargo, necesario abordar estas obras para comparar episodios, escenas, clichés, motivos, personajes e incluso fórmulas narrativas que Salas refunde a lo largo de su producción picaresca, y que sintonizan en mayor o menor medida con su obra magistral, *La hija de Celestina*.

*El caballero puntual* (primera parte, 1614; segunda, 1619) está incluida dentro del tercer grupo designado por la crítica, y se singulariza por la variedad de unidades insertas en el relato principal, bastante disímiles entre sí. La novela narra las peripecias de un extraño pícaro que se quiere hacer pasar por caballero y frecuentar la alta sociedad. En sus aventuras, su criado le contará historias, cuentos, poemas, que se irán intercalando en el relato principal y que señalan una vez más la infiltración de los componentes cortesanos. Salas recrea aquí el tema de la necesidad, ejemplificada por su protagonista, Juan de Toledo, que utiliza la majadería para explotar a los sensatos a los que estafa y roba. La figura del falso pícaro se ha comparado con la de don Quijote por sus extravagancias, y como descendiente de una cantera de pillos que se hacen pasar por bobos o locos.

En *Corrección de vicios* (Madrid, 1615), el marco narrativo de influencia boccacciana, incluye ocho novelitas, aunque el libro tiene once

capítulos. Ni el primero, ni el sexto, ni el último insertan novelas. Así queda una estructura equilibrada de dos grupos exactos, de cuatro más cuatro, y que demuestra una vez más el mesurado equilibrio de Salas a la hora de estructurar sus obras, aunque algunos críticos no lo consideren así. El narrador sitúa al lector en un viaje real del autor por tierras aragonesas durante su segundo destierro. Se incluye una carta a su amiga Ana Zuazo y las conversaciones con un perturbado mental, llamado «Boca de todas las verdades». El extravagante personaje sirve al escritor para reprobando todas aquellas malas inclinaciones que muchos han tomado como norma. Son narraciones ejemplares en las que son blanco de sátira e ironía diferentes tipos sociales como los escribanos, los poetas, las prostitutas, etc., a los que se les atribuye algún vicio. Todas las novelitas siguen una estructura similar, esto es, la descripción detallada de la personalidad depravada del personaje, con una retórica que acentúa por medio de la sátira la ridiculización del mismo. Los finales son ejemplarizantes: la burla o la desgracia recaen sobre el pervertido como castigo. De esta obra nos interesa destacar tres relatos: *El escarmiento del viejo verde* (III), *La niña de los embustes* (VIII) y *La dama del perro muerto* (II); todas ellas de claro influjo picaresco y cervantino<sup>119</sup>. Las novelitas enfocan su sátira hacia las malas inclinaciones de los hombres, que son estafados y engañados por las malas mujeres, idea que ya explotó Salas

---

<sup>119</sup> Según el último estudio de José Enrique López Martínez (2014), Salas Barbadillo escribió su colección de novelitas *Corrección de vicios*, al margen de las *Ejemplares* de Cervantes. El viaje de su segundo destierro lo llevó al norte de la Península, ausentándose de la corte desde enero de 1612 hasta septiembre del mismo año. En junio de ese año da a la imprenta en Zaragoza, el manuscrito de *La hija de Celestina*. En la ciudad de Tudela transcurre toda la ficción de *Corrección* hasta la fecha final de agosto de 1612. Cervantes entregó sus *Novelas ejemplares* para la Aprobación en junio de 1612 en Madrid, por lo tanto, difícilmente Salas conocía la obra de Cervantes. No se vuelve a tener noticias de Salas en Madrid hasta julio de 1613, fecha y lugar de la publicación de las *Ejemplares*.

en *La hija de Celestina*<sup>120</sup>. Estas piezas narrativas además son el único ejemplo, en toda la producción de Salas, de juego autorreferencial. Teresa, la jovencita apicarada de *El escarmiento del viejo verde*, es la misma que actuará como discípula de Emerenciana, en *La niña de los embustes*.

En *El escarmiento del viejo verde* (III) Salas Barbadillo, como bien indica el título, plantea la burla sufrida a un viejo caballero granadino por una mujer que posee dotes celestinescas, esto es, el «arte de la prostitución y la tercería». Emerenciana, que así se llama la alcahueta, se sirve de la belleza de una muchacha llamada Teresa como señuelo para estafar a los viejos ricos. Con sus trazas, consiguen hurtar a don Francisco una cuantía de dinero razonable, además de acusarlo de violador. El anciano escarnecido no le queda más remedio que partir hacia Granada para eludir la prisión.

Las aventuras de estas dos mujeres no acaban en esta novelita, sino que se retoman en *La niña de los embustes* (VIII). Será ahora Teresa, la protagonista absoluta tras la muerte de su fingida madre. El escenario de sus tropelías será Salamanca, de tradición prostibularia. Teresa irá en busca de pretendientes presuntuosos y engreídos con intención de burlarse de ellos. La pícara consigue engañar y timar a tres galanes. Al primero, le hace creer que conseguirá sus favores a cambio de joyas; al segundo, que es un Narciso presumido, lo acaba avergonzado; y al tercero, un mercader de dudoso linaje, le engaña para que pase por el altar. Aquí, el determinismo picaresco de la genealogía vil se aplica con rigor; el marido fallece al poco tiempo, circunstancia que aprovecha la criada para revelar la verdadera identidad de

---

<sup>120</sup>*La hija de Celestina* se publica unos meses antes de *Corrección de vicios*. En *La Hija*, Salas hace referencia a la veracidad del refranero castellano, puesto que nunca miente (cap. VII). Se leerá: «Bien sabrás que hasta ahora a ningún refrán castellano se le ha cogido en mentira: todos son boca de verdades» (R. Navarro Durán, 2007: 527). En *Corrección de vicios* el personaje enajenado toma el nombre de «Boca de todas las verdades».



Teresa, no sin antes robarle todas las joyas. Además, el narrador promete proseguir su relato con las aventuras de su heroína, dejando el final abierto.

Es de notar la fascinación que Salas sintió por este personaje, pues prometió una continuación que no cumplió. Sin embargo, había dejado el esbozo de una heroína muy sugestiva: digna descendiente de la casta celestinesca y heredera de la estirpe bufonesca (un temperamento travieso y dado a la chanza) que Castillo reformuló para dar vida a su Teresa de Manzanares.

Finalmente, Teodora, la protagonista de *La dama del perro muerto*, es una prostituta engreída y arrogante que alardea de su belleza. Su origen cumple con los requisitos picarescos: es hija de padre mulato y madre morisca. Sin embargo, a parte de su linaje deshonesto, el personaje adolece de la astucia e ingenio de sus homólogas. Sus aventuras y sus estafas son todo un fracaso, y lejos de presentarse como una burladora, acaba siendo la burlada por sus amigos<sup>121</sup>.

*El coche mendigón, envergonzante y endemoniado* es la segunda novelita de las contenidas en *La casa del placer honesto* (1616). Esta colección es una de las más célebres obras de Salas Barbadillo, y la primera de novelas cortas que utiliza como marco estructural una reunión académica, y por tanto, el ejemplo más directo del *Decameron* de Boccaccio. La obra — como ya comentamos unas líneas más arriba—, sitúa a cuatro jóvenes estudiantes andaluces que se trasladan a la corte para fundar «una casa de placer

---

<sup>121</sup> Las tres protagonistas de estos relatos entraron en la nómina de pícaras en los trabajos ya aludidos de Van Pragg (1936) y P. Ronquillo (1980). Opinión que no compartimos; creemos que sólo las cuatro pícaras (Justina, Elena, Teresa y Rufina), objeto de este estudio, pueden suscribirse en la nómina de *Picaresca femenina*, o las cuatro pícaras por excelencia del siglo XVII.

honesto»y así, vivir con mayor libertad. Celebran una serie de reuniones literarias en las que se recitan poemas, tocan instrumentos, bailan, y se representan piezas dramáticas, novelas, etc. De las narraciones insertas nos interesa destacar la segunda, *El coche mendigón*, por su relación con *La hija de Celestina*. La novelita 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 tipos de todo pelaje. Esta situación descontrolada la lleva a perder su honra.

La novelita incorpora, pues, rasgos picarescos. Cristina tiene una educación y genealogía abyecta como cualquier pícara, y sus aventuras la llevan a casarse por interés. Más adelante, la muchacha adopta un comportamiento menos reprobable y, por tanto, los aspectos picarescos se van difuminando; el relato se convierte en una mera sátira hacia las damas obsesionadas por el carruaje, que en aquella época causaba furor<sup>122</sup>. Como se puede comprobar, la narración sigue la estructura de las cajas chinas, con la incursión del relato de la hechicera, de sello cervantino (*El coloquio de los perros*). Así pues, la narración en tercera persona del marco inicial de *La casa*, contiene el de Federico, como *exempla*; que a su vez tiene otro, el de

---

<sup>122</sup>Véase el estudio sobre el coche en la literatura del siglo XVII de López Álvarez (2006) en *Hispania*, vol. LXVI, 224.

la hechicera. Salas sigue aquí los filtros cervantinos en sucesión a modo de «cajas chinas», además de incluir a una bruja alcahueta, a una joven libertina, a un padre morisco y a una madre esclava, personajes salidos directamente del mundo de *La hija de Celestina*. Al igual que ocurriera con la Teresa de *La niña de los embustes*, Castillo pudo inspirarse en el coche de esta novela de Salas para sus *Harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631). Como veremos en el cap. 4, son cuatro muchachas se sirven de un carruaje para realizar sus estafas.

*El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*<sup>123</sup> es una obra de madurez en la que se ve el gusto de Salas hacia las injerencias enmarcadas y la disposición académica. Esta obra está parcialmente relacionada con *La hija de Celestina*, en cuanto la crítica la ha clasificado como una combinación curiosa de novela picaresca y novela italianizante de cajones, escrita en diálogo suelto. Los primeros episodios siguen el patrón picaresco, el desarrollo de la trama es lineal y acelerado. Pedro de Urdemalas, que así se llama el protagonista, inicia sus aventuras huyendo de la justicia. Llega a Granada en una mula y se instala en casa de un amigo cuatrero hasta que este muere. Entonces, decide robar a su viuda y huir con la criada, Marina, que le acompañará en sus correrías por el mundo explotando su belleza. Estafará a un aguacil, se disfrazará de astrólogo y se instalará en Málaga, donde embaucará a otro pícaro, amigo de la niñez, para realizar más trapacerías. Se embarcará con

---

<sup>123</sup> Cervantes escribió su *Pedro de Urdemalas* sobre 1611, y lo dio a la imprenta en 1615. Salas lo terminó en 1619 y lo publicó un año después. También, Lope publicó una comedia con este nombre anterior a la de Cervantes. La obra de Lope se ha comparado con la *Comedia famosa. Pedro de Urdemalas, de un ingenio de esta corte* de Dr. Juan Pérez Montalbán, y parece ser que esta segunda es una refundición de la de Lope. Salas se inspiró en la comedia de Cervantes, así lo considera Cotarelo y Valledor que ve el *Pedro de Urdemalas* del autor alcalaíno, una imitación directa del *Pedro* de Cervantes. Para las analogías entre ambas obras véase el estudio preliminar de la edición de 1974 de Marcel Charles Andrade a *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*.

Marina destino a Italia, pero en el viaje son obligados a descender del barco en el puerto de Valencia por sus embelecos. Hasta aquí se consignan varios de los rasgos picarescos; sin olvidar que Pedro es hijo de prostituta y de un negociante calabrés, además, ha nacido en Córdoba, cuna de poetas y capitanes, pero también nido de rufianes. Así lo testimonian algunos dichos de la época: «Espada valenciana y broquel barcelonés; puta toledana y rufián cordobés».<sup>124</sup>

Una vez se instalan en Valencia, en el capítulo IV, se produce el cambio de ambiente y de personajes. Pedro y Marina dejan de moverse en ambientes propios del hampa y de la familia picaresca, abren una academia, y se adentran en el mundo cortesano de las reuniones literarias refinadas. Los rateros cambiarán sus nombres por los de Juan e Inés, depurarán su apariencia externa y adoptarán el falso apellido «de Meneses», (designación que también utilizará Teresa de Manzanares para engatusar con su falso linaje a su segundo marido), y fingirán ser hermanos (lo mismo que Elena y Montúfar en *La hija de Celestina*).

En esta segunda etapa, el tiempo se ralentiza y las acciones se desarrollan en un único espacio, la academia. Una vez más Barbadillo se sirve de su situación vital real para elaborar una novela habituada en su mundo cortesano. Es evidente que el ambiente académico<sup>125</sup> le debió impresionar gratamente, ya que vuelve a recurrir a las interpolaciones enmarcadas y la estructura académica como en *La casa del placer honesto*. En la academia,

---

<sup>124</sup> Correas, *refranes*, (p.210).

<sup>125</sup> Las academias literarias estuvieron de moda a principios del siglo XVII. Las más famosas se encontraban en Madrid, Sevilla y Valencia la del conde de Saldaña, las del duque de Alcalá, Arguijo, y Jiménez de Enciso entre otras. A ellas asistían las máximas figuras literarias del momento como Lope o Cervantes y se sucedían discusiones acaloradas que acababan en enfados graves y sus consecuentes pependencias. Para más información véase en estudio de Francisco A. Icaza (1958).

Pedro, ahora, Juan, desarrollará el papel de anfitrión con sus chistes y chanzas, además de dirigir la comedia *El gallardo Escarramán*, que cierra con broche de oro la obra. La pieza dramatizada final, juntamente con otras pequeñas unidades narrativas, que Salas va insertando en todo el relato, mantiene el equilibrio de la novela. Todo ese material sirve —una vez más— para dar variedad al lector, ansioso de entretenimiento. Salas se sirve del personaje de Escarramán, un rufián del folklore español, muy conocido en el siglo XVII<sup>126</sup>. Quevedo hizo una jácara «Carta de escarramán a la Méndez y respuesta de la Méndez a Escarramán»; Cervantes lo recupera para *El rufián viudo* y Calderón hace lo propio para su entremés *Las jácaras* (Cotarelo y Valledor, 1915). Salas aprovecha la tradición del personaje para elaborar el propio.

En definitiva, para M.C Andrade (1974), el mérito de *El sutil cordobés* se encuentra en las descripciones de tipos y costumbres, en las que se refleja detalles íntimos de la vida española. Además, Salas se sirve una vez más de la narración como vehículo para lanzar dardos satíricos hacia los vicios de su sociedad y algunos *tipos*, como arma de corrección.

*La sabia Flora Malsabidilla* (1621) es para muchos críticos una de las mejores obras de Salas Barbadillo, y por sus componentes picarescos, algunos investigadores como Van Pragg (1936) y J. Ronquillo (1980) la han adscrito en la nómina de *picaresca femenina*. No estamos en este punto de acuerdo, creemos como Rey Hazas, M. Soledad Arredondo, entre otros, que su narración dialogada dificulta y la exonera de pertenecer al club de las

---

<sup>126</sup>Algunos estudios apuntan a que pudo ser un personaje muy real y popular entre los pícaros sevillanos (Cotarelo y Valledor, 1915). También se registra un baile desvergonzado con este nombre interpretado por pícaras y ramerías.

pícaras canónicas. Es una obra en prosa, dialogada, consta de un prólogo, tres actos de distinta extensión y con acotaciones escénicas. Todo ello sazonado con unos personajes *tipos* (dama, galán, criados, amigos, etc.), involucrados en lances de capa y espada, donde se insertan, además, poemas y canciones. Es evidente que Salas se inspiró para el tipo de estructura en dos modelos: *La Celestina* y *La Dorotea* de Lope de Vega (quizá escrita por las mismas fechas que la de Salas).

Su protagonista, Flora, es una antigua ramera sevillana de padres gitanos. Su padre muere de dolor de garganta y su cuerpo se reparte por toda la geografía española como un santo. Su madre de moral supersticiosa muere de cuatrocientos azotes penitenciales (también la Méndez en *La hija de Celestina* acabará sus días después de recibir los cuatrocientos azotes de sentencia). Flora es una gitana astuta, sin escrúpulos y muy «sabia» a pesar de su corta edad (17 años). Se inicia en el mundo de la prostitución a los doce años: «Sabe, pues, que mis padres fueron gitanos... Llamábanme en Cantillana el sol de Egipto, título que se dio a los méritos de mi belleza, más ilustrados con los donaires de mis labios...». Tanto su oficio y edad en la que se inicia conectan directamente con Elena, prostituida a los trece. Como meretriz consigue enriquecerse, y antes de cumplir la mayoría de edad, se retira de la mala vida, se refina y se hace pasar por dama principal. Su impostura y cambio de identidad siguen un plan: vengarse de Teodoro, un rico indiano, que tiempo atrás la había deshonrado. Su patraña es tan perfecta que pasa por dama de alcurnia sin levantar sospechas. Teodoro no la reconoce y se casa con ella. El carácter de Flora,<sup>127</sup> en palabras de S. Arredondo

---

<sup>127</sup> Soledad Arredondo (2014) ha comparado la obra y el perfil del personaje de Flora con en el Preciosilla de *La gitanilla* de Cervantes. Para la investigadora, Barbadillo parte de la gitana cervantina, para crear a su criatura, señalando las disimilitudes entre ambos persona-

(2014) es: «inquietante por su astucia y sabiduría», y nos recuerda mucho al de Elena de *La hija de Celestina*. Son inteligentes, frías, calculadoras, bellas e ingeniosas, y ambas comparten un estigma vital: la prostitución precoz.

*La sabia Flora* tiene muchos de los ingredientes de los relatos picarescos y de sus hermanas Elena, Teresa y Rufina, pero su compleja estructura la aleja del género canónico. Su originalidad radica en ese espíritu insaciable de Salas, siempre buscando formas y esquemas nuevos, y en esa obsesiva voluntad de renovar el manido panorama literario de su tiempo. Así pues, el complejo entramado de esta obra con sus constantes peripecias, entradas y salidas de personajes, los equívocos tópicos, etc., y su final restituido y ordenado nos recuerda a la comedia de enredo<sup>128</sup>. Finalmente, Flora acaba ennoblecida, casada con un verdadero caballero porque así lo ha querido Salas Barbadillo. Con ello, el autor critica la decadencia de la sociedad barroca, donde una «ramera pública» consigue infiltrarse y transgredir las normas y pasar por «honesta virgen» y ennoblecerse. Solo una sociedad desvirtuada hace posible estos ascensos, y de esta manera, desde el esquema picaresco, Salas, conservador y defensor de los valores aristocráticos, manifiesta su preocupación y deseo de recuperación.

Esta desesperanzada visión de la sociedad en ruinas la compartirá su amigo y discípulo Castillo Solórzano. Tanto Teresa como Rufina transgredirán las normas sociales y saldrán victoriosas de sus fechorías, sin castigo poético, ni social. Además, quebrantarán el orden social sin pretexto al-

---

jes y el género en el que discurren. Preciosilla es bondadosa; Flora, falsa; Cervantes escribe una novela, Barbadillo una comedia en prosa; el tratamiento del matrimonio en Cervantes opera como premio a la virtud de los enamorados, en Salas, funciona como venganza o castigo.

<sup>128</sup>Creemos que en algunos casos, más que en otros, la heroína de la comedia de enredo y la de la picaresca femenina tardía comparten rasgos. No es objeto de estudio de esta investigación, si bien podría abrirse nuevas líneas para profundizar en este aspecto.

guno; todo valdrá para medrar. En el capítulo IV lo analizaremos detenidamente.

Completarán la nómina de obras de sabor picaresco, *El necio bien afortunado* (1621). En esta los elementos picarescos aparecen trastocados. El tono de la obra es principalmente satírico e irónico por el cuadro social presentado, en el que el necio consigue éxitos a través de su sandez. En este sentido, la crítica ha visto puntos de contacto con el tipo del *Simplicissimus* de Grimmelshausen. Chandler (1899) resaltó de la obra su agudeza y cinismo sentencioso, que excita la admiración del lector por sus ingeniosidades verbales. La obra fue traducida al inglés (1670) por Philip Ayres con el título de *The fortunate fool*.



### 3.3 *La hija de Celestina* (1612)<sup>129</sup>

#### 3.3.1 Publicación y valoraciones críticas.

*La hija de Celestina* se publica en 1612<sup>130</sup> y fue la obra más popular de Salas Barbadillo, como así lo demuestran las cuatro ediciones aparecidas en cuatro años: Zaragoza<sup>131</sup>, 1612; Lérida, 1612; *La ingeniosa Elena*, Madrid, 1614; Milán, 1616. La edición príncipe parece ser la de Zaragoza. La de Madrid lleva otro título, y la de Milán es derivación de la de Lérida. En la edición de Madrid, 1614, Salas Barbadillo incluye una serie de modificaciones a nuestro parecer muy poco afortunadas, deja de ser *La hija de Celestina* para convertirse en *La ingeniosa Elena* al modo de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, aspecto que analizaremos más adelante.

---

<sup>129</sup>Sigo para las notas y ejemplos la edición de Rosa Navarro Durán (2007) en *Novela Picaresca, III*.

<sup>130</sup> Principales ediciones: *La hija de Celestina*, Zaragoza, 1612, Lucas Sánchez; Lérida, 1612, Luis Manescal; Milán, 1616 Juan Bautista Bidelo; Madrid, 1907, López Barbadillo, Col. Clás. De obras picarescas; Strasburgo, 1912, Biblioteca Románica; Madrid, 1962, Valbuena Prat, *La novela picaresca*, Aguilar; Madrid 1973, Aguilar Piñal, *Novelas y Cuentos*; Madrid, 1978, Federico Carlos Sainz, *Círculo de amigos de la Historia*; Madrid, 1980, *La novela picaresca española*, S.A. de Promoción y ediciones; Madrid, 1983, José Fradejas Lebrero, Instituto de Estudios Madrileños; Lleida, 1985, Estudios Ilerdenses; Barcelona, 1986, *Picaresca femenina*, Antonio Rey Hazas; Barcelona, 1988, *La novela picaresca*, Enrique Ortenbanch, Lumen; Madrid, 2001, *La novela picaresca española*, Florencio Sevilla Arroyo, Castalia; Palencia, 2004, *Vida, Nacimiento, padres crianza del capitán Alonso de Contreras*/por Alonso de Contreras. *La hija de Celestina*, Simancas; Alcalá, 2005, *Antología de la novela picaresca española*, Centro de Estudios Cervantinos; Madrid, 2007, *Novela picaresca III*, Rosa Navarro Durán, Biblioteca Castro; Madrid, 2008, Enrique García Santo- Tomás, Cátedra. Señalaremos las principales ediciones de *La Ingeniosa Elena* en el apartado 3.4.

<sup>131</sup>Viuda de Lucas Sánchez; Lérida (Luis Menescal) y Madrid (Juan de Herrera).

Aparece al público un año antes de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Aunque como apunta Fradejas Lebrero (1983), posiblemente las *Novelas* se conocieran ya. Como ya hemos indicado en el capítulo primero, la novela corta o cortesana de influencia boccacciana se establece como género oficialmente con Cervantes en 1613. El genial escritor ya incorporó elementos de otros géneros, como las novelas de aventuras, bizantinas y picarescas. Recuérdese el romance de *La Gitanilla*, y la novelita de *El curioso impertinente* incluida en *El Quijote*. Estas pudieron dar la idea a Salas de amplificar su obra en 1614 con *La ingeniosa Elena*. También Zayas<sup>132</sup> y Castillo Solórzano—como examinaremos— utilizarán estos recursos.

Cuando *La hija de Celestina* sale al público, ya hay una novela con pícara como protagonista, *La pícara Justina*, aparecida siete años antes<sup>133</sup>. Es evidente que Salas conocía el texto de López de Úbeda o Navarrete, pero *a priori*, poco o muy poco le debió de convencer, puesto que las deudas son pocas. Si entendemos que Justina no es casta —aunque lo quiera disimular—, y que es hija de una celestina, tenemos entonces dos puntos de contacto entre ambas pícaras. Pero, ni la estructura, ni los temas, ni la configuración del personaje, ni en el estilo coinciden ambas obras. Es evidente que

---

<sup>132</sup> Zayas participa del gusto por la novela cortesana y la simbiosis de corrientes literarias. En su novela *El castigo de la miseria*, de corte picaresco, aparece un discurso femenino frente al misógino dominante masculino. Lo que realmente hace Zayas es utilizar el mismo discurso pero invirtiéndolo para favorecer la situación de la mujer. Así la mujer mala, pícara y corrupta será castigada como en la picaresca femenina. Las pícaras de Zayas pagaran por su desvío pero también culpabilizará a los maridos y los responsabilizará de sus acciones.

<sup>133</sup> *La hija de Celestina* es sucesora textual de la inmortal como la *Lozana andaluza* o *La pícara Justina* y las protagonistas de las novelas de Castillo Solórzano: Las harpías, Teresa y Rufina. Frente a estas, están aquellas que se ofrecen como continuación viva del personaje. Esto es, «hijas biológicas»: *La segunda comedia de la Celestina* (1534) de Feliciano de Silva, *La tercera parte de la tragicomedia Celestina* (1536) de Gáspar Gómez, y las que traspasan el nombre Celestina a una alcahueta al nivel de su modelo: la *Tragedia de Lisandro* y *Roselia llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina* (1542).

Elena no parte de Justina, como ya señaló Valbuena Prat: «La heroína, la ingeniosa Elena, eleva a un plano de simpatía humana lo que solo había sido un cartelón de buen hablista, rebuscado y arcaico, en la figura femenina de *La pícaro Justina*» (1974:1108). Pero, sí, sirvió de modelo para la configuración de las pícaras de Castillo Solórzano, Teresa y Rufina<sup>134</sup>.

Como ya hemos visto en el capítulo 2, el autor de *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» (1975: 175). Es decir, que partió de un tipo literario masculino y lo engalanó de mujer. Todo lo contrario hace Salas, parte de un prototipo muy femenino y lo encaja en una narración, cuya tradición estaba protagonizada por varones.

Así pues, *La hija de Celestina* debe entenderse como una pieza única en la producción de Salas, ya que incluye elementos picarescos tamizados por la incursión de otros de diferente raigambre. Como ya hemos visto, está circunscrita en varias de las antologías de la novela picaresca gracias a la creación de su protagonista considerada como: «uno de los personajes más memorables de la novela del siglo XVII» (Santo-Tomás, 2008: 44).

---

<sup>134</sup> Estas dos últimas beben de ambos arquetipos, aunque a diferencia de Elena, consiguen integrarse en la sociedad cortesana a la que aspiran pertenecer en un futuro, mientras que Elena, una delincuente empedernida y vil prostituta, permanece fuera de ella como una proscrita. La diferencia es evidente, mientras Salas elabora un personaje peligroso y pérfido, sólido y profundo como carácter novelesco, Castillo dibuja dos temperamentos vacuos y frívolos carentes de consistencia en sintonía con unos orígenes y unas vicisitudes menos negativas que las de Elena.

Ya se ha venido anticipando a lo largo de este estudio, y en reiteradas ocasiones, el carácter híbrido desde el punto de vista genérico de la prosa novelesca del Siglo de Oro. Esta característica, la mixtura de géneros, es la que mejor define la evolución de las formas textuales de los siglos XVI y XVII, siempre en busca de nuevas fórmulas narrativas. En esta experimentación se incluye, el *Guzmán* (1599- 1604) que participa de fuentes disímiles hasta llegar a *La pícaro Justina* (1605) como réplica del *Guzmán*. Aunque como ya hemos visto con intención de ridiculizarlo y parodiarlo, además, de incorporar el jeroglífico de monserga cortesana.

Sin embargo, los tanteos y ensayos híbridos no cesan a lo largo del siglo dejando un panorama narrativo interesantísimo para abordar. En este paisaje de difícil clasificación genérica se incluyen las novelas de Jerónimo de Salas Barbadillo y las de Castillo Solórzano.

Para uno de los estudiosos más prestigiosos de Salas Barbadillo, Edwin B. Place (1926): «*La hija de Celestina* es la mejor novela picaresca con mujer como protagonista», y ocupa un lugar destacado entre lo mejor del género. Además, el crítico alaba su analogía en el motivo de la hipocresía con el *Tartuffe* de Molière, y la obra de Scarron. Molière tomaría el tipo de hipócrita de Scarron de las *Nouvelles Tragicomiques* (1651), y luego el tema de *La hija de Celestina* pasaría al inglés en la versión de John Davies of Kidwelly.

Unos años antes, Chandler veía en ella lo que llamaba una *emergence of personality* (1899), y Valbuena Prat (1974) consideró que los elementos picarescos insertos en *La hija de Celestina* eran «tan puros y tan bien realizados», situándola en la veta de «picaresca cortesana» con escritores como Castillo Solórzano:

... es la perfección del tosco resultado de López de Úbeda con su *Justina*, además de elaborar y llenar su obra de elementos picarescos en un momento de fermentación y evolución del género: *La hija de Celestina* es una de las obras de nuestra picaresca que rebosan más fresca inspiración y más sentido esencial de la novela, en su forma primitiva (1974: 69).

Thomas Hanrahan (1969) considera que Salas es el que más se sale de la forma externa del género, pero le permite ser fiel a la finalidad del género que es didáctico-moral.

De distinta opinión es Alberto del Monte, quien apunta el influjo de *La Celestina* de Fernando de Rojas, sus escasos rasgos picarescos, y la psicología más criminal y delincuente que picaresca de Elena:

La obra no participa más que en algunos escasos y genéricos rasgos del género picaresco, como por ejemplo la genealogía de la protagonista, aunque la forma no es autobiográfica. La sicología de Elena no es picaresca, sino literalmente criminal: primero, de muchacha se vende; después comete una extorsión; después se hace 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 (1971:106).

Para Francisco Rico, y en sintonía con del Monte, debemos hablar de narraciones con pícaro:

Ni *La hija de Celestina* ni *La desordenada codicia de los bienes ajenos* pueden incorporarse a la novela picaresca, si queremos retener algún sentido válido a la troquelación. Ciertamente, en ambos libros aparece el pícaro de la novela picaresca, pero a título no distinto que en el *Urdemalás* o en los relatos cervantinos: si es lícito tratar de pícaros a Helena o Andrés —en vez de reducirlos a una hetera delincuente o a un ladrón—, no se debe a la traza general de la obra en que figuran, sino a un elemento accesorio y suprimible de dicha traza. Nuestro pícaro... sur-

gió asociado a un esquema narrativo, en síntesis capaz de estructurar unitariamente infinidad de materiales que antes solo habían tenido existencia inconexa, episódica. Salas Barbadillo y Carlos García invierten la dirección del proceso que llevó el nacimiento del género: comprimen el esquema hasta reducirlo a un episodio y lo insertan en una estructura tomada precisamente de la tradición que aspiraban a superar las primeras novelas picarescas. *La hija de Celestina*, así, incluye el relato autobiográfico de Helena en una trama fragmentaria de «novela» a lo Boccaccio y Bandello...Serán tal vez «narraciones con pícaro», pero marchan en línea recta contra el diseño constitutivo de aquélla —la novela picaresca— (2000: 131-132).

En línea contraria, Fernando Lázaro Carreter sí la considera novela picaresca:

Otro caso límite puede ser *La hija de Celestina*, que funde el testimonio autobiográfico de Elena con el relato en tercera persona, que protagonizan dos pícaros y que acaba con la muerte de ambos. Parecen muy graves disidencias, y sin embargo, el editor milanés de 1615 la publicaba como verdadera novela picaresca...No se equivocaba —si en esto era posible error—: Salas Barbadillo, el gran combinador, había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la «novella» trágica y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género; pero a la vez había repartido 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... 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 las reglas que público y editores reconocían, y que permitían la identificación de la obra (1970: 200-201).

Para Alan Francis, la obra carece de la problemática *sui generis*: «*La hija de Celestina* pertenece a ese grupo de llamadas novelas picarescas que no hacen preguntas, no plantean problemas ni se desvían esencialmente de los valores vigentes de la época» (1978: 125).

Para Rey Hazas es novela picaresca al límite posible, lindando con la novela cortesana:

*La hija de Celestina*, sí es una novela picaresca, aunque las innovaciones de Salas sean tan grandes, que sitúen su relato en el límite máximo permitido entre la picaresca y la «novella» a la italiana —o su herencia española, llamada desde Amezúa novela cortesana— (1986:43).

José Fradejas Lebrero<sup>135</sup> aglutina a Elena, Teresa y Rufina, bajo el marbete de «pícaras menores», y considera que tiene más de novela costumbrista que de picaresca:

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 (1988: 12)

Para J. Mountauban, *La hija de Celestina* incluye una serie de innovaciones que hacen de la novelita un texto híbrido entre relato picaresco y cortesano:

La aportación de Salas Barbadillo a la novela picaresca con *La hija de Celestina* (1612) introduce una serie de novedades, como la narración en tercera persona o la muerte de la protagonista, que contribuyen al asentamiento del género, a la vez que supone una contestación a los presupuestos y principios del mismo. 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 Zaramaría y a sus artes celestinescas (2003:144).

Para Rosa Navarro Durán, Salas Barbadillo sí escribe un relato picaresco solo que toma otro camino para elaborarlo:

---

<sup>135</sup> En este estudio monográfico publicado en la revista *Ínsula* titulado, *La picaresca menor: un itinerario complejo*, se incluyen en dicho pergeño también *La pícaro Justina* (1604), *El Guitón Honofre* (1604) *Alonso, mozo de muchos amos* (1625) y *El Lazarillo de Manzanares* (1620).

El comienzo de la novela nos indica que no estamos ante un relato picaresco en sentido estricto [...]; es un narrador en tercera persona quien nos habla de la protagonista y, por tanto, no es una narración autobiográfica. Y, sin embargo, dentro de ella, sí hay una breve autobiografía que responde plenamente al género; Elena huyendo de Toledo a Madrid de noche, le cuenta a Montúfar «mi nacimiento y principios» [...]. 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 (2007:52).

Para García Santo-Tomás, Elena se encuadra dentro de la tradición de pícaras o delincuentes que arranca a principios de siglo con *La pícaro Justina* y siguientes:

Elena arranca a principios de siglo con la Justina de *La pícaro Justina* y que culmina en los personajes de Teresa o Rufina, protagonistas de las novelas de Alonso Castillo Solórzano *La niña de los embustes* (1632) y *La guardaña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), respectivamente. Estas son en realidad las cuatro pícaras que disponemos (2008: 44-45).

Para Enriqueta Zafra, Salas introduce con *La hija de Celestina* una serie de novedades que contribuyen al asentamiento del género:

La narración en tercera persona o la muerte de la protagonista, supone una contestación a los presupuestos y principios del mismo. Además de constituir una continuación con la tradición picaresca-celestinesca (2009:144).

El escritor madrileño, en su afán experimentador y renovador, introduce en *La hija de Celestina* una mixtura de componentes (cortezanos, picarescos y celestinescos) que ha dificultado su adscripción a un género determinado y unívoco, creando cierta controversia en la crítica más especializada, como acabamos de ver. Dicho lo cual, no es extraño que la noveli-



ta haya sido incluida en varias antologías de literatura picaresca<sup>136</sup>, como parte integrante del género gracias a la creación de su protagonista, Elena. Creemos pues, que la obra maestra de Salas debe leerse como una evolución natural del género, con los rasgos más elementales del personaje, pero con un formato diferente. Estaríamos de acuerdo con Fernando Lázaro Carreter que la novela picaresca hemos de concebirla : «no como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética» (1970:29). Ciertamente, Salas llega al límite máximo permitido introduciendo asombrosas alteraciones en el discurso, difuminando la frontera entre la picaresca y la «novella» a la italiana (cortesana, según A. González de Amezúa, 1929). Graves disidencias, que el editor milanés de 1615<sup>137</sup> dio por válidas al publicarla como verdadera novela picaresca, amparándose con el éxito de sus precursores, el *Lazarillo* y el *Guzmán*.

### **3.3.2 Discurso y carácter híbrido de *La hija de Celestina*.**

«Salas Barbadillo había jugado libremente con los motivos y la estructura, había mezclado el relato de pícaros con la *novella* trágica, y había acentuado la presencia de lo celestinesco, que anduvo siempre merodeando por el género» (Lázaro Carreter, 1970:30). Es decir, había repetido el paradigma picaresco en los puntos axiales, esto es: la autobiografía de una rame-

---

<sup>136</sup> Véase nota 131.

<sup>137</sup> Aparece en Milán por Juan Bpt. Bidelo, 1616, junto al *Lazarillo*.

ra, orígenes viles, burlas seguidas de sanción, avisos morales, prostitución de la esposa y final punitivo. Por eso, tal como apunta el crítico, cuando en 1612, Salas decide retomar el género lo hace con las exigencias literarias del momento, pero: «amparado por reglas que público y editores reconocían, y que permiten la identificación de la obra» (1970:30).

Así pues, la obra no es un testimonio fidedigno del canon picaresco, sino un proceso evolutivo de un género que se va complicando y que va incluyendo nuevos motivos, vidas y casos. A Salas le gusta mezclar bajo el mismo techo los más variados ingredientes novelescos: componentes de diferente raigambre en el mismo espacio narrativo.

*La hija de Celestina* cuenta la historia de su protagonista, Elena, desde su llegada a Toledo hasta su trágico desenlace. La novela se inicia con el encuentro casual de la pícara con el paje de don Rodrigo Villafañe en la víspera de bodas entre don Sancho, sobrino de don Rodrigo, y una excelsa dama toledana. El desposorio concertado pretende poner fin a la vida libertina del joven caballero. En este contexto, Elena y sus secuaces, Montúfar y la Méndez, estafan al añejo caballero con un falso testimonio que involucra a su casquivano sobrino en un caso de violación. Consiguen timarle dos mil ducados y huyen en coche dirección Madrid. Paralelamente a las fechorías de los rateros, don Sancho ha tenido ocasión de ver de refilón a Elena, de la que se ha prendado. A la mañana siguiente, el joven caballero parte en busca de los estafadores, los alcanza y descubre en el carruaje fugado a la dama misteriosa. Confundido, cree que es una equivocación y deja marchar a Elena y a su séquito. El cuarteto se desvía a Burgos, Montúfar cae enfermo, y las dos mujeres aprovechan para escapar. Tres días después el rufián las alcanza, las ata a sendos árboles y las azota como venganza. Don Sancho que está en el mismo lugar reconoce a Elena en el bosque, pero convencido

que no puede ser la dama de Toledo, no la libera. Montúfar decide volver a por ellas, las rescata y parten a Sevilla donde realizarán su segunda estafa. En la capital andaluza se hacen pasar por falsos beatos y viven de la misericordia de los sevillanos durante tres años. Finalmente los descubren; la Méndez es condenada a cuatrocientos latigazos y muere, mientras Montúfar y Elena escapan a Madrid, donde se instalarán como matrimonio. En la corte vivirán de la prostitución de Elena hasta que aparece en escena, Perico el Zurdo, un cliente del que se enamora la pícara. El rufián entra en cólera, golpea a Elena, esta como venganza lo envenena, y Perico lo remata. La justicia ahorca al amante de Elena, y esta es arrojada al Manzanares. Don Sancho se arrepiente de su actitud, se casa con su prometida, y el paje Antonio, con quien empezaron todos los enredos, toma los hábitos.

Estamos ante un relato breve, de acción rápida, con la incursión de una serie de elementos reiterativos y conocidos que estimulan el interés del lector. Encontramos chantajes, encuentros fortuitos, engaños, disfraces, violencia, asesinatos, confusión entre realidad y ficción, etc. Toda una amalgama de recursos narrativos, que le sirven al autor para crear una tensión y un sentido de anticipación entre el lector y el mundo novelado (A. Francis, 1978). En sus páginas conviven varias tradiciones literarias, tanto a nivel temático (contenido) como a nivel formal (estructura). Una acertada y exitosa combinación que se nutre de una triple influencia: la novela picaresca, el género celestinesco y la corriente cortesana. Veámoslo.

### 3.3.2.1 Discurso picaresco

Parece indiscutible que Salas elaboró un texto al compás de los acontecimientos sociales de la primera etapa del siglo XVII. Pocos años antes, 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 que la tenían escandalizada por su mal vivir:

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 este ejemplo se recójan las demás (p.XLII).<sup>138</sup>

La fiscalización de la moralidad pública era entonces mucho más inflexible que en nuestros días. Era habitual que los alcaldes de corte aparecieran en horas intempestivas en domicilios particulares, con el comedido 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 consideraciones pudieron muy bien inspirar a Barbadillo en la confección de su texto. Ciertamente, la acción de *La hija de Celestina* está llena de ingenio y gracia, y presenta las astucias y lascivias de Elena, su protagonista, por la corte y otras ciudades de España. Sin embargo, como bien ha señalado la crítica, incluye una lógica interna terrible con el trágico desenlace, anunciado de antemano por su estigmatizada herencia, y aderezado con un humor amargo de tradición picaresca. *La*

---

<sup>138</sup> Tomo la cita de Cotarelo y Mori (1907).

*hija de Celestina* descuella entre todas las obras del mismo autor porque como apuntó Valbuena Prat: «la danza de amoríos y de estafas ingeniosas [es] lo que cautiva la atención del lector, en una novela de las más entretenidas y esencialmente logradas de la picaresca, en su aspecto exterior » (1974: 70).

La vinculación de *La hija de Celestina* con la tradición picaresca no se advierte hasta bien entrado el capítulo tercero, donde aparece el primer elemento característico del género, esto es, el relato autobiográfico. Ciertamente, la historia de Elena no la cuenta ella, sino un narrador en tercera persona. Así pues, el comienzo de la obra no acata los modelos del relato picaresco tradicional, sino que, un narrador omnisciente inicia el relato *in media res*: «A la Imperial Toledo.... llegó una mujer llamada Elena» (p. 487). No es una narración autobiográfica, pero más adelante, en el capítulo tercero, después de huir de Toledo tras la estafa a don Rodrigo Villafañe, cambia el enfoque narrativo y pasa a una primera persona autobiográfica. Ahora sí, Elena toma el discurso del relato, y cuenta ella misma, en primera persona, su vida a Montúfar. La pícara empieza por el principio (*prehistoria*), desde su nacimiento y genealogía. Elena, como buena pícara, y según las exigencias literarias del género, cuenta cómo llegó al mundo: «Ya te dije que mi patria es Madrid» (p.503). Seguidamente, le explicará a su secuaz y lacayo quiénes fueron sus padres y su abuela materna, y cómo con trece años fue vendida tres veces. A partir de aquí el relato vuelve al hilo principal en el capítulo IV, que se centra en el personaje de Sancho. Así pues, en poco más de cuatro páginas, el lector ha asimilado algunos clichés propios del género picaresco: el relato autobiográfico, la genealogía vil de la protagonista, la aventura itinerante y la estafa al ñeje caballero.

Como bien se ha señalado, el discurso autobiográfico de Elena no pretende convencer a nadie de su conversión, y no forma parte de ninguna disertación de aprendizaje. Elena no se «confiesa» como arrepentimiento ni para exculparse de ningún pecado. Cuenta su historia desde la aceptación y conformidad, desprovista de cualquier intención redentora. Además, su discurso no va dirigido a un «curioso lector» o «señoría». Elena forja su relato verbalmente, es un ejercicio de oralidad dentro de un marco distinto, en un coche, ante Montúfar, su proxeneta:

Muchas veces, amigo el más agradable a mis ojos, y por esta razón entre tantos elegido de mi gusto, me has mandado —y yo deseado obedecerte— que te cuente mi nacimiento y principios, y siempre nos han salido al camino estorbos que no han dado lugar. Agora nos sobra tiempo, y el que nos corre, tan triste, que necesita mucho de que busquemos entretenimiento. Y porque el que yo te ofrezco sin duda te será muy apacible, por ver si en la mucha ociosidad de esta noche puedo dar fin a lo que tantas veces empecé, prosigo (p.503).

En este marco, acusadamente distinto, la crítica ha visto la función de «entretener» a su interlocutor del latoso viaje. Es decir, que aquí el relato de su *prehistoria* es —como veremos en el caso de *Teresa de Manzanares*— disfuncional. No obedece a la explicación de un «caso», y tampoco sirve para redimirse de ninguna culpa. Es una unidad o pieza que funciona como «alivio de caminantes», al estilo de los entremeses, poemas y novelas cortesanías, que los escritores áureos intercalaban en sus relatos para entretener a un público ávido de diversión.

El siguiente elemento que sigue el patrón picaresco es la genealogía de Elena, que no puede ser más vil y bellaca. Se remonta hasta su abuela materna, dirá de ella que: «fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo», es decir, bruja-hechicera. Recordemos que Justina se remonta hasta sus tatarabuelos, mientras que Teresa alude a sus abuelos ma-

ternos. La madre de Elena, natural de Granada fue esclava mora de gran belleza: «natural de Granada con señales en el rostro<sup>139</sup>» (p.503), prostituta, segunda Celestina, atea, remendadora de vírgenes y lavandera. Fue pretendida por muchos cristianos que querían casarse con ella, pagando así el precio a su libertad. Pero María o Zara —como así gustaba la llamaran—, había declinado toda proposición a menos que fueran gallegos, porque a su entender no se diferenciaban tanto de los moriscos. 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 los de Orán parece que con alguna diferencia de más agrado recibía, porque tenía deudos en aquella tierra... (p.504).

No es baladí que Salas aluda al río Manzanares, porque este posee su propia tradición literaria, sin la dignidad, por ejemplo, que gozaban otros ríos como el Tajo. El río madrileño era lugar de encuentros entre busconas, lacayos, rufianes y todo tipo de pelaje. El autor madrileño recurrió a él como luego lo haría Tolosa, para las aventuras de su Lázaro, y Castillo para su

---

<sup>139</sup> En el siglo XVI y XVII España contaba en su territorio y dominios con un gran número de esclavos. Estos poseían una marca en la piel, una S atravesada con un clavo, como signo de identificación. Estas señales por lo común se estampaban en el rostro, en los carrillos y también en la frente. El asunto de la marca en la cara aparece en varios textos picarescos y de corte celestinesca. Se inicia con *La Celestina*, donde aparece el rasguño; en *La Lozana andaluza*, su protagonista, Lozana, exhibe una estrella en la frente; en *El Buscón*, Pablos acaba marcado, hecho que le impide ascender socialmente, y que lo alinea con todos los rufianes que tienen el rostro cosido a cuchilladas. La misma marca luce Teresa de Manzanares en el rostro y que la alinea con la ralea de las busconas y coimas.

*Teresa de Manzanares*.<sup>140</sup> Además, a Elena le dan garrote a orillas del Manzanares, cuando era por costumbre dar ejecución en La Plaza Mayor y más tarde en la Plaza de la Cebada.

A los cuarenta años, la madre de Elena se casa con su padre, Rodríguez o *Pierres*<sup>141</sup>, un gallego muy aficionado al vino, y por tanto, borrachín<sup>142</sup>. De oficio, lacayo: «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...» (p.506). Así pues, el padre de Elena es gallego y beodo como el abuelo de Teresa, mientras que el padre de esta última es un gabacho buhonero de nombre Pierres.

El casorio llena de penurias a la madre de Elena, que solventa con otros amantes, otorgándole a su marido el marbete de marido «cornudo». Irónicamente, y en alusión a su condición, murió trágicamente embestido por las astas de un toro. Una vez viuda, toma la profesión de su madre y se convierte en bruja hechicera, alcahueta, y reparadora de virgos<sup>143</sup>. Desempeñó sus funciones tan bien que le valió el apodo de «Celestina, segunda de este nombre». Elena contará como fue vendida en tres ocasiones por virgen a un rico hombre de Iglesia, a un noble y a un genovés, que acaba en la

---

<sup>140</sup> También Marcel Bataillon había identificado Rioseco en *La pícaro Justina* como pseudónimo de Madrid, ya que por aquella época, el río Manzanares bajaba sin caudal.

<sup>141</sup> El nombre Pierres, tiene toda una tradición literaria a sus espaldas. Desde el siglo XVI hay toda una multitud de ediciones de una novela titulada *Pierres de Provenza* (1519), o *Historia de Pierres de Provenza y de la gentil Magalona*. Ya Cervantes cita a varios Pierres, todos de procedencia francesa. También Luna en su *Lazarillo* habla de Pierres, el gabacho. Todos estos Pierres son franceses, y a estos les perseguía una leyenda, como a los gallegos, que eran aficionados al vino. Así tanto gallegos como gabachos son sinónimo de bebedores. Hablaremos de nuevo de estos personajes, amigos del vino, cuando analicemos las novelas de Castillo que retoma e introduce a estos tipos en sus relatos.

<sup>142</sup> El padre de Pablos también era borracho porque «era de muy buena cepa» y ladrón. Pisa la cárcel y es su mujer la encargada de mantenerlos con sus industrias, entrando así en la nómina de maridos «cartujos».

<sup>143</sup> La madre de Pablos también era hechicera, celestina y remendadora de virgos.



cárcel asfixiado por las deudas. Elena cerrará su relato explicando la trágica muerte de su madre en manos de unos bandoleros de camino a Sevilla. Al igual que la vieja Celestina, su madre muere de forma violenta, es de sangre contaminada y ejerce de prostituta. Así pues, la genealogía de Elena no puede ser más vil: la madre es prostituta, alcahueta y esclava morisca; la abuela, bruja y hechicera, y el padre, gallego, borrachín y miembro de la cofradía de los maridos «cartujos». Ella ejerce de prostituta desde la adolescencia, y frecuenta el río Manzanares donde fue concebida. El lector al escuchar o leer la historia de Elena ha reconocido los antepasados villanos y deshonorosos que singularizaban a la casta de los pícaros.

Los sucesivos viajes de Elena acompañada de sus secuaces señalan otro de los rasgos axiales del género picaresco. Estamos ante las aventuras de una delincuente en constante movimiento y que configuran un relato itinerante. Como la ralea picaril, Elena también viaja por los centros urbanos más «literarios» del momento (Toledo, Madrid, Burgos, Sevilla, Madrid). El patrón del viaje está aquí condicionado por las huidas y cruces que evidencian una clara evolución en los simples desplazamientos de sus homólogos masculinos. Son escapadas *in extremis*, después de haber realizado un hurto o una estafa. Estas fugas sirven como modelo a autores como Castillo Solórzano (*Teresa de Manzanares*) o Vélez de Guevara (*Diablo cojuelo*), que recurren a ellas. Elena se presenta como un personaje dinámico y nómada más en sintonía con *La Gitanilla* (Preciosa) de Cervantes y las pícaras de Castillo, que con otras féminas del propio Salas (Flora, Marcela o Cristina), integradas en el tejido urbano y asentadas en su propio domicilio.

La primera retirada precipitada sucede en Toledo, después de haber engañado a don Rodrigo Villafañe y timarle dos mil ducados, a cambio de no boicotear la boda de su sobrino, don Sancho, al que acusan de violador.

El caballero cree a pie juntillas la historia, y les da lo que piden. El cuarteto de delincuentes, formado por Elena, Montúfar, la Méndez y un criado, salen precipitadamente dirección a la corte. Aparecen en el siguiente capítulo viajando hacia Burgos, en busca de la protección de la hermana de la Méndez. No llegan a encontrarse con ella, y el siguiente viaje los precipita hasta Sevilla, donde los malhechores se harán pasar por píos mendicantes. En la capital andaluza, después de casi tres años viviendo de la mentira y de la generosidad de los sevillanos, Elena y Montúfar dejan la ciudad cuando el criado los delata. Parten hacia Madrid, donde se instalan como matrimonio.

Esta vida itinerante está relacionada con el tema del camino y del anonimato que el espacio urbano brinda a los criminales y delincuentes, y se contrapone con la de las damas cortesanas asentadas en un domicilio concreto. El viaje funciona como engranaje para el encuentro y desencuentro de la acción, y las urbes como espacios simbólicos: Toledo representa la ciudad de la ceremonia y la fiesta; Burgos ejemplifica el mundo rancio de la nobleza más castiza; Sevilla, la Babilonia del pícaro, y Madrid; el maremágnum de oportunidades para pícaros, truhanes, busconas y delincuentes.

Las burlas y los hurtos llevados a cabo por Elena y sus compinches siguen la línea de las chanzas y timos propios del género picaresco. Es verdad que aquí las estafas preparadas son realmente ingeniosas e infames. La primera trampa (ya la hemos comentado de pasada) que elabora el cuarteto acontece en Toledo. Elena y sus lacayos llegan a la ciudad cuando don Sancho Villafañe va a contraer matrimonio con una excelsa dama toledana. Elena conoce a Antonio, el paje don Rodrigo Villafañe. Este, indiscretamente le cuenta a Elena que las bodas concertadas pretenden enmendar la vida díscola del joven Sancho:

Era [don Sancho] un hombre muy rendido a las flaquezas de la carne y, tan rompido en este vicio, que no solamente procuraba la gracia y buen acogimiento de las damas con regalos y cortesías, sino que a más de una doncella había forzado, travesuras que le costaban al viejo mucha cantidad de hacienda; y que uno de los fines por que más deseó casarle fue por entender que con la nueva obligación del matrimonio asentaría el pie firme... (pp. 491-492).

Después de conocer las debilidades del joven galán, los embusteros, liderados por Elena, trazan un complot para timar al noble mujeriego. La pícara se sirve de su irresistible belleza, y actúa para que don Sancho la vea. El encuentro deja al caballero, hipnotizado: «le tiranizó el alma con tan poderosa fuerza... que perdonara de muy buena gana las bodas» (p.496). Elena secuestra al paje en la posada, y le roba el puñal de Sancho para chantajear al tío. Los cuatrerros se presentan ante el añejo noble con falsa identidad: Elena como dama principal leonesa (montañesa), Montúfar como su hermano, la Méndez como tía, y el criado como paje. Todos vestidos de riguroso luto y con el semblante mudado, engañan al viejo caballero haciéndole creer que su sobrino forzó Elena apunta de daga. Le muestran el puñal como prueba de la fechoría, y piden, para enmendar el ultraje, joyas y dinero por valor de dos mil ducados (Guzmán estafó al mercader milanés tres mil). El avergonzado anciano responsable del honor de su rancio linaje, accede.

Así pues, esta primera extorsión es de casta picaresca, la sátira al honor montañés —tan común en el género—, se representa a través de una burla que no puede ser más socarrona. Elena utiliza la vanidad montañesa e hidalga del viejo caballero, para mofarse de su honor hiperbólico y ridículo. Una pícara, que encarna el antihonor, de sangre morisca, gallega, hechicera, ramera, alcahueta, se hace pasar por dama de ascendencia montañesa de León, cuna de la hidalguía. Recordemos que también Justina, mesonera,

cristiana nueva y ramera, se autoproclama «pícaro montañesa» y que da ese tono teatral, de farsa.

La segunda burla de altura ocurre en Sevilla, donde Elena y sus cómplices se hacen pasar por mendigos —como ya hemos comentado—. Con esta vida de falsa beatitud y fingida santidad, consiguen engañar a los sevillanos y vivir cómodamente gracias a sus limosnas. Este fraude está perfectamente en sintonía con la herencia picaril, de perspectiva erasmista, que criticaba muy duramente la religiosidad supersticiosa y milagrera del pueblo. Así, se ve en Guzmán y Justina, optan por la falsa mendicidad, atentado contra la caridad verdadera.

Otro de los temas o clichés que goza de gran tradición entre los pícaros, y que Salas incluye en su texto es la condición de maridos pacientes o «cartujos». Si Salas Barbadillo hace casar a Montúfar con Elena, y ella se vende para mantener a su marido es porque así lo había hecho Guzmán con su segunda esposa, Gracia, a quien prostituye para vivir a su costa. Además, si finalmente Elena quiere dejar a Montúfar por Perico el Zurdo, es porque también Gracia abandona a Guzmán por un capitán. La misma peripecia — como veremos en el capítulo 4— vivirá Teresa de *La niña de los embustes* con su segundo marido, Sarabia, quien pretende prostituirla y vivir a su costa.

La ironía y la burla hiperbólica de raigambre picaril (Rey Hazas, 1986) rezuman por toda la novelita: desde el léxico hasta la sintaxis. En la primera estafa a don Rodrigo, los farsantes interpretan una escena dramática de altos vuelos. A través del llanto y una actuación hiperbólica (la Méndez se tira de los pelos para acrecentar la tragedia) consiguen debilitar al anciano caballero:

que sería de mucho efecto para el auditorio acudir al ademán de los cabellos, y tirando de unos que ella traía postizos toda la vida para hacer más al vivo semejantes pasos, pareció que los arrancaba a manojos (pp.497-498).

La escena la califica el propio narrador de «capilla que se pudiera alquilar, si fuera el tiempo del Cid Ruy Díaz, para plañir difuntos» (p.498).

En otro pasaje encontramos a Montúfar, Elena y a la Méndez en Buitrago, donde el rufián cae enfermo. Aprovechando la debilidad de Montúfar, las mujerzuelas se burlan de él cruelmente, y lo abandonan moribundo. A los tres días, restablecido, las alcanza antes de llegar a Burgos, las ata a sendos árboles, las azota como castigo, y las sermonea con un discurso sarcástico e irónico:

Madre honrada, aprovéchense en esta ocasión del entendimiento que Dios le dio, a quien se encomiende e todo corazón, porque, sobre la edad que tiene, el trabajo de esta tarde temo mucho que la destierre de este mundo. Y así, mi parecer que envíe por un confesor con quien descansa limpiando su conciencia. Verdad es que la vida que Vuesa Merced ha pasado [es] tan ejemplar que tendrá la cuenta breve y fácil el despacho. ¡Oh qué caridad! ¡Oh que honrada señora!, pues, en vez de murmurar de faltas ajenas, toda su vida ha gastado en cubrir flaquezas de mujeres mozas; sin tener mayor manto que las otras (p.522).

Este tono socarrón y punzante lo empleará Salas en más ocasiones. El parlamento que hace Perico el Zurdo ante la justicia, razonando su crimen (remata a Montufar), no tiene desperdicio. Compara al rufián con un carnero:

que por muchos que habían acabado hasta entonces en sus manos, en vez de castigo se le había dado paga; y no sabía por qué razón, siendo el difunto Montúfar mayor carnero que los demás y conocido por todo el mundo por animal de este género, se había de hacer esta particular demostración poniéndole a él en prisiones y condenándole a muerte (p.539).

Con lo expuesto, no hay duda que hay en la obra cierto regusto picaresco: la autobiografía de la protagonista, el carácter burlesco y descarnado de su genealogía, las estafas, la vida hipócrita de los cuatrerros, el relato itinerante, etc., dan fe de ello. También la sátira a personajes y tipos (rufianes, aristócratas, lacayos, terceras, etc.) juntamente con las notas misóginas en las digresiones que hace Salas Barbadillo sobre Elena, —y que analizaremos en el siguiente apartado— refuerzan el acento picaresco de la novelita.

### 3.3.2.2 Discurso celestinesco.

Como ya hemos apuntado más arriba, *La hija de Celestina* está fuertemente ligada también a la tradición celestinesca. Así lo apuntó Du Perron de Castera que emparejó *La Celestina* con *La ingeniosa Elena*: «*La Celestine* et *L'ingenieuse Helene*, quinepeuvent passer toutau plus que pour des Romans» (Fradejas Lebrero, 1983: 16). Salvá en su *Catálogo* la consideró junto a *El sagaz Estacio* imitaciones directas<sup>144</sup>. Hilard (1957) también la contextualiza en la tradición celestinesca, y María Rosa Lida (1962) ratifica la tesis afirmando las múltiples deudas al personaje de Celestina. La Grone (1941) consideró que la ampliación de 1614 era un homenaje más a la obra de Rojas, al añadir una tercera Celestina con la novelita en tercetos, *La Madre*. Es incuestionable que Salas se sintió seducido por *La Tragico-*

---

<sup>144</sup> Las moralizaciones apuntadas en *El sagaz Estacio* tienen muy presente a *La Celestina*: «enseña una doctrina moral y católica, amenazando con el mal fin de los interlocutores a los que les limitaren en los vicios». Tomo la cita de la edición de Cotarelo y Mori (1907).

*media* y que tomó de ella elementos pintados por Rojas un siglo antes<sup>145</sup>. El discurso prostibulario de la obrita es, sin duda, de rasgo celestinesco<sup>146</sup>. En *La hija de Celestina*, por primera vez, y de manera descarada, la protagonista desarrolla su oficio de meretriz sin tapujos ni pretextos. El propio narrador llama a Elena, «ramera» y cuenta sin ambigüedades su incursión en la vida pública desde los trece años:

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).

El influjo de la inmortal tragicomedia rezuma sobre todo en los personajes. La madre de Elena es una excelente «Celestina», así se lo hacen saber sus vecinos que le otorgan el título de la alcahueta de Rojas. Es bruja, hechicera, remendadora de virgos, y como su referente, también muere trágicamente en manos de unos ladrones. La deuda de personajes no acaba con ella, sino que se amplía con la figura de la Méndez y el rufián Montúfar, de clara estirpe celestinesca.

La Méndez goza de una apariencia y modales que siguen los patrones celestinescos, cumple la función de tutora y mentora de Elena, como lo fue Celestina. En *La hija*, se la describe como: «mujer muy cumplida de tocas y rosario, de cuyas opiniones y doctrina se fiaban los negocios de mas importancia y peso» (p. 495); la alcahueta de Rojas es igualmente guía y preceptora de los: «steps of the picaresque heroine» (La Grone, 1941:443).

---

<sup>145</sup> Dejamos para el apartado de intertextualidades (3.4) donde siguiendo a La Grone se ven claramente aspectos estilísticos, nomenclatura nominal, y los discursos de algunos personajes de gran similitud, entre *La Celestina*, y *La ingeniosa Elena*.

<sup>146</sup> Desarrollaremos en el apartado (3.4) las analogías textuales más importantes entre ambos textos.

La modesta sucesora de Salas, encarna el papel de consejera (tercera) en las embajadas del amor. Así se ve cuando exhorta a Elena para que deje a su proxeneta, y mire más por su hacienda que se vería incrementada sin el porcentaje destinado a Montúfar:

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 ).

Ambas alcahuetas comparten las mismas vicisitudes al servir a un amo maltratador, y coinciden en avisar a sus coimas sobre el paso del tiempo, y sus perjuicios para el oficio. El final de esta tercera es de claro sabor celestinesco: muere trágicamente en manos de la justicia, que la condena a cuatrocientos azotes, por su falso oficio en Sevilla.

Montúfar descende directamente de los truhanes y pícaros que explotan a muchachas libres, y como Guzmán y Trapaza fue galeote. Comparte, además, con sus homólogos, Sempronio y Pármeneo, un temperamento cobarde e infame que irrita sobremanera a Elena y a la Méndez, y es motivo del desprecio de ambas. En palabras de la Méndez, Montúfar era:



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, necesidad sin disculpa, gastar con él la hacienda y el tiempo (p.516).

Sempronio le va a la zaga porque será un: «rufián, vellaco, mentiroso, burlador». Los tres están cortados por el mismo patrón: solo muestran coraje frente al sexo débil, mujeres y ancianas, a las que acaban lastimando físicamente.

Salas leyó muy atentamente el texto de Fernando de Rojas. Crea a Elena y la presenta como hija carnal de una mujer reconocida socialmente como «Celestina», y por tanto, queda sujeta a unas atribuciones tanto textuales como existenciales implícitas en su creación creando una celestinesca familiar<sup>147</sup>. Es Elena el ejemplo más tangible de prostituta auspiciado por el discurso del narrador. No será así en las pícaras posteriores de Castillo, Teresa y Rufina, mucho más «edulcoradas», más próximas al perfil de la dama apicarada de María de Zayas, que con las ramerías y prostitutas del mundo celestinesco.<sup>148</sup> Las andaduras de Elena se limitan o —mejor dicho— se delimitan en un espacio muy concreto: el mundo celestinesco, nace en él, y muere en él. Elena a diferencia de Teresa o Rufina, vive al margen de la ley, no le interesa adentrarse ni asentarse en otro espacio vital que no sea el ambiente hampesco. En el texto de Rojas aparecen una serie de féminas del submundo prostibulario. Por un lado, está la alcahueta- bruja y hechicera, y por otro, sus discípulas, Elicia y Areúsa. El perfil de estas dos, sobre todo el

---

<sup>147</sup> Algo parecido hace Castillo Solórzano con *La Garduña de Sevilla*, continuación de *Las aventuras del Bachiller Trapaza* donde Rufina, hija del tahúr asume el protagonismo, que anteriormente había tenido en la primera parte, su padre, Hernando.

<sup>148</sup> Ciertamente, tanto Teresa como Rufina son bastante castas, no se prostituyen y acaban casadas y con hijos (Teresa).

de Areúsa, estaría más en sintonía con la pícara. De ellas, sabemos que son jóvenes, bellas y que comercializan con su cuerpo. Elicia trabaja y vive en la casa-prostíbulo de Celestina, y es la última de una vasta línea de pupilas de la tercera, sucesora de esas «nueve moças» de antaño. Elicia es joven, atractiva e inteligente y ejerce la trata, heredada de su ambiente familiar. Su abuela, y seguramente su madre practicaron el oficio, como así se lo recuerda Celestina en una ocasión a Elicia: «Haziálo yo mejor quando tu abuela, que Dios haya, me mostrava este officio, que a cabo de un año sabía más que ella» (1989:210). Luego tenemos a Areúsa. También es bella, muy astuta e ingeniosa. Conoce las debilidades del hombre en materia erótica, pues es la encargada de planificar la seducción a Sosia. A diferencia de Elicia, Areúsa ejerce la profesión apartada de los prostíbulos establecidos y controlados, y por lo tanto, es una *mujer libre*. Tiene casa propia, está amancebada con un militar que hace de protector, y tiene relaciones con su rufián (Centurio), a quien en el pasado había mantenido. Nos interesa destacar esta relación conflictiva entre Areúsa y su chulo porque se asemeja a la que mantendrán Elena y Montúfar en *La hija de Celestina*. Ambas relaciones son violentas, y en ambos casos, ellas mantienen a sus proxenetas. En definitiva, la trayectoria vital de Elena tiene muchas similitudes con la de la alcahueta y sus fiduciarias : la avaricia trae la muerte de Celestina, que lleva al ahorcamiento de los criados, y la ejecución de estos a la caída y muerte de Calisto, que provoca el suicidio de Melibea.

Podríamos añadir otro elemento en común señalado por la crítica (Rey Hazas, 1986). Nos referimos a los dos planos narrativos (Sancho/aristocrático-Elena/hampesco) de *La hija de Celestina*. Estos tendrían posiblemente su origen en *La Celestina*, aunque esta dualidad —como ya hemos visto—en el texto de Salas, nunca se funde. Si el mundo de don San-

cho puede relacionarse con el de Calisto, desde luego, el mundo de Elena no es el de Melibea, sino el de Celestina, Sempronio o Pármeno.

Otra de las deudas de la inmortal tragicomedia en el texto de Salas es la pasión amorosa de los personajes. El deseo desenfrenado que siente Sancho por Elena se desarrolla en términos parecidos a los de Calisto y Melibea, aunque como indicaremos más adelante, también sigue la tradición cortesana, donde la efusión erótica de los galanes, es un rasgo característico. El lugar de los encuentros amorosos en ambas obras también coincide. La huerta será el espacio elegido por ambos autores para los encuentros amorosos. Calisto y Melibea se citarán allí, y Sancho supuestamente abusará de Elena en un vergel. Todos estos aspectos —y otros que veremos más adelante en el apartado 3.6— prueban el carácter celestinesco de la obra,

### 3.3.2.3 Discurso cortesano

En el discurso narrativo de *La hija de Celestina* se filtran elementos de otra tradición literaria en boga en aquel momento: la novela cortesana<sup>149</sup>. Tal como ha apuntado la crítica más solvente, Salas Barbadillo tiene en mente un relato picaresco de influencia celestinesca, solo que en su afán experimentador ha elegido diferentes mecanismos para ello.

El primer elemento que señalamos como cortesano (y de influencia bizantina) es el inicio *in media res*, con un narrador omnisciente en tercera

---

<sup>149</sup> Para establecer los criterios de carácter cortesano en *La hija de Celestina* me remito al capítulo 1 de este trabajo donde se han resumido los «topoi» característicos de la novela cortesana siguiendo el trabajo de A. González de Amezúa, 1929.

persona. Esta novedad dentro de la tradición picaresca no tiene parangón por entonces, y es el aspecto que ha llamado más la atención de la crítica especializada. 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. De esta innovación semántica o temática deriva la innovación técnica. De ahí que sea necesario y obligatorio el comienzo *in media res*, cuando Elena goza de plena juventud y belleza para que don Sancho se enamore de ella. Es decir, el formato de *La Hija* viene condicionado por la trama, que obliga el uso de la tercera persona. Don Sancho, al igual que el noble galán de la cortesana persigue a una bella forastera, que cree dama. 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. El narrador relata dos planos paralelos, pero sin que estos lleguen a unirse. Esta dualidad, sin fusión, favorece la creencia del galán de que su enamorada es una dama de alcurnia, y obliga, como técnica, al uso de la tercera persona. Sin esta innovación formal, Elena no sabría de don Sancho, y la narración sería otra cosa.

El relato se inicia, por tanto, como novela cortesana, presentándonos las coordenadas espacio-temporales:

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).

Salas incurre en el tópico cortesano de presentar la ciudad a la que se llega, en este caso, Toledo. Este inicio tronca las expectativas del lector o

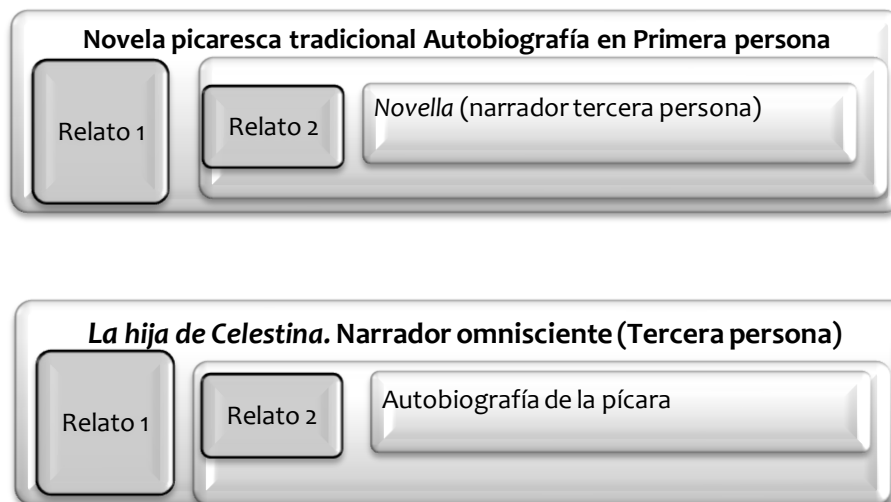
consumidor de novela picaresca que esperaba el: «El deseo que tenía, curioso lector, de constar mi vida me daba tanta priesa para...» (Guzmán); «¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío!» (Justina) o el: «Yo, señor soy de Segovia» (Buscón).

Una vez situado al público, el narrador omnisciente pasa a presentar a la protagonista de la historia, Elena. Nos hablará de su juventud, hermosura e ingenio. Y nos avanzará que su *prehistoria* será contada más adelante: «a cuyo nacimiento y principios les espera más agradable lugar» (p. 487). El narrador situará la llegada de la pícara a Toledo, de noche, cuando la ciudad «ardía en común gozo, porque los más principales de ella hacían una máscara celebrando las bodas de un caballero forastero y de una señora deuda de todos» (p. 489). Salas nos documentará sobre cómo estaban las calles adornadas para tan especial ocasión y se detendrá en describir a sus habitantes.

A partir de aquí, el narrador contará los primeros movimientos de Elena, y su primera artimaña para estafar. El control de la narración está en manos del narrador, como *deus ex machina*. Esta particularidad del relato hace que desaparezca la dialéctica pasado-presente que se observaba en los textos canónicos, que incluían narradores-protagonistas. Cuando se inicia el relato, Elena está muerta, es el narrador externo quien ordena los episodios y quien sermonea con ejemplos moralizadores. Por lo tanto, la vida de Elena no parte del presente como en la mayoría de novelas picarescas, la pícara ya no existe y de ahí que el narrador intervenga a su antojo, cuando le place.

Al incidir en la arrogancia de inventor, Salas Barbadillo construye, como señaló F. Rico, un esquema estructural inverso. Es decir, el diseño formal canónico es alterado: el relato autobiográfico picaresco está inserto en la trama de una novela italiana narrada en tercera persona. Cuando por

lógica, y siguiendo los parámetros poéticos tradicionales (*Guzmán*), sería intercalar «novellas» dentro de la autobiografía picaresca. Esquemáticamente se ve así:



Para Rey Hazas (1986) este recurso inverso obedece a la necesidad de narrar esos planos simultáneos. Dos mundos opuestos, que transcurren paralelamente en el relato, pero que no llegan a entrecruzarse. Solo con un narrador omnisciente se podía conseguir este discurso. Además, y de acuerdo con Hazas, Salas Barbadillo intenta fundir dos corrientes literarias: la picaresca con la cortesana. Esta última se estaba fraguando por aquel entonces (*Quijote*, *Novelas ejemplares* y *Noches de invierno*). El afán experimentador del autor madrileño es inagotable: por un lado, alterna la primera persona con la segunda, (Elena explica su *prehistoria* a Montúfar); por otro, practica el diálogo motejador entre Montúfar y la Méndez (capítulo V). En definitiva, cuatro voces narrativas toman las riendas del discurso. Habla Elena, habla Montúfar, habla la Méndez, tres voces de los bajos fondos,

fusionadas con las del narrador, que nos muestran el peso indiscutible del mundo hampesco frente al aristocrático.

La eventualidad o casualidad es otro de los aspectos que sitúan el texto de Barbadillo al límite del género. Esta característica propicia que el relato despliegue la acción o trama; es la plataforma que sirve al cuarteto de farsantes para diseñar la primera estafa a don Rodrigo. Esta arranca como sabemos en el capítulo I, y se logra gracias al encuentro que por casualidad tienen Elena y el paje en la Puerta del Perdón. La ocasión favorece a la pícarra, que consigue sonsacarle al escudero indiscreto los vicios del joven Sancho, porque: «¡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). La información que le proporciona el escudero la utilizará para dar el golpe al tío del joven tarambana.

Otro elemento de raigambre cortesana es el tratamiento que se da a los líos amorosos entre pícaras y galanes. Ya se ha comentado más arriba y también en el (capítulo 1) que la novela cortesana basa su trama en la intriga amorosa y de honor, cuyas relaciones son mucho más humanas y pecaminosas, parecidas a las de las comedias de capa y espada. En *La hija de Celestina* Salas elabora un acción amorosa donde está muy presente la tiranía del amor. Don Sancho queda totalmente hechizado y perturbado ante la belleza de Elena, solo aspira a estar con ella:

acertó aver 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).

A partir del primer contacto visual con Elena, don Sancho la idealizará aunque la situación indique lo contrario: «no fuera posible en el mundo que mujer de tan buen talle fuera ladrona» (p. 512). Es decir, que el rostro bello está directamente relacionado con la bondad y discreción de la dama<sup>150</sup>. Cuando don Sancho encuentra a Elena, atada a un árbol, en medio del bosque, no cree que pueda ser la dama principal de la que se ha enamorado. El caballero, no da crédito a lo que ve, y conjetura que el demonio está jugando con él:

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 aquella 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).

Salas practica en este pasaje un recurso literario muy en boga en aquel momento: la confusión entre realidad e ilusión, adaptados a su temperamento literario. Aunque como ha apuntado la crítica, el resultado no deja de ser algo superficial en comparación con otros narradores como Cervantes, máximo exponente de esta técnica.

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. Sobre el traje que Antonio luce, este dirá:

---

<sup>150</sup> También Castillo Solórzano vincula la belleza de Rufina con la discreción y humanidad que se presupone a toda noble dama. La beldad de la hija de Trapaza servirá de anzuelo para engañar a sus víctimas que la creen de alcurnia.



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).

A estas descripciones deben incluirse también las 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.

La falsa y triste historia que Elena y sus secuaces cuentan al caballero añejo, don Rodrigo, también formaría parte de la veta cortesana; no únicamente por el tono lastimero, sino como ya hemos anotado, por el ambiente aristocrático que la envuelve. En ella, Elena nos situará en marcos cortesanos típicos como la Iglesia, donde los enamorados se ven por primera vez, y cruzan sus miradas; los paseos hasta el domicilio de la dama; el huerto, etc. También 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), es ejemplo de dicha influencia.

También las incursiones narrativas que actúan como «alivio de caminantes», y que Salas inserta en *La ingeniosa Elena*: (los romances y la novelita de *El pretendiente discreto*), siguen la estela de otras narraciones coetáneas de tendencia cortesana. Así lo veremos en *Teresa de Manzanares*

y *La Garduña de Sevilla* de Castillo Solórzano, donde estas unidades narrativas adquieren peso específico dentro del relato principal.

Otro de los componentes de la tradición picaresca, que evoluciona y se adapta, es la sucesión episódica (capítulos en sarta). Con Salas, la secuencia pasa a ser más compleja porque el formato canónico se entrelaza con el paradigma cortesano. Esta singularidad incorpora novedades como la reaparición de personajes, que actúan al principio del relato y que se recuperan cuando este concluye; es el caso del paje Antonio, y las aventuras de don Sancho, que transcurren al compás de las de Elena, aunque sin unirse.

Finalmente, anotar que el final de *La hija de Celestina* es cerrado, a diferencia de los relatos picarescos canónicos. La muerte final de Elena conlleva un cambio de visión del mundo picaresco de la novela. Gran parte de los relatos picarescos finalizan con la promesa de una segunda parte. La mayoría de sus homólogos varones acaban en *atalayas y cumbres de buena fortuna*, aunque irónicamente. No es el caso de Elena, que acaba ajusticiada: es condenada a garrote vil, y por lo tanto, su vida ha finalizado sin edificación moral, es evidente que no es una pícara al uso. El narrador la castiga por sus reprobables actos. No hay compensación por sus fechorías (como sí ocurrirá con Teresa y Rufina), ni posibilidad de redimirse. Si Salas Barbadillo decide eliminar a Elena era obvio que no podía contar sus memorias una vez muerta, y se justifica así por qué no es autobiográfica esta narración picaresca.

Podemos afirmar que Salas utilizó los componentes más representativos del relato picaresco, pero interpuso un narrador omnisciente burlón y moralizante. Al abandonar la forma autobiográfica abrió nuevos senderos para retórica picaresca. *La Hija de Celestina* es sin duda, el primer ejemplo y el más sobresaliente en la confluencia de tres tradiciones literarias: la pica-

resca, la cortesana y la celestinesca. «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).

### **3.3.3 De *La hija de Celestina* a *La ingeniosa Elena*.**

Como ya hemos apuntado en otro lugar, en 1614, Salas Barbadillo, quizá movido por las ansias de éxito o/y siguiendo los pasos de otros autores coetáneos, saca a la luz *La ingeniosa Elena*, una desafortunada y precipitada ampliación de *La hija de Celestina*. El autor madrileño inserta en la estructura inicial, varias unidades: «La madre», un relato en tercetos sobre un tipo celestinesco; y «El marido», una sátira también en tercetos, contra los maridos complacientes. Ambas piezas están narradas por Montúfar, y forman capítulo aparte después de que Elena cuente su vida (capítulo III). En el capítulo VII aparecen dos interpolaciones más: *El pretendiente discreto*, novela italianizante y el *Romance de Malas Manos*. Estas unidades malogran indiscutiblemente la novelita de 1612, y aumenta en cuatro capítulos la extensión del texto original.

Esquemáticamente la ampliación se ve así:

La hija de Celestina (1612)													
Cap 1	Cap 2	Cap 3		Cap 4	Cap 5	Cap 6	Cap 7					Cap 7	Cap 8

La ingeniosa Elena (1614)															
Cap 1	Cap 2	Cap 3	Cap 4	«La madre» y «El marido»	Cap 5	Cap 6	Cap 7	Cap 8	Se inicia la novela El pretendiente disc	Cap 9	Tres romances y sigue El pretendiente	Cap 10	Dos romances y se acaba la novela	Cap 11	Cap 12

Miguel de Cervantes un año antes, en 1613, había incluido en *La gitanilla* unos poemas («Hermosica, hermosica») de clara tradición germanesca (aunque es habitual intercalarlos); y años atrás, en el *Quijote*, una novela italianizante (*El curioso impertinente*). Otros autores coetáneos insertaron en sus narraciones otros textos, siguiendo los nuevos vientos literarios. Así se ve con *Ozmín y Daraja* novelita inserta en el *Guzmán de Alemán*; *El villano del Danubio* incluida en el *Reloj de Príncipes* de Fray Antonio de Guevara; el *Abindarraez y Jarifa* en *La Diana* de Montemayor; o la «novela del gran Soldán» agregada en el *Galateo español* de Gracián Dantisco. Salas sigue la tendencia e incorpora nuevas unidades para complacer y entretener al público consumidor. Una práctica muy común en otros discípulos de Bar-

badillo como Castillo Solórzano, Céspedes o María de Zayas, como tendremos ocasión de comprobar.

Los romances agregados («La madre» y «El marido») estarían en sintonía con la tradición germanesca biográfica. Las piecillas en tercetos siguen el patrón y estilo de *La vida del pícaro* y las picañas vidas del «escudero», «ganapán» o «estudiante» de «palacio». El origen de este tipo de poesía se registra en los albores del siglo XVI con Rodrigo de Reinoso, pero será en 1609 cuando Juan Hidalgo recopile algunos poemas de germanía. Pedro Liñán de Rianza, Francisco de Quevedo, Cervantes o Céspedes y Meneses practican esta tendencia con sobresaliente aptitud. Salas, ávido inventor de nuevas fórmulas, toma dicha corriente y la mezcla con otras fuentes para equilibrar estructuralmente *La hija de Celestina*. Sin embargo, y como ha señalado gran parte de la crítica, el autor madrileño se precipitó.

La primera digresión se produce camino a Madrid. Si en *La Hija*, Elena contará, durante el trayecto, su vida a Montúfar y luego se dormirán; en *La ingeniosa Elena*, Montúfar, que padece insomnio, decidirá tomar la palabra para introducir el romance en tercetos encadenados «La Madre». En dicho poema, se aludirá a los negocios de una alcahueta llamada Celia, que prostituye a sus hijas. En estos versos la crítica ha visto un ejemplo más del interés de Salas por el mundo de la prostitución; idea que retomará de nuevo en 1620 con *La comedia de la escuela de Celestina*.

El siguiente inciso, también en boca de Montúfar, sirve como pretexto para amenizar el trayecto de Burgos a Sevilla. El rufián se arranca con otro romance, «El marido», también en tercetos. El tema de la composición gira en torno a la situación de los rufianes y los maridos consentidos o «pacientes», argumento, que recuperará años después, en *El sagaz Estacio, marido examinado* (1620).

Tras el poema, siguen los capítulos establecidos, hasta que de nuevo, y camino a Sevilla, Montúfar toma otra vez la palabra. En esta ocasión narra una novelita de influjo cortesano, *El pretendiente indiscreto*, a modo de entretenimiento. El relato cuenta la vida ejemplar de su protagonista, Federico, un noble caballero dechado de virtudes, que por su buen hacer, acaba sus días felizmente casado con una dama de calidad, rica y hermosa. Pero antes de que finalice, el narrador (Montúfar) interrumpirá su discurso dos veces. La primera vez, se ausentará, y tomará el testigo un mozo de Mulas, que cantará tres romances sobre la vida del ratero «Malas Malos». Después de este paréntesis, Montúfar retoma el discurso donde lo dejó. Antes de concluir, se producirá la tercera digresión, dejando la narración en suspenso hasta el alba. De nuevo, el mozo de Mulas aprovecha la ocasión y canta dos romances más, que pondrán fin a la historia de Malas Manos. Cuando amanece, Montúfar retoma su historia y pone el sello final.

Estas interpolaciones —como ha señalado la crítica— otorgan a *La ingeniosa Elena*, un carácter marcadamente italianizante, al estilo de los relatos enmarcados de los *novellieri*. En el intervalo de dos años, desde que aparece la versión original (1612), hasta la nueva en Madrid (1614), el influjo italiano es sustancial. No podemos obviar que en 1612 ve la luz en Venecia la primera parte de los *Ragguagli di Parnaso*, y que de 1613 son las licencias de *El caballero puntual* y *Corrección de vicios*. Parece lógico pensar que Barbadillo se pusiera al día en las innovaciones narrativas y practicara sobre ello. El resultado es una versión mucho más madura, con una fusión entre la novela picaresca y la novela de corte italiano, aunque la crítica más especializada haya otorgado mayor valor artístico a la primera.

Ciertamente, las unidades insertas no tienen sentido y carecen de valor narrativo dentro del relato principal. De acuerdo con Rosa Navarro

Durán, la novelita intercalada no brilla por sus cualidades narrativas, además, vulnera totalmente las leyes del decoro del personaje que cuenta la historia. Es decir, es un rufián, Montúfar, quien narra la vida de caballero ejemplar (Federico), y por lo tanto, el tono es incompatible con el personaje que la cuenta. Concluirá la investigadora que: «Si *La hija de Celestina* es un relato picaresco que se lee con gusto a pesar de la prosa llena de paréntesis de su autor, su metamorfosis en *La ingeniosa Elena* es un total desaguisado» (2007:49-51). Para Valbuena Prat, la reedición de Madrid: «añade elementos que rompen la unidad innecesariamente, (y que la novela y las narraciones son) inoportunas en la acción del plan primitivo» (1974:71); y Fradejas Lebrero concluye que en *La ingeniosa Elena*: «el desequilibrio se acentúa» (1983:24). No podemos descartar que la ampliación de la segunda versión obedeciera a la voluntad de incrementar sus ventas.

Ciertamente, convenimos que las interpolaciones se integran en el relato, sin orden ni concierto, y entorpecen sobremanera el discurso ágil, urgente y seductor de la primera versión. No ocurrirá así con las unidades que Castillo Solórzano inserta en sus dos novelas con pícara: *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*. El autor vallisoletano controla el tiempo narrativo sobresalientemente, y sabe manejar los contenidos sin que se estropee el hilo argumental. Solórzano inserta poemas, entremeses y novelitas en la narración principal sin que esta se malogre. Profundizaremos sobre todo ello en el capítulo 4.

### **3.4 Ideología moral y castigo de Elena.**

Venimos reiterando que *La hija de Celestina* supone un avance más con respecto a la picaresca tradicional. Esta evolución supuso una serie de cambios tanto a nivel formal como de contenidos; la adaptación que hace Salas respecto a la dialéctica canónica del punto de vista (F. Rico) es uno de ellos. Como ya expusimos en el capítulo 1, el origen burgués y converso de los autores modélicos forjó una mirada crítica, acerva y recalcitrante contra los privilegios sociales, que la herencia de sangre u honra conllevaban. Salas, que se jactaba de hidalgo como Lope (aunque puede que no lo fueran), cambió la mirada de la controversia tradicional (*Guzmán y Buscón*). Esta, que se proyectaba de abajo a arriba (pícaro-noble) cambia y adquiere un nuevo enfoque nobiliario (narrador-personaje-lector). Así pues, la denuncia y la crítica de los escritores llamados «marginados», en *La hija de Celestina* están controladas desde el principio por el autor, que opina, reprueba y enjuicia desde su posición de privilegiado. Para Rey Hazas: «Barbadillo, que no dejó de censurar como Quevedo, el carácter externo, meramente aparential de la honra, pretendió que la dialéctica estuviera dentro del texto de la novela, manejada y controlada por él, y no en relación personaje narrador-lector» (1986:52).

La nueva perspectiva adoptada por Salas impone una serie de reformulaciones ideológicas que afectan directamente al discurso del personaje-protagonista. En *La hija de Celestina*, no hay aprendizaje, ni exoneración del protagonista, ni proceso circular, ni amos a los que servir. La novelita se inicia cuando Elena ya ha fallecido, y por tanto, no encontramos atalayas y «cumbres de buena fortuna» (irónicamente hablando) con que se cerraban



los discursos de sus homólogos masculinos. Esta singularidad ideológica rompe con la tendencia ascética de los textos canónicos, aunque sin eliminarla completamente. A pesar de todo, se percibe en *La hija de Celestina* cierta influencia didáctico-moral en las puntadas satíricas, admoniciones y consejos de su autor. Y también en el final reservado a sus protagonistas. Ciertamente, el uso y abuso de los vicios humanos conducen a un final desastroso como ocurriera también en *La Celestina*. Veámoslo.

Según ha visto la crítica, algunos vicios preocupaban sobremanera al autor madrileño: la avaricia, la infidelidad y la hipocresía. En *La hija de Celestina* aparecen todos ellos concentrados en su protagonista, que ejerce la prostitución clandestina. Salas fija el enfoque en la inquietud que este tipo de trata generaba en la sociedad del setecientos. Por primera vez, la vida pública ejercida por su protagonista se pone encima del tapete sin reservas y como medio para subsistir. Enriqueta Zafra (2009) y Coll-Telldchea (2005) han visto en la narración una voluntad clara de sacar a al luz la desorganización imperante en torno al supuesto orden y control de la prostitución no institucionalizada. Dos siglos después de la creación de las mancebías para su vigilancia, sigue habiendo riñas, delitos y homicidios entre rufianes y prostitutas. Así se ve muy bien en *La Hija*, donde una prostituta no institucionalizada y su protector mantienen una relación basada en la violencia<sup>151</sup>. Elena está sujeta a la voluntad de su chulo, que representa a tres categorías de proxeneta del siglo XVII<sup>152</sup>: el que prostituye a esclavas y criadas, a pu-

---

<sup>151</sup> Recordemos que las palizas que recibe Elena por parte de su proxeneta no se esconden; primero, es azotada en el bosque, luego, ya de casados, Montúfar la golpea en varias ocasiones. Las humillaciones del rufián también se extienden a la Méndez y al criado.

<sup>152</sup> Habían cinco clases de rufianes: los que encerraban a sus mujeres en un burdel público; los que se dedicaban a vender los favores de sus pupilas en domicilios privados; los que hacían lo mismo con esclavas o criadas; los que prostituían a su propia esposa, y los que

pilas en domicilios ajenos, y a su cónyuge (en esta última categoría, también Guzmán). Para Coll-Tellechea, la presencia explícita de Montúfar saca a la luz el trasiego sexual de las pícaras y es síntoma de la importancia del fenómeno y la preocupación de las autoridades por controlarlo. Concluirá la investigadora que: «Quienes favorecían la explotación legal, escarnecían, naturalmente esta explotación libre de la mujer» (2005:48).

Así pues, la prostitución clandestina y el proxenetismo en la obra de Salas Barbadillo responde a un tema de actualidad que tanto moralistas como legisladores habían puesto de relieve. *La hija de Celestina* exhibe los flancos abiertos por donde esa lacra descontrolada se cuele, y los peligros que ese desorden provoca. Creemos que el autor utiliza el espacio de la ficción para cuestionar las ordenanzas públicas y la inoperatividad de los burdeles. Ese desajuste social proporcionó al escritor madrileño un material narrativo lo suficientemente sugestivo para deleitar al público del momento.

Salas crea un personaje desestabilizador (pícara-prostituta) que trae el caos social. Si en *Justina* solo se intuía, Elena arranca como una fuerza devastadora capaz de poner «patas arriba» el equilibrio social. La pícara de Salas opera como una *mujer libre* que mediante la seducción, el disfraz, el comercio de su sexualidad y sus ademanes cortesanos provoca momentáneamente el caos. El tema propuesto es realmente subversivo para ceder la voz íntegramente a la pícara-prostituta, por eso, Salas se erige como narrador en tercera persona para controlar el discurso, y aprovecha la ocasión

---

prestaban su casa a mujeres casadas para facilitar el adulterio (Mary Elizabeth Perry: 1992: 127).

para insertar una serie de consejos al estilo de los manuales de conducta. De ahí que se aparte del relato picaresco, autobiográfico.

El autor-narrador se manifestará a través de los comentarios o reprimendas. Así, la primera admonición la localizamos en la «Aprobación» al libro por el doctor Gregorio Juan Palacios. En ella se previene de ciertas mujeres infames, que solo traen desgracias: «No hay en ella cosa contra nuestra sancta Fé Católica: antes bien...enseña quanto se han de guardar los hombres de una ruyn mujer» (p.481). Dos años después, en la ampliación *La ingeniosa Elena*, Francisco de Lugo y Dávila también previene al lector de la malicia de las *mujeres libres* como Elena:

Para conseguir Alonso de Salas el fin que con tales obras se pretende, te muestra en la astucia y hermosura de Elena y trato de su compañía lo que executa la malicia desde tiempo y el fin que tiene la gente desalmada... Y aunque de historias verdaderas pudiera darte casos admirables, quiso para mayor deleite y muestra de su buen ingenio, ofrecerte de su inventiva esta novela (2007: 554-555).

Este tipo de busconas están por todas partes, así se cuenta al inicio de la obra. El narrador advierte de su presencia en todas las arterias de Toledo: «Por las calles y plazas públicas también andaban muchas de menor calidad en la sangre, que en lo demás bien competían, a cuyo olor iban mozelos verdes y antojadizos» (p.489). Elena es vivo ejemplo y una amenaza real, ya que se acerca a la esfera aristocrática peligrosamente. De ahí que el punto de vista, ya no sea desde abajo, como en los pícaros, cabeza de linaje, sino desde arriba, desde la autoridad que vigila y contempla con preocupación (Salas) los pasos de la delincuente.

Para evitar la tragedia, hay que sortear el contacto con estas mujercuelas, y fijarse en aquellas que son honestas y discretas. Así se lo recuerda

el narrador al libertino don Sancho muy «rendido a las flaquezas de la carne», y que en más de una ocasión había forzado a doncellas<sup>153</sup>:

(¡Triste del amante que corre tras el interés torpe de su apetito, pues no conoce lugar de reposo en tanto que no consigue el efecto de su deseo! ¡Dura ley estableciste, dura y forzosa, madre naturaleza, cuando obligaste al hombre, rey de todas las criaturas, a que siguiera los antojos de una mujer fácil que sólo se desvela en buscarle la perdición!) (p.515).

Sigue el narrador que: «pudiendo descansar en los honestos y hermosos brazos de su mujer, codiciaba los de una vil ramera que había sido y era pasto común». Y continuará reprobando esta actitud: «Tan torpe es la condición de nuestro apetito que, aborreciendo el manjar limpio y saludable, jamás se ve harto del más dañoso y grosero» (p.509). Sus pasiones execrables le convierten en un ser infame y desgraciado:

¡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 [...] ¿qué buscas? (p.510).

¿Sabes, por tu vida, adónde vas? Pues espérate un poco; oye que no seré largo: a quemar tu hacienda, a echar por el suelo tu reputación, a volver las buenas voluntades de tus deudos y amigos espadas que deseen bañarse en tu sangre (p.510).

La naturaleza viciosa de don Sancho no es el único ejemplo de amonestación.

---

<sup>153</sup> La agresión sexual por parte de jóvenes nobles se establece como un lugar común en la literatura áurea. También Roberto en *La fuerza de la sangre* de Cervantes, abusa de una joven dama al inicio de la novelita. Sobre este tema véase el ensayo de Enrique García Santo-Tomás (1995) en *Criticón*. También en *La fuerza del amor* de María de Zayas la dama es igualmente abofeteada por su marido.

El papel del veterano aristócrata, don Rodrigo, también es censurado por su carácter débil y fácil de manipular. Las travesuras de su sobrino (ultrajes a doncellas) le cuestan grandes cantidades de hacienda, que no duda en anticipar rápidamente para evitar el escándalo social. Las reprensiones hacia su conducta también están ligadas a la manera de entender las costumbres amorosas de la élite a la que pertenece: «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 mala costa de muchos pasos, a fuerza de infinitos dineros y a importunación de prolijos ruegos» (p. 509-510).

La vida precipitada y fullera que lleva el cuarteto de estafadores también es reprendida por el narrador, quien les advierte de las trágicas consecuencias de la actividad infame que ejercen:

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 muchos aparta [...]; pero a este ejercicio de quien vamos hablando, como mueren siempre en lo más verde y lozano de la edad en manos ajenas (p.502).

Continuará con una reflexión hacia los infelices:

Hombre, ¿Es posible que, cuando no tengas ojos para ponerlos en el respeto que Dios debes, pisando la honra que tus padres te comunicaron [...] que quieras más la bajeza de un vicio que veinte años de vida, que te quita un verdugo? (p.502).

La hipócrita vida que llevan en Sevilla también es censurada por el narrador: «Enojose el cielo y, no pudiendo sufrir que tanta maldad durase permanente, corrió la cortina de la hipocresía de golpe y viéronme desnudos sus vicios» (p.533).

Para T. Hanrahan, Barbadillo interviene de manera breve y oportuna, evitando las largas moralejas de *Guzmán*: «a veces su comentario con-

siste sólo en el uso de un adjetivo peyorativo, pero de cuando en cuando se permite un párrafo en el que hace un juicio moral de su protagonista u otros personajes» (1967:228). Es decir, que el autor madrileño rehúye de las extensas moralejas o sermones a lo «Aleman» o «Martí», siguiendo la técnica de Dickens y de los autores victorianos y adapta las admoniciones a su temperamento costumbrista y satírico.

Según lo expuesto, es evidente que el pensamiento crítico de Salas Barbadillo planea por toda la obra. Ciertamente, el autor madrileño sermonea a dos estamentos sociales: el aristocrático, por corrupto; y el hampesco, por vil y bellaco. Sin embargo, y como se ve al final de la obra, el peso de la ley recae sobre el segundo. Si bien don Sancho se había manifestado como un violador en potencia, un ser lujurioso de pasiones desbocadas, Barbadillo, hidalgo como su personaje, establece una diferencia entre las responsabilidades de los nobles y la de los plebeyos. El vicio de Sancho se considera natural, y su linaje de sangre, su salvoconducto que perdona sus tachas. Sus devaneos amorosos se asumen como producto de un sentimiento sincero y nada materialista, mientras que Elena se mueve por codicia y egoísmo. Ella es viciosa contra natura, y su vileza marcada por su herencia celestinesca la condenará al peor fin. De ahí que Salas estructure dos relatos (aristocrático- rufianesco) paralelos que nunca se entremezclan. La vida picaresca de Elena atenta contra el orden social —fuera de las leyes de mancebía—, ella actúa como una delincuente, desestabiliza la institución del matrimonio, y no duda en matar cuando se cansa de su chulo. Ante tan desequilibrada vida, no le queda más remedio al autor, por el bien común, que Elena muera a garrote y encubada. Se consigue así, que el orden público se proteja de los peligros de la pícara más libre y peligrosa de todas. Para Janine Montauban (2003) el ensañamiento del final de Elena estaría relacionado

con la voluntad del narrador de sujetar a su criatura literaria, que en muchas ocasiones se le va de las manos, mucho más que Justina. Su muerte se inserta en el deseo del narrador de castigar a la subversiva, y restituir a los personajes varones. También ve Montauban más ejemplaridad en su castigo cuando en la última página se le niega la voz a Elena y encarga su epitafio a un poeta de Toledo<sup>154</sup>.

El trágico desenlace de Elena en nada se parece al de sus sucesoras Teresa y Rufina. Las pícaras de Castillo saborean un final mucho más dulce: acaban insertadas en la sociedad y en buena posición económica<sup>155</sup>. Todo ello nos hace pensar que la visión del mundo en *La hija de Celestina* es realmente conservadora. Elena acaba ejecutada, y don Sancho casado con una noble dama. A don Rodrigo Villafañe le devuelven el dinero del hurto, que es heredado por su sobrino, quien decide vivir a partir de ese momento «honesto casado». También se enmienda el paje don Antonio, quien toma el hábito. El mensaje es transparente: mantener un *status quo*, donde la clase privilegiada conserve su liderazgo frente a los estamentos villanos, y por tanto, la no intromisión de clases.

---

<sup>154</sup>Pero es el narrador en última instancia quien lo transcribe en la novela. Y cuando en un alarde de ironía se deja a Elena que desde la muerte denuncie la estrategia autorial, apelando a que el «enemigo es su padre», no cabe señalar otro que el textual, esto es, el narrador.

<sup>155</sup>A este respecto algunos críticos han visto en el «happyend» de algunas pícaras, un elemento más de la ficcionalidad narrativa, carente de correspondencia real. Las posibilidades que *mujeres libres* como Elena, Teresa o Rufina triunfaran en la sociedad del siglo XVII, no parece muy plausible, y más teniendo el tema del linaje y limpieza de sangre tan arraigado entre sus ciudadanos. Como apunta Rodríguez-Luis: «lo que ocurre en las novelas de pícara es una suspensión de la verosimilitud interna de la obra» (1979:30). Pero para otros, como E. Sáinz obedece al carácter misógino del relato mismo: «La inverosimilitud es una consciente opción ideológica en una novela con proyección de futuro: una novela que se dirige a un lector cómplice y solidario para avisarle de lo que puede llegar a suceder si los hombres no controlan a tiempo a las indómitas mujeres (1999: 40).

<sup>6</sup>El verbo «hilar», en la tradición literaria también tiene connotaciones sexuales. Las hilanderas están vinculadas al ejercicio de la prostitución.

Finalmente anotar que el tono misógino aparece siguiendo los postulados moralistas y antifeministas de los relatos picarescos. Elena está sujeta a las pretensiones moralistas de su narrador. Los adjetivos calificativos ya hablan de las simpatías del autor hacia sus personajes. A Elena la llamará: «ramera», «vil ramera», «mujer fácil», «hija de Celestina» y se la vinculará con las habilidades tejedoras (metafóricamente hablando): urdidora de trazas<sup>156</sup>. (A diferencia de Penélope y Szcherezade que son premiadas con la restitución del matrimonio, Elena se aliena con Celestina con su desastroso final). Frente a los descalificativos de Elena, don Sancho no dejará de ser un: «pobre mozo», «triste» y «miserable».

En definitiva, Para Alan Francis, esta Celestina del siglo XVII, se integraría dentro de la nómina de novelas picarescas que no plantean preguntas ni morales, ni filosóficas:

no se puede hablar de contiendas literarias, sean de estilos ni de ideas, como en la obra madre de Fernando de Rojas. En realidad *La hija de Celestina* carece de problematismo plano, si la leemos en el contexto de los tiempos y en contraste con otras obras que participan e uno u otro modo en el mismo género, —y continuará—: los valores hasta medianamente estético-morales son escasos o nulos en este contexto de diversión y acomodamiento a los gustos anticipados del auditorio. En conclusión, es obra que perteneciente al grupo de llamadas novelas picarescas que no hacen preguntas, no plantean problemas ni se desvían inicialmente de los valores vigentes de la época (1978:124-125).

El final ejemplarizante con la muerte de los forajidos y las segundas oportunidades a los representantes de las clases acomodadas indica que Salas Barbadillo apuesta por la restauración del orden social, que momentá-



neamente había sido truncado por la habilidad de la pícara-prostituta. El final punitivo evita el caos y pone de nuevo las cosas en su sitio.

### **3.3.5 Elena: prostitución, delincuencia y patíbulo.**

El retrato que Salas Barbadillo hace de su protagonista, Elena, constituye una de las primeras grandes «pinturas» femeninas de las letras áureas. Así lo consideró Luis de Oteyza (1917) en un curioso volumen titulado, *Las mujeres en la literatura*, donde incluye el nombre de Elena junto a otros de interés como Dulcinea de Toboso, Lady Macbeth, Electra, Pepita Jiménez, Margarita Gautier o Ana Karerina. Salas Barbadillo se sintió entusiasmado en la creación de su personaje por la cantidad de detalles que incluye en su fino retrato psicológico. El autor nos presenta a una protagonista compleja: Elena es de apariencia bella, ingeniosa y garbosa, virtudes que ocultan una «mujer fatal», salida del mundo *non sancto* de la corte madrileña. Como ya indicamos en otro lugar, Barbadillo nos presenta a una prostituta no institucionalizada que arranca como una fuerza devastadora capaz de desestabilizar el *statuo quo* social al acercarse peligrosamente al mundo aristocrático. La pícara de Salas opera como una *mujer libre* que mediante la seducción, el disfraz, el comercio de su sexualidad provoca momentáneamente el caos.

Elena está creada siguiendo los patrones sociales existentes en el siglo XVII —como ya hemos comentado—, y también modelos literarios: es descendiente directa de Elicia y Areúsa, de sus primas de las siguientes

*Continuaciones* (Drionea y Livia)<sup>157</sup> y de aquellas mujerzuelas conocidas como busconas que habían aparecido como simple esbozo en otros relatos (*Guzmán, Buscón, Segunda parte de Luna*, etc.). Si en Mateo Alemán, Espinel, Luna, etc., la buscona es tan solo un personaje episódico y sin dimensiones de la que apenas nada se sabe, en *La hija de Celestina* se amplía el tipo, y se convierte en un actor completo, mucho más coherente y «realista». Esta originalidad ha llevado a la crítica como T. Hanrahan (1967) a considerar que fue Salas Barbadillo y no el autor de *La pícaro Justina*, quien elaboró el primer intento consciente de presentar un protagonista femenino que fuera también pícaro. Elena es un personaje literario con cuerpo, está bien elaborado, tiene carácter y profundidad. 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 bernardinias y sus gracias, camino de la tragedia» (1974:1108). Ciertamente, Elena destila una personalidad bien elaborada, muy real —en palabras de T. Hanrahan (1967)— que la aleja de sus congéneres Teresa y Rufina, más superficiales, inconstantes, poco creíbles y con tintes de marioneta.

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. No estamos en este punto del todo de acuerdo, ya que Pablos también participa en la muerte de unos corchetes sevillanos; y Guzmán se hace delincuente de altos vuelos en la segunda parte de su vida. Ciertamente, Elena posee unas cualidades que la mantienen siempre al margen de la ley y fuera

---

<sup>157</sup> Son las discípulas de Elicia en la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* de Sancho de Muñón.

de la sociedad, es una auténtica *outsider*: está profundamente alienada, mucho más que su madre «celestina»<sup>158</sup>.

La pícara de Salas posee un gran atractivo porque posee las tres aptitudes fundamentales para seducir y embaucar a sus víctimas: belleza, ingenio y liviandad. Características que otros escritores ya habían aunado en un personaje literario con el mismo nombre. Salas elige el nombre de Elena<sup>159</sup>, porque en el siglo XVII está asociado a la mujer fatal: bella, astuta e inmoral, y por un precedente muy significativo: la Elena griega. Sin embargo, como indica el narrador en el texto: «nuestra Elena más hermosa que la griega y más liviana, que en lo uno y en lo otro, aunque vino tantos años después, la pasó muy adelante» (p.492).

Sobre la belleza de Elena se precisará que era: «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 conviniente» (p.487). Y entre sus cualidades físicas, el narrador hará especial mención a sus rasgos faciales, concretamente de su mirada se nos dirá que: «Eran sus ojos negros, rasgados, valentones y delincuentes (p. 488)» y donde las cejas, los dientes, el cabello y, al fin, desde la menor hasta la más principal parte, pasaba rigurosa censura y obedecían su corrección. En definitiva, cuando salía a la calle era el blanco de todas las miradas:

---

<sup>158</sup> La madre de Elena podría considerarse miembro de la sociedad por sus labores de Celestina, al menos en el marco de la literatura o en aquellos lugares, donde la autoridad hace manga ancha, la alcahueta se la ha considerado útil socialmente.

<sup>159</sup> También, veremos que «Teresa» nombre escogido por Castillo para su protagonista, tiene tradición literaria y folklórica. Otro nombre que tradicionalmente se asociaba a los pícaros y rufianes es el de «Pedro», nombre que tomará Salas Barbadillo para su protagonista en *Pedro de Urdemalas*, y Castillo Solórzano para el personaje protagonista de una novelita cortesana inserta en *La Garduña de Sevilla*.

¡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 no con los pies, con los ojos siquiera, el breve tiempo que estuviera en pasar la calle(pp. 488-489).

Si la beldad de Justina solo la habíamos intuido, la de Elena la vemos. No únicamente el narrador se prenda de ella, sino también el joven don Sancho. Le basta ver su rostro un segundo «con la luz de las hachas» para caer hipnotizado:

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 arrojará en los brazos de tan loco disparate si no ahogara la prudencia por entonces este deseo, que antes de nacido fue muerto (p. 496).

Más adelante, cuando don Sancho y sus escuderos dan caza al coche de los forajidos en Madrid, el joven galán reconoce los ojos «que le habían vencido», y se disculpa ante la que el cree que es una dama abonada.

La estirpe de Elena es —como ya hemos visto— celestinescopicaresca, e influye muy tempranamente en su conducta. Con esta herencia abyecta, el determinismo celestinesco la sitúa en manos del verdugo en su desastrado final. Su «carrera» empieza bien pronto de la mano de su madre que la lanza a la prostitución:

Ellas me cortaba de vestir aprisa, y mucho más los sastres, porque mi madre se resolviese a abrir tienda, que al fin se determinó antes que yo cumpliera los catorce de mi edad, no hubo quien no quisiese alcanzar un bocado obligándome primero con alguna liberalidad (p.507).

Elena ejerce la trata clandestina desde los trece años sin prejuicios, y la efectúa por etapas: desde la niñez, con proxeneta, y con marido «cartu-

jo». Además de vivir de su cuerpo, estafa y engaña para prosperar y medrar económicamente. Se mueve por un fin: la riqueza, y posee el suficiente ingenio para conseguir sus objetivos. Para ello, pone en práctica un «donjuanismo burlador» más propio de los varones. Elena es una seductora nata, capaz de persuadir sin esfuerzo a memos y mentecatos. Se mueve en los ambientes idóneos para «hacer la carrera». Así en las primeras páginas la encontramos en La Puerta del Perdón (Toledo). En este lugar hallará a su primera víctima: Antonio, el paje de don Rodrigo Villafañe, al que embaucará con su fina labia. En un momento de la conversación, Elena declamará con sutil voz: «¡Oh, Antonio mío!». Cuando el mozo «poco ejercitado en semejantes refriegas», se oye llamar así, por «aquellos labios de cuya hermosura elegante se pudiera vender mayor sujeto que el de su corto ingenio» (p.492), se le enciende el alma de tal manera, que le confiesa los vicios del señorito don Sancho. Con la valiosa información, Elena ejecuta su primer golpe. Como apunta Rosa Navarro Durán, Salas se inspiró para este pasaje en Areúsa y Sosia.

Este «donjuanismo» lo practicará en más ocasiones con éxito: conseguirá seducir a don Sancho como hemos visto, enternecerá el corazón del añejo caballero en su aposento, y enamorará a Perico, cómplice y último amante.

La perspicacia y el ingenio hacen a Elena una estafadora ejemplar y la convierten en una gran urdidora de timos: «echaba una tela que le duraba todo el año; y era tan casera y hacendosa la buena señora que nunca salía del telar<sup>160</sup>» (p.488). Su temperamento es de naturaleza falsa y tramposa, y su

---

<sup>160</sup> Por supuesto aquí «telar» tiene sentido metafórico, de enredar a sus víctimas como la tela de la araña. Este valor también se encuentra en *El Quijote* al hablar de Mateo Boiardo (I,VI).

corazón la alcoba de la invención: «mentía con mucho aseo y limpieza, y que salía una bernardina de su boca cubierta de pies a cabeza de tantas galas que se llevaba los oídos de los que la escuchaban sin poderse defender los más severos y rigurosos ánimos» (p.488).

Elena y sus secuaces, viven de la impostura y de la falsa identidad. El vestuario y el disfraz son el pasaporte hacia el éxito. Su imagen está ligada a los beneficios materiales, de ahí que cuide con sumo esmero su apariencia externa:

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).

En las primeras páginas ya se intuye el negocio que a través de la indumentaria hacen los cuatreros. La capacidad camaleónica de la pícara y su cuadrilla no conoce límites. Usan el disfraz y actúan como una compañía ambulante para realizar sus timos. Para la primera estafa al caballero leonés, Elena se afana en una «ropería», tres trajes de luto, y de esa guisa se presentan ante el decadente caballero. Elena no dudará en forzar magistralmente unas lágrimas, para enternecer a su víctima:

Aquí Elena, que sabía que una mujer hermosa tal vez persuade más con los ojos llorando que con la boca hablando, en lugar de razones acudió con una corriente de copiosas lágrimas tan bien entonada, ya alzando, ya bajando, limpiándose ya con un lienzo los ojos por mostrar la blanca mano, y ya retirando el manto porque se viesan en el rostro las lágrimas, que, cuando es hermoso, tanto obligan a piedad vistas como oídas (p. 497).

En Sevilla se hacen pasar por falsos beatos con un pobre atuendo: «de buriel pardo, ferreruelo largo y sotana que llegaba hasta la media pierna, y poniéndose calzas groseras de lo mismo y zapato de vaqueta, con una campanilla en las manos» (p. 528). Con esta doble identidad, inician su hipócrita vida en Sevilla que dura casi tres años, hasta que el teatro se les viene abajo cuando el criado los denuncia.

Elena es insensible, despiadada y cruel; no tiene sentimientos por nadie, así reduce a su amante genovés a la extrema pobreza en la cárcel. También con Montúfar, se muestra despiadada y sin escrúpulos cuando ella y la Méndez lo abandonan moribundo. Dicha insensibilidad es recíproca, puesto que Montúfar hará lo mismo con ellas dejándolas en medio del bosque. Si luego las rescata es por la relación interesada que mantienen los tres: la belleza e ingenio de Elena son su seguro de vida.

Elena demuestra una liviandad con Montúfar, muy superior a la pasión de bajo voltaje empleada con los otros personajes. Es la lujuria lo que la une a su chulo y lo que le da categoría y peso al relato. La relación entre ambos nace de una pasión primaria; Elena, en un inicio, se siente fuertemente atraída por él, así se lo hará saber a su protector cuando le cuenta su vida (cap.III): «...me aficioné de tus buenas partes, siendo el primer hombre que ha merecido mi voluntad y con quien hago lo que los caudalosos ríos con el mar [...] dándote lo que ha tantos he quitado» (p.508). Más adelante, cuando se hacen pasar por falsos beatos, vuelven a casa para dedicarse a algo más que a rezar: «Elenica fue siempre, de su condición medrosa, y no reposara bien en una cama solitaria» (p.532).

La auténtica ralea de Elena se descubre al final del relato. Casada con Montúfar sufre humillaciones de toda índole. La pasión inicial de la pareja se convierte en odio cuando el rufián da muestras de cobardía y esca-

sa voluntad. Su condición de marido complaciente devuelve a Elena al mundo de las meretrices, provocando la subversión de esta, que decide tomar a Perico el Zurdo<sup>161</sup> como amante. La infidelidad de la pícara encoleriza a Montúfar, que acaba golpeándola de nuevo:

Vio que Elena admitía la conversación de un mozuelo inútil, de estos que toman siempre a la una de la noche la pesadumbre con las esquinas y juran después a la mañana que las mellas que hicieron a su espada procedieron de dar muchas cuchilladas en los broqueles de su contrario (p. 539).

Elena se rebela y envenena a su rufián. Ninguna otra pícara llega tan lejos como la de Salas. El asesinato de Montúfar perpetrado por Elena y con la ayuda de Perico demuestra el carácter criminal y vengativo de esta pícara sin parangón. La crítica ha visto en este consorcio conflictivo rufián-prostituta semejanzas con la relación entre Cariharta y Repolido de *Rincónete y Cortadillo* (Navarro Durán, 2007) y —aunque muy de lejos, a mi parecer — con el desenlace fatal del amante de Rufina, Roberto, en *La garduña de Sevilla*. El rencor y odio de la hija de Trapaza hacia su amante-burlador hace que esta persuada a otro pretendiente para que lo asesine.

Finalmente, apuntar que una parte de la crítica ha visto en Elena un temperamento simpático y gracioso, a raíz de algunos comentarios vertidos por el narrador sobre su carácter gracioso:

Montufar, que siempre las había tenido en opinión de mujeres entretenidas, porque su ordinario lenguaje —así el de la vieja como el de la moza— era todo el año burlas y donaires, creyó que hablaban de chacota con intento de divertirlo como en otros tiempos hacían (p.519).

---

<sup>161</sup> También Pedro de Urdemalas de *El sutil cordobés* se hace llamar Perico el Zurdo.



A nuestro parecer no creemos que las estafas realizadas por Elena y sus secuaces, y mucho menos el discurso irónico y sarcástico dirigido al agónico Montúfar, sean suficientes para conjeturar que Salas presentó una heroína benévola y afable. De acuerdo con T. Hanrahan, creemos 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).

Con lo expuesto hasta aquí, podemos conjeturar que Salas Barbadillo puso todo su talento en crear un personaje muy fidedigno y creíble, como reflejo de un tipo social que deambulaba por los barrios más conflictivos del Madrid del Arenal y/o La Morería, y que Salas debió de conocer muy bien. La dimensión psicológica de la heroína, es sin duda, uno de los aciertos más indiscutibles de la novelita. A este propósito, algunos críticos como Van Pragg vieron en esa habilidad para confeccionar el perfil de la pícara un conocimiento previo, que tanto Barbadillo como Castillo supieron plasmar:

...fueron excelentes conocedores de la mujer que sabían penetrar y ahondar en su psiquis, y consiguientemente, comunicaron a las pícaras pintadas por ellos, algo inconfundiblemente femenino (1936:66).

En definitiva, el temperamento peligroso y péfido, sólido y profundo de Elena es lo que da firmeza al personaje, y le otorga, en palabras de T. Hanrahan: «una inolvidable calidad a su carácter» (1967:261).

### **3.4 Modelos y referentes de *La hija de Celestina***

En el siglo XVII dominan puramente las fuerzas de imitación. El valor de una obra literaria se mide por su perfección en imitar el legado antiguo; no se concibe la originalidad como una meta unívoca, y su recorrido es muy corto. Este hecho es, sin duda alguna, una de las cuestiones más complicadas que se plantean en el estudio crítico de la literatura áurea. Las interferencias o «permeabilidad literaria», como lo denomina A. Pietro, están motivadas por el contacto de los escritos que sus creadores presentaban en tertulias de influyentes Academias Literarias, y en sus lecturas. La imitación se recomendaba siempre y cuando los componentes objeto de calco fueran dispuestos en estilo y compostura diferente al modelo, y alcanzaba tanto a los contenidos como a las estructuras léxicas. En esta horma literaria preceptiva, Salas, como muchos otros escritores, se beneficia de expresiones, frases, apodos, situaciones y temáticas, porque la moda era seguir escribiendo en el mismo código que los antecesores. A este respecto, el autor madrileño aprovecha todo aquello que la tradición le proporciona y lo combina con las tendencias que estaban de moda en los círculos literarios aceptando la imitación, como práctica común y legítima en aquella época.

El narrador madrileño se sirve de un material ingente para su creación literaria, así se ve en los diferentes estudios sobre concomitancias entre la obra de Salas y la de sus contemporáneos. *La hija de Celestina* no escapa a esas influencias intertextuales, y acumula guiños y deudas de diferente raigambre.

Como apuntamos en el apartado (3.3), *La Celestina*<sup>162</sup> de Fernando de Rojas es quizá de todas las obras cotejadas con *La hija* la que más huella dejó. En palabras de 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». En el apartado (3.3.2.2) ya indicamos algunas concomitancias que unían ambas obras: la genealogía celestino-picaresco de la protagonista, la sangre morisca, la versión falseada de la alcahueta de Rojas, los personajes secundarios como la Méndez y Montúfar, etc. La Grone (1941) fue un paso más allá, y analizó sobresalientemente las analogías que unían ambos textos, señalando así, el camino que Salas había escogido para su creación: «The language is not identical, but the spirit is that of the original. Many of Celestina's finest traits are retained» (1941: 441). Tanto en esencia como en forma ambas obras comparten parecidos como anotó el crítico, que desgranó y registró muchas coincidencias textuales. En ambos textos, se apela a la necesidad de crearse un porvenir a los sin renta. Así, se leerá en *La Hija*: «para acudir a las necesidades de esta vida quien nace sin renta» (p. 504). En *La Celestina*, la alcahueta se interrogará: «¿Avíame de mantener del viento?» (I.133). La mujerzuela de Salas tiene una nómina de clientes de calidad: «Tenía en su estudio más visitas de príncipes » (p. 505). En el texto de Rojas se lee: «Pues servidores, ¿No tenía por su causa dellas? Cavalleros viejos e moços de todas dignidades» (II, 45). Si la madre de Elena era habilidosa en convocar gente de otro mundo: «fue doctissima mujer en el arte de convocar a gente de otro mundo» (pp. 504-505), a Celestina los mismos diablos le tenían miedo: «Aterrorizados é espantados los tenía» (I, 240). Ambas

---

<sup>162</sup> Sigo para los ejemplos y las citas la edición de Dorothy S. Severin, Madrid, 1989.

alcahuetas son maestras en remendar virgos y las dos habían comercializado con vírgenes: Celestina vendió tres veces a una criada, y la madre de Elena hizo lo mismo con su hija.

No únicamente, la novelita de 1612 sucumbió al influjo celestinesco<sup>163</sup>. En otros textos, el autor recurre a la situación de la pícara guiada por una celestina. Es el caso de la vieja Emerenciana y Teresica en *El escarmiento del viejo verde (Corrección de vicios)* como ya vimos, en *La dama del perro muerto* de la misma colección, *La comedia de la escuela de Celestina y el hidalgo presumido*, *El coche mendigón* y en *El sutil cordobés, Pedro de Urdemalas*.

Las fuentes de Salas no se circunscriben únicamente a la obra de Rojas. Hay guiños a otros textos que abarcan casi un siglo. Otra novelita que pudo inspirar a Salas fue el *Lazarillo*. La segunda farsa de Elena, Montúfar y la Méndez, como falsos mendicantes en Sevilla estaría en sintonía con la farsa del buldero del *Lazarillo* y sus patrañas basadas en las prácticas religiosas. Para R. Navarro Durán, 2007, además, el pasaje en Sevilla estaría relacionado con la aventura de Córdoba que uno de los mendigos que acompañan a micer Morcón le cuenta a Guzmán de Juan Martí. Según le explica el mendigo, una buena mujer de mediana edad aparentaba su indigencia con vestidos viles, pero que poseía una casa muy bien acomodada con tapicerías de seda y cubertería de plata. También este episodio se ha relacionado con un pasaje de *El Alcalde de Zalamea* de Lope de Vega, y la ironía del ambiente sevillano con algún momento de *Rinconete y Cortadillo*.

Ecos del *Guzmán* de Mateo Alemán también asoman en *La hija de Celestina*. Montúfar había sido galeote como lo fue Guzmán, y en la última

---

<sup>163</sup> Para los ejemplos de concomitancias lingüísticas entre las obras de Salas y *La Celestina* de Rojas véase el estudio de La Grone (1941).

etapa de sus vidas, el rufián de Salas prostituye a Elena como Guzmán hace con Gracia. Esta última acaba abandonándolo por un capitán de galeras napolitano, y en el caso de *La Hija*, Montúfar muere en manos del amante de Elena. Esta idea también la recoge Castillo Solórzano en su *Teresa de Manzanares* como veremos en el cap.4.

Salas sigue, pues, muy de cerca en este pasaje al *Guzmán*<sup>164</sup> donde se dice que muchos maridos viven de la buena cara de su mujer. Dirá Guzmán: «cuando estaba tomada la posada, o dejaban caer la celogía o ponían en la ventana un jarro, un chapín o cualquier otra cosa, en que supiesen los maridos que habían de pasarse de largo y no entrasen a embarazar» (p. 657). Dirá el narrador de *La hija de Celestina*: «Después de haber comido a medio día, pocas veces volvía a su casa; pero, por si acaso alguna vez lo hiciese desadvertido y hubiese ocupación de respeto por donde le estuyese bien aun no tocar con los pies el zaguán, se ponía siempre una seña en la ventana» (p.537).

Los gustos literarios de Salas Barbadillo también se identifican a través de los cotejos con otros textos de algunos de sus contemporáneos. El autor madrileño alabó el talento y la obra de Cervantes como así se ve en la influencia que el autor de *El Quijote* ejerció en Salas y en otros escritores áureos. Cotarelo y Mori (1907) y Andrade (1974) ya anotaron las concomitancias entre *El caballero puntual* de Salas con el *Quijote*. *El necio bien afortunado*, *El gallardo Escarramán*, *Estafeta del dios Momo* y *Coronas del Parnaso y platos de las musas*, también muestran equivalencias con la producción cervantina. En esta estela, Pagnotta (1994) señaló similitudes a partir de una serie de paradigmas intertextuales de *El caballero puntual* como

---

<sup>164</sup> Cito por la edición de Rosa Navarro Durán, Madrid, 2004.

ejemplo de imitación del estilo cervantino. Posteriormente, el crítico Cabo Aseguinolaza (2009) indicó algunos guiños cervantinos en *El Caballero puntual*, y Francico Cauz (1974) amplió el radio de influencias y demostró otros textos de Salas, donde el sello cervantino también se proyecta. Señaló parecidos entre el pícaro soldado Buitrago de *El gallardo español* con el hermano Llorente de *El sutil cordobés* y con Elena y Montúfar de *La hija de Celestina*.

*El casamiento engañoso* de Cervantes también sirvió a Salas como modelo, y le aportó algunas ideas para la elaboración de su texto. En este caso la pícara embustera se llama Estefanía de Caicedo. Como Elena, embauca con mentiras y falsedades a sus víctimas. El infeliz de turno es el alférez Campuzano, un exmilitar al que enreda para que se case con ella. Campuzano accede al matrimonio creyendo que Estefanía posee una sustanciosa dote. El teatro se vendrá abajo cuando aparezca la verdadera dueña de la casa donde se hospeda el recién matrimonio. Estefanía, sorprendida, urde otra traza para salir del paso. Se van a vivir con una amiga, pero cuando se da cuenta Campuzano, ya es demasiado tarde; Estefanía ha desaparecido con el botín, dejando al alférez descompuesto y desplumado. Pierde el pelo, a causa de la sífilis, y es internado en el Hospital de la Resurrección.

Es evidente que Estefanía falla en su elección, lo dice el texto, con treinta años, no puede exigir mejores víctimas. Algo parecido le recuerda la Méndez a Elena: «Sabed, señora, que, en llegando una mujer a los treinta, cada año que pasa por ella deja una arruga» (p.516). Y otro detalle nos indicará la intertextualidad de ambos textos en esa mano blanca que ambas embusteras dejan ver. Estefanía esconderá su rostro y mostrará su mano al alférez:

sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la raridad del manto; y, aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y, para acrecentarle más, o ya fuese de industria [o] acaso, sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas (p. 243).

Elena también expondrá su mano blanca en un pequeño gesto para limpiarse las lágrimas ante el viejo caballero Rodrigo Villafañe: «acudió una corriente de copiosas lágrimas tan bien entonada, ya alzando, ya bajando, limpiándose ya con un lienzo los ojos por mostrar la blanca mano...» (p. 497).

La burla de Estefanía también cuenta con cómplices, como Elena, y acaba en hurto y fuga. Como veremos en el capítulo siguiente (IV), el *modus operandi* de esta Estefanía también pudo inspirar a Castillo Solórzano para su Teresa y Rufina; maestras en embelecocos y falsas identidades.

La novelita de *La tía fingida* atribuida a Cervantes<sup>165</sup>, pudo aportar algunas ideas al escritor madrileño. Dejando aparte cuestiones sobre su autoría, nos interesa anotar que el manuscrito de *Porras de la Cámara* data de 1609, y por tanto, anterior a la publicación de *La hija de Celestina* y *Corrección de vicios*. La colección de *Porras* incluye dicha novelita junto a otras obras; dos de ellas de Cervantes: *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño*. Ambas novelitas iban —como *La tía fingida*—, sin nombre del autor, y son dos versiones algo distintas a las publicadas posteriormente.

El relato de *La tía* incluye constantes referencias a la profesión celestinesca. Se desarrolla en Salamanca —muchos indicios señalan que *La*

---

<sup>165</sup> Sobre si es Cervantes su autor o no, los investigadores no se han puesto de acuerdo. Para García Arrieta, Navarrete, Bartolomé Gallardo o José Luis Madrigal, no hay duda de la paternidad de Cervantes; por otro lado, Foulche-Delbosch, Icaza o Criado de Val, se posicionan en contra. Tomo para las citas y ejemplos el manuscrito de *Porras*, en la edición de Juan Bautista Avallé-Arce (1982).

*Celestina* sitúa su acción en dicha ciudad—, cuna de estudiantes, pero también lugar común de prostitutas y busconas por la abundante clientela procedente del mundo universitario. Sus protagonistas Claudia y Esperanza fingen una relación parental (tía-sobrino) para encubrir su oficio prostibulario. Claudia es una bruja, alcahueta, tercera y remienda virgos como Celestina; y Esperanza, su discípula. La vieja alcahueta explotará la belleza y juventud de la muchacha para beneficiarse económicamente. Esta falsa relación, con sus «tejes y manejes» para embaucar a sus víctimas, nos remite a la relación comercial entre Emerenciana y Teresa de *El escarmiento del viejo verde (Corrección de vicios)*. En Salas, ambas mujerzuelas se hacen pasar por madre e hija, y como sabemos, Teresa en sus aventuras en *La niña de los embustes*, huye a Salamanca. Esta relación volverá aparecer en *Teresa de Manzanares* de Castillo Solórzano, solo que a la inversa: Teresa disfrazará a una criada como dama y le llamará Emerenciana.

Esperanza como Elena será vendida tres veces como falsa virgen: «Estaba de tres mercados, o por mejor decir, de tres ventas» (1982: 362). Se lee en *La hija* que: «Tres veces fui vendida por virgen» (p. 507), y en *La Celestina* de Rojas: «cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía» (primer auto).

En *La tía fingida* se hace mención al conde Fernán González en alusión a la vestimenta vetusta de un escudero:

a la cintura la llegaba: manto de seda y lana, guantes blancos y nuevos sin vuelta, y un báculo o junco de las Indias con su remate de plata en la mano derecha, y de la izquierda la traía un escudero de los del tiempo del Conde Fernán González (p.350).



Leemos en *La hija de Celestina* la misma mención, aunque en contexto diferente. El paje del caballero Villafañe, Antonio, habla con cierto desdén de su amo, a quien tilda de «caduco impertinente», «templado al tiempo del conde Fernán González» (p. 494). Aún se aprecian más analogías entre ambos textos. En *La Tía* se hace alusión a la prostitución encubierta o clandestina con la expresión «abrir tienda». Sobre este aspecto comenta Esperanza a su tía fingida: «pero con todo eso estoy resuelta en mi determinación, aunque me menoscabe mi provecho; cuanto y más que en la tardanza de la venta está el perder la ganancia que se puede adquirir abriendo tienda» (p.363). Elena también hará mención a dicha industria con la misma expresión: «mi madre se resolviese a abrir tienda, que al fin se determinó antes que yo cumpliese los catorce» (p.507).

Finalmente, apuntamos otro calco lingüístico entre ambas novelitas. En *La tía fingida*, el autor describe a Esperanza como una moza de dieciocho años de rostro equilibrado y suave, «más aguileño que redondo», pero lo más importante: sus ojos son «negros y rasgados». Dirá el narrador en *La hija de Celestina*, sobre los de Elena: «eran sus ojos negros, rasgados, valentones y delincuentes» (p.488)<sup>166</sup>.

Anotamos una deuda más a las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Salas pudo inspirarse para esbozar el carácter mujeriego y libertino de don Sancho «muy rendido a las flaquezas de la carne», y que en más de una ocasión había forzado a doncellas, en el personaje de Rodolfo de *La fuerza de la sangre*. El temperamento desenfrenado y donjuanesco del sobrino de

---

<sup>166</sup> En ambos textos se hace mención a los chapines: «los chapines de terciopelo negro con sus claveles y rapacejos de plata bruñida» (Cervantes, 1982: 351); «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» (Barbadillo, 2007: 488).

Villafañe,<sup>167</sup> sigue muy de cerca al del joven ilustre cervantino. Este también demuestra tener el mismo vicio irrefrenable, porque era de «inclinación torcida y la libertad demasiada». Rodolfo como don Sancho, también abusa de doncellas, en este caso de Leocadia, a la que rapta, secuestra y viola.

La influencia de Quevedo es innegable en la producción del Salas<sup>168</sup>, sobre todo, en los títulos de corte satírico-burlescos, donde en general se remarca los vicios y las malas costumbres de la época. Rosa Navarro Durán (2007) ha examinando detenidamente los textos de ambos escritores y ha apuntado los más elocuentes, no sin advertir que a veces no es posible separar el juego o anécdota tradicional de la influencia directa. Los guiños al pícaro de Quevedo, Pablos, confirmarían que el manuscrito de *El Buscón* correría antes de 1612.

En *El Buscón*, la madre de Pablos es prostituta, bruja hechicera, remienda virgos y alcahueta. La madre de Elena participa de las mismas características y por tanto, ambas descienden directamente de Celestina. El inicio de la vida de Elena (narrada por ella misma) tiene ecos de la de Pablos. Le contará la coima a Montúfar: «ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez, gallego en la sangre y en el oficio lacayo, hombre muy agradecido al ingenio de Noé por la invención del sarmiento» (p. 503). Pablos hace lo propio en su relato: «Yo, señor, soy de

---

<sup>167</sup> Para Rosa Navarro Durán el origen de la escena de la violación estaría en *La hércira* de Terencio aunque de otra forma: «En la comedia latina, el joven de vida disipada (bebía y tenía como amante a una cortesana) se casa con una bella y discreta muchacha, que dará a luz a un niño, del que él no puede ser el padre; sin embargo, descubrirá gracias a un anillo, que sí lo es, porque él borracho, violó a la joven en la calle, antes de que su padre lo casará con ella» (2014: 23).

<sup>168</sup> Se rastrean abundantes elementos similares entre ambas producciones. Sobre la imitación de Salas a Quevedo, 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*.

Segovia. Mi padre se llamó Clemente [...] Dicen que era de muy buena cepa, y, según él bebía, es cosa para creer» (p. 21). Es decir, que el padre de Pablos era de «muy buena cepa», y el de Elena no había ermita que no visitase, vicio que le valió el mote de *Pierres*, esto es, borracho. Para R. Navarro Durán este apodo procedería del romance «Los borrachos» de Quevedo y del soneto: «Aunque cualquier lugar donde estuvieras» (2007: 66).

En *La hija de Celestina*, Elena y la Méndez abandonan a Montúfar mientras este agoniza. Ambas escapan en dirección a Burgos, pero antes de llegar a su destino, el rufián las atrapa y las ata a sendos árboles. Montúfar decide arrojar un discurso sarcástico en el que «alaba» las cualidades de bruja, alcahueta y hechicera de la Méndez. Atributos que merecían ser premiados con una mitra, al igual que los hombres por sus letras llegan a obispar: «aquél día la acompañaron detrás más cardenales que al pontífice en Roma, porque un curioso que se halló presente —[...] se puso a hacer el oficio de contador— jura que llegaron a doscientos» (p. 522). Es evidente que Salas ha realizado un juego de palabras utilizando la polisemia que la palabra «cardenales» le ofrecía. Lo mismo hace Quevedo en su *Buscón* (cap. I). Pablos cuenta que su padre ejerció de barbero y ladrón, y que por esto último lo azotaron en prisión, de la que salió: «con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales, sino que a ninguno llamaban ‘señoría’» (1969: 22).

Perico el Zurdo que acaba con la vida de Montúfar, sigue los pasos de otro Perico, en este caso de Perico, el de Soria, famoso por sus homicidios, y la propia Méndez, «mujer de tocas y rosario» recuerda a la cómplice de Pablos, que «traía un rosario al cuello, siempre», ambas son de estirpe celestinesca.

Anotamos más huellas del *Buscón* en la obra de Barbadillo. Solo empezar la novelita, el narrador nos describe el ambiente de Toledo que está de celebraciones. Por sus calles se dejan ver «unos mozuelos verdes y antojadizos» que hicieron volver las espaldas a un corchete «mulato y zurdo». En la casa de Alonso Ramplón de *El Buscón* también aparece un «mulato zurdo y bizco».

La falsa historia que Elena le cuenta al caballero don Rodrigo para sacarle dinero incluye la escena donde supuestamente ella y su sobrino, don Sancho, se conocen. Su primer contacto fue en una Iglesia: «adonde, si fuera verdad lo que él me dijo, los dos pudiéramos quedar en ella: yo retraída como matadora, y él sepultado como difunto...» (p. 499). En un soneto de Quevedo, se recrea el enamoramiento de dama y galán a modo de dos flechas lanzadas por Amor, al estilo de Petrarca, que también vio por primera vez a Laura en la iglesia de Santa Clara:

Volví la doración idolatría,  
troqué por alta mar seguro puerto;  
**vi en la iglesia mi muerte en tu hermosura,**

que entonces a los dos nos convenía:  
por retraída a ti, que me habías muerto,  
y, como muerto, a mí por sepultura<sup>169</sup>.

Pero la influencia no es unidireccional, sino que también Quevedo toma recursos e ideas del escritor madrileño. Rosa Navarro Durán cree que don Francisco se inspiró para su *Polilla* en Elena, ya que acaba la estafa con palabras de Mondoñedo: «Que toda niña que se injiere en lobo, / ella es Elena, y su galán el robo» (2007: 56).

---

<sup>169</sup> Cito por la edición de J.M Blecua, 1981, Barcelona, Planeta, p. 391.

También, la adjetivación aplicada al atuendo del paje Antonio en *La hija* tiene reminiscencias del retrato del dómine Cabra en *El Buscón*. No faltan algunas personificaciones, juegos de palabras, etc., que nos remiten a muchos otros textos del genial poeta, como muy bien ha demostrado la crítica (La Grone, Merimée, Herrero-García y Navarro Durán). Sin embargo, algunos investigadores son de la opinión que aunque el plagio era la práctica común en la época, el autor madrileño se excede más de lo debido. A este respecto, Eugenio Asensio (1971) considera que Salas adolecía de la imaginación suficiente, y que por tanto, pisaba constantemente huellas ajenas, «desorbitando ajenos personajes».

Algo de razón lleva Asensio cuando algunas ideas de Lope también asoman en textos del autor madrileño. Es conocida la admiración de Salas hacia el Fénix. Son abundantes las menciones a Lope que hace Salas en algunas de sus obras. En *El necio bien afortunado*, *La estafeta del dios Momo*, *Coronas del Parnaso* o *El peregrino en su patria*, hay lugar para alabar al genial escritor. 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 se lee:

La luna, que salió tarde,  
menguado el rostro sangriento,  
me dio a conocer los dos,  
que tal vez alumbra el cielo  
**con las hachas de sus luces**  
el más oscuro silencio,  
para que vean los hombres,  
de las maldades los dueños,

porque a los ojos divinos  
no hubiese humanos secretos.<sup>170</sup>

También en el *Guzmán* (1599) aparece la alusión a la luz de las hachas. Concretamente en la novelita intercalada, *Ozmín y Daraja*. En el texto se recrea un estado de jolgorio y alegría en una noche de máscara: «alegría de lla, llevaron a Ozmín a casa de don Luis; haciendo aquella noche una galana máscara, poniendo muchas hachas y luminarias» (2011:176). En la obra de Espinel, *Marcos de Obregón*, aunque muy posterior a la obra de Salas, también aparecen esas antorchas: «entraron hachas encendidas en toda la casa» (1972: 55), y más adelante: «encendiendo hachas por toda la costa» (1972:167).

*El libro de entretenimiento de la pícara Justina* inspiró a Salas para su creación, aunque menos. En la obra de López de Úbeda, Justina y su madre asisten al entierro de su padre, frente al féretro ambas mujeres (viuda e hija) apenas le lloran: «En el entierro no lloramos mucho, que no llevamos palabras hechas» (p. 114). De similar manera actuarán Elena y su madre ante la muerte de su padre, empitonado por un toro; apenas echarán unas lagrimillas postizas: «Mi madre y yo le lloramos como cuerdas, lo menos que pudimos, y aun para esto fue menester esforzarnos» (p. 506-507).

Justina se hace pobre mendicante en la puerta de la iglesia (Libro segundo de *La pícara romera*) para igualar sus deseos con su bolsa y con su deuda, de la misma manera que Elena y sus secuaces vivirán en Sevilla de las dádivas de los sevillanos. Justina recurrirá al «disfraz»<sup>171</sup> para parecer lo

---

<sup>170</sup> Cito por la edición de Ignacio Arellano, Madrid, 2009.

<sup>171</sup> La doble identidad que otorga el disfraz está ya en un personaje hipócrita del *Corbacho* del «Arcipreste de Talavera». Se puede leer: «Muchos éstos son nigrománticos, alquimistas, lapidarios, encantadores, fechizeros, agoreros, físicos, e de yervas conocedores. Andan

que no es: «fuese necesario buscar un manto que cubriese mi traza y mi persona; en fin tal cual el oficio» (p.287). Los pícaros harán lo propio: Montúfar se afanará un «buriel pardo», y ellas vestirán «hábito de beatas». El tema económico que adquiere una importancia axial en *Justina*, en *La hija de Celestina*, se plantea con más enjundia. Tanto Elena como la Méndez reflexionan sobre el futuro y cuál es el mejor camino. Se hablará de retirarse a los treinta, y de contraer matrimonio como en *La pícaro Justina*. Sin embargo, mientras en esta se ironiza con el prototipo de marido (Guzmán), en *La hija* se plantea con otros fines: la reinserción social de la meretriz (M. Elizabeth Perry, 1992).

Finalmente, la crítica ha visto en las novelas de Cristóbal de Tamariz (XVI): *El Cuento de una burla que hizo una dama* y *De los bandos de Badajoz*, referentes plausibles para la elaboración de los temperamentos apicarados de Salas. Los personajes femeninos de Tamariz exhiben un temperamento subversivo y socarrón frente a la simpleza de sus víctimas, características que luego explotarán Teresa, Elena y Flora.

---

de casa en casa, de logar en logar, de regno en regono, de tierra en tierra, de ciudad en ciudad, con su ábyto e vida desymulada, engañando el mundo» (1970: 236).

**CAP.4:  
Teresa y Rufina, las pícaras de  
Castillo Solórzano.**



#### **4.1 Vida y obra de Alonso Castillo Solórzano.**

Las investigaciones de Emilio Cotarelo y Mori (1906), reinterpretadas por F. Ruiz Moncuerde (1972) y E. Julià Martínez (1947) son hasta la fecha las más rigurosas y exhaustivas. Las aportaciones posteriores de P. Dunn, P. Jauralde y A. Soons han sido fundamentales para la composición de la biografía de Castillo Solórzano, y que resumimos a continuación.

Alonso de Castillo Solórzano fue un autor prolífico, con casi medio centenar de obras cortas distribuidas casi todas en nueve volúmenes. Escribió siete comedias, cinco entremeses, un auto sacramental, hagiografías, libros de temática histórica, cinco obras de corte picaresco y dos volúmenes de poesía satírico-burlesca. Fue para algunos críticos, un auténtico hombre de letras y hasta polígrafo. Sus buenas relaciones dentro del ambiente literario, sobre todo con dramaturgos de la talla de Lope, Juan Pérez Montalbán, Tirso de Molina, Guillén de Castro y otros; y su capacidad para encontrar benefactores, le permitió publicar casi un libro por año. Antiguo secretario académico, lopista y anticulterano, gozó de un considerado éxito entre sus coetáneos, aunque su imagen haya sido relegada al ostracismo para el público moderno.

Castillo Solórzano nació en Tordesillas (Valladolid) en 1584 —pocos meses antes que Salas Barbadillo—, hijo de familia noble aunque provinciana. Sus padres, Francisco del Castillo y Ana Griján, ambos de origen valenciano fueron servidores del Duque de Alba. Apenas se manejan datos de su juventud y formación, aunque probablemente estudiase en Sa-

lamanca<sup>172</sup>(aunque sin documentos que lo verifiquen). Se sabe que estuvo casado con Agustina Paz y que a partir de 1618 sirvió al Conde de Benavente.

Después de vender algunas tierras que poseía en Tordesillas, se trasladó a la corte en 1619, donde muy pronto empieza a relacionarse con los poetas del círculo de Lope de Vega y participa en las sesiones de la Academia de Madrid, que se reunía en casa de Sebastián Francisco de Medrano hasta 1622, y posteriormente en la de Francisco de Mendoza. El mismo año de su llegada a Madrid aparece publicado un texto suyo, un soneto en los preliminares de la *Vida y penitencia de Santa Teodora de Alejandría* de Cristóbal González de Torneo. Dos años más tarde, en 1621, incluye una décima en los *Cigarrales de Toledo* de Tirso de Molina. Durante su participación en la academia literaria, Castillo se relaciona con otros «ingenios» de la corte como Salas Barbadillo y Tirso de Molina y participa como poeta en las *Fiestas* que celebró el *Colegio Imperial de la Compañía de Jesús* de Madrid con motivo de la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, en 1622. Ese mismo año también participa en las *Justas poéticas* de San Isidro, donde gana el tercer premio con un romance, pero que no cobra al haberlo firmado con seudónimo (El Bachiller Lesmes Díaz de Calahorra). La anécdota le motivó para componer posteriormente un romance, que apareció en *Donaires del Parnaso*, su primera obra publicada, en dos volúmenes (1624 y 1625), donde se recogen poemas satírico-burlescos leídos en la Academia de Medrano.

Parece que la vida literaria hace estragos en su economía, por estas fechas entra al servicio del Marqués de Villar, vende las tierras que le que-

---

<sup>172</sup>La crítica ha basado esta hipótesis en la descripción del mundo estudiantil universitario salmantino que aparece en *Las aventuras del Bachiller Trapaza*.

daban en Tordesillas y un título nobiliario. La situación económica inestable hace de este escritor un «trabajador» que vive a la sombra de un mecenas, al estilo de los escritores artesanos para quienes escribir es una profesión para ganarse el pan diario. Su perfil estaría en sintonía según Salomón (1974: 21-22), con los juglares medievales, los poetas maestros de capilla (Juan de Encina, Lucas Fernández) y los poetas secretarios tipo Lope. Todos viven de su pluma y bajo protección señorial, en condiciones algo degradantes.

El año 1625 es trascendental ya que además de publicar la segunda parte de *Donaires del Parnaso*, aprobada y elogiada por Lope (la primera, aprobada por Tirso), aparece su primera colección enmarcada de novelas cortesanías, *Tardes entretenidas*. Con *Tardes* Solórzano inicia su fructuosa carrera como novelador cortesano. A partir de esta fecha el vallisoletano no para de escribir; el quehacer literario de uno de los mejores novelistas del siglo XVII español ha dado comienzo.

En 1626 aparece en Madrid *Jornadas alegres* (1626), *Tiempo de regocijo* y *Carnestolendas de Madrid* (1627). También se aprueba su primera narración de tema histórico *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (Zaragoza, 1639).

Sus obras se van sucediendo siguiendo el itinerario geográfico que lleva al autor a desplazarse a la sombra de sus mecenas y protectores. Así, encontramos que en la ciudad del Turia, siguiendo a su nuevo señor, don Luis Fajardo de Requeséns, Marqués de los Vélez, nombrado virrey del reino levantino hasta 1631 se integra en el nuevo ambiente literario, publica en 1629, *Huerta de Valencia* y *Lisardo enamorado*, esta última una reelabo-

ración<sup>173</sup> de *Escarmientos de amor moralizados* aparecida en Sevilla en 1628. Ambos libros llevaban poemas laudatorios de poetas locales, valencianos y sevillanos y probarían la rápida adaptación y aceptación del escritor en los ambientes literarios nuevos. Así, lo vemos en ese año de 1629 cuando se publica en Valencia *Cosquillas del gusto y Tropezón de la risa* de Jacinto Alonso Maluenda, en la que Solórzano contribuyó con una décima. A lo que el alcaide de la Casa de Comedias de Valencia le correspondió con una décima para *Fiestas del jardín*.

Entre 1631 y 1633 Castillo se encuentra en Barcelona, ya que en diciembre de 1631 fallece el virrey, su señor, en su ausencia. Parece que Castillo se traslada a la capital catalana con el fin de acompañar a su amigo Sebastián Francisco de Medrano, que se dirigía a Milán, en calidad de tesorero del Duque de Feria. En Barcelona se publican *Noches de Placer* (1631), doce novelas cortas, enmarcadas en las fiestas de Navidad de una familia catalana. También ven la luz sus primeros acercamientos a la picaresca —*Las Harpías de Madrid*— (1631) y *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632)— y su segunda novela larga, *Los amantes andaluces* (1633).

No es seguro que el escritor vallisoletano pasara a Italia, pero parece probable porque en 1631 se publicaron en Milán los *Favores de las Musas*, que recogían la obras que Medrano realizó para su Academia de Madrid, *Recopilados por don Alonso de Castillo Solórzano, íntimo amigo del autor*. No hay datos que lo verifiquen.

En 1634 vuelve a Valencia a las órdenes de su señor, el marqués de los Vélez y publica ese mismo año *Fiestas del jardín*, una miscelánea am-

---

<sup>173</sup> La refundición de *Lisardo enamorado* omite las moralidades de *Escarmientos* insertadas por Castillo para evadir la ordenanza que impedía imprimir novelas en Castilla durante 1625 hasta 1634. Para evitar dicha ley, los autores omitían el rótulo «novela» y cargaban sus textos de moralidades cuando se publicaban en territorio castellano (Moll, 1979: 8).

bientada en Valencia y de temática amorosa y de aventuras. Un año más tarde ve la luz *Sagrario de Valencia* (1635), una colección de vidas de santos valencianos. Su estancia en Valencia apenas durará dos años y pasa a Zaragoza en 1635 siguiendo a su patrón, don Pedro Fajardo de Zuñiga y Requesens nombrado virrey de Aragón. En Zaragoza participará en el foco literario más importante de la ciudad, y conocerá a una novelista famosa, doña María de Zayas y Sotomayor. La gran admiración, que por ella sentía Castillo, se observa en las composiciones que este le dedicó: las décimas para las *Novelas amorosas y ejemplares* de Zayas, y el guiño que el autor vallisoletano le hace en el libro segundo de *La Garduña de Sevilla y anzueto de las bolsas*:

Pero en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas, que son diez asombros para los que escriben en este género, pues la meditada prosa y el artificio dellas, y los versos que interpola, es todo tan admirable que acobarda a las más valientes plumas de nuestra España (p.585)

En Zaragoza se publican el *Patrón de Alcira* (1636, hagiográfica), *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637, de corte picaresco), *Epítome de la vida y hechos del ínclito rey don Pedro de Aragón* (1639, obra histórica) y la *Historia de Marco Antonio y Cleopatra* (1639, relato histórico). En 1637 sale a la luz el manuscrito de la comedia *El mayorazgo figura*, tres años después inserta en *Los alivios de Casandra* (Barcelona, 1640).

La aparición en Barcelona de *Los alivios de Casandra* indica que Castillo se trasladó de nuevo a la ciudad condal, tras el levantamiento de Cataluña, hecho que llevó a su señor a ser nombrado virrey del Principado, tras el Corpus de Sangre (junio de 1640) cargo al que se incorporó un poco

después, en enero 1641. La gestión como virrey no obtuvo los resultados esperados, tras fracasar en la batalla de Montjuïc en 1641; y el marqués de los Vélez fue destinado a Italia como embajador de Roma, donde pasó a Nápoles y posteriormente a Sicilia. Murió en Palermo en 1647. No hay testimonio fidedigno sobre los últimos pasos de Castillo Solórzano, pero es probable que acompañara a su protector y que quizá muriera en alguna ciudad italiana antes que su señor. A partir de 1642 se pierde su rastro, años en los que ven la luz tres obras más: una de índole picaresca, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (Madrid, 1642), y otras dos colecciones de novela corta: *La quinta de Laura* y *Sala de recreación* (Zaragoza, 1649), además de reeditarse otras y con intervención de terceros.

Es muy significativo que se publicaran algunas obras póstumamente y se reeditaran otras. Esto se entiende porque Castillo Solórzano fue el novelista más calificado de su época, después de Salas Barbadillo, y el autor más prolífico de la novela corta en el siglo XVII. No deja de ser curioso además que el escritor arranque literariamente hablando en 1625, con la publicación de *Donaires del Parnaso*, época en la que Barbadillo apenas ya escribe. Hecho que ha visto la crítica como una sucesión de liderazgo.

Así lo vio Lope de Vega<sup>174</sup> que en 1630 en *El Laurel de Apolo* le consagraba como autor de mérito con los siguientes versos:

---

<sup>174</sup>La amistad con Lope de Vega debió de ser de las más estrechas en los círculos literarios, se había fraguado parece ser mucho antes de que Castillo publicara nada. Esta relación temprana y sólida llevó a J. García Soriano (1944) a creer que el escritor vallisoletano podría ser el autor del falso *Quijote* por instigación del dramaturgo, aunque desestimada por R.M de Hornedo (1952).Somos del parecer que el estilo empleado por Castillo en sus obras publicadas poco o nada tiene que ver con la pluma que escribió *El Quijote* de «Avellaneda». Estaríamos más en la línea de creer que tras el seudónimo se encontraría siguiendo a Rosa Navarro Durán (2007) y Blasco (2005) Fray Baltasar Navarrete.

sus libros, sus papeles, superiores  
a cuantos hoy de aquel estilo admiras,  
llenos de tantas elegantes flores  
como la copia de su fértil genio,  
con prodigiosos ingenio  
por el mundo derrama,  
no le quieras más premio que su fama,  
ni laureles mayores,  
ni más ricos favores  
que de su pluma la dorada copia,  
pues la virtud es premio de sí propia<sup>175</sup>.

La imagen de Castillo Solórzano que nos han dejado los textos nos muestran a un hombre dócil y muy diestro para agenciarse un mecenazgo para sobrevivir como escritor. Su trayectoria vital estuvo supeditada a patrones y nobles que costeaban su carrera, hecho relevante, si tenemos en cuenta que por aquel entonces solo vivía de la literatura Lope de Vega, quien podía escribir *pane lucrando*. Para Velasco Kindelan: «debió ser un escritor entusiasta e infatigable, bastante pagado de su habilidad, un tanto improvisador y superficial» (1983: 16). No hay duda de que Castillo fue un escritor polifacético, versátil, divertido y de espíritu jocosos, que le facilitó su entrada en el mundillo literario.

En cuanto al *habitus* de Castillo Solórzano, cabe señalar que se movió como ya hemos anotado, en ese microcosmos que eran las academias literarias de la Corte madrileña, con sus estructuras y leyes propias, donde los escritores, en dura competencia, buscaban legitimarse. La carrera hacia el éxito se iniciaba en estos lugares considerados un «mercado de valores literarios» en los que nobles y escritores se encontraban. Castillo llega al saturado mercado de escritores durante el reinado de Felipe IV, y hábilmen-

---

<sup>175</sup> Cito por Antonio Carreño, 2007, pp. 405-406.

te se manifiesta a favor de la poesía «llana» en oposición a la oscuridad propugnada por Góngora. Hace carrera como satélite de Lope de Vega y acerca posturas en cuanto al ejercicio poético jocoso, al genial Quevedo. Sin embargo, la sombra de Quevedo es demasiado alargada, y el vallisoletano decide enfilarse su talento hacia otros fueros menos explotados, dejando un sendero abierto por donde hacer camino en las letras.

Así pues, Castillo no inventa nada nuevo, sigue la tradición literaria cervantina en lo que se refiere a las novelas cortas, y la breve estela dejada por Salas Barbadillo hacia 1625. Con el terreno libre, se apropió del espacio dejado y se erigió como el narrador por antonomasia del campo literario vigente, solo igualado —aunque con los prejuicios de género de entonces—, por María de Zayas<sup>176</sup> (laureada por su talento literario por Castillo Solórzano).

---

<sup>176</sup>La carrera literaria de Castillo Solórzano se desarrolla paralelamente con la de María de Zayas, como los dos principales novelistas post-cervantinos. Ambos coincidieron en los mismos círculos académicos: la Academia de Medrano y de Mendoza, hecho que obliga a pensar que se conocieron personalmente durante su estancia en la corte. Los elogios que Castillo le dedica, un soneto y unas décimas, que la escritora incluyó entre las dedicatorias de sus *Novelas amorosas y ejemplares* son testimonio del aprecio y admiración que se tenían:

Décimas

*María, aunque vuestra fama  
Vuela e uno al otro polo,  
Y en su consistorio Apolo  
Su décima Musa os llama...* (pág.8)

Soneto

*Ya os ofrecen María, en la Helicon  
Noble honor, pompa ilustre, grave asiento;  
Y Apolo en su divino parlamento  
gran premio, clara luz, láurea corona...* (pág. 14).

Castillo también la elogió en *La Garduña de Sevilla*:



no y otros autores de relieve como Lope de Vega, Doña María Caro de Mallén o Juan Pérez de Montalbán).

Además de narrador, Castillo fue un hábil y fácil cultivador de diversos géneros literarios, desde la poesía satírica, la comedia y el entremés. Fue poeta jocoso y autor dramático notable, aunque su labor en este género esté asociado a piezas generalmente ligadas a la novela. Su dramaturgia está creada más para ser leída, que para ser representada. Escribió seis comedias<sup>177</sup> y cinco entremeses<sup>178</sup> que insertó en diversos marcos narrativos. Solamente encontramos dos títulos autónomos, un auto sacramental, *El fuego dado al cielo*, (solo se ha conservado en manuscrito) y la comedia *La victoria de Norlinguen*.

Las comedias (de magia o enredo) aparecen intercaladas en las novelas cortesananas, mientras que los entremeses forman parte de los relatos picarescos. Este pergeño bien diferenciado demuestra que el escritor distribuye su obra en dos líneas que adecua según la posición social de sus protagonistas, temas, y registro estilístico, ya sean novelas cortesananas o comedias, o relatos picarescos o entremeses. Esta meditada disposición nos aventura a afirmar que Castillo Solórzano se propuso fundir géneros afines con

---

...en estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido en nombre de Sibila de Madrid ... (p.585)..

<sup>177</sup>Siete con *El mayorazgo figura*. Escribió *El agravio satisfecho*, incluida en *Huerta de Valencia*; *Los encantos de Bretaña*, *La fantasma de Valencia*, y *El marqués del cigarral* insertas en *Fiestas del jardín*; *La torre de Florisbella*, en *Sala de recreación*; y *La victoria de Nordlingen*, incluida en la *Parte veinte y ocho de comedias nuevas de los mejores ingenios* (1667).

<sup>178</sup> Los entremeses son: *El casamentero* (*Tiempo de regocijo*); *El comisario de las figuras* (*Harpías*); *El Barbador* y *La prueba de los doctores* (*Teresa de Manzanares*); *La castañera* (*Bachiller Trapaza*).

el objetivo de crear marcos narrativos originales y únicos en el más que trillado panorama literario seiscentista.

Es ante todo Castillo Solórzano un novelista que, junto a otros nombres como Barbadillo, María de Zayas, Tirso, Lope, Céspedes, Montalbán, Lozano o Camerino, idearon el género conocido como novela cortesana<sup>179</sup>. Bien es cierto que su creación se estructura en dos bloques bien diferenciados: narraciones cortesanas y relatos apicarados<sup>180</sup>. (Acercas del segundo grupo hablaremos más detalladamente en el siguiente apartado y justificaremos su designación). Es decir, que en su creación literaria distingue lo picaresco y lo no picaresco. El ejemplo que difiere de esta distribución es en *Tardes entretenidas*, que incluye *El Proteo de Madrid*, primer contacto de Castillo con la picaresca. Sin embargo, poco a poco el autor unificará elementos, rasgos y temática a partir de *Huerta de Valencia*, donde la realidad de orden inferior encontrará un cauce más apropiado en las colecciones picarescas.

Así pues, don Alonso fue un fructuoso creador de novelas cortesanas de diferente raigambre: las novelas cortas enmascaradas, o novelas largas. Se contabilizan cuarenta obras, unas treinta y siete son colecciones enmascaradas, y cuatro o cinco relatos picarescos<sup>181</sup>. El auge de la novela corta, o cortesana, es un hecho innegable en los lectores del siglo XVII, que se consolida definitivamente con la publicación de las *Novelas ejemplares* en 1613 como ya dijimos en el cap.1. El quehacer narrativo de Castillo sigue el

---

<sup>179</sup> Aún así, no hay que desmerecer su aportación a la comedia con *El Mayorazgo figura* y *El marqués del cigarral*, consideradas precursoras de piezas posteriores de Moreto, Cañizares, Zamora o Rojo.

<sup>180</sup> Los denominamos así porque no son novelas verdaderamente picarescas según el canon tradicional.

<sup>181</sup> Si se considera el relato del *Proteo de Madrid* incluido en *Tardes entretenidas* (1925).

modelo estructural del marco o *cornice*. El autor construye sus relatos como esquemas unitarios en los que inserta piezas independientes que configuran un todo coherente. Sigue las huellas de Lope, Salas Barbadillo, Tirso, es decir, al modelo del *Decamerón* de Boccaccio frente al *modus operandi* de Cervantes, novelas independientes sin marco narrativo, que funcionaban como compartimentos estancos y sueltos<sup>182</sup>. Parte de la crítica ha cuestionado la operatividad y la funcionalidad de estos dentro de la novela. En *Tar-des entretenidas* (1625), por ejemplo, se narran seis novelas, cinco cortesa-nas y una satírica, dentro de la trama principal, que ambienta la reunión de dos viudas, un amigo y sus familias en una casa de recreo cerca del río Manzanares. En *Jornadas Alegres* (1626), se incluyen cinco novelas cortas, de temática amorosa, relatadas para entretener a los viajeros durante el viaje. En *Tiempo de regocijo y Carnestolendas de Madrid* (1627), una reunión de tres caballeros y sus familias en Madrid durante el Carnaval sirve de marco narrativo, en el que se inserta tres novelas y un entremés, siguiendo el es-que-ma que Lucas Hidalgo utilizó en sus *Diálogos de apacible entreteni-miento* (1605). Esta misma estructura la emplea Castillo para su obra póstuma, publicada en 1649, *Sala de recreación*, donde en una reunión de amigos, esta vez en Pamplona durante los carnavales, se leen cinco novelas y una comedia. En *Noches de placer* (1631) la excusa para narrar doce no-velas son las fiestas de Navidad en una familia catalana. *Fiestas del Jardín* (1634), *Los alivios de Casandra* (1640) y *La quinta de Laura* (obra póstu-ma, 1649) siguen los mismos esquemas explotados; singularmente *Huerta de Valencia* (1629) adopta otro tipo de esquema, al tomar como eje unifica-

---

<sup>182</sup> En esta línea cervantina (*Novelas ejemplares*) se manifestaron autores como Diego de Agreda y Vargas y sus *Doce novelas morales*.

dor una academia literaria, que recuerda a la *Casa de placer honesto* de Salas Barbadillo.

Así pues, Castillo fue el más prolífico creador de los marcos narrativos de novela cortesana, sin embargo, la crítica no le considera el mejor en esta faceta. A este propósito, a pesar de sus nueve colecciones enmarcadas, según Rey Hazas:

no fue capaz de igualar la coherencia y solidez de los marcos realizados por su mentor, Salas Barbadillo, o por Tirso de Molina; y a diferencia, así mismo, de María de Zayas, que sí iba a desarrollar con verdadero interés el entramado que cohesionan las diversas novelas. (...) «tanto los marcos en que se interpolan, como la novela larga, muestran sus puntos débiles» (...) concibió la novela larga como una seriación engarzada, más o menos hábilmente, de novelas cortas (1986: 78).

Así pues, Castillo solo cumplió en dos ocasiones con los requisitos de la novela larga propiamente concebida. Es el caso de *Los amantes andaluces* (1633), y *Escarmientos de amor* (1628), esta última reelaborada con mayor esmero en cuanto a depuración estilística, publicada con el título de *Lisandro enamorado* (1629). En *Escarmientos de amor*, a imitación de *La pícaro Justina*, Castillo había introducido una serie de «moralizaciones y aprovechamientos» al final de cada libro, que como escollos dificultaban la narración de la novela. Así, el propio autor, que con muy buen juicio, los eliminó en *Lisandro*,<sup>183</sup> expresando su interés por la elaboración de un relato

---

<sup>183</sup>La primera abarca los cinco primeros libros con cinco situaciones conflictivas amorosas sin resolver. A partir del libro VI se van resolviendo paulatinamente, pero no por separado - tal como se habían expuesto- sino enlazadas entre sí a través de los personajes que resolverán sus problemas comentándolos con los otros personajes. Así a partir del libro VI y hasta el VIII se concluyen a bien todos los casos de Lisardo-Gerarda y Feliz-Victoria. Así pues, las historias de amor se engarzan en la novela mediante el hilo conductor principal que constituyen los conflictos de Lisardo y Félix. Y se resuelve con la unión de los personajes, antes aislados, para acabar con sus desdichas. Cada libro además sigue un mismo

que se ajustara a los preceptos de la novela larga del XVII, esto es, los esquemas desarrollados por escritores como Montemayor en su *Diana*; Lope con *El peregrino en su patria*, o *El español Gerardo* de Céspedes.

A diferencia de Salas Barbadillo, cuya obra se caracteriza de mixta por su capacidad de aunar lo picaresco con lo cortesano, con un tono marcadamente burlesco y satírico, Castillo domina un solo tema, el amoroso con final feliz, de corte bizantino donde los celos, las imposiciones de la autoridad paterna y el honor son los elementos que andan en danza, los mismos que pueblan las comedias de capa y espada. El quehacer narrativo de Castillo Solórzano sigue, pues, las pautas convencionales del género cortesano más convencional y tópico, con el que ensaya la estructura dramática externa con entre actos entremeses. Barbadillo, mucho más original e innovador experimenta con la comedia dialogada.

Así pues, la novela corta camina hacia la estructura de la novela larga heroica e idealizada, el «roman» en las plumas de Montalbán, Lope y Castillo, sobre todo en los relatos donde las localizaciones geográficas y exóticas, los peregrinos o los ingredientes mágicos encuentran su lugar. También la novela Bizantina dejó sus huellas en la producción literaria de Castillo Solórzano y en general en toda la producción española del XVII.

---

esquema o estructura en la que la narración se inicia en tercera persona “in media res”. Seguidamente, un personaje explica su historia en primera persona, para pasar de nuevo a la narración en tercera persona. Además, Negrete, el criado de *Lisardo*, introduce al principio y al final de cada libro unos versos burlescos, con el fin de relajar la acción del relato principal. Así pues, las novelas insertas en el relato principal son los casos de los personajes que Lisardo y Félix escuchan para poder ayudar. El uso y papel que juegan aquí las novelas intercaladas en la narración principal poco o nada tienen que ver con aquellas interpolaciones a modo de comedias o entremeses engarzadas por un débil marco boccacciesco, totalmente aislados e independientes. *Lisardo*, es el primer relato extenso y más ambicioso de Castillo, donde las novelitas cortas constituyen, en palabras de Rey Hazas: «una verdadera novela de novelas (...) , superando ampliamente en un designio estructural y semántico común y unitario» (1986:81).

Pero será a partir de *Huerta de Valencia* hasta las últimas colecciones, donde el espacio geográfico se centra en España como único lugar predominante.

Además, la madurez del propio autor hace virar el rumbo de sus tendencias. Si en los primeros relatos hace acopio de los sucesos sobrenaturales y fantásticos (la *admiratio*), al caminar en el tiempo un gusto por el sentido realista y de verosimilitud aconsejado por Pinciano se hace más patente, aunque como apunta P. Dunn sea únicamente para dar cohesión a los relatos.

Los relatos *cornice*, de sus novelas se sitúan en la etapa más vanguardista del proceso de ficcionalización y deshistorización que había venido soportando el tradicional marco boccacciano. Así, el mismo autor niega su dependencia directa de los italianos<sup>184</sup>:

...ninguna cosa de las que en este libro presento es traducción italiana, sino todas hijas de mi entendimiento; que me corriera mucho de oír de mí lo que los que traducen o trasladan, por hablar con más propiedad (1947: 12).

Sin embargo, esta afirmación no hay que tomársela en serio, únicamente Castillo reconoce en una ocasión haber refundido una novela ajena de Sansovino. Pero hay más ejemplos de otros autores italianos como Boccaccio y Malespini, y que analizaremos en el último apartado 4.5.<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> Cervantes había razonado igual en su introducción a las *Novelas Ejemplares*: «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias» (1994:15-16).

<sup>185</sup> Las huellas de Sansovino se ven en la Estafa IV de *Las harpías de Madrid*. Y como apuntó Del Monte coincidencias en el libro primero de *La Garduña de Sevilla* con el relato VIII, 3 del *Decameron*, y en *El conde de las legumbres* ve influencia del cuento I, 21 de Celio Malespini (Venecia, 1609) (1970: 147).

Dunn también vio otra influencia del autor Sansovino en el quehacer narrativo de Castillo y que estaría relacionada con el tipo de intriga, omnipresente en toda la obra novelística a excepción de la línea picaresca. A este propósito, Dunn valora la habilidad del autor vallisoletano en adaptar la novela de Sansovino en su *Cruel aragonesa*, novela tercera de *Jornadas alegres*, esto es, convertir una novela dramática en una novela de acción. Así pues, su novelística estaría asociada con los relatos de acción, y por tanto, todo supeditado a ello: caracterización, estilo, ambientación etc., todo esquematizado al máximo para no distraer al lector que busca una buena intriga. La voluntad creadora de Castillo Solórzano es clara, escribe con carácter de pasatiempo, así lo corroboran los títulos de primer vuelo: *Jornadas alegres*, *Tiempo de regocijo*, *Fiestas del jardín* etc...Todas tienen un objetivo común: el reclamo de la risa, el recreo o la fiesta para seducir a los lectores, sin caer en lo licencioso ni pecaminoso, aspectos que para los moralistas de la época eran censurables. Ese era el modo de «deleitar» de don Alonso: intriga, más acción y menos caracterización. Los relatos tienden a mecanizarse, donde prepondera el espacio y queda relegado el tiempo, convirtiendo el texto en algo irreal y esquemático. Además, estos postulados configuran textos donde los sentimientos más primarios tienen una importancia cardinal, contexto este que choca con otra premisa obligatoria en la narrativa de su tiempo: la de «enseñar». Castillo resuelve la controversia como muchos otros escritores: trufa sus relatos con advertencias en los prólogos, dedicatorias, o apostillas donde indican al lector el buen camino, aunque sus personajes demostraran actitudes censurables y punibles. (Ver en tabla 1 (anexos) la producción literaria de Castillo Solórzano).

En definitiva, su mérito literario estaría relacionado con la creación de ficciones atractivas e intrigas originales dentro de los convencionalismos marcados por la época. Aunque la producción solórzana carece de elementos subversivos y disidentes, sí se aprecia en su quehacer una serie de componentes modulados en torno a una «nueva nobleza», que será su público destinatario. Así pues, tanto en su producción cortesana como picaresca, el escritor se acomoda a los valores morales y sociales de su público lector. De ahí que la crítica no ha tardado en señalar que Castillo es «costumbrista» (Fradejas Lebrero, 1988) ya que sus relatos están más enfocados a exponer a tipos sociales de la época, que a retratar de manera más individual a sus protagonistas. La obra cortesana de Castillo Solórzano brilla por su arquitectura, su sobria y mesurada construcción, aunque sin alcanzar a Barbadillo. Al novelista vallisoletano le gusta la acción simultánea, el cambio de escenario o peripecias, las tramas paralelas, la suspensión, integrar un relato dentro de otro etc., elementos que hacen de él un consumado maestro de aventuras y de intrigas, además de un experto en la construcción de la novela corta.



## 4.2 Narrativa picaresca de Castillo Solórzano.

Castillo Solórzano, narrador versátil, prolífico, fácil y comercial, creador de múltiples relatos, trabajaba para el reconocimiento literario. La búsqueda constante de éxito le determinó a probar suerte en el campo de la picaresca cuando un rebrote del género se produce hacia 1630. La novela picaresca goza de un éxito indiscutible a partir de la década de los veinte como así lo confirman las reediciones de las obras modelo y la publicación de las series de obras que más o menos fieles al canon —como venimos comprobando—, se adscribieron al género.

El escritor vallisoletano sigue la moda del momento como filón para llegar a más lectores y aumentar así sus ingresos y publica cuatro obras de claro sabor picaresco: *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631); *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632); *Las aventuras del Bachiller Trapaza* (1637) y *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642). Todo un ciclo picaresco que se desarrolla al estilo italiano, con cuadros de indudable reminiscencia boccacciana en las cuatro estafas de las harpías en la corte, hasta las extensas narraciones de Teresa, Trapaza y Rufina; las dos primeras más originales y la última de más sabor literario como apuntó Valbuena Prat (1974). Dentro de este ciclo, sin embargo, y como ya hemos apuntado en el apartado anterior, cabe incluir el cuento *El proteo de Madrid*, inserto en *Las tardes entretenidas* (1625), de corte claramente picaresco y primer acercamiento de Castillo al universo picaril.

En el campo de la picaresca, la pluma de Castillo Solórzano destila más que compromiso social y moral, compromiso comercial, y de ahí que

tome de la poética picaresca lo que le conviene e interesa, rechazando la estructura que inherentemente suponía el compromiso con una serie de problemas socio-morales. En este sentido, Valbuena Prat (1974) es de la siguiente opinión: «Con Alonso Castillo Solórzano la picaresca llega al pleno sentido de la «amenidad literaria». Castillo, el Moreto de la novela, da las notas finas y de hábil técnica, dentro de la línea usual del género» (1974:321).

Como ya hemos visto en el primer capítulo, el género picaresco era mucho más que un mero esquema, como así lo demostraron sus máximos exponentes, cultivadores de una sola novela picaresca: Quevedo, Mateo Alemán, Vicente Espinel, J. Martí, Alcalá Yáñez, López de Úbeda etc. La novela picaresca integraba en sí, una morfología singular, que obligaba al tratamiento de unos temas comprometidos en la España del Siglo de Oro, la cuestión de honra, la limpieza de sangre, el ascenso social, la apariencia externa de un honor inexistente, la sátira anticlerical, social, etc. Así pues, adentrarse en el sendero picaresco implicaba un compromiso con la poética del género.

La morfología picaresca en la pluma de Castillo adquiere tintes personales supeditados a su particular ideología: es un replanteamiento de aquella picaresca escrita por conversos como medio de expresión de un malestar social. El autor buscaba el éxito y solo le sedujo la narrativa picaresca como posibilidad de lograrlo. Y es que como ya apuntó Dunn (1952), Castillo tuvo una fuerte influencia aristocrática, y según Pérez-Erdelyi, su oficio de criado de casas nobles debió ser: «una situación inferior a la que esperaba dado su nacimiento» (1979:14). Esta contradicción social, como bien ha conjeturado Rodríguez Mansilla, llevó a Castillo a defender los valores de la

nobleza antes que atacarlos, y retomar un género como el de la picaresca, lejos de su faceta más canónica:

El vallisoletano era un noble humilde que exaltaba un mundo en el cual, a su pesar, tenía una participación secundaria, precisamente en razón de su estrechez económica. Esta situación, que lo habría de hacer sentir un tanto frustrado, lo convirtió, antes que en detractor, en defensor de los valores de la nobleza (2012:19).

Así pues, el tratamiento que hace de la materia picaresca, lo que descarta, lo que acepta, forma parte de esa negociación tanto social como literaria. Canaliza, pues, en el nuevo espacio narrativo, ya no las preocupaciones de un converso, sino las de un autor en diálogo con un público cortesano. Esta conciliación, para algunos críticos, desembocó en la elaboración de unas novelas que poco o nada tenían de picarescas. En opinión de Del Monte, su producción picaresca señala la: «urbanización y la comercialización —el decaimiento— del género» (1971: 147). Para Alan Francis, Castillo Solórzano desarrolla el género como un juego de enmascaramiento: «que depende más del soporte anecdótico y del carácter tropélico de la acción que del problematismo interno de los fundadores del género (...) tomaban como punto de partida» (1978:142). Peter Dunn ve la pérdida de rasgos masculinos en el carácter del pícaro debido a la «aristocratización del personaje». Y Gunningham en un intento de revalorización advierte que en sus obras picarescas, Castillo consigue: «una visión más compleja y auténtica de la España del XVII, un cuadro sociológico de dimensiones más realistas que en novelas anteriores» (1970:85). De ahí que la obra de Castillo Solórzano se ha considerado «decadente» debido a su falta de moralidad y de problemática ético-social inspiradora de la tradición. Si bien es cierto que en *Trapaza* y en la *Garduña* hay una sutil intensificación del tratamiento de temas de po-

sible carácter conflictivo, como el honor o la justicia, en general el autor se muestra en palabras de A. Francis como un: «ilusionista cuya obra no es sino una concatenación de sucesos relativamente amorfos y ahistóricos, sin densidad alguna, ni en su temática ni en sus flojas moralizaciones» (1978:143). Sus pícaros como ya habíamos comentado más arriba, no viven acosados por el hambre, y su visión del mundo dista mucho de la mirada crítica o desengañada de *Guzmán*. Los pícaros de Castillo Solórzano participan e incluso viven como los aristócratas. De ahí que los amores de Trapaza por doña María y doña Serafina y sus burlas, en *Las aventuras...*; los amores de Teresa y Teodora, los episodios del ermitaño en *La niña de los embustes*; o el amor de Rufina por Jaime en la *Guarduña* no son otra cosa que aventuras cortesanías estructuradas a modo de la novela de caballerías. De ello que la crítica considere, como así lo conjeturó también José Fradejas, que los relatos de Castillo eran novelas costumbristas o cortesanías:

De la novela picaresca apenas hay nada (se refiere a *La hija de Celestina*, *Teresa de Manzanares* y *La Guarduña de Sevilla*): 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 bien novelas costumbristas –ciudadanas o cortesanías- de protagonista femenino (1988:p.12).

Para la elaboración de la vida de pícaros y pícaras, parte de la concepción cortesana, y por tanto, el influjo de esta sobre la picaresca es indiscutible. Sin embargo, en dirección contraria a la opinión taxativa de Fradejas, sí creemos que las novelas de Castillo se elaboran a partir sobre todo de unos preceptos picarescos. Otra cosa es el resultado obtenido, y cuán distante y distorsionado está de los cánones picarescos (aspecto que iremos analizando según vayamos conociendo a Teresa y a Rufina).

Es evidente, que ha pasado casi medio siglo, y Castillo como epígono, experimenta, innova y transgrede, creando unos relatos diferentes, dinámicos y originales. Su visión innovadora le valió para algunos especialistas el título de «creador de la novela moderna». Por tanto, su incursión en materia picaresca debemos situarla en su contexto histórico y literario, aceptando una clara evolución en las estructuras (formas) y en los contenidos (temas, mundo moral, sátira, etc.). Su singular estilo lo aleja de las plumas consideradas modelos del género picaresco, pero muestra claramente su interés por escribir relatos picarescos, en las reminiscencias y guiños a los modelos canónicos como tendremos ocasión de señalar.

En los cuatro relatos de corte picaresca, —cinco si incluimos *El Proteo*—, Castillo se manifiesta receloso de los modelos picarescos, y a favor de la combinación de recursos que le aportan el género picaresco y cortesano, siempre en mixtura, y en proceso combinatorio. Castillo, formado en la práctica de la novela cortesana y avezado creador de intrigas, concibió la práctica picaresca desde la perspectiva cortesana, comercializada y decadente que se alejaba de la verdadera esencia que el género picaresco dictaba. Utiliza la novela picaresca como un esquema más en el que demostrar su habilidad narrativa que le permitía la sátira, la crítica y la burla, elementos aceptados por el público, que había catado en algunos pasajes del *Quijote*, o en las *Novelas ejemplares* como en *Rinconete y Cortadillo*. Pero quien mejor le había enseñado el camino y las pautas a seguir había sido el gran novelista, mentor y amigo, Salas Barbadillo, quien supo combinar los personajes picarescos o apicarados con brillante maestría en obras como *La hija de Celestina* o *El sutil cordobés Pedro de Urdemalas*, con los recursos de la novela cortesana. Las estructuras misceláneas favorecían la variedad frente a

la unidad del relato autobiográfico en primera persona del género picaresco<sup>186</sup>.

Así pues, la producción «picaresca», o relato apicarado, de Castillo Solórzano sigue un modelo concreto. Es evidente que el escritor echa mano de unos tópicos y de unas formas picarescas que en su época ya están más que manidas y desgastadas, aunque siguen siendo atractivas. Su veta picaresca abarca casi veinte años, del *El Proteo de Madrid* (1625) hasta *La Garduña* (1642). En dos décadas la *praxis* solórzana denota una clara evolución. El autor vallisoletano ha elaborado un relato cortoseudopicaresco, *El Proteo de Madrid*; una obra con marco narrativo de novela corta, *Las Harpías en Madrid*; una novela autobiográfica siguiendo el libro picaresco clásico con *Teresa de Manzanares*; una vuelta a la tercera persona con *Trapaza*; hasta llegar a *Rufina*, última novela de ciclo picaresco, considerada la más esquemática y simétrica de los trabajos anteriores.

El criterio compositivo de Castillo, basado en la *variatio* como — ya hemos comentado más arriba—, se aplica con mucho más esmero en las novelas picarescas, donde hace de estas narraciones extensas, en palabras de Rodríguez Mañero: «cajones de sastre en que puede desplegar su talento literario, que no era otro que el de saber contar una historia sin dejar cabos sueltos» (2012:29). Para Velasco Kindelan:

---

<sup>186</sup>Son varios los críticos que han visto una imitación directa de la picaresca de Castillo con respecto a la producción del maestro Barbadillo. En palabras de Chandler (1899): «As prolific and versatile as Salas Barbadillo, Alonso de Castillo Solórzano was a master of the comic and the serious, surpassing Barbadillo in the realm of the picaresque novel...». También Cotarelo y Mori, Navarro Durán, o Rodríguez Mansilla ven esas relaciones directas aunque parciales en *La niña de los embustes (Corrección de vicios)*, novela III de Salas Barbadillo, con *Teresa de Manzanares*. Antecedentes que revisaremos detenidamente más adelante.

Los hilos están bien atados. Castillo es un maestro en esto de unir mil retazos de historias, de problemas, de personajes y lugares. Abundan en su obra los encuentros inesperados, pero siempre basados en una lógica de los acontecimientos. Abundan las casualidades, pero suelen ser previstos todos los detalles para que la acción guarde visos de verosimilitud (1983: 10).

Así pues, todas las novelitas interpoladas, los entremeses y versos añadidos tanto en *Teresa* (dos entremeses y una novelita; *La Garduña* (tres novelas cortesananas), y en *Trapaza* (dos y un entremés), denotan claramente la concepción que tenía Castillo Solórzano de la práctica picaresca. Para el vallisoletano ambos moldes narrativos eran concebidos de igual manera. También en *Lisardo enamorado* inserta unas novelas en otras, versos jocosos, mascaradas etc. Encuentra Castillo en ambos módulos expresivos la innovación, la variación para conseguir ese gusto al lector, anteponiendo el entretenimiento y diversión frente la coherencia o moralización, o lo que es lo mismo, lo comercial, popular y cortesano como condición *sine quanon*, en la línea que había aconsejado Lope de Vega:

Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte (Rey Hazas, 1986:88).

Es evidente que Castillo siguió los consejos del gran Lope, y sus relatos picarescos estén contaminados de componentes estructurales y temáticos de la novela cortesana. En muchas ocasiones lo picaresco es mero esqueleto en el que insertar tramas cortesananas de diversión y puro entretenimiento pensadas para ese nuevo público lector<sup>187</sup>. De ahí que sus pícaras,

---

<sup>187</sup>M. Chevalier (1973) postuló hace años que la nobleza, público consumidor de libros de caballerías durante el siglo XVI, había pasado en el cambio de siglo (XVII), su gusto hacia la comedia y la novela cortesana, géneros asociados a la urbe. Estudios actuales llaman a ese público «nobleza urbana» o «nobleza media» asentada en las ciudades como principal

concretamente las mujeres, se disfracen de damas y vivan en los ambientes propios de las cortesanas (Palacios, Platerías, la Corte de San Jerónimo, etc.). La fusión entre pícaro y dama es tal, que en ocasiones es difícil determinar su caracterización. Tal como apunta Mireya Pérez (1979), en los relatos intercalados de las narraciones picarescas, hay verdaderas damas que se comportan como pícaras. Esta simbiosis ha llevado a la crítica a considerar esta producción solorzana como: «picaresca suave», «idealizada», dando pábulo a marbetes tales como: novelas picaresco-cortesanas o seudopicarescas. La pluma sutil y grácil empleada por Castillo en su serie picaresca llevó a Valbuena Prat a considerar al autor:

el más fino y urbano de los novelistas picarescos. Su pluma consigue la idealización de la picaresca”. Y que “la trilogía de pícaras solórzanas juntamente con *La hija de Celestina* de Salas corresponden al grupo de derivaciones que supera la parte propiamente novelística del tipo de narración de la *Pícaro Justina* (1974:81).

El embellecimiento de sus relatos picarescos obedece, pues, a esa estrecha unión con la novela cortesana. Como muy bien apuntó Rey Hazas:

No solo afecta, a las novelas de pícaro, sino también a las de pícara, pues *El bachiller Trapaza* dista mucho de poseer un origen tan vil, arrufiado y delictivo como el de sus predecesores Guzmán de Alfarache o Pablos de Segovia. Todo se atempera, se endulza, se suaviza, en efecto, con lo cual se pierde compromiso social y moral, se desdramatiza, se desproblemiza, se atenúa (1986:91).

---

consumidor de literatura durante la primera mitad del siglo XVII, además es el principal protagonista de la novela cortesana y de la comedia. A este propósito y como muy bien analizó Velasco Kindelan (1983), dentro de ese grupo social, son las mujeres las consumidoras más voraces, y concretamente es el público masivo de las novelas de Castillo Solórzano.



En definitiva, Castillo solo utiliza la temática del género para proporcionar una producción amena y divertida a un público totalmente ajeno a la problemática ético-moral causante del género. J. Jauralde conjeturará que: «sus novelas de tono picaresco se inclinan más hacia el puro enredo, el humor y la pincelada costumbrista que hacia la crítica social o el desengaño humano» (1985:21). A través de la escritura picaresca, con su personaje proteico, Castillo podía canalizar las preocupaciones, ya no de un converso, sino las de un escritor en constante encuentro con un público cuyos conflictos comparte. Don Alonso, siempre al servicio de las casas aristocráticas, ajusta su producción picaresca a la temática exitosa de su producción cortesana, donde las intrigas amorosas, los celos, el honor etc., también tienen cabida. Sus protagonistas pícaros ya no actúan fustigados por el hambre, no conocen los harapos, ni los mercados, ni la rapacería para comer, ni las calles donde mendigar. Bien al contrario, se pasea por estrados lujosos y ejecuta grandes fraudes con intrigas amorosas. Sus pícaras, Teresa y Rufina, a través de sus aventuras, nos muestran un panorama de personajes, conflictos y situaciones de la encrucijada social cortesana. La primera sueña con ascender de escalafón social; la segunda, a través del hurto, se enriquece y encuentra el amor. Para Mañero sería: «como una especie de parodia cortesana de novela picaresca» (2012: 32).

En el tamiz de la pluma solórzana queda filtrada la crueldad, la polémica y la ironía tradicional. Ahora el tono amable ligero, superficial, monótono y urbano, orientado a complacer a un lector superficial y frívolo, destila por todas sus narraciones. Del Monte entiende que las novelas de Castillo:

reflejan la extrema decadencia de la sociedad contemporánea y él, hombre ejemplarmente honrado, reproduce el total desconocimiento moral de su tiempo. El antihéroe se ha transformado en héroe; porque, una vez desecada su biografía de toda linfa polémica, una vez abandonada por el autor la postura irónica y condenatoria, se ha sustituido ésta por la admiración hacia la bellaquería, hacia la habilidad, hacia la bribonería del pícaro, que se ha convertido más o menos explícitamente, en ideales de una sociedad ya desprovista del antiguo idealismo político y religioso (1971:148).

A Castillo solo le importa narrar y dar gusto a su público, demostrando una insana simpatía por sus burladores, pícaros y embusteros y una crueldad inhumana, inconsciente e irreflexiva hacia los damnificados. Todo es fruto de un plan perfectamente trazado, donde el autor ha encontrado ser el intérprete y la expresión al unísono de la extrema decadencia de la sociedad en la que le tocó vivir. Castillo es el portavoz de esa nobleza urbanizada fronteriza entre la aristocracia de grandes títulos y la incipiente burguesía mercantil «presuntamente» conversa. La narrativa picaresca de Castillo Solórzano huye del tratamiento estético tradicional de los temas esenciales de la picaresca, honor, religión y sociedad, para centrarse en el deseo de divertir a través de unas fórmulas fáciles y repetitivas para asegurar el éxito de la novela. Sus pícaros y pícaras no son conflictivos ni problemáticos, «ni tienen posibilidad del serlo», «en una palabra, son meras marionetas» (A. Francis). Estamos de acuerdo, pues, en que Castillo ajusta y adapta sus personajes y la morfología picaresca a una nueva forma de entender la literatura y la diversión en la sociedad del XVII: «La picaresca no ha caído en decadencia; responde a otra poética, la de la aventura y el escapismo» A. Francis (1978:149).

#### 4.2.1 *El Proteo de Madrid* (1625)

Como ya hemos apuntado más arriba, Castillo Solórzano practica la nomenclatura picaresca en cinco relatos: *El proteo de Madrid*, *Las Harpías*, *El Bachiller Trapaza*, *La niña de los embustes* y *La Garduña de Sevilla*. La influencia del género es notable aunque con matizaciones. Observaremos como se produce una evolución en los rasgos tanto temáticos como formales que varían, evolucionan y se reformulan dando lugar a nuevas soluciones. Nos detendremos en este apartado al análisis sucinto de *El Proteo*, *Las Harpías* y el *Bachiller Trapaza*, para estudiar con más profundidad en los apartados siguientes a las pícaras objeto de este estudio: *Teresa de Manzañares* y *La Garduña de Sevilla*.

*El Proteo de Madrid* aparece como novelita independiente en *Tardes entretenidas* (1625)<sup>188</sup>. Su morfología ha suscitado controversia académica por su inclusión o no en la nómina de relatos picarescos. Si nos atenemos a cuatro de los principios básicos del relato picaresco<sup>189</sup>, esto es, el discurso autobiográfico, la procedencia abyecta del pícaro, la sátira y la crítica social y la marginación social del pícaro que vive de robos y engaños, efectivamente, *El Proteo* no cumple con esos cuatro requisitos a pies juntillas. La historia está narrada en tercera persona por un narrador omnisciente, que interviene a su antojo, además de marcar distancia con el protagonista (Do-

---

<sup>188</sup> *Tardes entretenidas* es la primera de las colecciones de novelas cortas que incluye, además de *El proteo*, *El culto graduado*, *El fantasma de Valencia*, *El socorro en el peligro*, *El amor en la venganza* y *Engañar con la verdad*. El autor ofrece una amplia gama de géneros, y proporciona una variedad de tonos y asuntos, propios de la tradición de la *variatio*, constante literaria barroca en la que el goce del público residía en la variación.

<sup>189</sup> Según M. Molho en su trabajo «¿Qué es picaresmo?», *Edad de Oro*, II (1983), pp. 127-135.

mingo). De ahí que en ocasiones lo vea con sarcasmo y otras se compadezca de él. Sea cual sea la postura tomada, el narrador opina y moraliza:

Salió tan travieso y amigo de tomar a los muchachos cuanto llevaban, que ni azotes de su maestro ni de su adoptivo padre bastaron a remediar esta mala inclinación. (III, p. 140)<sup>190</sup>.

Más adelante:

Bien pudieran los dos con el buen suceso de su hurto camppear y pasar su vida mas cuando se hace costumbre este mal vicio de hurtar es difícil desarraigarla. (III, p. 166)

Efectivamente, Castillo sigue el patrón de sus relatos cortesanos en el uso de la tercera persona, que le facilita el desarrollo de la narración. De esta manera, construye un pícaro, pero traslada la acción a mediados del siglo XVI, en el ambiente cortesano del Madrid de Felipe IV.

En cuanto al origen vil del personaje, el pícaro de Solórzano, tiene ascendencia provinciana: es gallego<sup>191</sup>, venido a la corte, de buen aspecto y hábil para adentrarse en los ambientes aristocráticos y pasar por noble. La buena vestimenta y los ademanes refinados son imprescindibles para triunfar socialmente; así se ve en la picaresca canónica, cuyos protagonistas, se sirven de la apariencia para mejorar su situación. A pesar de sus habilidades para mimetizarse con los caballeros de las altas esferas, los pícaros de Castillo acaban desenmascarados por terceros, como tendremos ocasión de analizar.

---

<sup>190</sup> Citamos *El Proteo de Madrid* por la edición de Patrizia Campana, *Tardes entretenidas*, 1992.

<sup>191</sup> La procedencia gallega, que aparecerá en los otros relatos picarescos, denota una connotación negativa en la literatura por la afición de los gallegos al vino como caracterización tópica.

La trama de *El Proteo* presenta un extraordinario parecido con la de *Teresa de Manzanares*. El relato se inicia contando la prehistoria del protagonista, su concepción, su carácter burlón y sus aventuras desde la niñez hasta la madurez, y la narración acaba cuando es condenado a galeras, como Trapaza y Guzmán. Si las primeras páginas nos remiten indiscutiblemente a *Teresa*, el desarrollo de sus andaduras hasta su castigo final nos evoca a *El Bachiller*. Estas coincidencias han llevado a parte de la crítica (Joset, Campana, Arredondo) a considerar *El Proteo de Madrid* un comienzo de Castillo en el campo de la picaresca, o bien «un ensayo general», algo así como un embrión temático, una aproximación al género picaresco, que perfeccionará más adelante con *El Bachiller Trapaza* (1637) y culminará con *Teresa de Manzanares*.

Sin embargo, un aspecto que lo aleja de sus modelos mayores es el carácter tan marcadamente burlón. Castillo elabora una trama donde los engaños y las chanzas son una constante. Incluso el propio narrador llama a Domingo y a sus cómplices: burlones. Sus trapacerías no están justificadas, ni por el hambre, ni por la ascensión social, sino por conseguir dinero y, sobre todo, por divertirse. Esta actitud guasona lo lleva a recibir, por parte de los escarnecidos, constantes palizas y azotes:

Mucho sintió Domingo [...] los azotes del maestresala, y propuso vengarse de ellos, pena de perder el crédito de burlón que hasta allí había cobrado con tanta reputación (p. 145).

Sus andaduras están orientadas sobre todo a reírse de algunos *tipos* sociales, aspecto recurrente en el quehacer narrativo de Castillo. El tono burlón pone en evidencia a algunos miembros de la sociedad cortesana como el «lindo», los «judíos», los indianos ricos, los médicos, etc. Este am-

biente de chanza constante lo volverá a practicar en *Teresa de Manzanares*, cuya protagonista, Teresa, es una redomada burlona.

El personaje esbozado por Castillo presenta algunas tachas típicas de los personajes apicarados. Domingo sabe leer y escribir, estudia gramática en el colegio de la compañía de Jesús, sirve al conde de Oñate, se disfraza de mujer<sup>192</sup>, canta como un verdadero Macías<sup>193</sup> y abofetea a Teodora, como Trapaza y Montúfar azotarán a Estefanía y a Elena, respectivamente.

A pesar del tono travieso y dado a la jocosidad del personaje, la crítica más furibunda se la lleva Domingullo con su castigo ejemplar. En este punto aparece de nuevo, como en todos sus relatos, el Castillo aristócrata antimarginados y procortesano. Es ahí, en la pena o el premio final de sus héroes o heroínas, donde encontramos el verdadero pensamiento del autor vallisoletano.

En definitiva, aunque algunos críticos como Valbuena Prat (1974) consideren la obrita como una obra picaresca inspirada en el *Lazarillo*, creemos que *El Proteo* adolece de la profundidad y la carga moral típica de la picaresca: no hay denuncia, ni arrepentimiento, solo personajes *apicarados* elaborados por un creador comercial ajeno a ese mundo. Por ello, debemos hablar más de *prueba piloto* o ensayo general, que de otra cosa.

---

<sup>192</sup> En *La Garduña de Sevilla* el falso ermitaño, Crispín, se disfraza de mujer para escapar de la cárcel. También Pernia en *El Bachiller Trapaza* (cap. X) tomará el hábito de monja Alférez y estafará mil seiscientos reales.

<sup>193</sup> «Estar hecho un Macías» se refiere al poeta gallego del siglo XIV, que murió loco de amor, de pasión amorosa. Esta alusión es un claro guiño al *Lazarillo* (tratado III): «Y como digo, él estaba entre ellas, hecho un Macías, diciéndole más dulzuras que Ovidio escribió» (Rosa Navarro, 2006: 217). En *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, aludirá con el mismo apelativo a Trapaza.

#### 4.2.2 *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas* (1631)<sup>194</sup>

En 1631, Castillo publica *Las Harpías en Madrid y coche de las estafas*. El quehacer narrativo del autor vallisoletano experimenta en este caso y de forma más decisiva un giro importante: abandona circunstancialmente a sus damas y caballeros de los relatos amorosos de enredo, de las reuniones literarias y cortesanas, y se centra en el mundo apicarado. Con *Las Harpías* rompe esa veta y presenta el mundo hampesco de la corte de los Austrias a través de las pillerías de cuatro muchachas: Feliciano, Luisa, Constanza y Dorotea. Las cuatro muchachas son jóvenes y utilizan su ingenio y su belleza para estafar a cuatro caballeros con la ayuda de un coche<sup>195</sup>.

La buena acogida de *Las Harpías* dio el impulso necesario para seguir por esta senda o molde apicarado —sin abandonar la línea cortesana—, y al año siguiente, en 1632, publica *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Cinco años después, aparecerá *Las aventuras del Bachiller Trapaza* (1637) y culminará el ciclo en 1642 con *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Los cuatro títulos constatan el triunfo comercial del género.

*Las Harpías en Madrid* ha creado cierta controversia —como ocurriera con *El Proteo*, *El Bachiller*, *Teresa* y *La Garduña*—sobre su adscripción o no al género picaresco. A. Zamora Vicente opina que, de las novelas picarescas de Castillo Solórzano, es: «quizá la más decididamente picaresca, pero sin la forma tradicional autobiográfica» (1970: 63). Contrariamente,

---

<sup>194</sup>Para los ejemplos y alusiones de *Las Harpías* me remito a la edición de Jauralde Pou (Castalia, 1985). En cualquier otro caso, lo indicaré.

<sup>195</sup> Véase nota 122.

Rey Hazas conjetura que: «No tiene ninguno de los rasgos constructivos característicos de la novela picaresca, y ni siquiera sus protagonistas son verdaderas pícaras, sino damas cortesanas más o menos apicaradas» (1986: 86). Para Jauralde Pou (1985) son narraciones cortas de tema apicarado, ambiente cortesano y protagonistas femeninos.

El relato se inicia con la *prehistoria* de Feliciano y Luisa, hijas huérfanas de padre indiano, muerto cerca de La Habana, y de madre pobre sin hacienda cargada de deudas en Sevilla. Teodora, la madre, baraja trasladarse a Granada o Córdoba para huir de los aprietos económicos, aunque por consejo de una vieja, de agudo ingenio, se encamina a Madrid porque era: «maremagno donde todo bajel navega, desde el más poderoso galeón hasta el más humilde y pequeño esquife: es el refugio de todo peregrino viviente, el amparo de todos los que la buscan; su grandeza anima a vivir en ella, su trato hechiza y su confusión alegre [...] lugar de los milagros y el centro de las transformaciones» (p. 48). En el centro de las transformaciones y corte de los milagros, la vieja ve negocio a hacer con la belleza de las muchachas:

[...] dos portentos de hermosura, dos prodigios de beldad en que entres en Madrid, ¿qué no te puedes prometer, y más con las accidentales gracias que han adquirido? Diote el cielo dos hijas (Feliciano y Luisa) que, a ser más, con la hermosura de que las ha dotado, pensara llevar en cada una de ellas un Potosí de riquezas; poco he dicho, una India entera con plata, perlas, oro y piedras preciosas, que esto se alcanza con la belleza (p. 48).

Como un corsario con sus dos galeras bien equipadas, Teodora decide enderezar proas a la corte para doblegar voluntades y colmar su ambición desmesurada:



Bien podía con estos dos hechizos prometerse Teodora cuanto la vieja la había asegurado; y al modo que cuando un cossario de los que cursan los marítimos golfos sale de su patria con dos bien artilladas galeras reforzadas, así de chusma como de gente de guerra, para con ellas surcar mares y conocer regiones donde saciar su demasiada codicia en los robos que piensa hacer, así Teodora, con las dos hermanas mozas que llevaba, adornadas de tantas perfecciones, compuestas de tantas gracias, sazoadas de tanto donaire, se prometía al salir de su patria inclinarse voluntades, grajear aficiones y que sus efectos llenasen presto sus talegos de moneda, sus cobres de vestidos y su casa de lucidos adornos (p. 51).

Como buen lector, don Alonso sigue la estela de su maestro Salas Barbadillo y también de López de Úbeda; ambos habían elaborado un perfil físico y moral para sus pícaras (Justina y Elena) donde la belleza y el ingenio van a la par como las dos caras de una misma moneda. Castillo sigue el modelo, pero no lo perfeccionará hasta 1934 con *Teresa de Manzanares*, su pícaro más perfecta.

Así pues, las harpías comparten con sus hermanas mayores, la belleza y la astucia, aunque, a diferencia de estas últimas, su origen no es abyecto, sino que nacen en el seno de una familia acomodada. Por ello, la crítica las considera más cortesanas apicaradas que pícaras adamasadas.

Del aspecto físico se nos dice que Feliciano era de:

Rostro blanco, bien proporcionado, negro en cabello, hermosos ojos, perfecta nariz, breve boca, frescos labios iguales, menudos y blancos dientes, sus mejillas (sin el artificio del resplandor) vertían rosa púrpura entre blanca nieve; su mirar agradable, su habla sonora y la más dulce voz que había en España, cultivada con la destreza de un gran maestro que la dio las lecciones bastantes para saber cantar diestramiento de un arpa y una guitarra, dando admiración a quien la oía. Danzar y bailar lo hacía con grandísima gallardía y donaire, porque, fuera de que la disposición y gentileza del hábito le ayudaban a esto, ella lo había deprendido con tanto cuidado, que era la primera del orbe (p. 50).

De Luisa, hermana menor de Feliciano:

[...] era morena de color, ojos negros 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, imitábale en la buena voz y destreza de tocar los dos instrumentos referidos y del mismo modo en el danzar y bailar, pues como condiscípulas de un buen maestro no malograron su enseñanza (p. 50).

De Constanza y Dorotea, aunque menos bonitas que las anteriores, bien parecidas:

Salieron de la cuadra dos damas de la edad misma que las recién venidas y poco menos hermosas; [...] como eran muchachas y de gentil parecer, hacíales el traje sobremanera hermosas (p. 55).

La belleza externa es fundamental para llevar a cabo sus fechorías. Así se previene al lector de las engañosas sirenas en las Aprobaciones<sup>196</sup> preliminares, donde aparece el tono moralizante de la novela:

[...] el autor con apacible estilo exagera los discursos para enseñar a la juventud, el recato que han de tener en obviar el canto de las engañosas sirenas, que la precipitan en el proceloso Caribdis de su ruina (p. 45).

Y en la segunda:

[...] para advertir cómo se deben guardar de semejantes peligros los que corren por aquellos mares(p. 45).

Y al lector advierte Castillo que:

No hay lectura por mala que sea que no tenga alguna cosa buena con que reformar costumbres; si de las que abomina hubiese enmienda, daré por bien empleado el trabajo que me ha costado (p. 46).

---

<sup>196</sup> La primera fechada en Barcelona, el 8 de agosto de 1631, y la segunda también en Barcelona, el 8 de abril de 1631.

El lector ya sabe antes de escuchar el relato, y tal como reza el título, que la trama implicará engaños, picardías, artimañas..., y que las artífices de dichos embelecocos son unas harpías o engañosas sirenas de las que todo ciudadano debe protegerse.

La estructura de la obra se caracteriza por cuatro novelitas o estafas unidas por un enmarque (boccacciano) que lo da el capítulo primero con la presentación de las cuatro protagonistas. El cuarteto de tramposas despoja a cuatro *tipos*: un rico milanés<sup>197</sup>, un rico ginovés, un avaro sacerdote y un galán de buena familia. La primera estafa está orquestada por Feliciano, que consigue hurtar un botín de dos mil escudos entre joyas y dinero. Luisa, en la segunda estafa, consigue robar al ginovés otros dos mil escudos. Constanza y Dorotea, encargadas de la tercera y la cuarta estafa, consiguen levantar una cantidad nada despreciable al cicatero sacristán y al joven tahúr, respectivamente. Así pues, *Las Harpías* son narraciones cortas, interpretadas por cuatro mujeres que, con la ayuda de un coche, llevan a cabo sus estafas, en un ambiente cortesano. Además, Castillo siguiendo la moda barroca, inserta dentro de cada estafa una serie de narraciones externas o elementos accesorios que enriquecen el relato. Encontramos, aparte de los romances, liras, entremeses, etc., otras células destacables:

---

<sup>197</sup> Los comerciantes italianos representan el prototipo de hombre bien acomodado durante los siglos XVI-XVII, además de objetivo codiciado de los estafadores y busconas. Esta figura, al igual que el perulero avaricioso, el capón presumido, los malos médicos, los lampiños, los frailes libidinosos y ladrones, etc., es objeto de burla y sátira en la narrativa solórzana, sobre todo en los relatos picarescos, como tendremos ocasión de analizar.

2. <sup>a</sup> estafa	3. <sup>a</sup> estafa	4. <sup>a</sup> estafa
•Entremés, <i>El comisario de las figuras</i>	•Crónica o memoria académica	•Cuento al estilo de Sansovino (cajas chinas)

Como podemos observar, en la segunda estafa Castillo introduce el entremés *El comisario de las figuras*, en el que se representan tipos o figuras deformadas para hacer reír. En esta estafa, además, Castillo aprovecha para introducir alusiones a figuras literarias: «La comedia que con él se hace es del Fénix del orbe, Lope de Vega, intitulada *La ilustre fregona*, y es tal, que dudará algunos días con lo bien que representa aquel papel la mayor cómica que ahora se conoce, que es Amarilis<sup>198</sup>».

En la tercera estafa Castillo recrea el ambiente literario con la «Pieza académica». Tal como apunta P. Jauralde (1985), existía un subgénero literario que se podía definir como memoria académica o crónica. La jornada académica transcurre en casa del cura con la asistencia del propio Lope, entre otros poetas. Ya en la cuarta y última estafa, se inserta un cuento del italiano Sansovino, autor de *Cento novelle*.

Cada estafa concluye con unas moralizaciones, esto es, unos «aprovechamientos» similares a los de *La pícaro Justina*. Sin embargo, son disfuncionales y carecen de didactismo, puesto que se contradicen con lo que resulta exitoso en cada aventura: la malicia y la astucia. Estas admoniciones estarían más en relación con la pragmática de la Junta de Reforma- ción (que había prohibido la impresión desde 1627 de comedias y novelas

---

<sup>198</sup> Esta Amarilis es Marta Nevares, último gran amor desde 1616 hasta 1632.

consideradas nocivas para la salud espiritual del pueblo) que con una función realmente adoctrinadora (Jaime Moll, 1974)<sup>199</sup>. Como veremos, estas apostillas sufren una evolución en las novelas posteriores de Castillo, donde aparecerán ya integradas dentro del relato.

Convenimos, pues, con Jauralde Pou y Rey Hazas, en que el género de *Las Harpías* sería un compuesto de dos tradiciones literarias no acabadas de consolidar, y retazos de otra que se venía ensayando desde Cervantes. Agotados los caminos de la ficción caballeresca y pastoril, despunta la intriga de la novela bizantina y el rebrote de la picaresca, para crear un producto híbrido: la novela cortesana. En ella, como ya hemos desarrollado ampliamente, convergen elementos como la intriga, las aventuras, los líos amorosos de personajes elevados, etc. (Amezúa, 1929). Pero, por otro lado, aparecen elementos apicarados, como la conducta codiciosa, lujuriosa y forajida de las harpías.

Los escenarios del Madrid de los Austrias y sus alrededores (la Puerta de Toledo, El Prado, Alcalá, el Convento de la Trinidad, etc.,) juntamente con las descripciones de la vida real (el paseo al atardecer, el mundillo literario de las academias, las meriendas en el Soto, etc.,) consiguen ese nuevo camino narrativo de la concurrencia de tradiciones.

Ciertamente, en *Las Harpías* no encontramos los elementos formales de la novela picaresca. El relato prescinde de la forma autobiográfica (utiliza la tercera persona); no existe la genealogía vil; no hay viaje, todo se

---

<sup>199</sup>Véase también del mismo autor (1974): «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los Reinos de Castilla, 1625-1634», *BRAE*, LIV. Esta pragmática había contribuido a ejercitar el ingenio de los autores que se vieron obligados a encabezar sus obras con títulos que jugaban al despiste y para sortear las trabas de la censura. Títulos como *Fiestas del jardín*, *Juguetes de la niñez*, *Tardes entretenidas*, *Deleitar aprovechando*, etc., serán una constante en las prensas editoriales.

circunscribe a Madrid; carece del punto de vista exclusivo del pícaro; no hay evolución psicológica de los personajes; los capítulos no se estructuran en sarta; y sus protagonistas tienen más de damas apicaradas que de pícaras busconas.

El autor vallisoletano toma el molde de la novela corta y vierte un contenido apicarado; por lo tanto, la obra no es ni novela picaresca ni colección de novelas cortas, sino un híbrido donde además intercala poemas tanto amorosos como burlescos y teatro breve, entre otras piezas. El resultado es una miscelánea divertida, que plasma los riesgos de vivir en la corte, denunciados con moralina y humor. Por todo ello, concluimos que *Las Harpías* es un relato apicarado y no un relato picaresco, y su mérito más destacable es la recreación de la sesión académica, en la que Castillo vierte sus propios gustos e idearios literarios, sin olvidar el análisis que se hace de Madrid, telón de fondo de su próxima obra, *Teresa de Manzanares*.

#### **4.2.3 *Las aventuras del Bachiller Trapaza (1637)***

*El Bachiller Trapaza, quinta esencia de embusteros, y maestro de embelecadores*<sup>200</sup> ha sido considerada por algunos críticos como la mejor obra de Castillo Solórzano. A este parecer responden las afirmaciones de Valbuena Prat que la considera la mejor producción picaresca tal vez de Castillo Solórzano (1974). J. L. Alborg cree que: «*El Bachiller Trapaza* es una afortunada creación» (1970: 483), y Cotarelo y Mori piensa que es una:

---

<sup>200</sup>De ahora en adelante para los ejemplos y otras referencias utilizaré la edición de Jacques Joset, Cátedra, 1986.

«novela picaresca bien calificada y bien urdida» (1906: 85). Nos interesa detenernos en este relato por su vinculación textual y familiar con *La Garduña de Sevilla*; Trapaza, el protagonista, es el padre de Rufina.

*Las aventuras del Bachiller Trapaza* narra la historia de Hernandillo, un muchacho de Segovia, hijo de Pedro de la Trampa y Olalla Tramoya. Su padre está encarcelado por haber seducido a su madre y rehuir el compromiso marital. Se escapa pero acaba despeñándose y muere. El resultado del encuentro amoroso de Trampa y Tramoya es Hernando Trapaza. Su abuelo materno lo envía a Salamanca (cuna del saber) a estudiar. Por el camino, en la ciudad de Tormes, se distrae y acaba sucumbiendo a una partida de naipes, de donde nace su afición y vicio y posterior perdición. En Salamanca se disfraza del caballero Fernando de Quiñones para embaucar a una noble dama, doña María de Monroy, pero el pretendiente oficial de esta reconoce al tramposo y desvela su traza. En la misma ciudad servirá a Lorenzo Antonio, y le ayudará en sus amoríos con una noble dama a la que contenta con regalos. Conocerá a Estefanía, sirvienta de la dueña, a la que agasajará con los regalos destinados a su señora. En esta aventura le acompañará Varguillas, un tramposo burlador que le enseña algunas fullerías. Se descubre el robo y los tres bribones huyen a Andalucía. Durante el viaje se narra la historia de *Claudio y Porcia*, y en Trujillo Trapaza es encarcelado por un crimen que no ha cometido. Estefanía y Varguillas se vengan del hermano del difunto, que los ha acusado injustamente. Estefanía entra al servicio del hermano haciéndose pasar por la amante embarazada del asesinado, roba todo lo que puede de la casa y huyen los tres a Córdoba. Por el camino, Trapaza echa una partida, pierde, y Estefanía y Varguillas lo abandonan. Se van a Madrid, mientras Hernando se encamina a Sevilla. Durante el viaje a la capital andaluza, un estudiante cuenta la historia de *Salerno* y

*Lucendra*. Trapaza hace un nuevo compañero de fulleras, Pernia. Juntos realizarán diferentes estafas, hasta que Trapaza se da al juego y Pernia lo abandona.

Hernando decide entrar al servicio de un poeta culto y caballero bufón, don Tomé, de quien se burla disfrazado de fantasma<sup>201</sup>. Sin blanca, entra al servicio de otro amo, en este caso un médico, cuya esposa será el objetivo de sus burlas. Despedido, decide seducir a una joven rica con la ayuda de Pernia. Se hace pasar por un caballero navarro. Sin embargo, cuando está a punto de conseguirlo, se descubre el engaño, y es molido a palos. Decide partir a Madrid en una diligencia y con nueva identidad. Durante el viaje un poeta lee el entremés de *La castañera*. En la corte se encuentra de nuevo con Estefanía, viuda de un rico genovés. Trapaza la seduce y queda embarazada. De este embarazo nacerá Rufina, protagonista de *La guardaña de Sevilla* y segunda parte de *El bachiller Trapaza*. Al mismo tiempo corteja a otra joven noble. Estefanía descubre el engaño y denuncia a Hernando al Consejo de Portugal, que lo condena a doscientos azotes y a seis años a galeras.

Por lo dicho, es indiscutible que Castillo elabora un relato de claro sabor picaresco con algunos de los ingredientes fundamentales del género en mixtura con otros también muy interesantes. Veamos qué elementos picarescos introduce el autor en su relato, para pasar seguidamente a aquellos que lo alejan de la morfología literaria del género.

La novela comienza narrando el origen del pícaro, Hernandillo. Su nacimiento deshonoroso predetermina su comportamiento amoral y su destino a galeras. Su padre, Pedro de la Trampa (nombre simbólico) era oficial

---

<sup>201</sup> Como veremos, la burla del fantasma la recrea también en *Teresa de Manzanares*, y algo parecido hizo Salas Barbadillo en *La niña de los embustes*, aunque se trata de un velatorio.



artesano. El autor alude a la tónica genealogía picaresca: la ley literaria de los orígenes infames del héroe picaresco concentrado en el menosprecio a los oficiales artesanos. Su madre, una labradora llamada Olalla (nombre despectivo de Eulalia), es una mujer bella y con mucha soltura. De la unión de apellidos Trampa + Tramoya sale Hernando Trapaza. El padre muere antes de que nazca su hijo y deja a su madre viuda: « [...] quedó viuda antes de velada» (p. 65). Es la aplicación irónica de un motivo folclórico y por otra parte variante del tópico narrativo de la materia picaresca del hijo abandonado (también Guzmán es hijo de viuda). Trapaza nace en Segovia como Pablos, pero pronto empieza sus aventuras en otras ciudades. Sin embargo, Castillo introduce una variedad interesante que conviene tener en cuenta: Hernando se aparta de los verdaderos pícaros, ya que por parte de madre descende de cristianos viejos, esto es, de linaje limpio.

La novela sigue la línea de sus preceptores e introduce el relato itinerante y los episodios en sarta. Trapaza se desplaza continuamente de un lugar a otro huyendo de sus burlas y fullerías. Va de Segovia a Salamanca, foco de la picaresca estudiantil; recorre Andalucía, con parada en Sevilla, cuna del hampa; acampa en Madrid, «mar y golfo de los maleantes, pícaros y mujeres de malvivir», y acaba en galeras como Guzmán. Los parecidos narrativos entre Teresa y Trapaza también se inscriben en el marco geográfico de sus andaduras. Ambos salen de Castilla (Teresa, de Madrid; Trapaza, de Segovia), recorren Andalucía y vuelven a Madrid. En cada capítulo se explica una aventura del pícaro, pero se conectan entre sí con algunos personajes que van apareciendo y que se encuentran al final de la historia, como es el caso de Estefanía o Pernia.

El afán de medro y ascenso social, esto es, el tema de la honra, se desarrolla en *Las Aventuras* como la ambición *natural* de los padres por sus

hijos. Es el abuelo de Trapaza quien decide enviarlo a estudiar a Salamanca para «tratar no más que de estudiar y valer por vuestro ingenio, que de más humildes principios que el vuestro hemos visto levantadas casas por las letras» (p. 60). Sin embargo, Hernando no hace caso y acaba cayendo en el vicio del juego. La lucha por ascender socialmente lleva a nuestro pícaro a una letanía de engaños, enredos y burlas. Cambia de identidad tres veces para conseguir esposarse con tres damas nobles, y en las tres ocasiones es desenmascarado. Los intentos de «ser más» se frustran. De esta manera, Castillo impone la justicia de clase que restablece el estamento social amenazado. El compromiso del autor es como un fortín contra las clases bajas que pretenden asaltar el baluarte aristocrático, aspecto este muy parecido desarrollado en el *Buscón*.

Como veremos, Castillo se copió así mismo: en *Teresa de Manzanares* se observa y hasta se justifica la doctrina del engaño y del «valer más». Sin embargo, Teresa tiene un final más satisfactorio que Trapaza, pues consigue casarse con un mercader y formar una familia<sup>202</sup>.

El tema del hambre y el mozo de muchos amos también se esboza aquí, aunque sutilmente. Como sabemos, Trapaza sirve únicamente a dos amos: a un médico y a don Tomé. Como sirviente, se mofa de ambos, pero su punto de vista carece de la denuncia y la sátira canónicas. Durante su servicio al hidalgo, Hernando, al igual que Lazarillo se las tiene que ingeniar para poder comer: «Trapaza tenía el hambre en sus tripas, pues con el hambre que padecía le rugían de modo que parecía tener en la barriga atabales» (p. 183).

---

<sup>202</sup>Parece que el final para los pícaros varones no es el mismo que para las pícaras. Castillo castiga más severamente a sus protagonistas masculinos que a sus féminas.

En cuanto a las admoniciones y los avisos propios de los relatos picarescos, aquí se cuentan escasos y se integran dentro del relato como opiniones del narrador. En el prólogo leemos: «Discurso sobre la rota vida de un embustero, escrita con el fin de que guarden los tales, pues ficciones semejantes son avisos prevenidos a los daños que suceden» (p. 58). Así pues, el tono moralizante lo encontraremos en el desenlace de sus personajes, como ya habíamos apuntado, con su premio o castigo y que da las claves de la filosofía del autor.

El final abierto es también uno de los aspectos estructurales que definen el *Trapaza* como un texto de corte picaresco. El narrador promete una continuación titulada *La hija de Trapaza y polilla de la corte*. De este proyecto no se sabe nada, pero sí de *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642), y que resultó, finalmente la segunda parte de *El Bachiller*.

Apuntaremos dos notas más sobre el perfil del protagonista. Es indiscutible que estamos ante un redomado pícaro<sup>203</sup>, solo hace falta leer la novela para convencerse de ello. Desde bien pequeño muestra Hernando su carácter travieso, ya que robaba a sus compañeros libros, cosillas y meriendas. Sabe leer y escribir como Guzmán, Justina, Teresa y Rufina. Como Guzmán, bien pronto muestra su inclinación por los naipes y se convierte en un tahúr profesional. Trapaza es un «tahúr de corazón»: «Inclinóse un poco al juego, cosa que aborrecen sumamente los padres de la compañía en los discípulos que enseñan» (p. 67). Leemos en el *Guzmán* (I,II,5): «Terrible vicio es el juego, y como todas las corrientes de las aguas van a parar a la mar así no hay vicio que en el jugador no se halle».

---

<sup>203</sup>Como todo pícaro que se precie, Trapaza fracasa. Es condenado a 200 azotes y a seis años de galeras.

Ya de mayor, Trapaza se convierte en el gran burlador de Salamanca y ladrón: «Sujeto tan conocido en la Universidad de Salamanca tanto por sus donosas burlas como por sus enredos» (p. 241). Es proclive a disfrazarse y a cambiar de identidad tomando los ademanes de caballero, característica que lo convierte en un pícaro cortesano.

Finalmente, no quisiéramos acabar sin anotar que el tono misógino propio de estos relatos se consigna en el *Trapaza* con algunos comentarios negativos hacia la mujer. Leemos: «En muchos engendra aborrecimiento una mujer gozada» (p. 64). También se hace patente según la suerte o desgracia que le espera a la fémina al final del relato. En ambos recursos subyace el pensamiento y la ideología de Castillo.

En *El Bachiller Trapaza*, el autor vallisoletano inserta como de costumbre, y dada su práctica respecto a la narrativa cortesana, dos novelas cortas y un entremés en el largo viaje de Salamanca a Sevilla. La primera se titula *Claudio y Porcia*, y la segunda ocupa el trayecto de Madrid a Sevilla, donde uno de los viajeros cuenta la *Novela segunda*. Finalmente, en la jornada de vuelta a Madrid, uno de los peregrinos leerá el entremés de *La castañera*. Son interpolaciones independientes de la trama principal, aunque en el caso del entremés anuncia cierta ligazón por la temática que trata: cómo «medrar mediante varios engaños». Estas piezas interpoladas son recurrentes en la narrativa solórzana. Veremos más ejemplos de interpolaciones en *Teresa de Manzanares* y también en *La Garduña de Sevilla*. En todos los casos, las células externas funcionan como «alivio de caminantes» o para dar gusto al público presente. La diferencia entre unas y otras estribará en el grado de fusión o integración que tengan con respecto al relato principal. Analizaremos este aspecto en el apartado 4.3.1.

Los ambientes cortesanos descritos en estas novelitas intercaladas, los líos amorosos entre sus personajes elevados, los celos, los impedimentos, los documentos falsificados, las fiestas, los paseos en el río, etc., ponen el acento cortesano en *El Bachiller*.

Con esta novela, don Alonso manifiesta una voluntad clara: escribir, ahora sí, un libro picaresco y no una novela corta como con *El Proteo*. El autor renuncia al relato autobiográfico para poder moralizar y opinar sobre la corrupta vida de su pícaro. Sin embargo, la elección de la tercera persona, como apunta Rey Hazas (1986) no queda justificada como sí ocurría con *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo. Ciertamente, Castillo se pasa a la tercera persona por una razón muy clara: evitar los fallos que tres años antes había cometido al escribir *Teresa de Manzanares*. Como tendremos ocasión de analizar, la protagonista contará hechos que no ha visto ni ha vivido. Después de estas faltas narrativas, Castillo volverá al uso todopoderoso y omnisciente del narrador en tercera persona, practicado en la novela cortesana.

Según lo expuesto, la novela se alinea con la picaresca o relatos apicarados siguiendo los modelos canónicos que le dan unas pautas. Al mismo tiempo, incluye otras procedentes de las novelas sentimentales italianas, como son la narración en tercera persona y las piezas intercaladas. Esta realidad ha llevado a la crítica a considerar el *Trapaza* como un relato híbrido (Valbuena Prat, 1974 y Velasco Kindelan, 1986). Esta última se atreve a dar cifras porcentuales. Según Kindelan, un 54 por ciento de *El Bachiller* es de carácter cortesano.

### 4.3 *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares (1632)*<sup>204</sup>

*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (1632) forma el ciclo junto a *La Garduña de Sevilla* (1642), *La pícaro Justina* (1605) y *La hija de Celestina* (1612), las novelas picarescas protagonizadas por mujeres consideradas por la crítica como exponentes de lo que se ha venido denominando *picaresca femenina*.

*La niña de los embustes, Teresa de Manzanares* apareció en las prensas de Jerónimo Margarit en Barcelona en 1632. Sin embargo, a diferencia de *La Garduña*, que cosechó un considerado éxito, *Teresa de Manzanares* no contó con ninguna reedición en su siglo, ni en los siguientes, hasta que en 1905 fue rescatada por Emilio Cotarelo para su edición, y desde entonces ha gozado de cierta fortuna editorial<sup>205</sup>.

Publicada en 1632, no presenta problemas bibliográficos importantes. El título está tomado directamente de «La niña de los embustes» de Salas Barbadillo, incluida en la colección de novelitas *Corrección de vicios* (1615)<sup>206</sup>. También de *La hija de Celestina* toma algunas ideas para esbozar el personaje de Teresa: la descendencia gallega, la belleza y la astucia, e incorpora el título bímembre, muy propio de otros relatos picarescos, como

---

<sup>204</sup> A partir de ahora, seguiré para las citas y los ejemplos la edición de M.S. Arredondo (2005). En caso de no ser así lo indicaré oportunamente.

<sup>205</sup> Principales ediciones: Geronymo Margarit, Barcelona, 1632; Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Librería Viuda de Rico, 1906; Ángel Valbuena Prat, en *La novela picaresca española*, Madrid, Aguilar, 1943; Antonio Rey Hazas, en *Picaresca femenina*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986; Florencio Sevilla, en *La novela picaresca española*, Madrid, Castalia, 2001; Fernando Rodríguez Mansilla, *Picaresca femenina de Alonso Castillo Solórzano*, Madrid, Iberoamericana, 2012.

<sup>206</sup> Su protagonista también se llama Teresa; la analizaremos más ampliamente en el apartado 4.5.

el *Guzmán de Alfarache*, que incluía la definición *atalaya de la vida humana*, aunque algo en desuso por aquellos años. Recordemos que el libro de Mateo Alemán se conocía como *El libro del pícaro*. También otra publicación aparecida en 1620 a manos de Cortés de Tolosa le pudo dar la idea del título y el lugar de procedencia de su pícaro; hablamos del *Lazarillo de Manzanares*. Finalmente, y sin entrar por ahora en más detalles, Castillo también sigue a *La pícaro Justina*, al tomar la narración autobiográfica después de «López de Úbeda» (o Navarrete). Así pues, cuando Castillo escribe su *Niña de los embustes* en 1632, pisa sobre suelo abonado para crear una identidad nueva y renovada, pero con clara intención de insertarla en la nómina de los libros de pícaros que había experimentado una revivificación por los veinte<sup>207</sup>.

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<sup>208</sup>. *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). Esta culminación se observa en la sumisión del autor vallisoletano a la técnica autobiográfica de la picaresca, que no volvió a practicar en sus siguientes obras picarescas, *El*

---

<sup>207</sup> Durante la década de los veinte se publican: 1618: *Vida del escudero Marcos de Obregón*; 1619: *La desordenada codicia de los bienes ajenos*; 1620: *Lazarillo de Manzanares*; 1620 *Segunda parte Lazarillo* (Juan de Luna); 1624: *Alonso, Mozo de muchos amos*; 1626: *Segunda parte del Donoso Hablador*; 1626: *La varia fortuna del soldado Píndaro*; 1626: *La vida del Buscón*, etc.

<sup>208</sup> Para algunos críticos Castillo Solórzano entusiasma en una primera lectura, pero aburre en la lectura exhaustiva de su producción, cargada de tópicos narrativos y de redundantes técnicas.

*Bachiller Trapaza* y *La Garduña*; en la adaptación de los clichés picarescos heredados; en las innovaciones estructurales (incursión de otras piezas); y en la sustitución del pícaro por la pícara.

Castillo experimenta con *Teresa de Manzanares* la veta picaresca insertando, esta vez, una redomada pícara, en un marco narrativo complejo y «compuesto», en palabras del propio autor. La narración, que incluye varias tradiciones narrativas (picaresca y cortesana), ha dividido a la crítica más especializada acerca de su tipificación.

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:

*Teresa de Manzanares* es una novela autobiográfica, lineal y abierta, pues nos anuncia, al final la continuación de sus aventuras. [...] Más bien es una novela cortesana, en que la abigarrada vida ciudadana da pábulo a embustes (1988: 13).

Para F. Sevilla, su quehacer picaresco se alejaría de la esencia crítica-moral de sus cánones, y se acercaría más a la narrativa de divertimento:



*La niña de los embustes* [...] representa un aprovechamiento sólo «apicarado» del paradigma genérico, más atento al divertimento novelesco y evasivo de sus embelecos que a la denuncia comprometida y severa de sus libertinajes (2011:XLIII).

Para M.S. Arredondo, *Teresa de Manzanares* sería la más perfecta de las novelas con pícaras:

*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* (2005: 38).

*Teresa de Manzanares* se caracteriza por la fusión de elementos, piezas y temas en perfecta mixtura desde una perspectiva cortesana, que hacen del texto una miscelánea muy en sintonía con los vientos literarios, sociales y políticos del primer tercio del siglo XVII. Un texto de difícil clasificación para la crítica, y que demuestra la habilidad narrativa y las pericias de Castillo como creador profesional al servicio de un público vano que solo aspira al entretenimiento.

#### **4.3.1 La estructura miscelánea de *Teresa de Manzanares***

De acuerdo con Rey Hazas: «desde una perspectiva puramente formal<sup>209</sup>, solo *Teresa de Manzanares* es una novela picaresca cabal y entera» (1986:85). Y en la misma línea, afirma Héritz: «Castillo preconiza esta obra [*Teresa*] como una novela picaresca con todas las de la ley y con

---

<sup>209</sup>En este apartado analizaremos aquellos aspectos formales (estructurales) que confluyen en *Teresa de Manzanares*; dejaremos los aspectos temáticos para apartado 4.3.2.

el tópico de los orígenes familiares y geográficos del pícaro incluido» (1996:64). De acuerdo con ambos críticos, el autor vallisoletano elabora un relato nítidamente picaresco con la inclusión de los elementos más característicos del género. Encontramos el discurso autobiográfico en boca de la protagonista (Teresa), la genealogía abyecta, las aventuras y desventuras, el relato itinerante, los engaños y burlas para medrar socialmente, y el final abierto. Todos estos aspectos consignan, *a priori*, un relato netamente picaresco al que Castillo, sin duda, se atuvo con mayor rigor. Sin embargo, una lectura más profunda nos advierte de la variación, la transformación y la innovación que los tópicos picarescos han sufrido en la pluma de este autor epígono, y su disfuncionalidad con respecto al canon tradicional.

Las aportaciones más relevantes son el cambio del pícaro por la pícaro, que ya habían practicado sus antecesores «López de Úbeda» (o Navarrete) y Salas Barbadillo, y la inclusión de materia intercalada (poesía, narrativa y teatro) a lo largo de la novela. Estas células externas, que Castillo integra en el relato principal, son dos entremeses: *El barbador* y *La prueba de los doctores*, poemas jocosos y burlescos, y una narración (cap. IX) —la del ermitaño—, que adquiere claros visos de novela cortesana. Dichas interpolaciones configuran un relato misceláneo en la línea de la literatura de entonces, proclive a la mixtura barroca, y que Castillo venía experimentando en sus novelas cortesanas. El resultado es una novela de carácter híbrido que fusiona dos líneas narrativas (cortesana y picaresca). Castillo consigue a través de la variedad o *variatio* reformular el género picaresco hasta sus últimas posibilidades, y constata el proceso evolutivo que en 1634 ha experimentado el género, además de determinar los gustos del público consumidor.

Nos centramos ya en los componentes estructurales de corte picaresco que confirman el esquema genérico tradicional. Veremos de qué manera Castillo los emplea y los refunde. Seguidamente, analizaremos aquellos aspectos formales de carácter cortesano que ratificarían la idea o teoría de narración híbrida o el relato misceláneo.

El primer componente de carácter estructural que nos remite a los textos picarescos modélicos es el relato autobiográfico. Teresa, la propia protagonista, es quien cuenta su vida, empezando desde su *prehistoria* abyecta, que abarca tres capítulos. Teresa narra su vida desde sus orígenes familiares, con especial interés por la ascendencia materna, su concepción en el Manzanares hasta su presente como mujer casada, después de tres matrimonios y con hijos<sup>210</sup>.

La pícara relata sus inicios en Madrid y cómo después de la muerte de sus padres pasa a servir a dos señoras con las que aprende a coser, leer y escribir. Este último aspecto es importante, ya que justifica su capacidad para redactar su vida. Se hace amiga de Teodora, hija de una de sus dos amas, e interviene a modo de «celestina» para favorecer los amoríos de Teodora con tres pretendientes: un gentilhomme, un médico y un estudiante poeta. Poco a poco, aprende a hacer moños postizos a damas y caballeros calvos, hasta adquirir fama suficiente para independizarse con su oficio de peluquera. Se casa con Lupercio Saldaña, que resulta ser un hidalgo rico aunque anciano y celoso, que oprime su libertad. Teresa desea deshacerse de él y planea con Sarabia, antiguo pretendiente de Teodora, una burla. Poco tiempo después, el viejo celoso fallece y la jovencísima Teresa, con dieciséis años, pasa a servir una condesa. Es despedida del palacio por las intrigas

---

<sup>210</sup>Lo mismo había hecho la pícara Justina con más dilatación, remontándose hasta sus tatarabuelos.

de una vieja dueña y decide partir a Córdoba para proyectarse como «moñera». Durante su viaje a la ciudad andaluza, y antes de llegar a su destino, en Despeñaperros, sufre el asalto de unos bandoleros que intentan ultrajarla. En un descuido de los forajidos, Teresa consigue zafarse y esconderse en una ermita. Allí, encontrará a un ermitaño —estamos en el capítulo noveno—, quien le contará —a modo de novela cortesana intercalada—, su trágica vida, marcada por la muerte de su esposa y el rapto de su hija a manos de unos piratas berberiscos.

Después del encuentro con el asceta, Teresa sigue su viaje hasta llegar a Córdoba, donde estafa un capón. Continúa hasta Málaga, donde colmará con éxito la más ingeniosa de sus estafas haciéndose pasar por la hija cautiva del capitán. La traza le dura un tiempo hasta que aparece la verdadera hija del capitán. Desenmascarada y descubierta, se traslada a Granada, donde se encuentra con Sarabia y contraen matrimonio. Sarabia, que se ha convertido en un tahúr empedernido, pretende explotar a Teresa sexualmente para aumentar los ingresos económicos. Teresa decide entonces aceptar el galanteo de un rico caballero.

Ya convertida en actriz, se traslada a Sevilla con la compañía de teatro. En la capital andaluza, Babilonia del hampa, morirá Sarabia de una brutal paliza como venganza de unos médicos a los que el licenciado había satirizado con un entremés. Teresa, de nuevo viuda, se casa por tercera vez con un perulero rico y cincuentón, y pasa a vivir con la hermana de este, Leonor. Ambas se hacen amigas y consienten el galanteo de dos caballeros. Son descubiertas por el marido celoso, que, en un arrebato de celos, ataca a su hermana y huye a un monasterio hasta que muere. Teresa, de nuevo viuda y en compañía de Leonor, casada con un galán, goza de una temporada tranquila en Sevilla hasta que es desenmascarada por un cómico de la com-

pañía de actores que la reconoce. Marcha entonces a Toledo, donde se hace pasar por una dama principal con un séquito de dos esclavas y un escudero. En la ciudad imperial, consigue burlarse de dos caballeros más. Se traslada de nuevo a Madrid, donde se reencontrará con su amiga Teodora. Vivirá en Alcalá y contraerá matrimonio por cuarta y última vez con un mercader venido a menos, primo del marido de su amiga Teodora.

Esta vida plagada de avatares es la de una mujer de baja extracción social que pretende ascender socialmente. Sus deseos de medrar, de «ser más» llevan a Teresa a ese constante desplazamiento de Madrid a Córdoba para triunfar como peluquera. Sin embargo, sus acervos deseos de honra y prestigio social se verán reducidos al medro económico, cuando toma como último esposo a un simple mercader interesado en su dote.

Teresa cuenta su historia en primera persona, siguiendo los patrones picarescos, pero su discurso adolece de algunos requisitos del modelo canónico, como la funcionalidad que el relato autobiográfico exigía. La autobiografía de Teresa está limitada por el dominio del autor sobre la protagonista, así lo evidencian los textos preliminares, esto es, los paratextos. Estos no configuran propiamente el discurso narrativo, sino que orientan su ficcionalidad. Leemos en el segundo preliminar, titulado «La niña de los embustes»: «*Escribo* [la cursiva es mía] la vida, inclinaciones, costumbres y máquinas de una traviesa moza [...]» (p. 54). El autor no tiene interés alguno en hacer creer que Teresa es escritora, a diferencia de otros pícaros como Guzmán o Justina que saben leer y escribir<sup>211</sup> y son autores materiales de su discurso. En ambos casos, la intención del autor es la de proyectar la imagen mental al lector de que sus protagonistas saben escribir.

---

<sup>211</sup> Este procedimiento parece que lo toma Castillo de la «Declaración para el entendimiento de este libro», de Mateo Alemán, donde se justifica la erudición del pícaro.

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 será ella la que pronuncie el discurso narrativo: «ella misma hace relación [de su vida] al lector, a quien cuenta desde el origen de sus padres. En ella podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de los engaños [...]» (p. 54). Efectivamente, Teresa *escribe* su historia con un discurso sencillo, sin alardes de erudición ni talento. Su prosa emana llana, con algún juego conceptista, pero lejos de la pirotecnia verbal de su homóloga Justina. Escribe las respuestas de su amiga Teodora al galán que la corteja, le gusta la literatura y, como Justina, parece tener cierta facilidad para la improvisación, aunque ninguna para la composición.

La libertad textual del relato autobiográfico de Teresa, sin la subordinación de un narrador omnisciente, es superior a la de su homóloga Elena y de Trapaza. La intromisión del narrador es prácticamente invisible y sus intervenciones se limitan al prólogo y a los encabezados de los capítulos. Pero esa supuesta libertad textual de Teresa es aparente, ya que Castillo, hábil creador de tramas, interpola en el relato principal las células que funcionan coherentemente dentro del discurso y que sirven como estratagema para desautorizar, incluso minimizar, el poder discursivo de su protagonista. Las piezas insertadas de las que ya hemos hablado (los poemas burlescos, los entremeses y la narración del ermitaño) siguen el hilo de las acciones de Teresa dando cohesión a las aventuras de la pícara, al tiempo que demuestran la supeditación de Teresa narradora. En palabras de Rodríguez Mansilla:

El éxito de Teresa como narradora de su propia vida depende en buena medida de rendirles tributo a los hombres escritores que la rodean. Así, Teresa logra fungir de materia (pues da pie al ingenio de los varones) y a la vez da forma a

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

Así pues, la vida de Teresa ha sido en parte escrita también por varones. A este respecto, Rodríguez Mansilla (2012) cree que Castillo resuelve la problemática misógina literaria que asociaban las taras y la ineptitud de las mujeres para las letras, como se veía en *Justina*. El autor no avasalla a Teresa con sus carencias, pero reserva el ingenio a los varones.

Otro de los procedimientos narrativos que conlleva el relato autobiográfico son las apelaciones «al lector». Pablos apela a un «vuestra merced», mientras que Guzmán se dirigirá a un «curioso lector». En los ejemplos modélicos, el narratario pertenece a una clase social superior que el narrador. En *Teresa de Manzanares*, el destinatario ficticio es otro. Si la picaresca más tradicional apelaba a un interlocutor jerárquicamente superior, en una clara relación de verticalidad, Castillo iguala a los interlocutores con la clara voluntad de evitar las digresiones eruditas o los sermones gratuitos que romperían la idea de verosimilitud correspondiente a una mujer de la época. De ahí que Teresa elija como destinatario a todo lector. Esta relación horizontal entre narratario y narrador da como resultado invocaciones más pragmáticas: «Habrà de saber el señor lector, de cualquier estado que sea [...]»; «Dirame, vuesa merced, señor letor, que no fuera yo mujer, pues escogía lo peor [...]»; «Veme aquí el señor letor mujer de casa y familia y con un retumbante don añadido a la Teresa [...]».

Esta nivelación entre interlocutores favorece la sinceridad de opinión y de pensamientos de la pícarra, que, mucho más cómoda, habla sin tapujos y sin temor al reproche o enjuiciamiento. Así, a lo largo de su discurso, apelará y justificará sus tretas y ardidés para medrar: «No fui yo la

primera que delinquir en esto, que muchas lo han hecho y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a aspirar a valer más» (p. 113). Y más adelante, después de descubrirse su falsa identidad como hija del capitán malagueño: «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 me debe culpar lo que he hecho, puesto que fue con esta intención de valer más» (p. 199).

La relación de igual a igual con el lector funciona como vehículo transmisor de entretenimiento. No hay debate moral, no hay digresiones moralizantes, no hay arrepentimiento. Entonces, ¿con qué fin escribe Teresa su historia? ¿Para qué coge la pluma? Desde luego, con un fin muy distinto al de sus homólogos masculinos. Entendida así la novela, la narración de Teresa carece del sentido del Guzmán, que narra su vida por un motivo: explicar su raro «caso» de postrera conversión. La obra de Alemán es una representación que se ajusta a una norma retórica; a través del marco de la escritura, el pícaro se legitima, se redime y se reinserta en una sociedad que lo ha marginado. El pícaro cuenta desde el final, esto es, desde el presente, su pasado, y lo hace desde el momento en que toma conciencia de un cambio. Por lo tanto, Guzmán cuenta para justificar su póstuma evolución. Incluso en *La pícaro Justina* se advierte un propósito: proporcionar un mensaje en clave satírica acerca del linaje y la limpieza de sangre que una élite cortesana sabía descifrar. Nada de esto trasluce en *Teresa de Manzanares*. Su protagonista concluye su vida casada con un mercader alcalaíno, bastante mezquino, y anunciando una segunda parte: *La congregación de la miseria*. Sin embargo, nada se sabe de esta parte. Si Castillo la escribió, no la publicó y, por tanto, no sabemos por qué Teresa escribe su vida, ni qué motivos la empujaron a ello. Teresa no *se confiesa* para exculparse de ningún pecado y



mucho menos como arrepentimiento. Cuenta su historia desde la empatía desprovista de cualquier intención redentora. Por ello, para Rey Hazas, Castillo se sirve de un molde, el picaresco, pero vacío de significado:

No sabemos qué motivos impulsaron a Teresa a relatar su vida, por qué la escribió ella misma, qué pretendía con eso [...] tampoco lo sabe la pícara, ni su autor, ya que la novela carece de núcleo aglutinador que lo revele. Es la mera imitación de un esquema, el picaresco, visto como un simple esqueleto descarnado, vacío de significado (1986: 103-104).

Todo ello hace conjeturar que el escritor vallisoletano se sirve del esquema picaresco de manera disfuncional, tal como apuntó Francisco Rico:

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. El uso de la autobiografía es [...] tan gratuito, que el autor, al fin artesano inteligente, cuando reincide en tratar la figura del pícaro, se pasará con ventaja a la tercera persona convencional. El resultado de la deserción, *Las aventuras del bachiller Trapaza* (1637) y *La Garduña de Sevilla* (1642), puede nutrir provisionalmente un apartado en la categoría de las narraciones con pícaro (2000: 35).

En la misma línea, Dunn considera: «Castillos's *Niña de los embustes*..., where the mode of autobiography is unmotivated and non functional» (1993: 245). Para F. Lázaro Carreter, Teresa respondería a esos epígonos equivocados que desvían «hacia un límite, el de memorias o recuerdos de lances peregrinos, enristrados casi con técnica de Floresta» (1970: 39). Es decir, *Teresa* formaría parte de esos epígonos que entienden la novela picaresca como memorias de personajes, pero que no comprenden el objetivo fundamental de contar su historia. En esta línea M. Dimitrova considera que Teresa escribe únicamente para entretener:

¿Serán la añoranza a la juventud o bien el deseo de distraerse con sus recuerdos los que la impulsaron a coger la pluma? Somos propensos a admitir que prevaleció lo segundo, ya que, entreteniéndose, Teresa entretiene también a sus lectores, lo que coincide con la intención primordial del autor (1996: 149).

Por otro lado, si bien es cierto que Castillo demuestra un indiscutible dominio técnico y arquitectónico de composición, el planteamiento autobiográfico le llevó a cometer algunos errores destacables. En ocasiones la pícara olvida que relata sucesos que ni ha visto, ni ha oído, ni ha sabido de ellos. En el capítulo I, Teresa narradora explica quién fue su madre y cómo huyó del mesón de su tía. Los detalles que la protagonista narra no pudo vivirlos:

[...] 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 huéspedada, 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).

En otro momento, tras burlar a don Leonardo en Toledo, el caballero llega a su posada descompuesto. Comenta el narrador (Teresa):

Abrió una puerta falsa; entró en su curato perdido el aliento; despertó a un criado y díjole que venía malo; acostóse, y en toda la noche no pudo sosegar. Vino el día, y sabiendo sus padres su indisposición bajaron a su aposento, y hallaron a su hijo fatigado. Llamáronse los médicos y, tocándole los pulsos, dijeron tener una gran calentura (p. 263).

Teresa no puede saber lo que le ocurre a don Leonardo en su aposento. Está claro que Castillo cede en estos pasajes al rigor que exige la pri-

mera persona de la narración y provoca la incongruencia del punto de vista novelesco. El narrador omnisciente se mueve de un lado para otro, con absoluta libertad, sin ton ni son. Estos defectos, más la disfuncionalidad de la técnica autobiográfica, llevaron a Castillo a abandonar para siempre este recurso constructivo en *El Bachiller Trapaza* y *La Garduña de Sevilla*, escritas en tercera persona. Convenimos con Rey Hazas (1986) en que *La niña de los embustes* sería exactamente igual si se hubiera escrito en tercera persona, nada hubiera cambiado. La autobiografía de Teresa adolece del sentido primigenio picaresco, y adopta otros ropajes destinados al puro entretenimiento.

El siguiente tópico picaresco al que recurre Castillo es el de la genealogía abyecta de la pícara. Castillo se recrea intencionadamente y emplea tres capítulos (I, II, III) para presentarnos los antecedentes genealógicos de Teresa. Su genealogía se inicia con la descripción de sus abuelos maternos. Su abuelo, Payo de Mozarros, de origen gallego<sup>212</sup>, 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 Pie-

---

<sup>212</sup>Recordemos que Domingo, el proteo de Madrid, también descende de gallegos. Véase nota 1.

rres<sup>213</sup>, un gabacho buhonero, en la ribera del Manzanares y engendran a Teresa. La protagonista se cría, por tanto, en un ambiente bastante miserable. Es hija de mesoneros, concebida fuera del matrimonio, y vive parte de su niñez y adolescencia en el ambiente de mesón, donde adquiere las experiencias vitales. Aunque al principio el negocio funciona, al morir el padre, Catalina, la madre, es quien se hace cargo de la hostería. Al poco tiempo sufren el robo de un huésped arbitrista, con quien Catalina está amancebada. Del disgusto, Catalina enferma y, posteriormente, muere. Teresa se queda huérfana con diez años y en la absoluta miseria después de pagar el entierro y un año de alquiler pendiente. Una vez muerta su madre y arruinada por su amante arbitrista<sup>214</sup>, se inicia la «vida» de Teresa. La crítica ha visto en la considerable extensión de la prehistoria de la pícara, otra novela picaresca femenina más breve: la vida de su madre Catalina inserta en la novela principal. Lo mismo ocurrirá con *La Garduña*, pero más extensa todavía, se dedica todo un libro para narrar el linaje de Rufina: *Las aventuras del Bachiller Trapaza*. La procedencia abyecta de Teresa queda perfectamente ratificada con la figura de la madre, una hermosa y alegre moza de mesón en Madrid, asidua a las orillas del Manzanares y donde Teresa es concebida. Castillo refuerza las leyes de herencia o determinismo que influyen negativamente en sus descendientes. Leemos en el prólogo al lector:

---

<sup>213</sup>Igual que en *La hija de Celestina*, nos dice que su padre era gallego y de oficio lacayo, como el Pierres de Salas Barbadillo. El apelativo *Pierres* tiene connotaciones vulgares y despectivas (francés, buhonero y borracho). Además, una pragmática de Felipe II (1593) prohibió a buhoneros franceses y extranjeros que vendieran en tiendas por la calle todo tipo de alfileres, peines y rosarios. Esa ley se reforzó en 1657, al ordenar expulsar a todos los buhoneros franceses que no estuvieran casados con españolas (Hériz, 1996).

<sup>214</sup>La literatura de la época está plagada de las burlas a los arbitristas que se dedicaron a proponer soluciones a los problemas sociales sin resultados loables. Como ya vimos en *La pícara Justina* estos son duramente satirizados (2.4.2).

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, pudiendo bien decirse por ella aquellos dos versos de un romance antiguo:

dellas me dejó mi padre,  
dellas me ganara yo (p. 54).

Así, en el capítulo primero Teresa nos dice que antes de hablar de su genealogía, debe hablar primero de la de su madre:

Habrà de saber el señor letor, 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).

Volviendo al linaje infame de Teresa, y que condicionará su vida, el autor dilata al máximo, como ya hemos apuntado, la vida de su madre Catalina. Catalina es concebida antes del matrimonio, como también Teresa. Su madre es de procedencia gallega y su padre ratiño. Ambos procederes destilan mala reputación, como los conversos, judíos y moriscos. Catalina también se cría según la ley de herencia «paladeándola con ajos y vinos, y salió una de su linaje» (p. 57). Pero a diferencia de las gallegas, famosas por su fealdad y su escasa pulcritud, Catalina es aseada y hermosa. Se queda huérfana a los quince años después de que sus padres mueran de un empa-cho de castañas, episodio que nos remite al de *La pícaro Justina*<sup>215</sup>. Entra a servir al mesón de su tía como una esclava atendiendo a los huéspedes, además de trabajar en el monte recogiendo leña. No tiene otro objetivo que casarse con algún potentado gracias a su belleza y de ahí que cuide de su

---

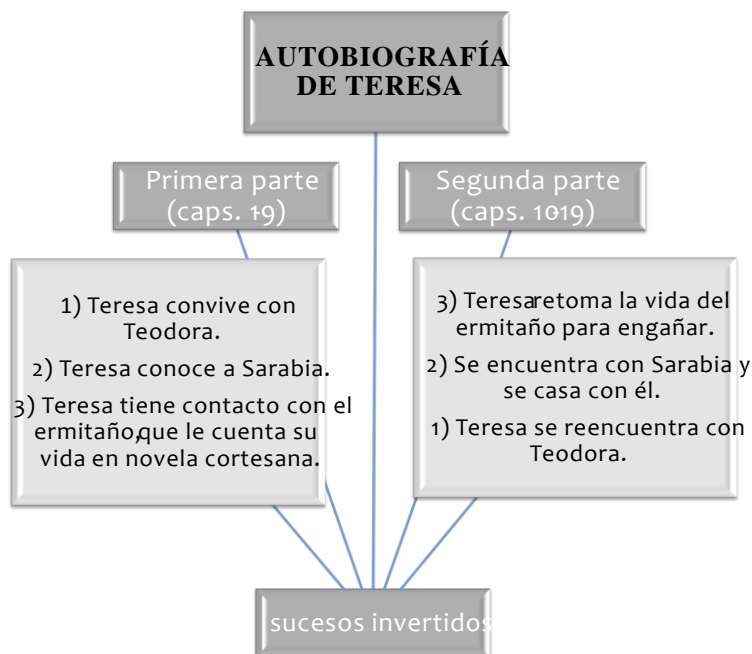
<sup>215</sup> La madre de Justina también muere atragantada con una longaniza.

honra. Sin embargo, se cruza en su camino Tadeo, criado de un canónigo, que la engaña haciéndola creer que se casará con ella. Huyen hacia la corte, no sin antes hurtar a su tía, la mesonera, 400 reales. Tadeo la abandona, y su amante arbitrista la arruina. Siguiendo el relato de aventuras se dirige a Madrid con el deseo de vengarse de Tadeo.

Con esta presentación llena de tachas, el público del XVII sabía que estaba ante un relato picaresco porque ha reconocido los clichés del género: la moza de mesón, la mala fama de los gallegos y su relación con el vino, lo mismo que los gabachos, etc., la mancebía, los paseos nocturnos de las busconas a orillas del Manzanares. Castillo toma estos temas, personajes y episodios de otras obras referentes como *La pícaro Justina* (1605), *La hija de Celestina* (1612), *Corrección de vicios* (1615) y *La sabia Flora malsabidilla* (1621).

Otro de los ingredientes que toma Castillo para la estructuración de su novela es la disposición de la autobiografía en episodios en sarta. Sin embargo, Castillo, en un nuevo alarde de habilidad narrativa, reformula los meros capítulos en cadena (compartimentos estancos) de la picaresca tradicional para proyectar una trayectoria vital lineal, equilibrada y muy elaborada. Como veremos, Castillo introduce unas interconexiones constructivas entre los episodios muy bien engarzadas, que dan agilidad y mantienen la intriga. Como muy bien ha visto Rey Hazas (1986), Castillo elabora una morfología cíclica y simétrica a través de lazos entre los primeros episodios y los últimos, focalizando la vida de Teresa en el capítulo décimo. Es decir, el autor plantea una serie de sucesos en la primera parte que se repiten de manera inversa en la segunda. Así pues, del capítulo primero hasta el capítulo noveno, Teresa vivirá una serie de acontecimientos con Teodora, Sarabia

y el ermitaño, que reaparecerán en orden invertido en la segunda parte. Veámoslo esquemáticamente:



A este propósito, también Rey Hazas (1986) alaba la capacidad constructiva de Castillo. Para el crítico, Castillo parte la novela cortesana del ermitaño para la creación de los marcos cortesanos, que aparecerán en la segunda parte, y ya como cuerpos ajenos al relato principal. Así pues, la historia del ermitaño es un ejemplo más de la técnica narrativa solórzana de corte picaresco, que, aunque no actúe como célula externa del relato, combina componentes cortesanos y picarescos en perfecta mixtura: citas nocturnas, los amores, los raptos, los cautiverios, los desafíos etc., y todo ello protagonizado por damas y caballeros. La historia del ermitaño se integra per-

fectamente en el hilo del relato principal, y se funde por completo en el seno de la autobiografía de la pícara madrileña: Teresa se apropia de la historia del asceta para suplantar la identidad de Feliciano, la verdadera hija del capitán malagueño. Es ahí, en la consumada maestría de Castillo para inventar, crear y orquestar tramas bien forjadas, donde la crítica ha visto sus mejores dotes, además de su capacidad para integrar como ningún otro la novela cortesana en la picaresca femenina. En esta línea también se posiciona Velasco Kindelan, que considera a Castillo experto en ligar tramas:

Los antecedentes y consecuentes de la acción están bien tratados y se llevan lejos, no se dejan demasiados elementos sueltos a nuestra imaginación. Los hilos están bien atados. Castillo es un maestro en esto de unir mil retazos de historias, de problemas, de personajes y lugares. Abundan en su obra los encuentros inesperados. Abundan las casualidades, pero suelen estar previstos todos los detalles para que la acción guarde visos de verosimilitud (1983: 110).

Compartimos también el parecer de M.S. Arredondo (2005) al afirmar que la historia de Teresa, plagada de peripecias, está bien construida, y permite seguir la evolución de la pícara desde sus comienzos en Madrid, pasando por las burlas y embelecocos cometidos en Córdoba, la usurpación de personalidad en Málaga, las infidelidades y sus últimas estafas hasta su retorno a Madrid.

Así pues, el relato, siguiendo también el esquema picaresco del viaje de aventuras, comienza en Madrid y pasa por diversas ciudades: Córdoba, Málaga, Granada, Sevilla y Toledo, donde Teresa comete sus fechorías para volver al punto de partida, la corte. Justina también sigue un itinerario cíclico: sale de Mansilla y vuelve a ella. Además, las dos partes permiten observar el recorrido espacial habitual en un personaje picaresco. Pero a diferen-



cia de los viajes<sup>216</sup> de sus pares masculinos, impelidos por el hambre y al servicio de diferentes amos, Teresa se mueve por ambición, desarraigo, embustes y profesiones: moñera, criada, actriz de comedias y esposa malcasada. Los movimientos y desplazamientos de Teresa permiten a Castillo retomar temas y episodios comunes de la narrativa de la época, a saber, el asalto en Sierra Morena por los bandoleros y la historia fingida del cautiverio en Argel.

Igualmente, existen otros cambios perceptibles y diferenciados entre la primera y la segunda parte. El espacio narrativo varía sustancialmente cuando llega a Córdoba. Si en la primera parte sus embelecocos y trazas se desarrollaban en un único espacio, la corte, tras su paso por Córdoba, la autobiografía se precipita en un continuo viaje: Málaga, Granada, Sevilla, Toledo y Madrid. También después de Córdoba se modifica el *tempo* narrativo, que curiosamente se modera, se desacelera, y su extensión en número de páginas se duplica. Las células interpoladas en la primera parte son apenas tres composiciones: unos versitos amorosos del gentilhomme, unas décimas jocosas y un romance satírico contra los ancianos. En la segunda, sin embargo, se insertan, además de dos poemas burlescos, dos entremeses: *El barbador* y *La prueba de los doctores*. Como veremos más adelante, estas piezas intercaladas, al igual que las aventuras de los bandoleros y la historia del ermitaño, demuestran esa filtración progresiva de la novela cortesana en la picaresca femenina, y el dominio de Castillo a la hora de contentar al público lector seiscentista.

Hasta lo expuesto, reconocemos algunos aspectos formales del relato picaresco: la autobiografía, la ascendencia genealógica vil de Teresa, el

---

<sup>216</sup> A diferencia de sus hermanos varones que se mueven por una geografía más amplia (Portugal, Italia, etc.), las pícaras limitan su espacio itinerante al territorio español.

viaje de aventuras, el relato retrospectivo, sin olvidar el final abierto con la promesa de una continuación. Esta segunda parte iba a titularse *La congregación de la miseria*, y debía aparecer inserta en la historia de *Los amantes andaluces* y *Fiestas del jardín*:

Las cosas de su miseria piden nuevo volumen, que en éste sería alargarme mucho, y así convido al señor lector para él en mi segunda parte [...] Para la segunda parte remito contar las vidas de todos, con nombre de *La congregación de la miseria*, libro que será de gusto, cuyo volumen promete el autor deste dar a luz con la historia de *Los amantes andaluces* y *Fiestas del jardín*, siendo Dios servido (p. 283).

La continuación prometía contar la vida de Teresa al lado de su último marido, sus tres hijos varones, tan míseros como su padre, y una hija, igualita a ella. Sin embargo, hasta hoy nada se sabe de *La congregación*. Desconocemos si realmente se escribió y, en todo caso, si fue así, no ha visto la luz. Lo que sí cumplió Castillo fue la publicación de *Los amantes* y *Las fiestas* en 1633 y 1634, respectivamente, pero de la continuación prometida, ni rastro.

En su afán de divertir y entretener a su público, Castillo innova, refunde y practica modalidades nuevas. Ese espíritu, hasta cierto punto lucrativo, le lleva a practicar mezclas estructurales buscando el éxito. El resultado son relatos como *Teresa de Manzanares*, amalgama de componentes múltiples de diferente extensión y raigambre. A este propósito, Castillo inserta —como ya comentamos más arriba—poemas burlescos, dos entremeses: *El babador* y *La prueba de los doctores*, y una novelita corta (la del ermitaño), piezas de incuestionable calidad y fortuna. Por un lado, intensifican las burlas que los preceden, y demuestran el gusto cómico y alegre de la protagonista; por otro, caricaturizan a *tipos* sociales como los médicos in-

competentes y los calvos. Son células que, como podremos comprobar —y a diferencia de otras obras del autor—, están perfectamente enlazadas en la trama novelesca y alteran la estructura preconcebida con un fin muy concreto: divertir al público lector.

Los poemas burlescos intercalados en *Teresa de Manzanares* demuestran la habilidad del escritor vallisoletano en dicho arte. Asiduo a las reuniones académicas, que actuaban como escuelas de aprendizaje en el arte de componer versos, demostró una gracia innegable para la versificación y un dominio en las técnicas narrativas. Así, recurre a la poesía o bien para ponderar un galanteo o bien para satirizar. Los poemas que nos ocupan sirven de sátira contra un corcovado, un vejete y un capón. Los tres son *figuras*, personajes estafalarios, 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 está dedicado a un jorobado que «hace la corte» a Teresa. La composición está elaborada por el licenciado Sarabia, también pretendiente y futuro esposo de Teresa. Se dirá del corcovado que era «hombre de humor, de graciosos dichos y muy entretenido» (p. 103) y, por tanto, posible rival del licenciado en los amores por Teresa. Sarabia ve peligrar su conquista y escribe un poema burlesco en el que destaca primero el defecto físico del corcovado para después satirizarlo:

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»  
Mas la que nació en Tolú  
se volvió a reír también.

«No me ofende tu desdén,  
monilla ruin, y si intentas  
agraviarme, cuanto inventas  
barre de mi honor la escoba;  
que de corcova a corcova  
corren pullas, mas no afrentas» (pp. 104-105).

Además, para aumentar la vergüenza del ridiculizado, Teresa se encarga de leer los demoleedores versos al jorobado. Ante tal humillación, este decide no volver a pisar la casa de la pícara, y acudir a otra donde «aunque encorvado, me hacen más merced» (p. 106).

El segundo blanco de escarnio es el viejo casado con una jovencita. Esto es, el primer marido de Teresa, al que se le recrimina su impotencia sexual. Aquí, Castillo utiliza para la sátira, el romance. De nuevo, se inician los versos con una presentación del personaje, luego, la caricatura:

Vejezuelo, vejezuelo,  
el que las canas te tiñes,  
que casaste de cien años  
con una niña de quince.  
[...]  
Un viejo en leyes de amor  
ignora glosas civiles,  
pues aunque sus textos sabe,  
jamás en derecho escribe.  
[...]  
Tu blandura y tus halagos  
más a tu esposa la afligen,  
que eres cual gozque en su casa,  
que festeja y no resiste (pp. 111-112).<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> También Francisco de Quevedo compuso versos y letrillas burlescas a los viejos verdes, calvos y otros tipos sociales, que eran objeto de escarnio común en la época. Sobre los viejos lascivos, escribió «Desmiente a un viejo por la barba», donde critica la traza de teñir las canas para esconder su ancianidad:

El romance se utilizará de nuevo más adelante para desacreditar a un cantor castrado y lampiño. La composición se inicia destacando las carencias del galán, y luego se amonesta a la dama su mal gusto:

¡Qué mal gusto tienes, Laura!  
En favorecer a Olimpo,  
punto menos de ciclán y punto más de lampiño  
[...]  
Extravagante es tu gusto  
y singular tu capricho:  
haber puesto tu afición  
en quien tiene el sexo ambiguo.  
[...]  
Deja el mal gusto que tienes  
con galán que es perseguido  
de órganos de faltriquera,  
que se tocan con un silbo (p. 159).

Como podemos observar, Castillo sigue el mismo esquema estructural: primero nos describe el defecto del personaje, para pasar luego a la pulla más despiadada. Como muy bien ha visto S. Arredondo (2006), los tres poemas burlescos no son un solo ornato 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.

---

Viejo verde, viejo verde,  
más negro vas que la tinta,  
pues a poder borrones  
la barba llevas escrita (1998:40).

Los calvos y lampiños sufrieron la burla en la pluma satírica de Quevedo. El poema: «Varios linajes de calvas», trata sobre los diferentes tipos de calvicies. Parece evidente que Castillo Solórzano se inspirara sino en Quevedo en otros autores que en la época trataban las tachas físicas como tema de sus composiciones.

La segunda fórmula, utilizada por el autor vallisoletano para el des- crédito y la burla de personajes, es el *entremés*. Como sabemos, Castillo escribió cinco entremeses insertos en sus novelas y nunca publicados fuera de ellas:



El escritor, como ya hemos apuntado en varias ocasiones, sigue la moda de la *variatio*, intercalando células externas, una práctica bastante común en la picaresca (Guzmán), y en otros autores como Cervantes, Tirso de Molina, Matías de los Reyes, Campillo de Bayle, Matías de Aguirre o Salas Barbadillo. La mayoría de ellos insertaron entremeses en sus relatos rompiendo las reglas y los límites impuestos por las normas aristotélicas ya inoperantes por aquel entonces<sup>218</sup>.

<sup>218</sup>El entremés se intercalaba entre una jornada y otra de las comedias y tenía el objetivo principal de entretener al público entre acto y acto y en un tiempo lo más breve posible. Los entremeses más antiguos estaban escritos en prosa pero hacia 1600 se sustituyen por el verso. Lope de Rueda figura como el creador de los primeros entremeses, en los que basa la acción de la burla en tres momentos (preparación, ejecución y desenlace). Los personajes objetos de burlas varían desde los llamados *tipos* a personajes extraídos de la realidad. Otros nombres célebres autores de entremeses son Cervantes y Antonio Hurtado de Mendoza, que incluye el «desfile» ante un juez-censor. Sin embargo, si un nombre sobresale es

Castillo demostró bien pronto su interés por el análisis de los caracteres humanos y los temas costumbristas, que critica y ataca en sus primeros textos publicados: *Donaires del Parnaso*, primera y segunda parte (1624 y 1625, respectivamente). En ellos, ya se aprecia dicha tendencia; sin embargo, estos temas recurrentes en su época necesitaban de otro medio para ahondar en su desarrollo, y el *entremés* le proporcionó el cauce perfecto.

El primero se titula *El casamentero* y aparece publicado en *Tiempo de regocijo y carnestolendas de Madrid* (1627). Su argumento nada tiene que ver con el de la novela, sino que opera como material independiente. En él Castillo defiende el teatro de Lope de Vega, y ataca al cultismo, en pleno apogeo y degeneración. El segundo entremés, *El comisario de las figuras*, aparece en *Las Harpías en Madrid*, como hemos visto, y al igual que en el anterior actúa como pieza independiente del relato principal, aunque se percibe una primera y sutil integración en la narración. En sentido contrario, inserta en *El Bachiller Trapaza* el entremés de *La castañera*, pero como pieza aislada del relato principal, y funciona como «alivio de caminantes».

Donde se aprecia realmente el avance de integración del entremés dentro del relato es en *La niña de los embustes*. La novela intercala dos entremeses: *El barbador* y *La prueba de los doctores*, que suponen la consolidación del subgénero como un componente más del relato principal. Castillo se sirve de las dos piecillas para potenciar la sátira de unos caracteres humanos determinados.

En el caso de *El barbador* (cap.XII) funciona como una hipérbole burlesca en torno a un capón presumido, al que ya se le han dedicado unos versos satíricos. La pieza teatral funcionaría como un intensificador de la

---

el de Quiñones de Benavente, que consolida el teatro breve aunando las tendencias heredadas, depurándolas inteligentemente.

burla más que como una continuación del argumento. Como ya hemos visto más arriba, don Jerónimo le compone un romance al capón que Teresa remata con una broma que lo deja llagado y sin barbas. Aun así, Castillo le dedica toda una representación teatral para ridiculizarlo todavía más:

No quiso don Jerónimo, con haber logrado su venganza, dejar de pasar con la burla adelante; y así, con la ocasión de estar allí fue un autor de comedias, escribió un entremés en que acomodó la burla (p. 173).

Además, la *piececilla* se representa en Córdoba ante Teresa como espectadora. Por lo tanto, se inicia el diálogo dramático con clara codependencia del relato principal, actuando como un elemento más. Para E. Domínguez de la Paz (1987) es evidente que la relación entre la célula y el relato principal es *simbiótica*, y para Asensio (1971) la novela y el entremés son dos «géneros contiguos».

Además, *El barbador* cuenta con una estructura de desfile — defendido por Hurtado de Mendoza—, donde los burlados, dos lampiños, un capón y un calvo, aparecen en procesión, víctimas de un engaño ejecutado por dos pillos Piruétano y Pescaño. Estos les hacen creer que tienen poderes mágicos para hacer crecer la barba y el pelo. Finalmente, se descubre la traza y los marrulleros escapan. Domínguez de la Paz (1987) ve claras similitudes entre este entremés y otro de Salas Barbadillo titulado *El remendón de la naturaleza*, recogido en la *Colección de entremeses*.

*El barbador* acaba con música y baile, siguiendo la estructura del entremés. Castillo cumple con todos los tópicos del subgénero breve (desfiles, el juez o árbitro, el criado, la música, el baile, la jerga burlesca, etc.). Esos elementos y componentes se repetirán en otras obras del autor, muy dado a reciclar personajes, escenas, títulos, etc. La comicidad en este en-



tremés está en perfecta armonía con el carácter burlón, cómico, travieso y dado al chiste de Teresa, y también con sus habilidades teatrales (puesto que se hará actriz) y su buena voz.

Respecto al segundo entremés, *La prueba de los doctores*, capítulo XV, cabe señalar que es un entremés intensificador de la burla contra el autor 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).

Esta interpolación está todavía más integrada en el relato que la anterior, ya que su representación provoca la venganza y posterior muerte del autor del entremés, esto es, el licenciado Sarabia. Además, como señaló Fernández Nieto (1983) está perfectamente integrada en el relato principal, al carecer de apartado tipográfico. Vemos de nuevo la técnica del desfile, pero en este caso adquiere especial relieve la acción burlesca llevada a cabo por los estafadores, Ginés y Trucado. El primero se hace pasar por enfermo<sup>219</sup> para poner a prueba el amor de su esposa y, así, burlarse de los malos médicos (Ribete, Matanga y Rebenque). Llena el orinal con vino y los doctores pronostican un terrible mal. Ginés se bebe el vino y se descubre el engaño.

---

<sup>219</sup>Castillo es el primero en tratar el tema del enfermo en el tablado entremesil. Francisco de Castro con *El enfermo y junta de médicos*, *La visita graciosa* de J. Cáncer o *El enfermo* de Quiñones de Benavente recogieron el tema y lo llevaron a escena.

Una vez más, la novela se beneficia del «ejemplo» del entremés para «ilustrar» la incapacidad de los médicos a la hora diagnosticar. Sin embargo, resulta singular el cambio de tono de la piececilla cómica, con su final funesto. En este caso, la sátira provoca la ira y la venganza de los médicos, que con la ayuda de cuatro amigos dan una paliza descomunal a Sarabia, que cae muerto:

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, [...] 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).

En definitiva, Castillo se sirve de la acción burlesca del entremés para provocar la risa de un público ávido de entretenimiento. Por ello, sus personajes, tanto los burladores como los burlados, quedan reducidos a simples fantoches sin ningún tipo de evolución psicológica muy cercanos al guiñol.

Según lo expuesto, los entremeses en *Teresa de Manzanares* en comparación con otras obras (*Las harpías* y *El bachiller*) sufren una clara evolución. En *La niña de los embustes*, el diálogo dramático se consolida dentro de la narración, y es una apuesta clara que triunfaba entonces como el *Quijote* en España y *Orlando el furioso* en Italia.

La brevedad y el esquematismo de estas piezas dramáticas ha llevado a la crítica a considerar el teatro breve de Castillo un teatro de «ambiente» y de «personaje» por sus vinculaciones directas con la sociedad del momento. A este respecto, el autor aporta su granito de arena en el proceso evolutivo del teatro con respecto al siglo XVI, donde los elementos folclóricos tenían una importancia cardinal. Y aunque Castillo no los rehúsa, sí los

supera. Sus piezas dramáticas intensifican un costumbrismo, y conforman una «representación» de un determinado sector de la realidad. Todo ello para conseguir la aprobación y la buena reacción del público, y para no levantar —en palabras de Lope— la cólera del pueblo español.

Finalmente, otra pieza narrativa que modifica el diseño formal de *La niña de los embustes* es la historia narrada por el ermitaño (IX), que funcionaría como una novelita cortesana. Esta, como las otras células, se integra perfectamente en el relato, y nos recuerda a la historia de los pastores de Cardenio en el *Quijote*.

La historia contada por el asceta encierra todos los ingredientes del relato cortesano: un caso de amor, celos y honra con difícil resolución debido a sucesivas peripecias y desencuentros. La historia está contada por el ermitaño y no por Teresa, que cede de nuevo su voz<sup>220</sup>. El viejo eremita, de nombre Feliciano, cuenta a Teresa cómo conoció a Leonor, una noble dama, de la que se enamoró perdidamente. Sin embargo, el tío de la joven decidió desposarla con un hijo bastardo que engendró en las Indias, don Sancho de Mendoza, separando a los dos jóvenes enamorados. Una noche, Leonor y su hija de cinco años fueron asaltadas en la playa por ocho moros; secuestraron a la pequeña y decapitaron a Leonor. La tragedia deja a Feliciano más muerto que vivo, y decide entrar en la casa de Dios, primero en Sevilla y posteriormente en Adamuz.

Esta historia le sirve a Teresa para inventar una nueva traza al hacerse pasar por la hija del capitán don Sancho y, así, ascender socialmente. Castillo da un paso más al unir y hacer confluir el relato contado por el ermitaño como pieza fundida dentro del relato principal, y alcanza dos obje-

---

<sup>220</sup> Recordemos que los romances, entremeses y poemas burlescos están cantados y escritos por otros personajes varones que integran el relato y no por su narradora autobiográfica.

tivos: por un lado, relaja al auditorio con una historia nueva; por otro, utiliza su temática para el desarrollo posterior de las andaduras de Teresa.

#### **4.3.2 La risa, la burla y otros temas principales.**

En *Teresa de Manzanares* se observa una apuesta clara por la burla y la risa como rasgos esenciales. Castillo sigue los preceptos de humor de algunos tratados que en el Siglo de Oro establecieron algunas reglas básicas para su *praxis*<sup>221</sup>. Como muy bien ha señalado Roncero López (2006), el humor carnavalesco es quizá el único elemento que en menor o mayor medida 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. Dicho esto, observamos como en *Teresa de Manzanares* Castillo rompe los esquemas canónicos; la risa y la chanza no se producen a costa de la pícara, ni ella es, excepto en dos ocasiones, blanco de burlas, sino que la broma apunta a figuras propias de la sátira del siglo<sup>222</sup>

Los burlados son siete personajes arquetipos:

---

<sup>221</sup>Para mayor información sobre el panorama de las preceptivas del humor véase el estudio de Roncero López (2006).

<sup>222</sup>Para Rodríguez Mansilla (2012) la respuesta de los burlados debe especial atención. Para el investigador, las víctimas según su condición social reaccionan de diversa manera ante los agravios sufridos. Así ve, como el jorobado y los médicos responden negativamente ante la chanza; mientras que el calvo y el anciano, ambos nobles respetables, participan de la broma.

Figura	Capítulo	Burla
Jorobado	V	2 poemas burlescos
Viejo	VI	2 poemas burlescos
Dueña miserable	VII	Mofa
Calvo	IX	Mofa
Capón presumido	XI	Entremés ( <i>El Barbador</i> )
Médico ignorante	XVI	Entremés ( <i>La prueba de los doctores</i> )
Caballero afeminado	XVIII	Mofa del fantasma

Como vemos en la tabla, cuatro de los tipos se convierten en *literatura* dentro de la novela. Sus taras físicas y psíquicas se exponen a modo de poemas y piececillas teatrales. Estas interjecciones, como ya hemos comentado, actúan como *amplificatio* de la tara. Nos centramos ahora en otros episodios que se visten de burla, en los que Teresa es artífice y cómplice de las chacotas.

El primer dato que nos advierte del posible carácter cómico del relato es la descripción que Castillo hace de su protagonista. Teresa tiene, como Justina, la «risa como carácter» (cap.III). Además, tiene el mote de «la niña de los embustes» ganado a pulso por las burlas que desde joven hacía que «eran notables disparates».

En el capítulo VII se produce una anécdota también cómica. Teresa sirve en casa de unos condes, donde una vieja tacaña, doña Berenguela, cree que los gatos que entran en su casa quieren robarle la comida. Cuando más tarde descubre que lo que persiguen son ratones es celebrada por los condes,

quienes «rieron y celebraron grandemente». Más adelante, en el capítulo XI, aparece otra escena que llama a la risa. En una reunión social, don Jerónimo de Godoy, noble cordobés, es diana de las burlas de unas damas allí presentes. El caballero, para ocultar su calva, trae puesta una peluca que provoca las mofas de las señoras. Sin embargo, don Godoy, lejos de apocarse, decide reírse de sí mismo y compartir con las damas sus comentarios despectivos.

En ese mismo capítulo se produce a nuestro parecer la peor y más despiadada burla de toda la novela. La víctima es un capón presumido, maestro de coro. Teresa es la que ejecuta la chanza para favorecer a don Jerónimo, quien rivaliza con el castrado los favores de una dama. Antes de la cruel burla, le han leído al eunuco un poema satírico. Una vez finalizados los versos, Teresa procede a engañar al presumido con un brebaje de agua destilada como crece-pelo. El incrédulo galán se friega con el ungüento cada día, tal como le ha aconsejado Teresa, pero lejos de obtener los resultados esperados, el bálsamo le provoca unas quemaduras y llagas insufribles que acaba abrasándole la cara<sup>223</sup>:

acercándose a un espejo, se quitó el paño, viendo la más lastimosa labor procedida del agua que sus ojos habían visto. Todo el rostro tenía llagado [...] sino con heridas para curarse muchos días (p. 172).

Esta chacota nos recuerda por su crueldad a la que el bachiller Trapaza hace al barbero italiano, y que acaba con las manos escaldadas.

En el capítulo XVIII se produce un nuevo episodio de carcajada. Teresa y sus cómplices (Briones y sirvientas), urden una traza para estafar a los galanes don Leonardo y don Esteban. Ambos están encaprichados en

---

<sup>223</sup>La burla es de una crueldad tan severa que ha hecho conjeturar a un sector de la crítica (Sánchez-Díez) sobre la inconsistencia del personaje según el baremo de realismo moderno.

conseguir los favores de la pícara y de su criada. Las cuatreras les preparan una *emboscada* terrorífica: simulan que Briones ha fallecido y lo disfrazan de fantasma. Los galanes se presentan en casa de Teresa para saborear el ansiado trofeo; sin embargo, se llevan un susto de órdago cuando ven al espectro de Briones arrastrando unas ruidosas cadenas. Don Leonardo a punto está de sucumbir: «Quedó don Leonardo casi para expirar, porque como él tenía por muerto al viejo y había estado en su entierro, viendo ahora su misma figura y en aquel hábito cargado de cadenas, sin duda se pensó que allí fuera el fin de sus días» (p. 262).

La cascada de burlas y chanzas no tiene fin en la novela. También Teresa es objeto de ellas, pero, como indicamos más arriba, apenas tienen trascendencia. Solamente en dos ocasiones la pícara es burlada y recibe el agravio de sus ofensores. Como podemos comprobar, Castillo deja para el final de la novela dos situaciones embarazosas para Teresa, y que responden a ese mecanismo de humor de la picaresca canónica que apunta Roncero López (2006). Después de engañar a Leonardo y Esteban con la farsa del fantasma de Briones, estos deciden vengarse y recuperar su dignidad de caballeros. Disfrazan al criado de noble que consigue seducir a la criada de Teresa y recuperar el dinero que la pícara les había hurtado. La embarazosa situación derrota a Teresa, que decide retirarse de la vida picaresca.

El otro motivo de burla que sufre la pícara se produce cuando el caballero sevillano la desenmascara y la reconoce como la actriz de comedias que había sido antaño. El bochorno que pasa ante la mirada de los sevillanos es tal que decide huir de Sevilla y partir a Toledo.

Todos estos episodios jocosos, más los analizados en el apartado anterior, impregnan la novela de un halo festivo, alegre y divertido en sin-

tonía con el temperamento de su protagonista. Un ambiente donoso al servicio de un público ávido de diversión, y en sintonía con la literatura barroca.

Otro de los aspectos que definen las obras de Castillo es su tendencia a las descripciones de lugares y tipos. La observación de la realidad de su tiempo se plasma en el texto con la inclusión de las descripciones. Estas, sin embargo, huyen del color gris de los ambientes hampescos y se centran en los espacios aristocráticos: el ambiente de las fiestas, el huerto, la iglesia, el parque, el río Guadalquivir, el teatro, etc. También las descripciones minuciosas de los muebles y la decoración interior configuran un marco refinado, muy alejado del lienzo hampesco picaresco. Del Monte (1971) opina que Castillo deja de un lado el mundo de los bajos fondos y el énfasis de lo innoble y lo malévolo y lo sustituye por el mundo cortesano de casas respetables y confortables coches. Teresa transita por todos estos lugares con grácil soltura, como una pieza más del cuadro cortesano. La acción de *Teresa de Manzanares* transcurre en las grandes ciudades, como la corte, Sevilla, Toledo, Málaga, etc., marco idóneo para realizar sus trapacerías. Las grandes urbes le dan la pícaro el anonimato y la libertad que todo delincuente anhela. Además, en la metrópoli, las pícaras se ven envueltas en casos amorosos fraudulentos que las obligan a cambiar constantemente de barrio.

Las aventuras eróticas de Teresa, Rufina y Elena, parten —*a priori*— del ritual de galanteo entre damas y caballeros protagonistas de la novela cortesana. La diferencia es que el enamoramiento entre los personajes nobles es sincero, mientras que el de nuestras protagonistas forma parte de un *teatro* destinado a embaucar a sus víctimas para desvalijarlas. Así pues, las relaciones entre las pícaras y sus pretendientes parten de un vil y siniestro interés para medrar o estafar. Encontramos solo dos excepciones en las que pícaras sucumben al amor. Por un lado, Teresa seduce a Sarabia porque



se enamora, aunque temporalmente; por otro, Rufina hace lo propio con su último galán, con el que acaba casada. Al margen de las excepciones, las relaciones amorosas en la picaresca femenina están enfocadas al beneficio económico, y de ahí que resulten descaradas e interesadas. Las pícaras acumulan relaciones para conseguir sus objetivos, y sus amantes y maridos son víctimas de una sutil manipulación. Son, pues, relaciones acompañadas de la burla y el engaño, donde las estafas y trapacerías forman parte del juego de seducción.

Finalmente, otro tema que se recrea en la *picaresca femenina* con más peso que en los relatos de sus homólogos varones es la importancia del dinero. Tanto en *Las Harpías*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña*, son constantes las alusiones a los escudos que se consiguen con cada estafa. Normalmente, el botín de cada timo asciende a dos mil escudos, cifra que a veces va acompañada de otros trofeos complementarios como joyas y otros objetos de valor<sup>224</sup>.

#### **4.3.3 Ideología y visión del mundo en *Teresa de Manzanares*.**

Una lectura somera de *Teresa de Manzanares* nos confirma que estamos ante un relato desprovisto de cualquier intención moral, crítica o pedagógica, lo cual desvirtúa la tradición de la que parte. Son otros tiempos y otro público, y de ahí que el autor se libere de la esencia polémica de sus antecesores y abandone su responsabilidad irónica y condenatoria. Al esco-

---

<sup>224</sup> Sobre el tratamiento del dinero en *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla*, véase el trabajo de A.L. Hériz (1996).

ger una protagonista femenina en lugar de un varón, debilita el mensaje crítico y de denuncia social que definía a los libros de pícaro. Los intereses de Castillo son otros; la denuncia y los consejos han cedido posiciones para dar pábulo a la burla y la risa. De ahí, que la picardía de Teresa se tamice y se adapte a un perfil femenino donde el amor, el galanteo y el matrimonio serán los vehículos para poder medrar.

En los prólogos a *Las Harpías en Madrid, Teresa de Manzanares, El Bachiller Trapaza y La Garduña* nos habla Castillo Solórzano de su intención moralizadora. En su nota «al lector» en *Las Harpías* dice: «No hay lectura, por mala que sea, que no tenga alguna cosa buena con que reformar costumbres... pido atención en su lectura». Y añade un «Aprovechamiento deste discurso» después de cada estafa. El primer aprovechamiento alude a una apología sobre el género en que está escribiendo: «Porque no se arguya de los libros de entretenimiento que no tienen aprovechamiento para que saque de ellos fruto, quiero deste discurso pasado decir lo que acerca de él se me ofrece». También En *El Bachiller Trapaza* el autor nos advierte sobre la narración: «es [...] un discurso sobre la rota vida de un embustero, escrita con el fin de que se guarden de los tales, pues ficciones semejantes son avisos prevenidos a los daños que suceden»(p.58).

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 descuidos y escarmentar divertidos [...] (p. 53).

Y más adelante ratifica la idea:

[...] En ella podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños, para abstenerse de vicios, huyendo de vida tan libre y condición tan oscura (p. 54).

Parece indudable que Castillo era sincero en sus propósitos siguiendo la norma general de su tiempo sobre la doble finalidad de la novela: deleite y entretenimiento. Por otra, enseñanza, aviso y corrección. Aparentemente se da una subordinación del relato a la moral, como así ya lo había apuntado el autor vallisoletano en *Tardes entretenidas* (1625): «no hay obra escrita que sea buena si le falta la moralidad y doctrina».

Como veremos en *Teresa*, Castillo abandona la moralización añadida en forma de «aprovechamientos» que había utilizado en *Las Harpías*, y se limita a intercalar algún que otro comentario baladí con intención adoctrinadora. La moralización, sin embargo, no fluye del relato mismo sino que se da a través de una explicación del autor. Por ello notamos cómo en ocasiones se intercalan avisos o aclaraciones sobre lo leído de manera forzada o antinatural. Las exiguas interrupciones que encontramos en el relato, resultan ser consejos y recomendaciones para evitar males mayores:

- Valga éste para aviso a los padres que tienen hijas que remediar (p. 115).
- Sea este aviso para las mujeres casadas, y no se determinen a ser livianas para perder el crédito de fieles (p. 244).
- Sirva esto de advertencia a los que, imprudentes, tratan así a sus mujeres (p. 119).
- Adviértase de paso a los padres que tienen hijas que miren los maestros que les dan, y lo consideren primero porque no metan algún «paladión» en su casa que sea causa de abrasar su fama (p. 102).

Las advertencias morales que Castillo pone en boca de su pícara parecen postizas y más propias del autor. Si nos fijamos bien, el sobrio tono sermoneador apenas se mantiene en algunos pasajes en los que las recomendaciones carecen de relación directa con la trama principal. Así lo comprobamos cuando Teresa sufre los exacerbados celos de su marido, Lupercio Saldaña. Dirá la pícara:

¡Qué mal hacen los padres que tienen hijas mozas y de buenas caras en darles maridos desiguales en la edad [...] hemos visto muchas desdichas y flaquezas que no se cometieran si los empleos se diesen al gusto de quien los ha de hacer, sino que este negro interés tan válido en el mundo es causa destes desaciertos (p. 115).

Como sabemos, Teresa se casa con Saldaña mucho tiempo después de que sus padres pasen a mejor vida, luego la elección ha sido libre y sin presiones de nadie. Es evidente que la responsabilidad que otorga a los padres el casar a sus jóvenes hijas con ancianos, llevados por el puro interés, es una convención que el autor sigue según las pautas de la época. En este caso, Castillo mezcla el aviso en medio del lance narrativo «sin ton ni son», sin advertir que no encaja en la trama adecuadamente, más obsesionado por entretener y divertir a un público lector. Así pues, la voluntad expresada en el «Prólogo» se queda en una simple declaración de intenciones, carente de verdadera intención moralizadora, en palabras de Rey Hazas: «vacía de auténtico sentido».

Por estos motivos, la crítica ha convenido que *Teresa de Manzanares* no es una obra moralizadora. En palabras de Rey Hazas: «antes al contrario, si acaso amoral, e incluso en alguna ocasión inmoralizadora, porque la pícara, a pesar de muchos pecados, acaba por triunfar en cierta medida» (1986:106). Ciertamente, como también ocurrirá con Rufina, a pesar de es-

tafar, mentir, robar, ser infieles, etc., acaban su narración vital en condiciones bastante óptimas; casadas con comerciantes solventes. ¿Dónde está, pues, el castigo moral a sus trapacerías y delitos? No lo hay. Obviamente, podían haber llegado más lejos, pero su final no es nada deshonroso para su origen social. Más bien podría interpretarse como una recompensa a sus tachas. Aunque dudamos que Castillo escribiera con ese objetivo. Parece más adecuado entenderlo como una manera de novelar, un quehacer narrativo destinado a satisfacer a sus lectores con un tono suave, divertido y sin dramatismos.

Otros investigadores han visto en esa «recompensa final» la decadencia moral y social de la España de 1630-1640. Así lo ve Del Monte: «sus novelas reflejan la extrema decadencia de la sociedad contemporánea [...] el antihéroe se ha convertido con Castillo en héroe (1971: 148)». Castillo estaría reflejando una sociedad en plena evolución donde es posible subvertir las normas y salir impune. Hanrahan (1967), siguiendo a Del Monte, es de la opinión de que el escritor se sirve de un molde picaresco para narrar historias burlescas cortesanas para un público cortesano y, por lo tanto, la visión moral picaresca queda eclipsada por una sátira divertida sin pretensiones moralizantes. Para Dunn, el fin moral de la picaresca se ha perdido por la inclusión de elementos de la novela cortesana:

The most important points to be noted, however, are the trend towards the amoral, a characteristic of all Castillo's novels, and the substitution of the inverted «aristocraticism» of the earlier picaresque by an approximation to the really aristocratic, with a consequent loss of virility in the pícaro (1952: 127).

Y es que al autor vallisoletano entiende el género picaresco de manera distinta. Los pícaros que iniciaron el género, llevados por su voluntad de ascenso social, de medro, etc., conseguían en algunas ocasiones sus obje-

tivos, pero siempre caían, o volvían al estado inferior del que habían partido. Se constataba así el carácter determinista del género picaresco, en el cual un desheredado no podía romper los muros interclasistas de su sociedad. En cambio, las pícaras de Castillo Solórzano (Teresa y Rufina) acaban por triunfar. Tras una serie de vicisitudes «de fortunas y adversidades» disfrutaban de comodidad social, además de contraer matrimonio, esto último tan importante o más que lo primero para la mujer del seiscientos.

Este *happy end* de las pícaras de Castillo ha llevado a concluir que si una mujer díscola, libertina, suelta triunfa, y consigue medrar es porque la sociedad deja que eso ocurra, y, por tanto, está tan debilitada y decadente que apenas puede imponer sus reglas. Sin embargo, como podemos comprobar, solo las pícaras trasgreden las reglas y salen bien paradas. Cuando la situación pasa a manos del pícaro Trapaza, la realidad lo acaba engullendo. El bachiller no solo no triunfa sino que muere en *La Garduña*. Es evidente que Castillo distingue perfectamente las posibilidades sociales de las féminas frente a los varones y que la decadencia social las favoreciera. Como apunta Rey Hazas:

Es como si la decadencia social favoreciera exclusivamente a las féminas y no a los hombres, quizá porque las mujeres están mejor dotadas para abrir estructuras sociales o morales rígidas merced a sus encantos físicos y a su ingenio; o quizá porque [...]su elevación de clase no comportaba tantos peligros como la de los varones, dado que ellas no tenían honra propia, sino dependiente siempre de un hombre, y eran consideradas inferiores e imperfectas (1986: 107).

Convenimos con Rey Hazas en que 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—supera con creces los finales de sus hermanos varones, incluso de su hermana Elena, condena-

da a garrote vil. Como apunta Rey. Hazas, ciertamente, el mercader no es un príncipe azul, pero la verosimilitud de la novela obligaba a unos mínimos exigibles. Por lo tanto, si no hay frustración última, ni castigo postrero, ni justicia poética, hay triunfo social bastante significativo. Llegar más arriba hubiera convertido el relato en pura ciencia ficción, y no creemos que Solórzano pretendiera eso con el relato picaresco. Lo que sí consiguió fue abrir una senda que se desarrollaría más adelante como novela burguesa al estilo de *Moll Flanders*.

Zamora Vicente (1962) afirma que la picaresca de Castillo está tamizada, es suave y edulcorada (los adjetivos son míos) y no muestra la amargura ni la acritud de Alemán o Quevedo. Aún así cree que existe moralización. Para Cunningham lo didáctico estaría relacionado con las víctimas, representantes de defectos morales y, por tanto, merecedores de castigo. Las investigaciones aportadas por Lones (1974) advierten una serie de discrepancias en el propósito del autor en sus novelas cortas y en sus novelas picarescas. El crítico ve una lasitud moralizante y un tono ameno en las tramas y los personajes en las novelas picarescas, frente al tono justiciero —si se nos permite la expresión—, o justicia poética de sus novelitas intercaladas cortesanas. En estas se ve un fin moral, en tanto en cuanto los culpables son castigados y los buenos premiados. Sin embargo, Lones concluye que esta postura no es didáctica sino que deja al buen juicio del público su determinación. Así pues, en la novelita del ermitaño (IX), la historia de amor entre el asceta y Leonor acaba trágicamente con la decapitación de ella por parte de los moros y el rapto de su hija. También en las novelas intercaladas de *La Garduña (Quien todo lo quiere todo lo pierde)* y en *El Bachiller Trapaza (Claudio y Porcia)* sus protagonistas, nobles damas —doña Isabel y Octavia, respectivamente— son derrotadas por su actitud reprochable a su condi-

ción aristocrática. Parece que Castillo disculpa o castiga menos a aquellas mujeres de condición vil e infame como Teresa y Rufina que a aquellas que, obligadas por su linaje a cumplir con los preceptos de obediencia y sumisión, se manifiestan rebeldes y disidentes.

En línea contraria, a favor de una posible moralización en Teresa como en *La Garduña*, están los trabajos de Mireya P. Erdelyi (1979) o Francisco. J. Sánchez-Díez (1973). Ambos investigadores ven en los pequeños castigos o caídas que experimentan tanto Teresa como Rufina tras realizar sus fechorías, una frustración de sus ambiciones y anhelos.

En definitiva, creemos que el enfoque que Castillo hace de temas, tan axiales en la novela picaresca tradicional, como la crítica social, el punto de vista, el adoctrinamiento o la impostura social carecen de la sátira acerva de los textos canónicos. El temperamento conservador de Castillo, juntamente con su grácil pluma, orientaron su narrativa hacia una sátira inocua y divertida, lejos de censuras y críticas sociales. Creemos, pues, que el autor vallisoletano encontró el término medio, el punto de ajuste que le permitía seguir según su carácter unos postulados literarios. Elaboró un personaje, Teresa, quintaesencia de la picardía, y la catapultó, ahora sí —y parafraseando a Lázaro—, hasta «la cumbre de toda buena fortuna», cómodamente casada y madre de cinco hijos, sin resentimiento alguno, y con el espíritu contento. Tanto en *Teresa* como en *La Garduña* se vulneran dichas normas, lo cual nos lleva a la conclusión de que quizá la única y verdadera crítica que hacía Castillo era justamente la de esa subversión y trasgresión de esas reglas. El autor mostraba así una visión decadente, satírica, cínica y realista de la España que le tocó vivir.

Vista la postura de Castillo ante Teresa convenimos en que no se le puede tildar de escritor misógino, al menos no más que a sus contemporáneos.



os. Solo interviene sobre la mujer como peligro social en el tema de los afeites, la mentira y la elección de marido, como hemos visto a propósito del matrimonio de Teresa con el viudo añejo, en cuestiones de tercería del maestro medianero, acerca del poco juicio de las mujeres: «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» (p. 107) y cuando la protagonista cede su espacio narrativo para dar paso a las interpolaciones que están escritas por varones.

Así pues, la opinión de Castillo sobre el sexo femenino la encontraremos en el final del texto, como apuntan R.Gleen y Francis G. Very: «Castillo se abstiene de la costumbre de sermonear salvo en muy raros casos, su solución para el requisito de que la literatura sea edificante consiste en dejar que el argumento, y en particular el desenlace hablen por sí mismos [...] la acción y la trama se ajustan al divino mandato que castiga el mal y premia la virtud» (1977: 17).

#### **4.3.4 El personaje de Teresa: caracterización físico-moral**

Castillo Solórzano elabora un personaje a partir de referentes literarios que le dan la materia folclórica y los autores coetáneos. Así pues, siguiendo muy de cerca a Rodríguez Mansilla (2009), el nombre de Teresa tiene una trayectoria tradicional que va desde la lírica de los refranes a los pliegos sueltos anónimos. En ellos se relaciona al personaje femenino con las cualidades de burlona y seductora. Posteriormente, será explotada por Salas Barbadillo en *El escarmiento del viejo verde* y *La niña de los embustes* (*Corrección de vicios*), precedentes inmediatos de *Teresa de Manzana-*

res. Así pues, Teresa pasa de las manos de poetas anónimos y conocidos hasta las plumas de Salas y Castillo ya como una *amplificatio*: una figura de gran vitalidad.

En el repertorio tradicional, el nombre de «Teresa» designaría a una mujer hermosa, humilde, alegre y algo ligera de cascos y asociada en el refranero popular a las labores de la casa: «Teresa, pon la mesa» (Correas, 2000: n.º22202). Fray Luis de León escribe: «Hilar, hilar, Teresota; que si los gallos cantan, no es hora» (Correas, 2000: n.º 11378). Así pues, se relacionaría al personaje con la faceta trabajadora pero también con la de moza inquieta, traviesa y lasciva que le da ese «hilar», de la poética tradicional erótica. Más ejemplos nos ilustran sobre su talante; Cervantes también elige el nombre para su «Teresa Panza»; Góngora en dos romances<sup>225</sup> incluye a una Teresona bella y desdeñosa; y Quevedo incluye una dama pedigüeña en un romance<sup>226</sup> de 1605.

Un ejemplo más detallado y que desarrollaremos en el apartado 4.5 es la Teresa que aparece en un pliego suelto de cuentecillos anónimos publicado por primera vez en 1597, recogidos por Alan Soons (1976) bajo el título de *Haz y envés del cuento risible del Siglo de Oro*. En este cuadernillo aparece una Teresa infiel, codiciosa, seductora, coqueta y con dotes para la música. Además, ejerce la prostitución encubierta, ya que su calzado —reza el texto— es para polvo, lodo y para todo: «plantuflilla colorada/achinelada, / para polvo y para lodo/ y para todo [...]» (Soons: 1976, 72).

Estos rasgos básicos del personaje se trasladan a las narraciones de los escritores áureos como Salas y Castillo, que reordenan el material disperso para crear un arquetipo bien definido. El retrato que hace Castillo

---

<sup>225</sup> «En la pedregosa orilla» (1582) y «Ensílleme el asno rucio» (1585).

<sup>226</sup> «Responde a una equivocación a las partidas de un inventario de peticiones».

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<sup>227</sup>.

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<sup>228</sup>. Las dos sufren un intento de violación y, lo más destacable: Castillo asume el esquema autobiográfico de una pícara iniciado por López de Úbeda o Baltasar Navarrete<sup>229</sup>. También tiene muy fresca la figura de Elena, de la que copia la descendencia gallega, la belleza y la astucia, y como no, la protagonista de *La niña de los embustes* y *El escarmiento del viejo verde* de Salas Barbadillo, también llamada Teresa, que le da las pautas para el esbozo de su heroína, como veremos más adelante en el *Diálogo intertextual: otras lecturas de Castillo Solórzano* (apartado 4.5).

---

<sup>227</sup>Como ya se ha apuntado en otros lugares, la pícara comparte con el pícaro el ingenio, la ambición, el afán de medro, los hurtos, las burlas, etc., pero a diferencia de ellos, ellas son más pulidas, más refinadas, y su mirada hacia la sociedad que las rodea no es negativa ni ácida como la de sus hermanos varones. Además sus maniobras o trazas para conseguir sus objetivos están condicionadas por su sexualidad y, por tanto, como ya hemos esbozado en el primer capítulo, distan mucho de las empleadas por los pícaros varones.

<sup>228</sup>Sus afinidades son notables, y más si la comparamos con su hermana Rufina, mucho más adamada.

<sup>229</sup>Estos son los aspectos que unen a ambas novelas, y que no repetiremos en el apartado «El diálogo intertextual: otras lecturas de Castillo Solórzano».

Además, como ya se ha indicado en el capítulo I, el perfil psicológico de las pícaras descende directamente del mundo prostibulario de las Celestinas y sus fiduciarias. Teresa refleja esa simbiosis de caracteres donde despuntan, en mayor o menor medida, los rasgos atribuidos a sus hermanas mayores, y a sus primas Elicia, Areúsa, Livia, Drionea, Casandra, Dorotea o Lisarda.<sup>230</sup> Veámoslo.

En *Teresa de Manzanares* solo hay un personaje de relieve, esto es, Teresa. Estamos ante un relato picaresco autobiográfico y, tal como marcan los postulados del género, todo gira en torno al pícaro, en este caso a la pícarra, quien marca el rumbo y el desarrollo de la acción. Si bien es cierto que Teresa no está nunca sola (a diferencia de sus congéneres), sus acompañantes figuran únicamente como muletas o comparsas sin más, siempre a la sombra de la protagonista.

El perfil psicológico de Teresa esbozado por Castillo, concretamente sus rasgos negativos, son consecuencia del origen vil y pobre de la protagonista que la determina. Ya comentamos en otro lugar, que la protagonista descenderá de abuelos gallegos, su madre será mesonera en Madrid y su padre un borracho buhonero llamado Pierres, que morirá de una tranca. En esta tacha familiar, juntamente con el vacío afectivo, es en la que según Parker (1967) se forma el futuro delincuente. Si bien es cierto que Castillo dedica tres capítulos a su linaje, los orígenes de Teresa no son tan viles como los de sus hermanas mayores, Justina y Elena. La penuria económica, juntamente con la orfandad y su educación mesonil, estimula a Teresa a utilizar todos los mecanismos ilícitos, ilegales, reprobables y amorales para sobrevivir y convertirse en una embustera, ladrona, libertina, estafadora e infiel:

---

<sup>230</sup>Estas tres últimas son personajes de las comedias de Lope: *La bella malmaridada*, *La prueba de los amigos* y *La ingratitud vengada*, respectivamente.

«sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas», tal como la define Castillo en el prólogo:

Escribo la vida, inclinaciones, costumbres y maquinaciones 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 de malilla de todos estados, objeto de diversos empleos y, finalmente, desasosiego de la juventud e inquietud de la ancianidad (p. 54).

Y continúa diciendo que dicho temperamento lo heredó por sangre y mamó en la leche y que «ejecutó con travieso natural y depravada inclinación» (p. 54). Castillo nos ha resumido en cinco líneas el temperamento de su protagonista y, por tanto, nada debe sorprendernos. Teresa es traviesa, embustera, tracista, ingeniosa, ladrona y buscona, y como podremos comprobar a lo largo del relato posee cualidades físicas favorables (es atractiva), lo que unido a las anteriores le sirven para seducir y embaucar a sus víctimas. Pero si analizamos más detalladamente algunos de estos rasgos descubrimos que Teresa es simpática y alegre como Justina, las dos demuestran tener habilidades sociales gracias a su buen humor:

Dirá Teresa:

mi viveza y prontitud de donaires prometieron a mis padres que había de ser única en el orbe y conocida por tal (p. 75).

En *La pícaro Justina* leemos:

Justinica, tú serás flor de tu linaje, que cuando a mí me deslumbras, a más de cuatro encandilarás (p. 105).

Teresa 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. Esas características la alejan como a ninguna otra pícara de su homólogo masculino, reconocido por su talante negativo, agresivo y amargo. Es, de todas las pícaras analizadas en este trabajo, la más optimista, como así lo afirma ella misma:

imprimiéndoseme lo de la risa como carácter, que no se me borró en toda la vida. Era un depósito de chazonetas, un diluvio de chistes (p. 75).

En ocasiones el carácter travieso de Teresa 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». Así lo confirma ella misma:

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 expira al ver a Briones resucitado. Es decir, que el carácter alegre de Teresa se funde con un relato repleto de bromas, embustes y episodios jocosos en sintonía con la personalidad de la pícara. Pocos son los episodios donde la chanza, el chiste no esté además respaldado, como ya hemos visto más arriba, por la inserción de piececillas (poemas burlescos, entremeses dedicados a los malos médicos, a un corcovado, a los viejos verdes, etc.) que potencian la acción jocosa.

Si Elena, la pícara ideada por Salas Barbadillo, es realmente una buscona en mayúsculas y una peligrosa delincuente que se mueve fuera de la sociedad, una verdadera *outsider*, Teresa se mueve, lucha y hace todo lo posible por acceder al mundo cortesano e integrarse en él. Mientras Elena nunca forma parte en las capas sociales pudientes —además, acaba ajusticiada por su conducta temeraria—, Teresa medra socialmente. Como sabemos, lo consigue en varias ocasiones, y al final de su historia acaba insertada en la sociedad casada con un comerciante y cuatro hijos. Su vida gira en torno a la promoción social y para ello no duda en transformarse y adoptar identidades falsas, como ya hizo Elena. Se convierte en Teresa de Manzanedo para engatusar a Lupercio Saldaña y casarse con él; de apellidarse Manzanares pasa a conocerse como Teresa de Manzanedo y con un «doña» añadido al nombre, signo de prestigio en la época. Todo es válido y justificable: «No fui yo la primera que delinquiró en esto, que muchas lo han hecho, y es virtud antes que delito, pues cada uno está obligado a aspirar a valer más» (p. 113). También cuando se hace pasar por Feliciano, hija de Sancho de Mendoza, y es descubierta por el capitán argumenta su falsa identidad por su deseo de «ser más»:

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 me debe culpar lo que he hecho, puesto que fue con esta intención de valer más originó mi traza para hacerme vuestra hija, y cierto que iba enderezada más a hacerme de buena sangre con ser hija vuestra, que a las comodidades de hacienda (pp. 199-200).

Más adelante, después quedarse viuda de su tercer marido, un indiano hidalgo de Navarra, don Álvaro, la gente de Sevilla la reconoce como

la actriz principal de varias comedias allí estrenadas. Ante la revelación de su baja reala por la marca en la cara<sup>231</sup>, Teresa justificará de nuevo su traza:

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).

Ya en Toledo volverá a cambiar de identidad y se hará pasar por doña Laura de Cisneros para estafar a dos jóvenes toledanos. Es decir, que Teresa se mueve perfectamente en el mundo cortés y aristocrático. Sus ademanes y apariencia son de dama de alcurnia gracias también a sus conocimientos adquiridos. Es culta y refinada: sabe leer, escribir, cantar y entonar algunas notas. Nada en sus movimientos la delatan, y si en alguna ocasión es descubierta su iniquidad es por actores externos a ella. Sus cualidades edulcoradas o «acortesanadas» la hacen pasar por verdadera dama y la distancian de sus homólogos masculinos canónicos, más vulgares y grotescos.

Otro de los rasgos que mejor define su personalidad es su carácter extrovertido e inquieto. Esta cualidad la convierte en la más versátil de sus hermanas Justina y Elena y de todas las pícaras solórzanas (las cuatro harpías y la garduña). Teresa es la más proteica, por sus frecuentes cambios de residencia, de maridos, de amantes y de identidad ( aspectos novedosos y fuente de estímulo para otras pícaras extranjeras como Moll Flanders o Courasche). Se mueve de un lado para otro, viaja constantemente, siempre dentro de la geografía española: Madrid, Córdoba, Málaga, Granada, Sevilla, Toledo, Madrid (Alcalá de Henares). Además, desempeña diferentes oficios, al igual que los pícaros, lo que la convierte en la más polifacética e indepen-

---

<sup>231</sup> Véase nota 139.



diente de sus hermanas. Trabaja en el mesón de sus padres; pasa a servir como criada en casa de unas maestras de labor, donde aprende a coser además de ejercer de alcahueta; se hace peluquera de moños y copetes; luego se divierte haciendo de burlona y estafadora; se hace cantante y actriz y también cortesana.

Sus oficios remunerados no dejan también de llamar la atención, ya que ambos tienen que ver con la transformación de la apariencia. Por un lado, trabaja de peluquera haciendo moños y copetes para damas y calvos con el objetivo de mejorar su apariencia. Por otro, como actriz, simula personajes distintos. Está claro que Teresa es la reina del embeleco y el embuste, y de ahí su apropiado nombre: la niña de los embustes, maestra del fingimiento y del disfraz.

Otra de las características que la alejan de sus hermanos varones son sus cualidades físicas. Teresa es una muchacha bonita y de buen ver. Al igual que sus hermanas mayores (Justina y Elena) y Rufina, es joven y bella. Castillo la retrata así, en boca de la propia protagonista:

Salí con razonables alhajas de la madre naturaleza en cara y en voz; mi viveza y prontitud de donaires prometieron a mis padres que había de ser única en el orbe, y conocida por tal (p. 75).

La belleza de Teresa no es casual, sino heredada de su madre, Catalina, considerada como el «valor de Galicia y gala de los Cacabelos». Catalina, fue la primera moza «que dio el ser a los pliegues de las sayas, pues lo que en otras parecía grosería, en ella era la perfección». Fina, delicada y de pequeños pies, con razonable cara atraía las alabanzas de los huéspedes que cada día tenía en su casa, esperando guardar su honra «por su buena cara el mejor labrador de Cacabelos» (cap. I). Su hermosura le permite disponer

desde bien jovencita de pretendientes que la galantean. Así consigue que el licenciado Sarabia, pretendiente de Teodora, acabe fijándose en ella, y la galantee «con más razón que Teodora, porque tenía mejor cara» (p. 100). Su físico agraciado también llama la atención de su primer marido, Lupercio Saldaña, que se interesa por ella porque desde que la vio le pareció bien, como a sus siguientes amantes y maridos.

Otro de los rasgos que definen a Teresa y que no se contempla en sus hermanas pícaras es que practica artes celestinescas. Como se puede observar en el capítulo IV, hace de medianera entre los amoríos de su amiga Teodora y un médico, porque ella «Era archivo de sus secretos y la llave de su corazón» (p. 81). Engaña al galán haciéndole creer que es el preferido de Teodora, cuando esta prefiere al licenciado Sarabia. De esta manera ella recibe obsequios del pretendiente enamorado:

yo haría fácilmente el oficio de intercesora suya, y que le aconsejaba que procurase regalar a su dama, que siempre había oído decir que los regalos eran eslabones de que se hacía y forjaba la cadena del amor. Estimó mi consejo y prometió hacerlo, con que me despedí dél (p. 83).

Con las mismas artimañas media entre el joven Tristán y Teodora, al que persuade para conseguir regalos:

No me contenté con traer al médico solo en la danza de amor, pues es más estima cuanta más gente se ve danzar, así me procuré ver con el galán [...] dile a entender como el médico regalaba a mi dama [...] con que se animó a enviar a Teodora un corte de tafetán [...] y a mí me dio la misma tela para un jubón (pp. 86-87).

Las consecuencias del galanteo de Tristán son nefastas, puesto que el médico, celoso de su rival, lo hace acuchillar y el joven enamorado muere al cabo de tres días. El médico huye de Madrid por miedo a las represalias, y

deja así el camino libre al licenciado Sarabia. Sin embargo, con el estudiante Sarabia, Teresa actuará de diferente manera porque se enamora. La última vez que Teresa intercederá entre los amoríos de dos personajes, será en el capítulo XVIII. La pícara disfraza a su esclava de dama como cebo para conseguir dádivas y joyas de don Leonardo, al que acaban desplumando.

Teresa ingresa en el tópico de la belleza artificial, en la que se veía los afeites una expresión de hipocresía femenina. Sin caer en la hechicería, ni mucho menos en el arte de remendar virgos, Teresa se erige como una alcahueta púdica que ha hecho prosperar su negocio con las desdichas de las mujeres que se concentran a su alrededor para «emendar defetos y porque se les supliese no reparaban en cualquier dinero que se les pedía» (cap. V).

A lo largo de la novela, Teresa cuenta con un séquito importante de galanes que la pretenden: un estudiante, un médico, un gentilhomme de título, un corcovado, un viudo rico, un perulero, un clérigo, el hijo de un rico ginovés y un mercader. A pesar de los pretendientes que la galantean, Teresa se casa con tres: Lupercio Saldaña, un viejo viudo rico que se vuelve celoso y posesivo una vez desposado con Teresa. Su segundo marido es el licenciado Sarabia del que se enamora: «tenía gallardo entendimiento. A mí me enamoró» (p. 89). La afición al juego de Sarabia hace que empeñe el dinero, los vestidos y joyas de Teresa y que en una fuerte discusión llegue a pegarla<sup>232</sup>. Además, le exige que tenga relaciones con otros hombres para la manutención de ambos. Teresa rehúsa la oferta y acaba desenamorándose:

---

<sup>232</sup>Sobre algunos pasajes de palizas y malos tratos véase el estudio de García Santo-Tomás (1995), donde se analizan los casos en las obras lopescas. En *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, novelita de *La Garduña*, será su protagonista doña Isabel quien abofetea en un ataque de celos a su galán. En la novela *La fuerza del amor* de María de Zayas, la dama es abofeteada por su marido sin que nada se pueda hacer.

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 (p. 207).

Su tercer marido es don Álvaro: un perulero, indiano vecino, rico y de 50 años. Tiene una hermana natural de Navarra (doña Leonor). Se casan y Teresa consigue un mayor estatus y galas en Sevilla. Con él hace, sin embargo, mal negocio porque dice: «Escapé de un celoso, di en un jugador, y en el tercero empleo hallé un indiano que, si no fue jugador, era la misma miseria y los mismos celos. A tres meses que se acabó el pan de la boda, comenzó a descubrir la hilaza de sus defectos» (p. 232). Don Álvaro resulta ser más celoso que Saldaña: la tiene totalmente vigilada y enclaustrada en casa.

Aunque Teresa comete adulterio (es infiel a su primer marido con el licenciado Sarabia), ella misma justifica su pecado por los celos enfermizos de su esposo, que la encierra bajo llave: «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» (p. 113). A pesar de este desliz, Teresa es una pícara bastante honrada y casi virtuosa. En ningún momento se prostituye, hace creer a sus pretendientes que saldrán favorecidos en sus deseos, no sin antes haber conseguido regalos y obsequios. Una vez conseguidos, se burla de ellos, o bien los ahuyenta, o bien desaparece. En definitiva, Teresa es una redomada pícara, tracista, ingeniosa y traviesa. Sus burlas y engaños, sin embargo, la alejan del carácter peligroso y delictivo de Elena, la más pérfida e ignominiosa de las cuatro pícaras, como hemos podido comprobar. Tanto Teresa como Rufina son personajes híbridos o camaleónicos. Por un lado, son mujeres hermosas, de vidas precipita-

das, de varios amoríos, raptos y cautiverios (aunque fingido en el caso de Teresa) que sugieren la influencia de la corriente cortesana. Sin embargo, sus cualidades agresivas, violentas y livianas y deshonestas nos remiten a un perfil claramente rufianesco y de baja catadura moral, propio de la picaresca y celestinesca. Estas mujeres suponen un peligro para el hombre, ya que la tradición misógina y ascética las concibe como la personificación del mal. Pero sus habilidades para falsificar y esconder su verdadera identidad hacen que se integren magistralmente en el mundo cortesano pasando por verdaderas damas.

El autor —como ya hemos señalado—, está al servicio de la nobleza y, por tanto, no se identifica con el punto de vista crítico del pícaro en su adaptación femenina. Teresa no crítica ni censura nada; bien al contrario, se inserta en las capas más nobles magistralmente y consigue adaptarse y vivir de sus costumbres. Si en algún caso despotrica, critica o censura será con relación a personajes bajos o figuras arquetípicas de su época. Por el contrario, cuando se presenta la ocasión enaltece a personajes nobles como el capitán engañado.

En resumen, el personaje ideado por Castillo carece de consistencia según el baremo de realismo moderno. El autor intentó presentar un personaje simpático, pero no consiguió introducir al personaje, y mucho menos darle una psicología creíble. A este respecto, Hanraban considera que el autor vallisoletano conocía la técnica narrativa, la mecánica de la narración, y hubiera sido un buen autor de novelas policíacas: «Sus episodios participan del gusto dieciochesco, ya que contiene intrigas en las que se centra el interés o el «suspense» y el lector se interesa más por la trama que por la caracterización de la interna lucha para elegir» (1967:227). Castillo confió más en el embrollo de la trama que en esbozar un carácter profundo: el tem-

peramento de Teresa resulta superficial, contradictorio y caprichoso en comparación con el definido trazado de Elena.

#### 4.4 *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642)<sup>233</sup>

En 1642 se publica— aunque compuesta muy probablemente en 1637— la última incursión de Castillo en el mundo picaresco, *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Unas alusiones que hace don Alonso en el texto acerca de las solemnes fiestas celebradas en el Palacio del Buen Retiro en 1637 para conmemorar la elección de Fernando, y las palabras de elogio a la brillante cronista Ana Caro, dan esa pista de datación<sup>234</sup>.

A diferencia de *Teresa de Manzanares*, *La Garduña* cosechó un éxito considerable, ya que pronto contó con una segunda edición barcelonesa (1644) y una reedición de la misma en 1733<sup>235</sup> y traducciones al inglés y al francés en varias reediciones<sup>236</sup>. Mientras *Teresa de Manzanares* ha despertado mayor interés en la crítica más especializada a partir del siglo XX, camino opuesto ha recorrido *La Garduña*, olvidada al ostracismo en los

---

<sup>233</sup> Sigo para las notas y los ejemplos la edición de Valbuena Prat (1974) en *La novela picaresca española* (II).

<sup>234</sup> El pasaje transcurre en el coche que lleva a Rufina a Madrid, en el que le acompaña, entre otros, el clérigo Monsalve. El cura había publicado un libro de «doce novelas morales, de la que lee una a modo de «alivio de caminantes», pero antes reconoce que es atrevimiento ser escritor en estos tiempos donde la competencia es muy grande, refiriéndose a María de Zayas y a Ana Cari de Mallén, esta última autora de los versos dedicados a «estas Carnestolendas se hizo en el Buen Retiro».

<sup>235</sup> Y contó con nueve ediciones españolas ente 1642 y 1845.

<sup>236</sup> Se tradujo al francés (dos ediciones: París, 1661 y 1731) y al inglés (cuatro ediciones: 1665, 1717, 1727 y 1770). En la de 1665, de John Davies, titulada *La Picara orther triumphs of female subtilly*, el traductor la emparenta con el *Guzmán de Alfarache* como su versión femenina. En 1709 un editor londinense imprime las tres novelitas de *La garduña* bajo el título de *Three Ingenious Spanish Novels*. En 1712 Roger L'Estrange publica en Londres *The Spanish Decameron*, diez novelas de dos escritores españoles: cinco de Cervantes y el texto de *La garduña* de Castillo, dividido en cinco partes. Quedan por verificar las ediciones londinenses de 1717, 1727 y 1770. También hay una traducción al neerlandés (Ámsterdam, 1725).

siglos posteriores a su lanzamiento, pero que pervivió en España a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

A pesar de la vasta producción solórzana, la valoración por parte de la crítica ha sido desigual, como también fue el aluvión de elogios por parte de sus contemporáneos en la década de 1620 y la incuria con que se presentaron sus últimas obras, despojadas de poemas preliminares, como es el caso de *La Garduña*.

La crítica ha querido ver en los acontecimientos políticos y sociales acaecidos en Cataluña a partir de 1639, con la consecuente caída de su mecenaz, el marqués de los Vélez, una ligazón con el carácter reiterativo en su producción novelística. Los reveses a su señor debieron de afectar a don Alonso, que por entonces tenía sesenta años y del que apenas se tiene noticias hasta sus últimos días. Si Castillo se había labrado un nombre en el mundo académico de Madrid, a partir de 1624, y que culminó en 1632; entre 1634 y 1639 pretendió un ascenso económico experimentando con otros géneros. Deseo, que no vio realizado. Esa frustración le llevó, a partir de esa fecha, a una vuelta a la esencia de su oficio caracterizada por la mixtura narrativa de poemas, teatro y relatos que confluirán en 1642 con *La Garduña de Sevilla*. Un tanteo que, como hemos visto, ya había ejecutado años antes en *Teresa de Manzanares* y *El Bachiller Trapaza*. Sin embargo, y al margen del argumento, ambas novelas no hacen más que copiar los esquemas anteriores y con menos riesgo al adoptar Castillo el relato en tercera persona, y desligar así la identificación con el protagonista picaresco.

Además, como analizaremos más adelante, y como apunta Soledad Arredondo, *La Garduña* adolece de piezas teatrales en comparación con sus otros textos homólogos, así como de la función satírica de los fragmentos. Hay un evidente menosprecio por el entremés y una clara apuesta por lo



cortesano como nuevo enfoque. Castillo se aleja de la risa burlona de Teresa, reviste de seriedad las apostillas didácticas, crea a un personaje muy refinado y nada simpático y acaba con la línea jocosa del entremés. Todo ello en aras de una posible promoción social con un producto narrativo nada comprometido y más superficial, donde se observa una profusión de los componentes cortesanos (las novelas intercaladas) evitando mezclar picaresca con entremés (géneros menores de carácter chistoso).

A partir del siglo XX, los investigadores dedicaron algunos elogios a la última pícaro de Castillo. F. Ruiz Moncuerde aseguraba que: «De las muchas obras de Castillo Solórzano, es la más sobresaliente *La Garduña de Sevilla*» (1957:25). Como era de esperar, la crítica más especializada no se ha puesto de acuerdo a la hora de clasificar *La Garduña* dentro del espacio literario. Para unos es «narración con pícaro», otros la incluyen dentro de la nómina de la novela picaresca española, otros la consideran «novela cortesana de marco picaresco» o «cortesana apicarada» o incluso directamente cortesana o bien costumbrista. Veamos algunas opiniones:

Para Velasco Kindelan, *La Garduña* es: «como una novela de aventuras con tres pequeñas novelas cortesanas intercaladas» (1983:102). A.L. de Hériz es del parecer de que «Hay varios aspectos que forman parte tanto del patrimonio de la picaresca como de la novela corta» (1996:61). José Fradejas hablará de «novelas cortesanas o costumbristas —refiriéndose a *Teresa de Manzanares* y *La Garduña*—, de protagonista femenino» (1988: 12). Para Soledad Arredondo, *La Garduña* es: «mucho más cortesana que *La niña de los embustes*, hay tres novelas intercaladas, numerosos poemas, algunos de ellos burlescos, pero ni un solo entremés, aunque sí un fragmento satírico de comedia» (2006:47).

Es evidente que la tendencia cortesana influye muy seriamente en esta narración, pero no toda ella es cortesana. Así, Agustín del Campo (1949) hablará de «cortesatismo intrínseco» como juicio más apropiado para designar su quehacer literario. Para el investigador, Castillo introduce un mundo de salones, academias y casas de recreo con damas y grandes señores. Sus personajes viven temas de enredos amorosos, celos, etc., que convierten el mundo artificioso en la trama de sus novelas y misceláneas. Lo que asombra a Del Campo es que Castillo llegue a introducir su cortesía en el mismo corazón de la novela picaresca. Ciertamente, Castillo aplica los elementos característicos de la novela cortesana al esquema picaresco. El resultado es un relato híbrido que no se puede incluir bajo ningún marbete definitivo de una única tipificación. Así, consideramos que tanto *Teresa de Manzanares* como *La Garduña de Sevilla* son dos pícaras, de ahí que — como muy bien apuntó Hériz— ningún especialista de novela cortesana las incluya en ningún catálogo de dicho género:

Los estudiosos de la novela cortesana o novela corta —como se la quiera llamar— no han admitido jamás, ni siquiera con reticencias, estas dos novelas de protagonista femenino entre las estudiadas. Este segundo grupo de críticos ha establecido una serie de características formales y argumentales para la novela corta que se encuentran en todas ellas y que, hay que reconocer, aparecen también en *Teresa de Manzanares* y en *La garduña de Sevilla*. Sin embargo, intuimos que Teresa y Rufina —como personajes— tienen algo más que ver con *La hija de Celestina* de Salas Barbadillo y *La pícaro Justina* de López de Úbeda (1996:60).

Estamos de acuerdo con Hériz y Arredondo y Del Campo, que *La Garduña*, todavía en 1642, participa de ambas tradiciones literarias, y que Castillo acomoda según los vientos sociales e históricos que vive en la se-nectud. Así pues, no pretendemos asignar un puesto definitivo y perentorio a

*La Garduña*, sino analizar sus componentes estéticos teniendo presentes las tendencias literarias e históricas en aras de su composición.

#### **4.4.1 Hibridismo estructural en *La Garduña de Sevilla***

*La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* (1642) aparece como continuación de *Las aventuras del Bachiller Trapaza* (1637); es decir, su protagonista, Rufina, es la hija del pícaro y tahúr Trapaza, condenado a galeras. Así, Castillo nos promete al final de las *Aventuras* una segunda parte, titulada *La hija de Trapaza y polilla de la corte* que saldría presto con los *Divertimientos alegres en Torres de Zaragoza*:

Nuestro infelice Trapaza, con los azotes menos, salió en la cadena de los galeotes a Toledo, y de allí a Sevilla y Puerto de Santa María, donde estaban las galeras de España juntas; en una dellas entró a servir a Su Majestad nuestro Trapaza, sin sueldo. Los sucesos de su vida se remiten a la segunda parte, que se intitulará *La hija de Trapaza y polilla de la corte*, que saldrá presto con los *Divertimientos alegres en torres de Zaragoza*, libros de entretenimiento y gusto, esforzándose su autor en darle, si este libro se le recibe bien (p.294).

Finalmente, Castillo decidió optar por otro título que le recordaba a su primera pícaro, Teresa de Manzanares, a la que describió en el «Prólogo al lector» como: «garduña racional y sanguijuela de las bolsas y polilla de las haciendas» (p. 54). Con la aparición de esta segunda parte, efectúa su promesa de continuación, aspecto que no cumplió en los otros relatos pica-

rescos<sup>237</sup>. Castillo crea así un ciclo genealógico o «picaresca familiar». Rufina es digna heredera de las aventuras de su padres, Trapaza y Estefanía: «salió muy conforme a sus progenitores, con inclinación traviesa, con libertad demasiada y con despejo atrevido» (p.557). Tanto en la escritura como en la estructura apenas notamos una diferencia sustancial<sup>238</sup>. Así pues, el relato de Hernando funciona como pieza clave para entender bien el carácter de Rufina.

El relato cuenta con un narrador omnisciente, que nos relatará la vida de esta joven garduña desde su nacimiento. Tras el «Prólogo» le sigue el libro primero, donde un narrador en tercera persona asume la narración y nos explica la trama de la obra. Esquema similar al marco narrativo de la novela cortesana: «Es la garduña (un animal que según escriben los naturales, es su inclinación hacer daño hurtando [...] el asunto de este libro es llamar a una mujer Garduña por haber nacido con la inclinación natural deste animal [...]» (p. 557). El nombre de la protagonista no lo conoceremos hasta bien entrada la novela, se introduce al principio siguiendo el modelo de las novelas cortesanas para introducir a los personajes: «Rufinica, que éste era su nombre» (p. 561).

Sus antecedentes debemos buscarlos en el Bachiller Trapaza: es hija de Hernando Trapaza, un fullero y tramposo tahúr dado al juego como ya vimos. La madre de Rufina, Estefanía, es una criada venida a más. Se

---

<sup>237</sup>En *Las Harpías de Madrid* (1631) prometió una segunda parte titulada *Los vengadores de estafas*, de la que no se sabe nada, como tampoco sabemos nada de la segunda parte de *Teresa de Manzanares*, también anunciada al final bajo el título de *La congregación de la miseria*. Se desconoce también la existencia de la segunda parte de *La Garduña* anunciada al final de la obra.

<sup>238</sup>Como bien apuntó J. Joret (1986), Castillo: «se copia a sí mismo integrando trozos modificados de *La niña de los embustes* en el *Trapaza*, como la doctrina del engaño y del valer más» (p. 27). Y Los parecidos ideológicos y narrativos entre Trapaza y Teresa se inscriben en una geografía común» (p. 28).

enamora de Hernando y conciben a Rufina en pecado mortal. Las aventuras y correrías de Trapaza desgastan la relación con Estefanía, que acaba denunciándolo y condenado.

Castillo retoma la historia de Hernando en los últimos hechos, e inicia *La Garduña* como si fuera el último episodio de *El Bachiller*, donde aparece de nuevo Estefanía, viuda de un hombre rico y bien acomodada, que decide ir en busca de Trapaza, a quien consigue liberar de su castigo. Los tres (Trapaza, Estefanía y Rufina) empiezan una nueva vida que se truncará poco después. Los escarceos y fechorías de Trapaza no tienen fin, y Estefanía, desesperada, cae enferma y muere. Se queda Trapaza al cuidado de su joven hija Rufina, quien pronto da muestras de sus aficiones y gustos; era Rufinica «muy amiga de la ventana». Trapaza, ve las posibilidades de su hija para casarla con un buen partido. Su primer matrimonio es con un viejo de cincuenta años, Lorenzo Sarabia, muy avaro, que desesperado por las correrías de su mujer muere repentinamente. Rufina, muy dada a las salidas, conoce a Roberto, un patrañero que la galantea haciéndose pasar por rico. Este la seduce con un vestido prestado de una vecina. Una vez conseguido el trofeo, Roberto vuelve a por el vestido y Rufina, estafada y desengañada del galán, promete vengarse con otro pretendiente, Feliciano, al que convence para que lo mate. Finalmente, Roberto mata a Trapaza, y Feliciano asesina a Roberto. Con dos muertes a sus espaldas, Rufina, sola y pobre, inicia su trayectoria como pícara. Se alía con Garay, un viejo amigo de su padre, y estafan a un rico y mezquino perulero, Marquina, que posee una quinta a las afueras de Sevilla. Le hacen creer que es una pobre y desdichada dama y con sus finas dotes de cantante, enamora al perulero.

Seguidamente, Rufina y Garay escapan de la quinta en diligencia hacia Córdoba. Por el camino uno de los viajeros, un clérigo llamado Monsalve, lee una novela que ha escrito titulada, *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, a modo de «alivio de caminantes». Llegan a Córdoba, y Rufina y su lacayo se ven envueltos en un crimen. Aparece un nuevo pretendiente, un rico ginovés, Octavio Filuchi, que viéndola enferma decide acogerla en su hacienda. Garay y Rufina se proponen estafarle. El ginovés es muy aficionado a la química, obsesionado por la piedra filosofal, y Garay se hace pasar por un falso químico, poseedor de una extraordinaria receta. Por su parte, Rufina aparenta ser una dama de alcurnia para casarse con él. Consiguen que el futuro marido se ausente de la quinta unos días, en los que aprovechan para desplumarlo. Se despiden de él con un poema burlesco. Una vez consumado el timo, oyen por casualidad a unos forasteros comentar los hurtos y estafas que realiza un ermitaño llamado Crispín. Deciden ir a su encuentro y darle de su misma medicina. Garay ata a Rufina a un árbol para llamar la atención del sacristán, que la acoge en la capilla. Por la noche, llegan los lacayos del fraile y uno de ellos cuenta una historia titulada *El conde de las legumbres*. Rufina y Garay consiguen robarle y lo denuncian a la justicia. El dúo de cuatros llega a Toledo haciéndose pasar por padre e hija. El fraile se escapa de prisión disfrazado de mujer y los sigue hasta Toledo para vengarse, acompañado de don Jaime, su compinche. Rufina conoce a don Jaime, quien pretende estafarla. Este narra la novelita, *A lo que obliga el honor*, ante Rufina y sus criadas. Se revelan las identidades por ambas partes —y consiguiente enamoramiento entre la garduña y don Jaime—; y robo, captura y muerte de Crispín. Después de esto se captura a Garay en Alcalá y es condenado a galeras. Rufina y don Jaime se van a Madrid, donde culmina su último timo a un autor de comedias. El robo es un

éxito, y la pareja, ya casada, marcha a Zaragoza, donde abrirán una tienda de telas.

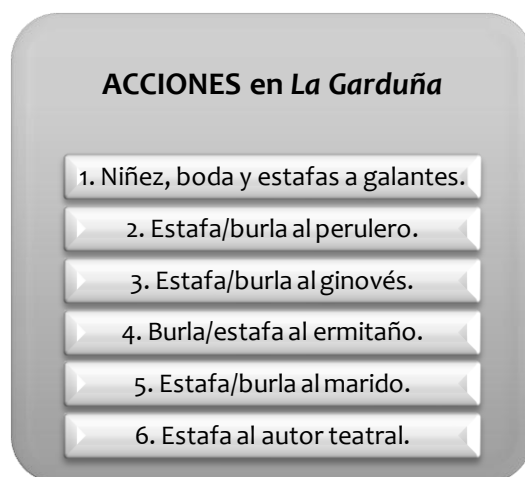
Así pues, tanto en *La Garduña* como en *El bachiller Trapaza* se produce un cambio de rumbo, y se abandona el punto de vista de la autobiografía ficticia, tal como apuntó F. Rico (2000), debido al fracaso de la fórmula autobiográfica en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*. Y en la misma línea, Ruiz Moncuerde afirmará que «Castillo Solórzano se emancipa de la hasta entonces trillada autobiografía del pícaro, modelando una casi perfecta narrativa» (1957: 5).

Las peripecias vitales de Rufina narradas en tercera persona están ensambladas en cuatro libros con sus episodios. Cada libro posee más o menos la misma extensión y se ocupa de un gran hurto o 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.

Así pues, la estructura de la novela quedaría como sigue:



Se trata, pues, de una novela de aventuras con tres pequeñas novelas cortesananas intercaladas, ajenas a la trama principal: *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, *El conde de las legumbres* y *A lo que obliga el honor*. Estas novelitas están narradas por los personajes secundarios y rompen el hilo de la acción. Las peripecias del relato principal van narradas una tras otra, con el único hilo de unión que es la protagonista. Visto así, podemos esquematizar la novela en seis acciones:



La estructura de las aventuras de Rufina es lineal, está ordenada cronológicamente y tiende hacia un desenlace que implica un final, en este caso abierto, con la promesa de una segunda parte, de la que nada sabemos. Dice el narrador al final de la novela: «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).

Cada lugar supone una aventura nueva para Rufina. El primer libro, sin embargo, actúa como catalizador de la personalidad de la pícara. En él se



resume el perfil bellaco de la protagonista y cómo con sus malas acciones se llega a la tragedia con dos cadáveres a sus espaldas. Esta sucesión de desgracias y la impasibilidad con que Rufina afronta los hechos, nos da la idea de quién es. Por eso, en la segunda parte de este mismo libro, no debe sorprendernos que Rufina se dedique de manera ya profesional con engaño y premeditación, a sabotear la fortuna del perulero Marquina.

El segundo libro se ocupa de la burla y robo al genovés Octavio; el tercer libro, al engaño y robo al falso fraile; y en el cuarto libro se produce una situación inversa: es Rufina la que parece que va a ser engañada. Sin embargo, finalmente, don Jaime se enamora de ella, se casan y se vengan de Crispín. En la última aventura ambos cuatreros roban a un productor de comedias y huyen a Zaragoza, donde se hacen empresarios.

Como la nomenclatura picaresca exigía, la narración es retrospectiva, y se narran sucesos del pasado hasta un presente no muy lejano. Como se ve la estructura sigue las del género picaresco a través de un continuo viaje o deambular de la protagonista. Rufina parte de Sevilla y va a Madrid, Carmona, Málaga, Toledo, Madrid y Zaragoza. En este periplo se relaciona con otros personajes que se integran en la trama. Además, la estructura de viaje, en cuanto sucesión de encuentros y desencuentros, convierte a la traviesilla Rufina en pícaro redomado, cruel, falso y taimado, pero también, y como se observa al final de la novela, enamorado. Aunque, como bien apunta Velasco Kindelan (1983), su impasibilidad por los sentimientos ajenos ya nos ha dado su verdadera imagen. Para Vallecillo López (2006), este tipo de estructura de la búsqueda estaría en línea con la de la novela de aprendizaje, el *Bildungsroman*. Rufina acaba su historia en el momento que decide llevar una vida ordenada y virtuosa junto a su esposo, con una tienda de sedas en Zaragoza, a fin de enmendar en parte sus extravíos anteriores.

Consignamos, pues, hasta el momento, aspectos estructurales de corte picaresco: origen infame de los antepasados de Rufina. La mala inclinación ya está incluida en los apellidos de sus abuelos y de los padres (Mozarros con Morriños; Trampa, Tramoya y Trapaza, y está además vinculada genealógicamente a dos regiones cuyos ciudadanos (los gallegos y los segovianos), en el siglo XVII, eran diana de toda sátira. Los sucesos y aventuras itinerantes en capítulos en sarta, cronológicamente lineales e independientes, confirman la adscripción al género picaresco. Para cada estafa, un capítulo, a excepción de la estafa del ermitaño ladrón, que reaparece en capítulos siguientes en Toledo para vengarse de Rufina y que nos remite a *Teresa de Manzanares*, quien es perseguida hasta Toledo por los burlados para vengarse de ella. El desenlace es bien distinto para ambas: mientras Teresa es estafada, Rufina consigue salir bien parada y acaba vengándose de su enemigo, el ratero Crispín.

El relato retrospectivo, los ecos de la novela de aprendizaje, el final abierto y el carácter picaresco de su protagonista —al que dedicamos un apartado específico— ratifican la estructuración según los cánones picarescos. Sin embargo, el autor vallisoletano aplica en *La Garduña* las técnicas narrativas que ya había empleado en *El Bachiller Trapaza* y en *Teresa de Manzanares*. Dentro del relato principal intercala una serie de unidades narrativas que, en el caso de Rufina, son totalmente independientes y ajenas a la trama principal. La idea no es nueva y, como ha apuntado la crítica, obedece a los nuevos parámetros literarios, con clara vocación de entretenimiento. El sello, como ya hemos comentado, es boccacciano y pretende anular la sensación de prolijidad y fatiga con un cambio de ambiente literario. Vallecillo López (2005) repasa las técnicas narrativas de *La Garduña* y afirma que la interpolación de las novelitas determina la estructura de la

obra. Lo accesorio se convierte en el núcleo de composición. La historia central, el periplo de Rufina y Garay es el marco narrativo de las tres células. Estas últimas constituyen poco más de la mitad de la obra. Es decir, al igual que Tirso o Salas Barbadillo, Castillo encuadra sus novelas en distintos marcos narrativos siguiendo los postulados de Gianni Boccaccio. Y por lo general, no existe conexión entre el marco y las obras intercaladas, aunque en *La Garduña* se produce cierta contaminación. Veámoslo.

En el libro segundo encontramos la primera novelita, titulada, *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*. Contada<sup>239</sup> por el clérigo Monsalve en voz alta, está dirigida a un público presente compuesto por Rufina, un hidalgo, un estudiante y unas damas dentro de una diligencia que los traslada a Córdoba. Funciona como «alivio de caminantes» al estilo de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando. El fraile de buen carácter es autor de dos libros, *Camino divertido* y *Flores de Heliconia*, compuestos durante su estancia en la Universidad de Salamanca. Se dirige hacia Madrid para darles licencia. Para hacer el trayecto más ameno, el párroco decide leer una de sus novelas, 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 doña Ana Caro Mallén. Con la excusa del relato, Castillo se posiciona a favor del culteranismo y alaba a su amiga de tertulia literaria, Zayas:

En estos tiempos luce y campea con felices lauros en 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 felice ingenio y gran prudencia,

---

<sup>239</sup>Vallecillo López (2005) ha visto en estas relaciones paranarradores y paranarratarios diversos. Su narrador (paranarrador) es un religioso agradable y el tema aleccionador y moralizante ante la controversia de elegir entre el honor o el amor. Y sus panarratarios, los viajeros de la diligencia.

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).

También, se hace mención 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).

El argumento de la historia que cuenta el clérigo se centra en un triángulo amoroso. Sus protagonistas son dos caballeros hidalgos (Fernando y Alejandro) y una dama, Isabel. Ambos galanes pretenden el amor de esta dama, de escasa dote, pero de agudo e ingenioso entendimiento. Alejandro, un guerrero virtuoso y rico, que representa al caballero modélico de nobles intenciones, conoce a Isabel una tarde en la huerta de Valencia y se inicia entre ellos un romance casto y secreto a través de cartas. Sin embargo, la muchacha, muy pronto, se muestra celosa y obsesiva sin motivo, aspecto que acaba con el buen rumbo de la relación. Una noche, en una reunión, Alejandro intercambia algunas palabras con una dama llamada Laudomia, e Isabel, que lo observa desde la distancia, abofetea<sup>240</sup> a Alejandro, que acaba sangrando por la nariz<sup>241</sup>.

Aparece en escena, un segundo galán, Fernando, que anteriormente se había beneficiado de los favores de Isabel. El *ménage à trois* se mantiene hasta que Fernando descubre la relación paralela; entonces, la bella dama ha de decidir y escoge al valedor de su honra, Fernando. Pero, este, por consejo de su madre, se casa con una señora rica y hermosa. Alejandro, por su parte,

---

<sup>240</sup>Véase la nota 232.

<sup>241</sup>La bofetada de la dama seguida del sangrado es el final de la jornada segunda de *El perro del hortelano*. Está imitando, pero no le da el sentido que tiene en la comedia de Lope.

contrae matrimonio con Laudomia con final dichoso: «le dio Dios hijos y muchos aumentos de hacienda». Al final, Isabel acaba burlada y abandonada por sus dos pretendientes. El narrador toma abiertamente posición y culpa a la descarriada dama de todo lo sucedido. El mensaje es claro: «Escarmenten 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). Isabel acaba recluida como monja en un convento, y por tanto, aquí sí hay fin moral y justicia poética: su actitud mudable e inconstante la ha llevado al triste final.

La segunda novela intercalada, *El conde de las legumbres*, está narrada por un compinche del padre Crispín, una noche en la ermita donde se hospeda Rufina. Esta novelita cuenta la historia de amor entre un segundón en el orden de sucesión de una familia noble gallega, que decide luchar en Flandes y demostrar su destreza para salir de la pobreza. Una vez de vuelta a la corte (Valladolid) —la novelita está ambientada entre 1601-1606—, el noble gallego, llamado don Pedro Osorio, se enamora de la primogénita del marqués austríaco, Margarita. El joven caballero elucubra un plan para cortejar a la muchacha haciéndose pasar por loco: toma el nombre de Pero Gil, y es incorporado al séquito de criados del marqués, como bufón de la corte. No obstante, sus nuevos amos, conocedores de su verdadero linaje, le otorgan la preeminencia que se merece. Pronto destacará por sus donaires bufonescos y será recomendado al rey para demostrar sus habilidades humorísticas. Mientras las relaciones ocultas se van tejiendo, el criado de don Pedro, Feliciano, descubre que el prometido de Margarita, también goza de los favores de otra muchacha: ni más ni menos que de Blanca, hermana de don Pedro. Esta para curarse en salud le ha hecho firmar a su amante una célula matrimonial. Pero, Leopoldo no da visos de querer desposarse, y Blanca,

cansada, decide mostrar el documento al embajador, que es el tío del galán gallego.

Ya en el domicilio del embajador se producen dos anagnórisis. Por un lado, Blanca se encuentra al bufón, quien le revelará su verdadera identidad; esta confesión es escuchada por Margarita, que está detrás de la puerta. Dicha revelación favorecerá su relación con Pedro, al que corresponderá por su «fineza» de buen amante. Habrá una tercera anagnórisis en el mismo domicilio y en presencia de Leopoldo, que descubrirá la verdadera identidad del bufón<sup>242</sup>.

Queda por solucionar la relación de Blanca con Leopoldo. Este es retado a duelo por Pedro, pero como se ve en inferiores condiciones, acepta la imposición y se casa con Blanca. El protagonista recibe finalmente la felicidad por su valentía conjugando dos anhelos, el matrimonio por amor y el ascenso social.

La tercera y última novelita la cuenta don Jaime a Rufina. Se titula *A lo que obliga el honor*, y se intercala en el cuarto y último libro como treta para engañar a Rufina. En ella aparece de nuevo el conflicto amoroso entre cuatro personajes. Primero se nos presenta a don Pedro de Ribera, un mayoralgo sevillano, aficionado a los naipes, que viaja a Madrid para casarse con Brianda con quien ha tomado el compromiso de casarse. Antes de llegar, es asaltado en Toledo por unos ladrones que lo dejan en cueros. Él y su criado son ayudados por un pastor que los conduce hacia el cigarral donde Victo-

---

<sup>242</sup> Ya F. Yudin (1969) había anotado los estrechos vínculos entre la novela corta y la comedia en el diseño de tramas y personajes. También Sánchez Jiménez (2002) ha apuntado los recursos de índole teatral que aparecen en las novelitas de Castillo, y que por limitación de espacio no podemos aquí desarrollar. Solo cabe apuntar esta singularidad para una mejor comprensión de su quehacer narrativo.

ria, una segundona en la línea de sucesión, los cobija. Se produce el amor a primera vista, y don Pedro acaba obteniendo los favores de Victoria a cambio de una aparente célula matrimonial que el tramposo galán ha falsificado. Este sigue hasta Madrid, mientras, Victoria ha descubierto el retrato de doña Brianda y destapa la estafa. Sigue a don Pedro hasta la corte, disfrazada para conseguir restituir su honra. Entra como dueña en casa de Brianda y descubre que esta ya tiene a otro pretendiente, don Sancho. Entonces, consigue que don Pedro le firme un papel en blanco, que Victoria no duda en falsificar, ahora sí, como célula matrimonial, para restaurar su honra. El documento se presenta al padre de Brianda. Este, finalmente, cumple con su obligación y Brianda y don Sancho pueden seguir juntos. Los encuentros entre don Sancho y don Juan se producen en un espacio escénico parecido al del teatro, donde otros personajes escuchan tras las puertas y las cortinas. Esta tramoya final y las consecuentes anagnórisis siguen el estilo de las comedias de capa y espada, que acaban con la felicidad de las parejas reconciliadas.

Como se puede observar, las novelitas 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 entre estos breves relatos con el principal se observa en la contaminación de los caracteres: las damas de las células insertas adoptan una conducta apicarada semejante a la de Rufina. Así, los personajes del universo cortesano de las novelitas, caballeros y damas, actúan como el pícaro; utilizan sus recursos, el engaño, el disfraz y las relaciones entre los sexos. Estas uniones, como señala Pérez-Erdelyi: «suelen ser interesadas y hasta descaradas, lo cual sugiere la influencia de la novela picaresca» (1979:27). Este contagio se produce, también, a la inversa: la pícara se transformará aparentemente en una perfecta dama, hasta el punto de enamorarse como exigen las reglas de la novela cortesana. La po-

sición de Castillo ante la mujer retratada de las piezas insertas es clara y sin ambages: aquellas que cumplen con el papel ideal que su condición de damas les exige, esto es, obedientes y sumisas, logran sus objetivos, mientras que las que se manifiestan rebeldes y maquinadoras son derrotadas. Isabel (*Quien todo lo quiere, todo lo pierde*) finaliza sus días abandonada y metida a monja; Victoria (*A lo que obliga el amor*) logra casarse con un burlador mediante el truco; Octavia, protagonista de la novelita de *El Bachiller Trapaza*, acaba fracasando. Si pensamos en la joven y bella dama de la historia del ermitaño en *Teresa de Manzanares*, esta acaba decapitada por los moros en la playa. Las damas apicaradas, traviesas y con ademanes viriles padecen escarmiento y justicia poética, y ponen de manifiesto el acento misógino<sup>243</sup> del autor. Además, cabe remarcar que sus pícaras mayores, Teresa y Rufina, salen mucho mejor paradas después de una muy indigna trayectoria vital. Castillo parece comprender y aceptar la actitud punible de sus busconas porque les viene de nacimiento, pero condena, sin concesiones, la desvergüenza de sus damas de alcurnia.

Finalmente anotar que *La Garduña* incorpora otros géneros menores (poemas y una pieza teatral) que don Alonso ya había practicado en su primera pícara. Las piececillas son cinco romances y una comedia<sup>244</sup>. Tres romances están interpretados por Rufina y funcionan como arma de seducción para doblegar voluntades. El primero se lo dedica a Marquina, quien al escuchar tan cándida voz, se le enciende el alma: «le pareció no ser aquella

---

<sup>243</sup>Este tipo de damas de alta cuna que se muestran traviesas y apicaradas en sus devaneos amorosos y aventuras hacen parecerse más a las damas apicaradas de María de Zayas, aunque la visión moral y ética de la escritora se aleja de la de Castillo.

<sup>244</sup>En la novela primera *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, Alejandro queda preso de la letra que tan finamente canta doña Isabel con un arpa. Poco después será él que le envíe una letra (unas décimas) confesándole su amor.



voz humana, sino venida a la tierra de los celestes coros angélicos». El siguiente romance ocurre en una situación parecida, y, también, sirve como anzuelo para enamorar a su próxima víctima: Octavio Filuchi, en el libro segundo. Tras una copiosa comida, Rufina se hace con un arpa y, tal como comenta el narrador, «con la música comenzaba ella a hacer su negocio» (p. 606). Después de oírla, «rematado quedó el enamorado Octavio» (p. 606), que la invitó a cantar el tercero. Las tres piecillas interpretadas por Rufina recrean temas sutiles y bucólicos de sabor cortesano: la belleza de la mujer y el *locus amoenus*.

El cuarto romance lo encontramos al final del libro segundo, y funciona como poema burlesco contra el avaro ginovés y su obsesión por la piedra filosofal. Es una composición satírica contra los alquimistas viejos y codiciosos como Octavio. Así pues, esta unidad narrativa se integra dentro del relato y funciona como *amplificatio* de la chanza hecha por Garay al italiano, en sintonía con las empleadas por Castillo en *Teresa de Manzanares*. El quinto poema lo canta don Jaime, que posee una dulce voz. Se hace servir también de una guitarra para embaucar a Rufina. Sus dotes de poeta no pasan desapercibidas a oídos de la garduña: «nuevas llamas fueron las que abrasaron el tierno pecho de Rufina» (p. 648). La última interpolación se da en la estafa al autor de comedias. Don Jaime se inventa una comedia titulada *La señora de Vizcaya* para distraer al auditorio, y así, realizar el último hurto.

Castillo, en sintonía con *Trapaza*, inserta tres novelas cortas (*Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, *El conde de las legumbres* y *A lo que obliga el honor*) para disimular el esquematismo de las aventuras, y dar variedad a la trama principal. Además, estas tres interpolaciones narrativas conforman el texto menos picaresco de la producción solórzana, con un peso específico

dentro del relato del 40 por ciento. A pesar de ser menos proteica que su antecesora, *La Garduña* fue la obra de mayor éxito de Castillo.

Los ambientes recreados por Castillo nos remiten a la novela cortesana. Rufina accede a través de sus embustes a casas pudientes: las quintas de Marquina y Filuchi. Las haciendas están elegantemente amuebladas y es en estos ambientes donde las descripciones adquieren notable color: «En lo alto de la casa vio Rufina muy buenas colgaduras de verano, frescas sillas de vaqueta de Moscovia, curiosos bufetes y escritorios de ébano y marfil (p. 572); «Después de la comida entró en una cuadra, adornada de curiosas pinturas, adonde estaba una cama con un pabellón de la India» (p. 572). Los personajes secundarios, como los caballeros y las bellas damas, visten elegantemente en lujosos salones donde se platican conversaciones elevadas. Los duelos, los bailes, las fiestas, los barcos en el Guadalquivir, los barrios pudientes, etc., dibujan un mundo de boato y acomodo. Sin embargo, tanto Teresa como Rufina visitan otros espacios menos exquisitos: la celda del falso ermitaño o el mundo de las comedias y teatros: lugares que abandonan cuando tienen la oportunidad de medrar o estafar. Con todo, anotamos en *La Garduña* una serie de componentes netamente cortesanos: las descripciones minuciosas de decoración interior de las casas, las damas con suave voz u oído musical, los paseos por el Guadalquivir, las historias tristes contadas por la protagonista, etc. Curiosamente ese gusto por el detalle como apunta Rosa Navarro Durán (2011) caracteriza las novelas de mujeres como las de Mariana de Carvajal.<sup>245</sup>

---

<sup>245</sup> Mariana de Carvajal nació en Jaén hacia 1610- 1615, hija de don Álvaro de Carvajal y doña María de Piédrola. Escribió *Navidades en Madrid* y *noches entretenidas* (1663), ocho novelitas para deleitar de materia diversa, donde se dan curiosos datos sobre la vida cotidiana de la época. Los relatos sitúan al lector en la corte, en un espacio doméstico, donde un grupo de personas se reúnen y charlan amistosamente. Una ilustre dama y su hijo, junto

Ya por último, señalar que si en *Teresa de Manzanares* los elementos cortesanos se encuentran perfectamente equilibrados con los picarescos, en *La Garduña de Sevilla* el porcentaje es desproporcionado. La impronta del ambiente cortesano lo inunda prácticamente todo: los tres grandes robos se cometen en una atmósfera netamente cortesana. Las tres novelitas intercaladas y las historietas inventadas por sus protagonistas son cortesanas. El origen indigno de Rufina, su carácter picaresco, su lacayo Garay y los hurtos, engaños y burlas, constatarían el sabor picaresco del relato<sup>246</sup>. Estamos, pues, ante —si se permite la expresión—, la despicarización de la novela picaresca.

#### **4.4.2 Engaños y hurtos y burlas en *La Garduña***

Los engaños, hurtos y burlas también forman parte del discurso picaresco. Rufina es una gran estafadora y excelente tejedora de timos. A diferencia de su hermana Teresa, más preocupada por medrar y «aparentar más», su obsesión es tener dinero y vivir holgadamente. Se casará con un marido rico, se vengará de su amante y robará a un perulero, a un ginovés, a un ermitaño y a un director de comedias. Sin embargo, y a diferencia de

---

a seis vecinos son los protagonistas del marco, que al estilo boccacciano da paso a los ocho relatos. Carvajal demuestra en *Navidades en Madrid* sus indiscutibles dotes de retratista con su minucioso y delicado arte descriptivo. Sus decorados ambientados con pinturas, adornos, muebles, trajes, joyas, etc., compiten con cualquier el lienzo realista.

<sup>246</sup>Velasco Kindelan (1983) habla de los siguientes porcentajes, según los elementos contabilizados: los elementos cortesanos en *Teresa de Manzanares* son el 46 por ciento, mientras que en *La garduña de Sevilla* representan el 80 por ciento. Para ampliar datos, véase su estudio (pp. 128-131).

*Teresa de Manzanares*, no existe un desarrollo reiterativo de risa intertextual. Si en *La Niña*, el personaje risueño de Teresa se mimetizaba con las unidades interpoladas (romances, poesías y entremeses burlescos), otorgando al texto un clima de diversión, en *La Garduña*, los casos de burla se ejecutan sin dar pábulo a ningún tipo de intensificación. El humor se ha tamizado, la risa es accidental y convive en espacios refinados propios de las novelas cortesanas. Solo anotamos un poema de tono jocoso contra los alquimistas frente a todos los demás, de carácter sentimental. El humor en *La Garduña* es correctivo y sirve para aleccionar al personaje que por sus tachas (avaricia, hipocresía, codicia) es satirizado. Por eso, después de engañar a Marquina, la acción cuenta con la aclamación popular: «Él estuvo del pesar algunos días enfermo y en Sevilla fue celebrado el hurto, holgándose muchos de que fuese así castigado quien tan pocas amistades sabía hacer con los que le sobraba» (p. 583).

La siguiente escena de risa se encuentra en el relato intercalado *Quien todo lo quiere, todo lo pierde*, de claro sabor cortesano. El pasaje jocoso recrea la charla divertida entre una dama y tres pretendientes, que alegran la recepción explicando chistes. Asimismo, en *El conde de las legumbres*, se registra otra escena cómica. La novelita la cuenta Garcerán, el compinche de Crispín, una noche en la ermita. La historia está ambientada en el mundo cortesano y palaciego con la presencia del marqués y otros caballeros. Ante ellos, don Pedro Osorio, un valeroso noble gallego, se hace pasar por falso bufón (Pero Gil), mientras ameniza con un jocoso discurso la velada<sup>247</sup>.

---

<sup>247</sup>En siglo XVI fue la época dorada de la bufonería, como ya vimos en el cap.2 sobre *La pícaro Justina*. Las crónicas de la época destacan el trato cordial que gozaban estos personajes dentro de la corte. El bufón español se convierte en el escritor fingido o verdadero de

El último pasaje humorístico se halla al final de la novela, cuando Rufina y don Jaime roban al autor de comedias. El joven galán se hace pasar por un poeta infame; recita a modo de chanza diferentes títulos de comedias, que provocan la risa del director. Este tipo de carcajada, que caracteriza todo el episodio, estaría directamente relacionada con la del entremés (Rodríguez Mansilla, 2012).

Por lo expuesto, el humor y las burlas en *La Garduña* están mucho más sostenidos que en *Teresa de Manzanares*, aunque muy alejados del «mal humor» del pícaro tradicional. Son otros tiempos y, a esas alturas de siglo, los caracteres experimentan una evolución como en *Estebanillo González* (1646), donde el carácter divertido del pícaro, «hombre de buen humor», está más en sintonía con el temperamento del bufón.

El *modus operandi* de Rufina para la realización de sus fraudes es siempre muy parecido. Prepara un plan y actúa con la complicidad de Garray. La primera estafa, realizada a Marquina, está planeada por ella. Los dos cuatrerros se enteran por casualidad de la llegada del perulero a Sevilla, y provocan un encuentro fortuito con él. Rufina se hace pasar por una dama desamparada ante las puertas de la quinta fortificada del indiano. Consigue traspasar sus muros y seduce al avaro perulero con sus habilidades musicales. En una escena al más puro estilo voyerista, el viejo cae rendido a sus encantos y revela donde esconde el dinero.

---

las cartas más sabrosas de la corte, acerca de los rumores más candentes de las vidas de sus cortesanos. En este período goza de notable fama Francesillo de Zúñiga, bufón de Carlos V. Fue el primero que escribió un retrato deshumanizado de los nobles que pululaban al lado del monarca. Estos son metamorfoseados en animales, creando un cuadro de lo más grotesco. El humor bufonesco tiene tradición en obras picarescas como el *Guzmán*, *Justina* o *Estebanillo*. Castillo sigue la corriente humorística e introduce el personaje de Pero Gil, como guiño a esa tradición (V. Roncero López 2010).

El segundo hurto tiene por víctima a un rico ginovés que reside en Córdoba, llamado Octavio Filuchi. Como Marquina, acabará locamente enamorado de Rufina. Nuevamente, la pícara hará gala de sus dotes musicales, tocará el arpa en su presencia, y le agasajará con su natural belleza, exenta de afeites. Será en esta estafa donde Garay, cómplice y lacayo, interviene como falso alquimista para timar al codicioso ginovés, obsesionado por adquirir el elixir mágico. El dúo consigue sus objetivos, despluma a Octavio, y antes de huir, Garay compone unos versos satíricos contra los alquimistas y sus prácticas.

La siguiente víctima es Crispín, el falso ermitaño. El escamoteo que le preparan al sacristán es el mejor de todos, ya que supera en el oficio al propio burlado. El cura resulta ser un tramposo ladrón que roba a los pobres feligreses. Los pícaros se enteran por casualidad de sus fechorías y deciden prepararle una trampa. Rufina, atada a un árbol, finge estar abandonada en medio del bosque. Escena que está en el *Quijote* de Cervantes, también, en el de Avellaneda y en *La hija de Celestina* (pero en esas obras es real). El misario la encontrará y la trasladará a su ermita para darle cobijo, ocasión que aprovechará Rufina para desvalijarlo y denunciarlo ante las autoridades. Los tres fraudes se presentan como una lección merecida a los representantes de la avaricia (Marquina), la codicia (Octavio) y la hipocresía eclesiástica (Crispín).

#### **4.4.3 Ideología y moral**

Ya hemos repetido a lo largo de este estudio, que uno de los rasgos definitorios del género picaresco es la integración de los «consejos» o mora-

lidades en el relato. Si en el *Guzmán* las digresiones morales son pieza axial, en *La Garduña*, estos se incluyen dentro del discurso novelesco, tal como ya había practicado Castillo en *Teresa de Manzanares*, *El Bachiller Trapaza* y *Las Harpías*. Esta singularidad en sus relatos picarescos nos confirma que estamos ante un texto desprovisto de cualquier intención moral, crítica o pedagógica, lo cual desvirtúa la tradición de la que parte.

Leemos en la dedicatoria de *La Garduña* al conde de Castel Florido:

Admita, pues V.S., esta pequeña ofrenda, y no desmerezca en su gracia por la materia que trata [...], no tanto por lo que suena como por el fin a que se escribió, que es la reformación de costumbres y al advenimiento de los incautos, para que las unas se perfeccionen y los otros escarmienten (p. 556).

Y en el capítulo primero:

Sirva, pues de advertimiento a los lectores esta pintura al vivo de lo que con algunas de este jaez sucede, que de todas hago un compuesto para que los fáciles se abstengan, los arrojados escarmienten, y los descarriados estén advertidos, pues como las que escribe no son fingidas de la idea, sino muy contingentes en estos tiempos (p. 557).

Parece indudable que Castillo era sincero en sus propósitos, siguiendo la norma general de su tiempo sobre la doble finalidad de la novela: deleite y entretenimiento, y por otra; enseñanza, aviso y corrección. Así comprobamos como el «Prólogo al lector» de *La Garduña* es de carácter afectivo y no representativo<sup>248</sup> a diferencia del de *Teresa de Manzanares*<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup>Tomo la nota de A. L. Hériz (1996: 62), que sigue la distinción sobre los prólogos que hace A. Porqueras Mayo (1957): *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, CSIC.

<sup>249</sup>Por el contrario, en el Prólogo de *Teresa*, se resume el contenido para justificar su publicación. Además, se la describe con sus rasgos definitorios: «taller de embustes, almacén de

En este caso su tipología es muy frecuente en la novela cortesana, que se basa en un diálogo ficticio entre el prologuista y el lector sin hacer referencia alguna al contenido del libro:

Lector amigo: *La garduña de Sevilla* sale a la plaza a ser blanco de los tiros de todos; la modestia de su autor confiesa que tendrá muchos yerros que puedas acusar; este conocimiento le salve de ser censurado de ti; así lo espera porque no ataje los deseos de entretenerte con trabajos suyos, verte riguroso contra su pluma. Pero ¿de qué aprovechará captarte la benevolencia, si tu crítica condición ha de hacer lo que se le antojare? Dios ponga tiento en tus manos, que si lo lees con buena intención, lo más selecto te parecerá trivial, y nada habrá que te satisfaga. Murmura, mofa, burla, ríe y no dejes cosa sana ni libre, que materia te he dado donde podrás ejercitar tu nociva costumbre (p. 557).

La moralización, como ya hemos indicado a propósito de *Teresa de Manzanares*, no fluye del relato mismo sino que requiere una explicación del autor. De manera poco natural, se introducen unos advertimientos al lector sobre lo que ha leído. Estas reflexiones son más frecuentes en *La Garduña* que en *Teresa y Trapaza*. Tal como apuntó Velasco Kindelan (1986), las digresiones moralizadoras se contabilizan más al principio del relato que al final: (8.L1, 5.L2, 5, 5.L3, 0.L4). Veamos algunas:

En el libro primero, Castillo moraliza acerca de la educación de las hijas:

---

embelecocos y depósito de cautelas». Se apela a sus orígenes familiares viles y seguidamente el narrador le cede la palabra en el capítulo primero y convierte el relato en autobiográfico. Con Rufina no ocurre lo mismo, en la primera frase no se hace referencia a la protagonista, sino que «sale a la plaza a ser blanco de los tiros...» (p. 557), y quienes protagonizan el prólogo son un autor y un lector, a quien se invita a que haga lo que quiera con la obra.



- Culpa de muchas madres, que por tener omisión en este de [reprender a sus hijas] ven por sus casas muchas desdichas (p. 560).
- Culpa de los padres que casan a los hijos con edades desiguales (p. 563).

No olvida Castillo reprender la actitud reprobable de las mujeres, y la belleza como instrumento para medrar económicamente:

- Fundamento vano en los que se fían en él, pues en estos tiempos ni la hermosura ni la virtud hallan los empleos cuantiosos: el dinero hueca el dinero, y donde le hay no reparan en que sea una mujer la más fea del orbe (p. 560).

La actitud codiciosa y avara de los indianos también es amonestada:

- 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 (p. 583).

El narrador dedica algunas palabras al enamoramiento desdichado:

- ¡Oh! Amor, pasión dulce, hechizo del mundo, embeleco de los hombres! ¡Cuántas transformaciones haces dellos! ¡Qué de condiciones mudas! ¡Qué de propósitos desbaratas! ¡Qué de quietudes desasosiegas! ¡Qué de pechos descompones! (p. 575).

No faltan los comentarios hacia los falsos ermitaños, frailes lascivos y curas ladrones, tachas personificadas en Crispín:

- Quedó con colores de vergüenza el que tenía tan poca (p. 618).

Para Velasco Kindelan (1986) la progresiva desaparición de las aplicaciones morales que van *decreciendo* estaría asociada a la práctica narrativa de Castillo, marcada por la espontaneidad y la falta de previsión en los planteamientos argumentales. De ahí los giros y vueltas atrás, los numerosos descuidos, las contradicciones, etc. El autor parte con una voluntad clara, pero, a medida que construye el argumento, este se apodera del discurso y descuida la intención moralizadora.

La huella de la misoginia, y su consecuente visión de la mujer, que impregna la mayoría de los relatos picarescos, es apenas perceptible. Es cierto que reprueba la actitud de Rufina, pero sus comentarios no aportan novedad o algo digno de mención. Y, si las interferencias críticas no tienen fundamento, el final no punitivo de Rufina constata la superficialidad de las invocaciones morales. La garduña de Sevilla, a pesar de estafar, mentir y robar, concluye su narración vital en condiciones inmejorables, casada con su enamorado y vendiendo telas. ¿Dónde está, pues, el castigo moral a sus latrocinios y embustes? El final es más provechoso y dulce en comparación con otras pícaras. Desposada con don Jaime, un joven apuesto que le corresponde, e insertada en la sociedad con una tienda de sedas. Rufina ha salido impune de sus fechorías.

Por tanto, podemos afirmar que al igual que ocurriera con *Teresa de Manzanares*, no hay polémica, no hay ironía, no hay sarcasmo, no hay mensaje crítico. La pícara de Castillo vive de las burlas y las estafas (Teresa), y de los robos implacables (Rufina). En ningún caso, en sus formas de vida, ni sufren el padecimiento del hambre, ni son mozas de muchos años, ni vagabundean. Esta manera de vivir, tan distinta a la de su homólogo masculino, confirma la imposición que el sexo femenino de su protagonista obliga en la configuración del personaje. No hay censura ni crítica en las

miradas de Teresa y Rufina. Si sus homólogos masculinos representan a ese ser no integrado socialmente y sin honra, las heroínas solórzanas consiguen insertarse —aunque temporalmente—, en ese mundo que tanto les atrae, el de salones, fiestas, paseos al atardecer, etc. No atacan ni cuestionan nada. Tan solo se constata la detracción y el castigo hacia algunos personajes o tipos: los médicos ignorantes, los letrados codiciosos, las viejas celosas, los corcovados, los avaros peruleros, los capones, los autores de comedias, los frailes ladrones, etc. Es decir, confluye con otro género: la sátira de *Los sueños* de Quevedo, por ejemplo. Es en el escarmiento a la conducta reprochable de estos representantes sociales donde radica la moralización de la obra. También, y como analizaremos más adelante, las damas apicaradas (Isabel, Blanca, etc.) de las novelas interpoladas de *La Garduña* son castigadas por su punible conducta. En ellas, sí se aplica la justicia poética, mucho más que en las propias pícaras.

En definitiva, Rufina no conoce las callejuelas, los ambientes suburbanos ni los mercados. Su itinerario en espacios selectos y el uso del coche como medio de transporte, confirman el cambio y sentido que Castillo da a su picaresca. Además, 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. Rufina tiene pensado ir a Madrid, por «parecerle que aquella corte era un maremágnum, donde todos campan y viven, y que ella pasaría mejor que otra su moneda, si bien adquirida en mala guerra, que son bienes que pocas veces lucen granjeados por mal modo» y «piélagos que admite todo peje».

En este punto recordamos las lúcidas palabras de Del Monte (1971) cuando señalaba que:

El conflicto entre escritores heterodoxos, preocupados por la problemática ético-social y la clase dominante inclinada a vitalizarla, se concluye en las novelas de Castillo Solórzano con la supremacía de esta y, por tanto, con la desvalorización del género picaresco y su reducción a literatura amena y a moda comercial. La narrativa picaresca de Castillo Solórzano 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 (p. 147).

De acuerdo con el crítico, en los relatos picarescos de Castillo no hay desgarró ni crítica social de los diferentes estamentos corruptos. Sus pícaras actúan delinquiendo sin un propósito que justifique realmente su acción. Mientras los pícaros estafaban, hurtaban y mentían con motivo, con sus penas y alegrías como Celestina: «si bien o mal vivo, Dios es testigo de mi razón», Teresa y Rufina no pasan ni hambre ni frío: son cínicas, insensibles, infieles y crueles; con ellas el proceso de deshumanización del pícaro registra las notas más altas. De nuevo, por tanto, se ve que lo que le interesa es divertir al público.

#### **4.4.4 Retrato de una pícaro refinada: Rufina Trapaza**

El retrato que el narrador hace de Rufina al inicio del libro primero, no deja dudas de que estamos ante una fémína sagaz, buscona y cuatrera de mucho cuidado. El narrador la compara con una garduña, animal cuya habilidad es hurtar haciendo daño. Así pues, el sobrenombre de Rufina, «garduña de Sevilla», está justificado por sus cualidades parecidas a la de la rapaz:

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 (p. 557).

Una vez descrito al animal, el narrador se centra en la protagonista:

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 desenfrenada 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 (p. 557).

En pocas líneas, se advierte al lector que estamos ante una moza libre y liviana, algo corrompida por la escasa atención recibida en su educación, y con un desparpajo y una osadía que no había bolsa segura cerca de ella. Castillo seguirá la estela dejada en Teresa, pero con unas matizaciones que la convierten en una pícaro más cerebral, fría e impasible que sus predecesoras. Solo tiene un objetivo: conseguir dinero y nada ni nadie le impide alcanzarlo.

Como sus homólogas femeninas, Rufina sigue el estigma de la genealogía abyecta. Es hija del tramposo tahúr y galeote Trapaza y de una criada, Estefanía, venida a más, que acaba ascendiendo socialmente tras casarse con un ginovés rico. Ciertamente, su madre no es una delincuente: sigue a Trapaza en algunas de sus correrías por amor y es culpable de haberse quedado preñada sin ser desposada, detalle que la alinea con las abuelas de otras pícaras. Castillo suaviza la descendencia de Rufina, que resulta no ser tan vil como sus hermanas Justina, Elena y Teresa. Aun así, la conducta

reprobable de sus progenitores determinará su carácter desvergonzado y osado desde temprana edad. Con 12 años ayuda a su madre en las labores de casa, «aunque poco inclinada al recogimiento, por ser muy amiga de la ventana» (p. 560).

La joven demuestra muy tempranamente sus inclinaciones livianas, que acompañadas de una extraordinaria belleza e ingenio, dan con una combinación letal y exitosa en todas sus fechorías. Ciertamente, Rufina es mucho más guapa que Teresa, Elena y Justina. Su hermosura se revalida por las constantes alusiones que el narrador hace de ella en el texto: «Rufina era hermosísima en extremo» (p. 560); «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).

Impactado quedará el codicioso ginovés cuando la ve cepillarse el cabello:

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).

La belleza de la hija de Trapaza es natural, ajena al uso de afeites, propio de las busconas, alcahuetas y celestinas; aspecto que la aleja de la estirpe celestinesca: «Preciábase Rufina poco en inquirir aguas, afeites, blonduras, 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» (p. 604).

Asimismo, el ermitaño Crispín quedará embelesado y enajenado al verla: «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 decirlo esto» (p. 618).

Otra cualidad que la singulariza es que Rufina es más inteligente y despiadada que Teresa. Ante un posible botín se muestra fría y calculadora: es la más codiciosa de todas sus hermanas. Se mueve por y para el dinero; si Teresa deseaba, sobre todas las cosas, insertarse en las capas altas de la sociedad y ese constante «valer más», la Garduña está obsesionada por conseguir patrimonio monetario. Su primer matrimonio, con Lorenzo Sarabia, es puro interés económico. Cuando el anciano, debido a su avaricia, no satisface los caprichos de Rufina, esta se enoja y busca otro galán rico, que la acaba engañando:

Era Rufina codiciosa 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).

Como ya sabemos, este galán, Roberto, resulta ser más embustero y tramposo que ella; una vez se ha aprovechado de Rufina, no cumple con su regalo: un bonito vestido verde (este pasaje está ligado a la novela segunda de la jornada VIII del *Decameron*, como tendremos ocasión de analizar). El falso bribón la estafa, y Rufina decide vengarse de su desprecio. Embauca a otro joven pretendiente, Feliciano, hijo de un indiano rico. La Garduña consigue que ambos se batan en duelo con la consiguiente muerte de Roberto, que la alegra no poco: «porque le tenía mortal odio por lo que con ella había

hecho». Rufina se muestra rencorosa e insensible con el desafortunado galán y también con el falso ermitaño, Crispín, al que denuncia, y acaba entre rejas.

La Garduña, ni es burlona, ni tan dada a la chanza como Teresa, sino mucho más seria. Si la primera se identificaba por su carácter travieso, simpático y sarcástico, la segunda utiliza la burla y la estafa con un objetivo claro: conseguir dinero. No planea ninguna estratagema si no hay beneficio económico de por medio. Prácticamente, todas las trazas están ideadas por Rufina porque es más audaz que todos los ladinos que la rodean. Prepara y planea todos los robos, incluido el último, al autor de comedias: «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). Asimismo, se sirve de la ayuda de su lacayo y cómplice, Garay, un antiguo amigo de tropelías de su padre. El acompañante juega un papel determinante en las novelas de pícaro, puesto que por su condición femenina sería inverosímil que viajaran solas. Rufina cuenta con la confianza absoluta de Garay con el que planeará y ejecutará las tres estafas principales.

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<sup>250</sup> Menses. 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.

---

<sup>250</sup> Este nombre ya había aparecido en *La niña de los embustes* de Salas y en *Teresa de Manzanares*.



Asimismo, finge el llanto cuando la ocasión lo requiere, circunstancia que nos remite directamente a Elena y a Justina. Rufina simula el sollozo en varias ocasiones para conseguir sus propósitos. Así lo hará ante Marquina, al que desarmará con sus ojos anegados: «Agradeció Rufina tan hidalgos ofrecimientos con nuevas lágrimas, que en ella era fácil derramarlas, como en las más mujeres cuando les importa, y con esto quedó señora absoluta de la voluntad de Marquina y de su hacienda, con horca y cuchillo para cuanto hacer quisiese della» (p. 576).

Otro de los rasgos que la singularizan es su refinamiento, es la más distinguida de todas las pícaras. Si Teresa sabe leer, escribir y cantar, y se mueve en los ambientes elitistas como pez en el agua, Rufina se desenvuelve igual de bien, pero aporta, además, nuevas armas de seducción: toca el arpa y la guitarra, habilidades que le sirven para embaucar a sus víctimas, que quedan encendidas de amor.

Finalmente, otro aspecto de acento cortesano es que ambas pícaras llegan a enamorarse. Tanto Teresa como Rufina encuentran el amor. La primera se casa con Sarabia, enamorada, aunque le dura poco; Rufina hará lo propio con don Jaime, que acaba refinándose como ella. Ambos se unen por amor, tienen una segunda oportunidad para redimirse, y lo consiguen. En su relación ni hay engaño, ni hay estafa; su vínculo final es todo un éxito, en contraste con otras parejas malogradas de obras como *El casamiento engañoso* o *El castigo de la miseria* de Zayas.

Así pues, las pícaras comparten rasgos híbridos. Por un lado, son astutas, pérfidas, ladronas, hipócritas, livianas, propio de las busconas y de la estirpe de las celestinas; por otro, tienen ademanes elegantes y refinados que las acercan a la dama cortesana. Las dos protagonistas de Castillo carecen de psicología profunda, actúan y se mueven como marionetas a merced

del escritor. Cumplen con una serie de rasgos estereotipados que el autor vallisoletano reelabora en cada relato según sus intereses. Para Velasco Kindelan el espíritu de sus pícaros (Teresa, Trapaza y Rufina) es bufonesco y bromista, muy poco humanizado; de ahí su frialdad a la hora de planear y ejecutar los robos, sin titubeos, ni remordimiento. Esto hace que el lector desconozca sus verdaderos sentimientos: sus almas quedan totalmente ocultas y desesperadamente mudas ante nosotros (Del Campo 1949).

Esta caracterización tan superficial del pícaro ha llevado a considerar si realmente Castillo entendía el espíritu del personaje. Sus criaturas adolecen de la visión crítica que servía para cuestionar las conductas más que reprobables de los diferentes estamentos sociales. Al contrario, las pícaras solórzanas se sienten a gusto gastando bromas crueles, vistiendo ropajes lujosos, codeándose con la gran aristocracia y paseando por jardines y palacios. Su ambiente es el cortesano, en el que acaban integradas, y su mirada burlona, traviesa y alegre. Nada o poco queda del personaje del pícaro impedido por el hambre y marginado socialmente. Las pícaras Solórzanas representan ese despícaro del personaje original creado por Mateo Alemán.

Y como apuesta innovadora: el final feliz de su protagonista (recordemos que Trapaza acaba en galeras y Teresa malcasada). El *happy end* de Rufina estaría más en sintonía con los finales de la novela corta que con los relatos picarescos. El deseo de sus hermanas mayores, Justina, Elena y Teresa, obsesionadas por medrar o aparentar ser damas, fracasa o no cubre sus expectativas. La garduña sí lo consigue, contrariando así las posibilidades que un personaje de su calaña poseía.

#### **4.5 El diálogo intertextual: otras lecturas de Castillo Solórzano**

Castillo Solórzano es un ávido escritor prolífico, como así lo demuestra su extensa creación narrativa. Su producción versátil, dinámica, aunque algo predecible, bebe de las fuentes inagotables de la tradición literaria española, pero, también, —y sobre todo—, como ya venimos comentando, de los *novellieri* italianos. El autor vallisoletano había leído a Bandoello, Petrarca y, cómo no, a Boccaccio y su *Decameron*. Así lo vemos en las huellas que este texto dejó en la novelística de nuestro autor, que recoge ideas, temas y episodios, que reformula bajo su pluma.

En la narración II, de la jornada octava, del *Decameron*, la reina da paso a Pánfilo, encargado de contar la historia de un cura lascivo muy inclinado al servicio de las damas. Este, para conseguir el beneficio de una de sus feligresas llamada Buencolor, una moza rolliza y lozana que lo traía loco, aprovecha un domingo en que el marido de la muchacha está en Florencia para cortejarla. El clérigo le hace una proposición indecente a cambio de lo que ella pida. Buencolor, algo escandalizada por la propuesta del hijo de Dios, le pide cinco liras. Como no las lleva, le ofrece su tabardo azul de paño flamenco valorado en más de siete. La muchacha, reacia al principio, acepta. Pero una vez conseguido el trofeo, el astuto y malicioso cura decide recuperar la sotana con una estrategia. Envía a un monaguillo a casa de Buencolor para que le preste el mortero de su almirez. A la hora de la comida, cuando la feligresa y su marido están comiendo, aparece el rapaz y le devuelve el mortero dándole las gracias en nombre del sacristán y le recuer-

da que, cuando pueda, le envíe el hábito que le dejó como prenda. El marido enfadado le recrimina su desconfianza, y le ordena que devuelva el tabardo sin dilación. Buencolor, furiosa, queda engañada y estafada.

Este cuento apareció posteriormente en un pliego suelto anónimo impreso en 1597 en Sevilla. Alan Soons lo incluyó en la antología de cuentecillos tradicionales de su estudio *Haz y envés del cuento risible del Siglo de Oro*. En la historieta aparecen los mismos personajes, un sacristán enamorado, el esposo cornudo o paciente y la seductora Teresa. Esta, al igual que Buencolor, le pide diez reales a cambio de acceder a sus deseos; el cura, que no lleva dinero, le deja su balandrán en prenda. Como el sagaz misario no tiene intención de perder su tabardo, visita a los esposos y les roba un mortero. Lo que sigue es lo mismo que en el *Decameron*: envía a un mozo a casa de Teresa para devolverle el molino a cambio de la sotana.

Castillo Solórzano leyó —como creo— ambos textos para elaborar el episodio en que la protagonista de *La Garduña* es estafada por Roberto. Estamos al principio de la novelita: Rufina ha contraído matrimonio con Lorenzo Sarabia, un viejo agente de negocios. Aparece en escena el joven mozo que pretende los favores de Rufina. La pícara accede a sus pretensiones a cambio de un bonito vestido que ha visto a una vecina. El astuto mozo, en lugar de comprarlo, se lo pide a la vecina con la excusa de que es para la representación de una comedia en un convento de monjas. Cuando se lo entrega a Rufina, esta cree que es nuevo y acaba favoreciendo a su galán. Acto seguido, Roberto planea una traza para recuperar el vestido y devolvérselo a su verdadera propietaria. Después de tres días, se disfraza como criado de la vecina y se presenta en casa de Rufina, cuando los esposos están comiendo. Pide por orden de su señora que se le devuelva el vestido prestado, a lo que el marido de Rufina consiente sin objeción. Rufina queda

burlada y estafada como Buencolor y la Teresa del cuento anónimo. La vinculación entre los tres textos es indiscutible. Castillo toma la idea de Boccaccio y de la tradición anónima y la reformula y adapta a sus convicciones e intereses.

Es evidente que el autor vallisoletano trabaja sobre las lecturas que ha leído. Sus fuentes literarias son abundantes y variadas. Se ve muy bien en el capítulo XVI se inserta el entremés *La prueba de los doctores*, en el que se menciona a la viuda de Gelves:

Ginés: [...]  
Brígida bien deseara  
que mi dolencia creciese,  
para ser en tierna edad  
otra viuda de Gelves.

Castillo recurre a la desastrosa expedición de don García de Toledo, la derrota de los Gelves (1510) que pasó a literatura en forma de romances. También en el *Lazarillo* dejó su impronta; la madre del protagonista queda viuda después de que su marido pierda la vida en dicha campaña: «un buen hombre, el cual por ensalzar la fe, había muerto en la de los Gelves» (2006: 166).

Del *Guzmán*, Castillo toma —no repetiremos las ya señaladas a lo largo del estudio—, su afición al juego que luego reencarnará su Trapaza, un «tahúr» de corazón; también le dará la idea de la cofradía de los maridos cartujos: Guzmán prostituye a su mujer, Gracia, y lo propio pretenderá el licenciado Sarabia con Teresa, aunque sin éxito. También el padre de Pablos es un ladrón borracho que pisa la cárcel con frecuencia y es su mujer quien lo mantiene con sus industrias. Y no olvidemos que la mujer de Lázaro está amancebada con el arcipreste de San Salvador.

Pero si de alguien toma nota Castillo es de su maestro Miguel de Cervantes. Castillo había leído también las *Novelas ejemplares* (1613)<sup>251</sup> de Cervantes, como así lo atestiguan algunos pasajes que nos remiten indiscutiblemente a los textos de la máxima figura de las letras españolas. Cervantes publica sus doce novelas en Madrid con «Privilegio» de Juan de la Cuesta en 1613. Como muy bien advertirá el propio autor, «yo soy el primero que ha novelado en lengua castellana» (1994:15), abriendo junto con el *Quijote* el sendero hacia la literatura moderna. Ciertamente, Cervantes demuestra ya en estas narraciones su capacidad de novelista en todos los niveles, en la estructura, los personajes, los registros, las tramas, etc., y configura unos relatos de gran belleza, en los que la acción y la vitalidad de sus personajes seducen al lector.

Castillo Solórzano, ávido creador de tramas y curtido en el campo de la narrativa, demuestra ser, además, un consumado lector. Así se aprecia en algunos episodios desarrollados en *Teresa de Manzanares* que localizamos en las *Novelas ejemplares*. Concretamente, en *El celoso extremeño*, el autor nos presenta a un personaje protagonista de avanzada edad, Filipo Carrizales, que después de enriquecerse en el Pirú vuelve a su patria, ya viejo, en busca de esposa con quien compartir su fortuna. Ve en una ventana a la jovencísima y hermosa dama Leonora y decide casarse con ella. Cervantes trata aquí el tema de los matrimonios desiguales, que desatan los celos de los maridos ancianos provocando funestos finales. Carrizales, llevado por el temor, trata de mantener a su bella y lozana esposa encerrada en casa tapiando todas las puertas y ventanas bajo la vigilancia del servicio. Carrizales

---

<sup>251</sup>A partir de ahora, seguiré para las citas y los ejemplos las ediciones de Rosa Navarro Durán (1995): *Novelas ejemplares I y II*. En caso de no ser así lo indicaré oportunamente.

reforma la casa conyugal a manera de fortín para evitar cualquier contacto con el exterior:

Cerró todas las ventanas que miraban a la calle y dióles vista al cielo y lo mismo hizo de todas las otras de casa. En el portal de la calle, que en Sevilla llaman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima della un pajar y apartamento donde estuviere el que había de curar della, que fue un negro viejo y eunuco. Levantó las paredes de las azuteas de tal manera que el que entraba en la casa había de mirar al cielo por línea recta, sin que pudiesen ver otra cosa. Hizo torno que de la casapuerta respondía al patio (p. 24).

El perulero, además, ordena al servicio guardar a Leonora prohibiendo su salida y negando la entrada a toda persona ajena a la casa. Aun con todas las precauciones, el veterano marido no impide que un astuto galán (Loaysa) consiga una llave maestra y corteje a Leonor. Ambos son descubiertos por el marido, que del disgusto, muere en pocos días.

Este pasaje tiene vestigios el episodio vivido por Teresa con su tercer marido, don Álvaro. También don Álvaro es un perulero rico de cincuenta años y muy celoso. Obliga a Teresa a permanecer en casa bajo custodia y vigilada ante el temor de que sea cortejada por algún ávido, joven y guapo galán. Como ocurre con la novelita de Cervantes, Castillo también lleva al marido celoso a tapiar la casa y a prohibirle las salidas:

[...] puso candados a las ventanas y vidrieras, con que no era seora de salir a ver la calle. Acortome las salidas a visitar a mis amigas, y estorbó que ellas no viniesen a verme, con que comencé a comer la corteza del pan de la boda, que es muy dura (p.114).

Con todo, Teresa consigue hacerse con una copia de la llave maestra para que su amante y posterior marido, Sarabia, la visite. También, muere don Álvaro a los veinte días, pero a diferencia de *El celoso extremeño*, el

perulero muere del susto al perseguir a unos fingidos espadachines cómplices de Sarabia que lo asaltan en la calle.

Al cerrar la novela, Cervantes advierte y recrimina de la inconsciencia de las muchachas jóvenes que se dejan llevar por malos consejos, incapaces de resolver por ellas mismas los malentendidos:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años, si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido y tocas blancas y luengas. Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso; pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (p.65).

En *Teresa de Manzanares*, en cambio, Castillo culpa a los viejos celosos que con su actitud desmesurada provocan trágicos sucesos:

Para los viejos celosos y para los mozos también que oprimir a sus esposas y encerrarlas sólo sirve de que busquen modo para su deshonor; taparle el curso a la fuente es hacerla correr después con más violencia (p. 115).

Otras fuentes a las que acude Castillo son los textos de su maestro y mentor Salas Barbadillo. Ya vimos en el capítulo 3, como Barbadillo 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)<sup>252</sup>, que contiene dos novelas íntimamente vinculadas al tema celestinesco: *El es-*

---

<sup>252</sup>Para las notas y los ejemplos me remito a la edición de la Biblioteca Nacional (1615) con Privilegio de Juan de la Cuesta.



*carmiento 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.

En *El escarmiento del viejo verde* (III) Salas Barbadillo, como bien indica el título, plantea la burla sufrida a un viejo caballero granadino por una mujer «que muchas de su arte la envidiaban». Emerenciana, que así se llama, posee dotes celestinescas, esto es, las «artes» de la prostitución y la tercería. Juntamente con su cómplice, una joven llamada Teresa, de muy buena cara, urden el plan para estafar al añejo caballero. Se hacen pasar por madre e hija y apenas se dejan ver para crear más expectación en don Francisco. Este, ansioso por verlas, busca acceder a la casa con la excusa de «darles a hacer un poco de labor blanca para su persona». Recordemos que en los códigos celestinescos la labor de costurera y la de hilar están relacionadas con las artes propias de la alcahueta y los encuentros sexuales. Una vez se consolida la confianza, Emerenciana pide al encandilado caballero dinero para su hermano en apuros a cambio de la virginidad de Teresica. El anciano acepta sin dilación; les da dos mil ducados. Entonces, Emerenciana se autolesiona y sale de la casa dando voces acusando al caballero de querer ultrajar a Teresa. Don Francisco, avergonzado y escandalizado por lo sucedido, compra las voluntades del aguacil y del escribano para evitar la cárcel y huir a Granada.

Las aventuras de estas dos mujeres no acaban en esta novelita, sino que se retoman en *La niña de los embustes* (VIII), en la cual Teresa posee todo el protagonismo tras la muerte de su fingida madre. Se presenta a Teresa como hábil discípula de Emerenciana, a la que igualó y excedió. De ella dirá el narrador que era «más ladrona que un corchete mulato» y «más resuelta que un catalán agraviado» (p. 172).

El escenario para sus embustes es Salamanca, foco académico y de clara tradición prostibularia, escenario perfecto para una meretriz de altos vuelos. Como veremos, Teresa desarrolla aquí un gusto exagerado por burlarse de sus pretendientes, está más interesada en reírse de sus embustes que en conseguir joyas y dinero: «No es su fin [de Teresa] desnudar a los bien vestidos y más en tiempo que ella tiene tanta y buena ropa, sino burlar a los sutiles y bien entendidos, poner debajo de sus pies a los que el mundo reverencia por sabios» (p. 179). Lo que desea es «ser el cuchillo de los altivos ingenios, azote y fuego de los que pregonan lindezas, dando mano, hilando los bigotes, componiendo a sus tiempos el copete, para un hombre infame y vergonzoso cuidado» (p. 179). Su talante travieso nos recuerda a la Teresa de Castillo, dada a la chanza y a la burla hiperbólica, hasta el punto de rozar la crueldad con aquellos pretendientes presuntuosos y engreídos.

La Teresa de Barbadillo, ducha en estas lides, consigue engañar y estafar a tres galanes. Al primero le hace creer que conseguirá sus favores a cambio de joyas. La noche del encuentro, Teresa le sella las puertas (la casa tiene dos, a modo de teatro de comedias) con un falso velatorio<sup>253</sup>. Don Fabrique, cansado de no poder acceder, se marcha a Salamanca más pobre que cuando llegó.

La segunda víctima es un presumido galán que ha pregonado a sus compañeros que se citará una noche con Teresa. «La niña» le prepara una trampa con otro pretendiente. Al engreído caballero le hace creer que está con él en la habitación, mientras, hace saber al segundo lo que ocurre en su casa. El galán avisado se presenta en el aposento y encuentra a una esclava

---

<sup>253</sup>Esta escena remite directamente a la broma ideada por Teresa de Manzanares y el falso fantasma encarnado en Briones. También en *Trapaza* ocurre algo similar con otro falso fantasma.

negra yaciendo con el lindo. Este último, avergonzado por el escándalo, escribe una carta a Teresa pidiéndole explicaciones, a lo que esta le contesta que ha dado a su “lengua indiscreta” el castigo merecido.

Finalmente, bajo el juego de las apariencias, Teresa consigue casarse con un hijo de mercader de dudoso linaje. Aquí el determinismo picaresco de la genealogía vil se aplica con rigor; el marido morirá un mes después, y una criada le robará todas las joyas, tras revelar su verdadera identidad. En ese momento pasará a conocerse como «niña de los embustes» a los ojos de los ciudadanos.

El narrador promete proseguir su relato con las aventuras de su heroína. Se trata, pues, de un final abierto en el que se aprecia la fascinación de Salas Barbadillo por el personaje de Teresa. «La niña» es un carácter cruzado, por un lado, heredero de la estirpe celestinesca, por otro, encarnación de la vocación jocosa y burlesca del *tipo* tradicional. Sus chanzas y bromas están encaminadas a demostrar a los hombres que ella es más ingeniosa que ellos, y que al final estos no consiguen sus propósitos eróticos. Esta característica hace de esta Teresa un personaje ambiguo y casto porque explota el misterio de su virginidad.

Esta Teresa, viuda, joven, astuta y bonita, estaba llena de posibilidades tras su huida de Salamanca. Así lo vio Castillo Solórzano para la elaboración de su *Teresa de Manzanares*. Pero no únicamente el temperamento seductor esbozado por Barbadillo cautivó a Castillo, sino que ambas novelitas le dieron algunas ideas para la elaboración de su texto. La Teresa solórzana toma el sobrenombre de «La niña de los embustes», y tal como apunta el autor en el prólogo es título que «honra a este libro» ya que como sabemos es tomado del original. Por lo tanto, nuestro autor está relanzando un personaje que ya era conocido por el público. Sus características físico-

morales siguen como hemos visto, el modelo de la Teresa de Salas Barbadillo.

Con respecto a los pasajes vinculantes, Teresa alquila en Toledo una casa con dos puertas<sup>254</sup>. Dos puertas tenía la casa de la Teresa de Salas, escenario del primer engaño. En Toledo, Teresa de Manzanares tendrá una esclava llamada Emerenciana. En Salas es a la inversa: su maestra, mentora y falsa madre se llama así, mientras Teresa será el señuelo. La burla del fantasma de Briones se convierte en el texto de Salas en la chanza del velorio. Ya hemos apuntado que el recurso del espectro es bastante recurrente en Castillo, que lo volverá a emplear en *El Bachiller Trapaza* para burlar al caballero abufonado don Tomé. También se repiten los episodios finales. Si la Teresa de Salas es robada y delatada por la criada, la de Castillo lo será por la esclava. Además, ambas acaban casadas con un mercader. La boda en *Teresa de Manzanares* cierra el relato y se convierte en un hecho no muy loable: el esposo resulta ser un tacaño interesado que se ha casado con Teresa por su dote. En Salas, el matrimonio con el mercader no es mucho más ejemplar; el marido muere al cabo de un mes y da paso al hurto posterior de la criada. Pensamos que Castillo tomó la idea de disfrazar a la criada en *Teresa de Manzanares* de *El escarmiento del viejo verde*, o bien, de *La tía fingida*; en ambas obras se recrea esta traza.

Por otro lado, toma también personajes y episodios de *La hija de Celestina* (1612) de Salas Barbadillo. Pensamos en Elena y la Méndez atadas a un árbol y azotadas por Montúfar como venganza. Esta escena evoca al pasaje en que Rufina es atada estratégicamente al árbol en el bosque cerca de la ermita para estafar a Crispín. También en *El Quijote* (I, cap. 4), el va-

---

<sup>254</sup> Este detalle consigna la contaminación de géneros entre las comedias de enredo o de capa y espada y la literatura narrativa que hacía fortuna en ese momento.

leroso hidalgo escucha unos gritos provenientes del bosque. Cuando se acerca, un joven muchacho, atado a una encina, está siendo azotado por su amo, un labrador colérico que lo responsabiliza de perderle una oveja cada día. Es lo que te anoté antes. Está también en *La segunda parte* del Quijote de Avellaneda.

La *Guía de avisos de forasteros que vienen a la corte*<sup>255</sup>, 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 varios caballeros cortesanos que, a través de historias y anécdotas (avisos y escarmientos), lo van previniendo de los peligros que en ella acechan. En *Aviso séptimo* (novela y escarmiento doce) aparece un personaje femenino que nos recuerda a la Teresa esbozada por Castillo. Se trata de Luisa conocida con el sobrenombre de la Volandera. Era «mujer de buena cara, algunos dicen que de Andalucía venida a Madrid y otros la hacen extremeña. Su nombre era Luisa, con más el *don* que ella le añadió por acá, lucia de cara y viva de ingenio» (p. 192). En poco tiempo se hace de oro con la conquista de tres hombres ricos y se acomoda con esclavos, un criado y un escudero. El narrador también la describe como aguda de ingenio y bizarra de corazón. Además, a semejanza de Teresa, es hábil con la aguja, sabe coser y bordar, y es inventora de tocas llamadas volantes y de ahí su mote de Volandera. Luisa goza de cierta independencia económica gracias a su oficio como Teresa. Consigue ahorrar, hecho que le permite comprar caprichillos como galas y joyas por valor de cien escudos. Al igual que la pícaro solórzana, se casa con un hombre que pretende que trabaje para la manutención de los dos. Como ocurre con Teresa, esta se niega y se disuelve el ma-

---

<sup>255</sup>Tomo los ejemplos y las citas de la edición digital de Suárez Figaredo (2005).

trimonio. Finalmente, como todas las pícaras, es amiga de las salidas con las amigas al teatro o al parque, y devota de los afeites y de los vestidos:

[...] jamás paraba en casa, y lo que estaba en ella lo gastaba a la mañana en afeitarse el rostro y vestir el cuerpo, ya la noche en quitarse alfileres y cintas de la cabeza, ocupando dos criadas: una en sacudir los vestidos y otra en lavar las viras de los chapines y darlas lustre, sin que en todo un mes hubiese habido tiempo desocupado para decir una sola palabra a la almohadilla (p. 201).

Otras lecturas asoman por *Teresa de Manzanares* y *La garduña de Sevilla*; pensamos en el pasaje de la piedra filosofal en el libro segundo de *La Garduña*, donde el avaro ginovés Octavio Filuchi está obsesionado por hallar el elixir mágico. Garay prepara la estafa haciendo creer al italiano que es un experimentado alquimista conocedor de la piedra filosofal capaz de convertir cualquier metal en oro. Años antes, Cervantes ya había recreado en mismo motivo en *El coloquio de los perros*. Berganza explica a Cipión una conversación que oye entre un poeta, un matemático y un alquimista. Los tres se quejan de su mala suerte al no ver cumplidos sus sueños profesionales. Cuando le llega el turno al alquimista, este se lamenta que por falta de presupuesto no goza de la piedra filosofal, capaz de convertir en oro la plata:

A mi -respondió el alquimista- poco se me entiende de poesía; y así, no sabré poner en su punto la desgracia de que vuesa merced se queja, puesto que, aunque fuera mayor, no se igualaba a la mía; que es que, por faltarme instrumento, o un príncipe que me apoye y me dé a la mano los requisitos que la ciencia de la alquimia pide, no estoy ahora manando en oro y con más riquezas que los Midas, que los Crasos y Cresos". "¿Ha hecho vuesa merced -dijo a esta sazón el matemático-, señor alquimista, la experiencia de sacar plata de otros metales?" "Yo -respondió el alquimista- no la he sacado hasta agora, pero realmente sé que se saca; y a mí no me faltan dos meses para acabar la piedra filosofal, con que se puede hacer plata y oro de las mismas piedras" (p. 334).

La misma idea se recrea en *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel (1618)<sup>256</sup>. En la relación «tercera de su vida», en el «descanso primero», Marcos hace creer a su carcelero ginovés que conoce la fórmula mágica, capaz de convertir todo lo que se desea en oro: «Sé hacer la piedra filosofal que convierte el hierro en oro, y esto nunca me falta lo que he menester; pero no he osado comunicallo con nadie en Génova porque la república no me estorbase mi viaje, que lo hicieran, sin duda, porque como esta divina invención es tan apetecida y deseada por todos, todos andan tras ella» (p.178). Es evidente que el autor vallisoletano pudo leer ambos textos y que acomodó a su gusto narrativo. La idea originaria la pudo extraer de Cervantes y los matices de Espinel: Garay se hace pasar por alquimista ante el avaro italiano; Marcos intenta persuadir a su carcelero que es genovés. El tema de la piedra filosofal es inagotable, asimismo, se recoge también, en un pasaje del *Ducento Novelle* (1609) de Celio Malespini, concretamente en el cuento (I, 96).

Otros pasajes de *Marcos de Obregón* pudieron servir a Castillo para trazar sus argumentos. En el texto de Espinel aparecen una madre y una hija en la orilla de las costas de Argel despidiendo a su padre-marido que zarpa hacia las Baleares (2,13). En *Teresa de Manzanares* se recrea la misma imagen de la madre y la hija en la orilla, pero de la costa malagueña (cap. IX). Las damas de Castillo son asaltadas por unos moros disfrazados de cristianos; raptan a la hija y decapitan a la madre. También, en *Marcos de Obregón*, los turcos y moros se disfrazan de cristianos para asaltar navíos y galeotes. La estratagema también se desarrolla a la inversa; los cristianos pasan por moros con la mudanza de ropaje, que les facilita el desembarco y

---

<sup>256</sup> Para los ejemplos sigo la edición de Espasa Calpe. Madrid. 1972.

huída de las costas turcas (2,13). Otras ideas pudo extraer el autor vallisoleitano del libro de Espinel. En *Marcos*, ya aparece la sátira a los médicos incompetentes y la crítica a los viejos verdes. También, la burla del falso demonio que hace Marcos estaría en relación con la broma del simulado fantasma en *Teresa*, y el unguento curativo del texto de Espinel con la untura para el rostro preparado por Teresa.

Otro texto que pudo inspirar a Castillo es *La hora de todos* (1636) de Quevedo. En esta obra, el poeta se ceba a través de la burla y el escarnio de los diferentes *tipos* sociales. En ella los arbitristas salen muy mal parados, idea que pudo inspirar a don Alonso para amancebar a Catalina, la madre de Teresa, con un arbitrista que le acaba arruinando.

Del Monte todavía apunta alguna deuda más como el cuento (I, 21) del *Ducento Novelle* en *El conde de las legumbres*; el personaje del ermitaño, del *Poema trágico del español Gerardo* de Céspedes y Meneses, y la burla de Teresa y Sarabia al mismo Lupercio Sarabia, del *Marcos de Obregón* (cap.3).

Estas interrelaciones textuales demuestran una vez más como los novelistas parten para la elaboración de sus textos no únicamente de la realidad circundante, sino sobre todo del material que les proporciona toda una tradición literaria que acumula ideas, temas, personajes, material folclórico, etc. Castillo, ávido creador de tramas, acude a ella y construye sobre terreno abonado un sello literario de gran éxito comercial.



# **Conclusiones**

## Conclusiones

Resumiendo las deducciones y conjeturas expuestas en este ensayo, podemos afirmar que el interés despertado en la última década por las escritoras áureas como Mariana de Carvajal, María de Zayas o Ana Caro ha favorecido el rescate de las narraciones de pícaras, que durante muchos años habían permanecido en el ostracismo más absoluto. Las últimas ediciones, publicadas con rigor crítico, han utilizado otros criterios de estimación, que van más allá de las miras formalistas tradicionalistas, constatando el valor literario de estos relatos. Para el análisis de las cuatro novelas presentadas, hemos considerado el género picaresco como un proceso dinámico, con una dialéctica propia, en constante perfeccionamiento, donde los elementos definitorios de la poética han sido adaptados y reformulados. Desde esta perspectiva hemos puesto en correlación y desarrollado dos factores determinantes: la descripción del personaje «pícaro» y su función dentro del relato. Tras el examen de los objetivos marcados, podemos conjeturar que la nueva endogamia sexual del personaje (mujer) aporta rasgos distintivos al personaje *tipo* (pícaro) y actúa como elemento potenciador de nuevas fórmulas estructurales y temáticas dentro de la preceptiva canónica.

La primera innovación aportada por estos relatos es el cambio de género del protagonista. En líneas generales, las pícaras se construyen como una derivación del personaje del pícaro. En esencia buscan lo mismo que su homólogo masculino: medrar socialmente y/o económicamente a través de la estafa, el embuste o el hurto, y como ellos, destacan por su astucia, ingenio y ambición. Sin embargo, y aquí surge una de las diferencias más sus-

tanciales: las maniobras o trazas para utilizadas por las pícaras para conseguir sus objetivos están condicionadas por su género. Justina, Elena, Teresa y Rufina son bellas e ingeniosas, y hacen alarde de una liviandad de clara estipe celestinesca. La combinación de estas cualidades las hace muy efectivas a la hora de embaucar, robar, timar a incautos o conseguir un matrimonio ventajoso. Son además hábiles con el disfraz, se construyen falsas identidades para sensibilizar voluntades o bien para sociabilizarse en ambientes cortesanos, pasando por auténticas damas.

Otra novedad apreciable es el tratamiento amoroso. En estas novelas adquiere mayor protagonismo que en los relatos de varón. La pícara, por su condición de mujer no puede acceder a las actividades reservadas a los pícaros (mozo de muchos amos). Esta circunstancia obliga al novelista, en aras de la verosimilitud, a cambiar de estrategia y explota como trama o hilo conductor las relaciones eróticas. Las aventuras amorosas de Justina, Elena, Teresa y Rufina son descaradas e interesadas, enfocadas al éxito social y/o económico. Todas ellas (en mayor o menor medida) practican un donjuanismo femenino como *modus vivendi*.

El discurso misógino, que siempre anduvo por el género, aparece en estas novelas potenciado. La mujer subversiva «real» es rentabilizada por estos autores, que se suman a los discursos de los tratadistas y moralistas del momento, fortaleciendo las premisas ideológicas negativas acerca del género femenino. Justina, Elena, Teresa y Rufina son la antítesis de la mujer ideal, «hijas de Eva», y las cuatro encarnan los vicios más reprobables: son transgresoras, independientes, mentirosas, estafadoras, ladronas, burlonas, ambiciosas, amigas de los afeites, vanidosas, infieles, etc. Elena, además, es asesina.

El discurso antifeminista altera a su vez la técnica narrativa de la perspectiva o el punto de vista canónico. La distancia entre autor y narrador autobiográfico, constatable en el *Guzmán* para probar su conversión en el momento presente, en las novelas referidas, apenas se percibe. Aunque Justina, Teresa cuenten sus vidas en primera persona, son realmente autoras implícitas representadas. La voz de la protagonista es continuamente interrumpida por el autor implícito que se superpone a ese «yo» protagonista. 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*.

Otra singularidad que aportan las novelas analizadas es que están desprovistas de intención moral, crítica o pedagógica de los textos canónicos (*Guzmán*), desvirtuando la tradición de la que parten. Los autores se liberan de la esencia polémica de sus antecesores y abandonan la responsabilidad irónica y condenatoria. Las pícaras no experimentan ningún tipo de conversión, expiación o aprendizaje. Exceptuando Elena, que es ajusticiada, Teresa, Rufina y Justina, tras la pecaminosa vida que han exhibido, acaban su relato en condiciones muy óptimas: casadas e integradas en la sociedad. Los finales de las protagonistas, ya sean punitivos (Elena) o exitosos (Justina, Teresa y Rufina) están vinculados a un nuevo mensaje moral relacionado con la prevención que todo ciudadano debe tener ante semejantes mujeres.

El influjo de la corriente cortesana, tan en boga por entonces, es otro componente innovador. En *La hija de Celestina*, *Teresa de Manzanares* y *La Garduña de Sevilla* se constatan diversas formas y temas de dicha corriente literaria. Aparece la corte o la urbe como telón de fondo para la realización de las estafas, el galanteo, la tiranía del amor y las pasiones natura-

les. Además aparece el esquema estructural inverso, las interpolaciones de unidades narrativas, las descripciones de ambientación aristocrática, el coche, etc.

Respecto a la inclusión de los rasgos preceptivos picarescos, se constata una herencia u imitación parcial. La técnica autobiográfica aparece en *La pícaro Justina*, *Teresa de Manzanares* y en *La hija de Celestina* (capítulo 3). Sin embargo, en los tres casos, la estructura funciona como mero instrumento y carece del sentido que los autores «marginados» dieron a sus modelos. Es un diseño vacío y disfuncional: las tres vidas se explican desde la aceptación y la conformidad, desprovistas de cualquier intención redentora. En el caso de *La hija de Celestina* además, su «prehistoria» funciona como «alivio de caminantes». El segundo componente preceptivo, esto es, la genealogía abyecta, asoma en todas las novelas. Las cuatro pícaras tienen un pasado vil y hampesco. La genealogía deshonrosa de Justina se remonta a cuatro generaciones de pseudocriminales, Elena es hija de una celestina, Teresa es hija de mesoneros, y Rufina es hija de una criada y del tahúr Trapaza. Las estafas y las burlas de estas novelas son de casta picaril, y se ejecutan para el provecho económico o la ascensión social. En algunos casos, sin embargo, véase *La pícaro Justina* con la Birgonia o en *Teresa de Manzanares* con el lampiño, la chacota solo aspirar a satisfacer los gustos del nuevo público.

En todas las novelas se constata el relato itinerante de la preceptiva picaresca. Las cuatro pícaras viajan por la geografía, (Madrid, Toledo, Granada, Sevilla, León, etc.) aunque a diferencia de sus homólogos masculinos, su espacio se limita a la marca hispana. Elena, Teresa y Rufina se mueven por las ciudades más importantes del momento, y sus traslados o cambios de residencia están relacionados con la huida *in extremis* tras cometer algún

robo o estafa. El final abierto, con la promesa de una segunda parte, como tópico preceptivo, aparece en todas las obras, excepto en *La hija de Celestina*, dado su desastrado final.

Las cuatro novelas estudiadas aportan (además de los aspectos señalados), otros valores literarios, que hacen de ellas obras reseñables. *La pícaro Justina*, de López de Úbeda o Baltasar Navarrete señala una etapa importante por dos motivos: cristaliza el tipo de protagonista femenino a lo Guzmán, y transforma la visión de la picaresca triste y amargada, por una mirada entretenida y risueña. La obra es realmente un ejercicio de retórica, destinada a entretener a un público cortesano, que incluye la burla a la limpieza de sangre, y una parodia a la retórica del *Guzmán*. Su estructura, su ironía, su barroquismo, la burla y el juego es algo frenético y complejo y hacen de ella un libro enigmático, difícil y en ocasiones ininteligible. Las excelencias de la obra, pues, a los ojos de los lectores del siglo XXI, se encuentran en los juegos y piruetas lingüísticas, la profusa ironía y la incontenencia verbal. Todos estos son los mimbres que tejen el texto, concebido a día de hoy como un festín retórico y literario.

Con Salas Barbadillo, llega Elena, una de las primeras grandes «pinturas» femeninas de las letras áureas, un personaje caldeado de humanidad, muy alejado del «cartelón» sin voluntad literaria ideado por el autor chocarrero. *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.

Respecto a Castillo Solórzano, apuntar que su visión innovador le valió para algunos especialistas el título de «creador de la novela moder-

na». Su ambición inventora no tiene límites, y le lleva a explotar todo tipo de embrollos y tramas divertidas con un único fin: el éxito comercial. Fue un consumado maestro de aventuras y de intrigas, como se ve en el campo de la picaresca, que refunde a través de la práctica de la *variatio* llevándolo hasta sus últimas posibilidades. Su quehacer narrativo destila más que compromiso social y moral, compromiso comercial, y de ahí que la crítica haya valorado su producción picaresca como «suave» o «idealizada».

En definitiva, las cuatro novelas analizadas en este ensayo forman parte de la extensa nómina de continuaciones, que formuladas como sucesoras del género, aportan innovaciones a la nomenclatura picaresca. López de Úbeda y/o Baltasar Navarrete, Salas Barbadillo y Castillo Solórzano conocían el marco preceptivo perfectamente, del que parten, pero lo reformulan según sus intereses, creando narraciones originales. Cada obra señala una renovación o una desviación, y refleja los intereses e ideologías de la pluma que las redacta, al dictamen de los nuevos vientos literarios, culturales y políticos.

# **Anexos**



(Tabla 1)

OBRA DE ALONSO CASTILLO DE SOLÓRZANO		
Historia/ hagiog	Marco Antonio y Cleopatra, Epítome de la vida y hechos de ínclito Rey don Pedro de Aragón, Sagrado de Valencia, Patrón de Alcira.	
Novelas <sup>257</sup>	Picarescas	El Protheo de Madrid, Las harpías en Madrid y coche de las estafas, La niña de los embustes, Teresa de Manzanares, Aventuras del bachiller Trapazas, La garduña de Sevilla o anzuelo de las bolsas.
	Jocosas- burles-cas	El culto graduado, El celoso hasta la muerte, El coche de las legumbres.
	Cortesanas <sup>258</sup>	De ciudad o de Corte El amor en la venganza, La fantasma de Valencia, El socorro en el peligro, No hay mal que no venga..., La cruel aragonesa, La libertad merecida, El obstinado arrepentido, La quinta de Diana, El hayo de su hijo, El amor por la piedad, El sobervio castigado, El defensor contra sí, Las dos dichas sin pensar, La ingratitude y el castigo, El bien hacer no se pierde, El honor recuperado, La vuelta del ruyseñor, Los hermanos parecidos, La confusión de una noche, El duende de Çaragoça, A un engaño, otro mayor, Amor con amor se paga, La ingratitude castigada, El disfrazado, Más puede el amor que la sangre, Escarmiento de atrevidos, Las pruebas de la muger, Quien todo lo quiere, todo lo pierde, El conde de las legumbres, A lo que obliga el amor.
		Idealizada o de Rey Engañar con la verdad, La obligación cumplida, El duque de Milán, La duquesa de Mantua, La cautela sin efeto, El inobediente, Atrevimiento y ventura, El pronóstico cumplido, La fuerça castigada, El celoso hasta la muerte, El ingrato Federico, El premio de la virtud, La injusta ley derogada, La criança bien lograda, Los efetos que haze el amor, En el delicto el remedio, La inclinación española, El desdén vuelto en favor, Lanzes de amor y fortuna, La dicha merecida, Claudio y Porcia, Filipo, Príncipe de Salerno.
Poemas jocosos- burlescos	Fábula de las bodas del Manzanares, "Sin correr, está corrido...", "Andava entonces Cupido...", "Transformóse el dios Tonante...", "un ojo, a quien...", "Atrevidos porque exercen..", "LlamáronteConstança...", "Son los zelos una borrasca...".	
Poemas amor	"Entre los sauzes y entre las flores...", "Norabuena, Amaralis", "Al mirar como baila Belilla...", "Claro Sol Rutilante...", "Amo más no será...", "Sentir pasiones...", "Como mi alma el desengaño...".	
Comedias autos	El agravio satisfecho, Los encantos de Bretaña, El marqués del Cigarral, El mayorazgo figura, La torre de Florisbella, La victoria de Norlingen, El fuego dado del cielo.	
Entremeses, pasos	El casamentero, La castañera (BT)	

<sup>257</sup> Cabe incluir en el esquema dos novelas largas: *Lisardo enamorado* y *Los amantes andaluces*.

<sup>258</sup> Las novelas cortas de Castillo están todas agrupadas en colecciones de novelitas cortas y que señalamos en el esquema con las iniciales siguientes: *Tardes entretenidas (TE)*; *Jornadas alegres (JA)*; *Tiempo de regocijo (TR)*; *Huerta de Valencia (HV)*; *Noches de Plazer (NP)*; *Fiestas del jardín (FJ)*; *Los alivios de Casandra (AC)*; *La quinta de Laura (QL)*; *Sala de recreación (SR)*. Algunas aparecen insertas en *El bachiller Trapazas (BT)* y *La garduña de Sevilla (GS)*.

# **Bibliografía**

## **Abreviaturas**

*Acer: Anales Cervantinos*

*ACIH: Actas Congreso Internacional de Hispanistas*

*ACIJISO: Actas Congreso Internacional Jóvenes Investigadores  
Siglo de Oro*

*AFH: Anuario de Filología Hispánica*

*AF: Anuario de Filología.*

*BAE: Biblioteca de autores españoles*

*BBMP: Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pidal*

*BRAE: Boletín de la Real Academia Española*

*BH: Bulletin Hispanique*

*CFH: Cuadernos de Filología Hispánica*

*CdL: Cuadernos de Literatura*

*CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas*

*CSANE: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas*

*EO: Edad de Oro*

*EH: Estudios Hispánicos*

*ER: Estudios Románicos*

*HR: Hispanic Review*

*IR: Ibero-Romania*

*MLN: Modern Language Notes*

*NRFH: Nueva Revista de Filología Hispánica*

*PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*

*RLit: Revista de Literatura*

*ROcc: Revista de Occidente*

*RFE: Revista de Filología Española.*

*RFH: Revista de Filología Hispánica*

*RH: Revue Hispanique*

*RR: Romanic Review*

## Obras y estudios

ALBORG, J.L (1967): *Historia de la literatura española. Época barroca*, Madrid. Gredos (vol.2).

ALEGRE, J.M<sup>a</sup> (1981): «Las mujeres en el Lazarillo de Tormes». *RR*. Bind, 16. pp. 3-21.

ALEMÁN, Mateo (2011): *Guzmán de Alfarache*, en *Novela picaresca, I*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid. Biblioteca Castro.

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.

AMEZÚA Y MAYO, Agustín (González) (1929): *Formación y Elementos de la novela Cortesana. Discursos Leídos ante la Real Academia Española*. Tipografía de Archivos. Madrid.

- , (1965-1958): *Cervantes creador de la novela corta*, Madrid: C.S.I.C., 2 vols. Tomo I.
- ARELLANO, I (1988): «Picaresca menor: un itinerario complejo». *Ínsula*, 503, p.2.
- , (1989): «La obra de Castillo Solórzano. Breve panorámica en Castillo Solórzano, A» *El mayorazgo figura*. Barcelona. PPU, pp. 19-31.
- ARNAUD, Emile (1977): *La vie et l'oeuvre de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: contribution à l'étude du roman en Espagne au début du XVII siècle*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 3 vols.
- ARREDONDO, María Soledad (1993): «Pícaras. Mujeres de mal vivir en la narrativa del Siglo de Oro». *DICENDA. Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 11, pp.11-33. Edit. Universidad Complutense.
- (2006): «Castillo Solórzano y la mixtura Barroca: poesía, narrativa y teatro en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*», en *El Siglo de Oro en escena*. Universitariies du Mirail/ Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, pp. 35-51.
- , (2011): «Las mujeres en el *Quijote*: a manera de introducción literaria». *La Querrela de las mujeres II*, pp. 35-52.
- , (2014): «De *La gitanilla* a *La sabia Flora malsabidilla*. El género, el personaje, y el matrimonio». *Edad de Oro*, XXXIII, pp.163-177.
- AUBRUN, Charles (1968): «Picaresques: A propos de cinq ouvreaes récents» *RR*, LIX, pp.106-121.
- BACCHELLI, F (1983): *Per una bibliografía di A. Castillo Solórzano*. Verona, Università degli Studi di Verona.
- BARTOLOMÉ, M.G (2000): «Algunos aspectos burlescos de *La pícaro Justina*». *IR*. 51, pp.58-72.

- , (1998): «Surgimiento polémico de dos novelas picarescas del Barroco europeo: *Courasche* de Grimmelshausen y *La pícaro Justina* de López de Úbeda». *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*. 23, pp.123-131.
- BATAILLON, M (1969): *Pícaros y picaresca*, trad. F. Rodríguez Vadillo, Madrid, Taurus, 1982.
- BERMÚDEZ, Berta: «Celestina como intertexto en *La pícaro Justina*», *Celestinesca*, 25, 1-2 (2001), pp. 107-132.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1957): «Cervantes y la picaresca: notas sobre dos tipos de realismo». *NRFH*, nº XI, pp.316-328.
- , (1989): «Picaresca española, picaresca inglesa: sobre las determinaciones del género» *Edad de Oro*, 2, pp.49-65.
- BLASCO, Javier (2005): «La lengua de Avellaneda a la luz de *La pícaro Justina*», en *BRAE*, 85, Cuadernos 291-292 pp. 53-109.
- 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.
- BOCCACCIO, Giovanni (2001): *El Decamerón*. Barcelona. Edicomunicaciones. S.A.
- BOMLI, P.W (1950): *La femme dans l'Espagne du Siècle d'Or*. La Haya: M. Nijhoff.
- BROWSTEIN, Leonard (1974): *Salas Barbadillo and the New novel of rogues and coutiers*. Madrid. Playor.
- CABO ASEGUINOLATA, F (1992): *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela. Universidad de Santiago.

- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2002): «Los planos narrativos en los prólogos y en la introducción de *La pícaro Justina*», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, V. pp. 33-49.
- CALZÓN GARCÍA, José y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2005): «Entre la transgresión y la norma: pícaras y pecadoras penitentes en la narrativa española del Siglo de Oro». AO. LVI.
- 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.
- , (2004): «La literatura picaresca en el s. XVII: ¿una narrativa reformista?». *NRFH*, 52, pp. 153-171.
- CANAL, Maximiliano (1926): «El padre fray Andrés Pérez de León O.P, autor de *La pícaro Justina* y del falso *Quijote*», *La Ciencia Tomista*, 34, pp.320-348.
- 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.
- CAÑEDO, Jesús (1966): «El *currículum vitae* del pícaro». *RFE*, XLIX, pp. 125- 180.
- , (1969): «Tres pícaros, el amor y la mujer». *IR*, I, pp. 193-227.
- CARMONA RUIZ, Fernando (2000): «La novela picaresca española en Alemania: sobre pícaros y pícaras», *ER*, 12, pp. 45-54.
- CASTILLEJO, Cristóbal de (1986): *Diálogo de mujeres*. Ed. Rogelio Reyes Cano. Madrid. Castalia.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de (1846): *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas*. Madrid, Viuda de Jordán e hijos.

- , (1949): *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. y notas Agustín del Campo, Madrid, Clásicos Castalia.
- , (1974): *Aventuras del Bachiller Trapaza, La niña de los embustes y La Garduña de Sevilla*, en *La Novela picaresca española*, ed. Ángel Valbuena y Prat. Madrid. Aguilar.
- , (1906): *La niña de los embustes*, ed. Emilio Cotarelo y Mori. Madrid: Librería de la viuda de Rico.
- , (1907): *Las Harpías en Madrid y Tiempo de regocijo*. «Adiciones a la biografía de Don Alonso de Castillo Solórzano», ed, Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Colección Selecta de Antiguas Novelas Españolas, pp. V-XXIV.
- , (1972): *La Garduña de Sevilla*. «Prólogo y notas» de Federico Ruiz Moncuerde, Madrid, Espasa-Calpe.
- , (1977): *Sala de recreación*, ed. Richard F. Glenn y Francis G. Very, Chapel Hill, N.C, Estudios de Hispanófila.
- , (1985): *Las Harpías de Madrid*, ed. P. Jauralde. Madrid. Castalia.
- , (1986): *Aventuras del Bachiller Trapaza*, ed. Jacques Joset, Madrid, Cátedra.
- , (1989): *El mayorazgo figura*, ed. I. Arellano, Barcelona, PPU.
- , (1986): *La hija de Celestina. La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*, en *Picaresca Femenina*, ed. Rey Hazas, Madrid, Plaza y Janés.
- , (1992): *Tardes entretenidas*, ed. Patrizia Campana, Barcelona, Montesinos. Biblioteca de Clásicos y raros.
- , (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. Clasicos Debolsillo.
- , (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.
- CASTRO, Américo, (1926): «Lo picaresco y Cervantes». *ROcc*, XI, pp. 349-361.
- , (1935): «Perspectiva de la novela picaresca». *Revista de la Biblioteca, archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, XII, pp. 123-161.
- , (1965): *La Celestina como contienda literaria*. Madrid: *ROcc*.
- CAUZ, Francisco (1974-1975): «Ecos cervantinos en la obra de Salas Barbadillo», *Acer*, 13-14, pp. 165-168.
- , (1977): *La narrativa de Salas Barbadillo*, Buenos Aires, ed, Colmegna.
- , (1979): «Salas Barbadillo y la picaresca», en *La Picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Madrid, Fundación Universitaria Española, pp.667-76.
- CERVANTES, Miguel de (1980): *Viaje del Parnaso*, ed. de Vicente Gaos Madrid, Castalia.
- , (1994): *Don Quijote de la Mancha*, (primera y segunda parte) ed. y notas Martín de Riquer. Barcelona. R.B.A.
- , (1994): *Novelas ejemplares*, introducción Alberto Blecua. Edición y notas de Frances Luttkhuizen, Barcelona, Planeta.
- , (1995): *Novelas ejemplares* Ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza Editorial, 2 vols.

- , (2014): *Novelas ejemplares*. Ed. Rosa Navarro Durán. Madrid. Alianza Editorial. 2 vols.
- CHANDLER, Frank W (1899): *Romances of Roguery: An Episode in the History of the Novel*, New York, Columbia University Press.
- , (1907): *The Literature of Roguery*. 2 vols. Houghton, Mifflin and Company.
- CLOSE, Anthony, J (2000): *Cervantes and the comic mind of History Age*, Oxford, Oxford University Press.
- COLL-TELLECHEA, M.de los Reyes (1993): *Pícaras en la picaresca: función social de la adaptación literaria*, Tesis doctoral, Minnesota, University of Minnesota.
- , (1994): «Subjetividad, mujer y novela picaresca: el caso de las pícaras» en *Journal of Interdisciplinary Studies*, 6.2, pp. 131-149.
- , (2005): *Contra las normas. Las pícaras españolas (1605-1632)*. Madrid. Ediciones del Orto.
- COLÓN CALDERÓN, Isabel (2001): *La novela corta en el siglo XVII*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- COROMINAS, Joan (1990): *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Madrid. Editorial Gredos.
- CORREAS, Gonzalo (1924): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y museos.
- CORTÁZAR, C. de (1962): «Notas para el estudio del *Guzmán*». *Filología VII*.
- COSTARELLI, R: «Artificio y criptografía en *La pícaro Justina*». *Revista Estudios en Ciencias Humanas*. Universidad Nacional del Nordeste. <http://hum.unne.edu.ar/revistas/postgrado/revista4/índice/htm>.

- COTARELO y MORI (1907): *Corrección de vicios y La Sabia Flora mal-sabidilla* de don Alonso J. de Salas Barbadillo con la vida y obras de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo». I. Madrid: Colección de escritores castellanos, pp. XI- CXXVIII.
- COVARRUBIAS, S. de (2006): *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, IR.
- CROSS, E (1967): *Protée et le gueux*, París, Didier.
- CRUZ, A. (1998): «Las academias: literatura y poder en un espacio cortesano», *Edad de Oro*, 17, pp. 49-57.
- CUNNINGHAM, Malcom A (1971): *Castillo Solórzano. A Reappraisal*, Tesis inédita de la Tulane University.
- 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.
- (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 Internacional de Hispanistas, Venecia, 25-30 de agosto de 1980; ed. Giuseppe Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 335-343.
- , (1981): «Las fuentes literarias de *La pícaro Justina*», *Thesaurus*, 36, pp. 44-70
- , (1981-1982): «Notas sobre lo grotesco en *La pícaro Justina*», *RN*, 22, pp. 341-347.
- Dejar hablar a los textos* (2005). Ed, Pedro. M. Piñero Ramírez, *Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla, Tomo I.

- DELICADO, Francisco (1969): *La Lozana Andaluza*, ed. Bruno Damiani. Madrid. Castalia.
- DIMITROVA, M (1993): Aspectos espacio-temporales en la configuración del personaje picaresco femenino. *AISO III*, pp. 147-154.
- Diccionario de Autoridades* (1969) de la Real Academia Española, ed. facsímil, Madrid, Gredos.
- DUNN, Peter N (1952): *Castillo Solórzano and the Decline of the Spanish Novel*, Oxford, Blackwell.
- , (1993) *Spanish Picaresque Fiction. A new Literary History*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1958): «Un pasaje lopista de Salas Barbadillo» en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, VOL 3, pp. 545-566.
- ERASMO (1986): *Elogio de la locura*. Traducción de Antonio Espina, Barcelona, Planeta.
- ESPINEL, Vicente (1972): *Vida del escudero Marcos de Obregón*. Madrid. Espasa Calpe.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M (1984): *La Sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional.
- «FERNÁNDEZ DE AVELLANEDA, Alonso» (2008): *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Enrique Suárez Figaredo. Barcelona. Ediciones Carena.
- FERNÁNDEZ NIETO, M (1983): «El entremés como capítulo de la novela: Castillo Solórzano» en el *Teatro menor en España a partir del siglo XVI*, ed. García Lorenzo, Madrid, CSIC, pp. 189-201.
- FERRERAS TASCÓN, Juan Ignacio (1988): *La novela en el siglo XVI y XVII*. Madrid. Taurus Ediciones. Vols, 6 y 7.

- FOULCHÉ-DELBOSC, R (1903): «L'auteur de la Pícara Justina», en *RH*, 10, pp. 236-241.
- FRANCIS, A (1978): *Picaresca, decadencia, historia*. Madrid. Gredos.
- Fr. MAXIMILIANO CANAL (1926): «El padre fray Andrés Pérez de León O.P., autor de *La pícara Justina* y del falso *Quijote*». *La Ciencia Tomista*, XXXIV, pp. 327-33.
- GARCÍA GÓMEZ, E (1928): «Boccaccio y Castillo Solórzano» *RFE*, XV, pp. 376-78.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, E (1995): «Creación/recreación: Lope de Vega y las bofetadas a Elena Osorio», *Criticón*, 65, pp.55-63.
- , (2008): *Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo XVII*. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- , (2010): «Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo». *Diccionario filológico de literatura española. Siglos XVI-XVII*. Vol. 2, (coord. Pablo Jauralde). Madrid. Castalia.
- , (2005): «Dientes postizos»: *Salas Barbadillo y el discurso culinario como crítica*. Vanderbilt, *e-journal of Luso-Hispanic Studies*, 2, pp, 157-172.
- GILI GAYA (1953): *La novela picaresca en el siglo XVI*, en *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, III. Barcelona, Vergara.
- GÓMEZ Gaspar (2016): *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina en Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid Biblioteca Castro.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA (1993): *Celestina's Brood: continuities of the Baroque in Spanish and Latin American literatures*. Purham, Duke University press.

- HAAN, Fonger de (1903): *An Outline of the History of the Novela picaresca in Spain*. The Hague. New York: Martinus Nijhoff.
- , (1899): «Pícaros y ganapanes». Homenaje a Menéndez Pelayo, II. Madrid: V. Suárez, pp. 149-90.
- HANRAHAN, Thomas (1963): *La mujer en la novela picaresca de Mateo Alemán*, Madrid, Porrúa Turanzas. (Biblioteca Tenanitla, 7).
- , (1967): *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid, Porrúa (Biblioteca Tenanitla, 9 y 10).
- 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, 8, pp. 59-95.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1937): «Nueva interpretación de la novela picaresca española». *RFE*, XXIV, pp. 343-362.
- HITA, Arcipreste de (1988): *Libro de buen amor*, ed, G.B Gybbon-Monypenny, Madrid, Clásicos Castalia.
- HORNEDO, Rafael (1952): «Fernández de Avellaneda y Castillo Solórzano», *ACer*, II. Madrid, 249-267.
- HUARTE DE SAN JUAN (1595): *Examen de ingenios*. Biblioteca Virtual Universitaria, (PDF).
- 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.
- JUÁREZ ALMENDROS, E (2006): *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. London. Tamesis.

- JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo (1944): «Observaciones preliminares» *Huerta de Valencia*. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, pp. VII-XI.
- \_\_\_\_\_, (1947): «Observaciones preliminares». *Lisardo Enamorado*. Madrid: Real Academia Española, pp.7-52.
- KWON, Misun (1993): «La fusión de los géneros en las novelas picarescas femeninas del siglo XVII». Tesis doctoral, Madrid, UCM.
- La ficción novelística en los siglos de oro y la literatura europea* (2005): Madrid, MEC.
- LA GRONE, Gregory G (1941): «Salas Barbadillo and the Celestina», *HR*, IX, pp.440-58.
- \_\_\_\_\_, (1942) «Quevedo and Salas Barbadillo», *HR*, X, pp. 223-43.
- \_\_\_\_\_, (1945): «Some poetic favorites of Salas Barbadillo», *HR*, XIII, pp. 24-44.
- La novela picaresca española* (1974): estudio preliminar, selección, prólogo y notas por Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, (7a. ed). (1ª: 1943).
- LARA ALBEROLA, Eva (2010): «La hechicera en la literatura española del siglo XVI». Panorámica general. *LEMIR*, 14, pp. 35-52.
- \_\_\_\_\_, (2010): *Hechiceras y brujas en la literatura española de los siglos de Oro*. PUV.
- La tía fingida* (1982): en *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, ed. J.B Avalle-Arce. Madrid. Castalia.
- La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (2006):« Introducción» de Rosa Navarro Durán y «edición y notas» de Milagros Rodríguez Cáceres, Barcelona. Octaedro. (2ª ed.).

- La vida del pícaro compuesta en gallardo estilo en tercia rima* (1902): ed. Adolfo Bonilla y San Martín, en *RH*, IX.
- LAURENTI, Joseph L. (1968): *Ensayo de una bibliografía de la novela picaresca española: (1554-1964)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- , (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.
- , (1972): «¿Nueva luz sobre la génesis del *Lazarillo*? Un hallazgo de Alberto Blecuá». *Ínsula*, 312, pp. 3,12.
- , (1983): *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona. Ariel.
- LEÓN, Luis de (1987): *La perfecta casada*, ed. Mercedes Etreros. Madrid. Taurus.
- LIDA, María Rosa (1962): *La originalidad artística de «La Celestina»*. Buenos Aires. EUDEBA.
- LIÑAN y VERDUGO (2005): *Guía y avisos de forasteros que vienen.....URL: [http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTES/othertxts/Suarez\\_Figaredo\\_GuiaForasteros.pdf](http://users.ipfw.edu/jehle/CERVANTES/othertxts/Suarez_Figaredo_GuiaForasteros.pdf)*.
- LLERA SÁNCHEZ, Fco (1992): «Picardía, porquería, sarna y miseria» sobre las confluencias estilísticas del Barroco. *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*. Coord. Por Manuel Ariza, pp. 715-722. Vol. 2. Universidad de Sevilla.
- LONES, Rosemarie. G (1974): *Alonso de Castillo Solórzano's Novelas Cortas: Meaning and Purpose*, Tesis inédita de la Universidad de Oklahoma.



- LOPE BLANC (1958): *La novela picaresca*. México, UNAM.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, A (2006): «Coches, carrozas y sillas de mano en la monarquía de los Austrias entre 1600 y 1700: evolución de la legislación». *Hispania*.vol. LXVI, nº224.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco (1912): *La pícaro Justina*, ed. Julio Puyol y Alonso. Madrid, III, Impr. de Fortanet (Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 7-9).
- , (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*.
- , (Baltasar Navarrete) (2007): *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, en *Novela Picaresca, III*, ed. Rosa Navarro Durán. Madrid. Biblioteca Castro.
- , (2010): *La pícaro Justina*, ed. Luc Torres. Madrid. Castalia.
- , (2012): *Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*, ed. David Mañero López, Madrid. Cátedra.
- 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*, nº7. Universidad Autónoma de México.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2011): «Signos visuales de identidad en el siglo de oro». VIII *AISO*. Universidad de Compostela.
- LUNA, Juan de (2010): *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, en *Novela picaresca, V*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.

- MANUKYAN, Armine (2011): «Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias». *Actas Congreso Internacional JISO. GRISO*. Universidad de Navarra.
- MAÑERO LOZANO, David (2010): «Trayectoria editorial de *La pícaro Justina*. Estudio bibliográfico y textual», *Criticón* (Toulouse), 109, pp. 73-93.
- , (2011): «La edición príncipe de *La pícaro Justina*. Análisis de los estados textuales». *RLit*. Vol. LXXIII, nº146, pp. 407-426.
- MARQUEZ VILLANUEVA (1979-80): «Planteamiento de la literatura del ‘Loco’ en España». *Sin nombre*, 10, n. 4, (1979-80), pp. 7-25.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO. A, (1970): *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. J. González Muela, Madrid, Clásicos Castalia.
- MAX AUB (1966): *Manual de historia de la literatura española*. Méjico. I. pág. 243.
- MENÉNDEZ PELAYO (1962): *Orígenes de la novela*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC [2ªed.].
- MOLHO, Mauricio (1972): *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca. Anaya.
- , (1983): «¿Qué es picaresmo?». *Edad de Oro*, 2, pp. 127-135.
- MOLL, J (1974): «Diez años sin licencias para imprimir comedias y novelas en los reinos de Castilla: 1625-1634». *BRAE*, 54, pp. 97-103.
- , (2001): «Análisis editorial de todas las obras de Salas Barbadillo». *Silva*. Madrid. Castalia.
- MONTAUBAN, J (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.
- MONTESA, Salvador (1981): *Texto y contexto en la narrativa de María de Zayas*. Madrid. Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigaciones – Subdirección General de la Mujer).
- MONTESINOS, José F (1933): «Gracián o la picaresca pura». *Cruz y raya*, nº 4, julio, pp. 39-63.
- MUÑÓN, Sancho de, (2009): *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, ed, Rosa Navarro Durán, Madrid, Cátedra.
- , (2016): *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, en *Segundas Celestinas*, ed, Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- NAVARRO DURÁN, R (1994): «Gestos y escenas en las *Novelas ejemplares*» en *Anuario de Filología. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, XVII, pp. 101-114.
- , (2005): «Datos sobre Avellaneda en el texto del Quijote», *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXV, pp.505-527.
- , (2009): «Acerca del verbo brincar, de una pantera con alas y otros casos: problemas en la edición de textos picarescos», *Edad de Oro*, 28, pp. 255-274.
- , (2009): «La complicidad con otros textos: las lecturas que asoman en las obras literarias», Castilla. *Estudios de Literatura*, pp. 204-229.
- , (2010): *Mariana de Carvajal y sus navidades de Madrid y noches entretenidas*. Biblioteca Virtual de Andalucía. [www.juntadeandalucía.es/cultura/bibliotecavirtualandalucía/opencms](http://www.juntadeandalucía.es/cultura/bibliotecavirtualandalucía/opencms)
- , (2012): *Pícaros, ninfas y rufianes. La vida airada en el Siglo de Oro*. Madrid. EDAF.

- , (2013): «Caballeros que no lo son y damas que no lo parecen: entra Lope pisando fuerte», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (eds.), *La desvergüenza en la comedia española*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp.17-37.
- NEMTZOW, Sarah (1972): *Castillo Solórzano. An analysis of his Novelistic Production*, Tesis inédita de la Universidad de California.
- OLTRA TOMÁS, J.M (1985): «La parodia como referente en *La pícaro Justina*». Institución Fray Bernardino de Sahagún. Diputación Provincial de León. CSIC. León, pp. 88-89.
- , (1988): «Una aproximación a *La pícaro Justina*». *Ínsula*, 503, pp. 13-14.
- , (1999): «Los emblemas en *La pícaro Justina*: el caso de la Introducción general». *Voz y Letra*, X, 1, pp. 51-70.
- 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*.
- PALOMO, M. del P, (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.
- , (1967): *Literature and the Delinquent: The Picaresque novel in Spain and Europe*. Edinburgo: University Press.
- , (1975): *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa 1599-1753*. Madrid. Gredos.

- PEREYRA, C (1928): «Soldadesca y picaresca». *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, XX, pp. 74-94.
- 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.
- PEYTON, M.A (1949): «Salas Barbadillo's *Don Diego de noche*». *PMLA*, LXIV, pp. 484-506.
- , (1973): *Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo*, Nueva York, Twayne.
- 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.
- , (1926): «Salas Barbadillo, Satirist» *RR*, XVII, pp. 230-242.
- , (1926): *Manual elemental de novelística española*, Madrid, pp. 51-52.
- QUEVEDO, Fco (1981): *Poesía original completa*, ed, introducción y notas de J.M Blecua, Barcelona, Planeta.
- , (1998): *Versos de burlas*, Madrid, Mondadori.
- REY HAZAS, Antonio, (1982): «Poética comprometida de la novela picaresca». *Nuevo Hispanismo*, I pp. 53-76.
- , (1982): *Introducción a la novela del siglo de Oro, (Formas de la narrativa idealista)*, separata de *Edad de Oro*, Vol.1, Madrid, Universidad Autónoma,
- , (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.

- , (1983): «La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de *La pícaro Justina*». *RLit.* XLV, 90, pp. 87-109
- (1984): «Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en *La pícaro Justina*». Madrid. *Edad de Oro. III*, pp.201-225.
- , (1990): *La Novela Picaresca*. Madrid. Anaya.
- ,(2003): *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga, Universidad de Málaga.
- RICO, Francisco (1971): «Introducción». *La novela picaresca española*, I, Barcelona. Planeta, pp. IX-CLXXXIII.
- , (1984): «Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre novela picaresca». *Edad de Oro*, 3, pp. 227-240.
- , (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona. Seix Barral, 6ªed.
- , (2012) *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona, Acanalado.
- RODRÍGUEZ GUERREO, J (2000): *La Garduña de Sevilla* de A. Castillo Solórzano. *Azogue*,3. [www.revistaazogue.com/garduna.htm](http://www.revistaazogue.com/garduna.htm).
- RODRÍGUEZ, L (1979-80): «Aspectos de la primera variante femenina de la picaresca española» en *Explicación de los textos Literarios*, 8, pp. 175-181.
- 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.
- , (2008): «El romance ‘A don Juan de Espina’ de Alonso Castillo Solórzano: maravilla y *self-fashioning*». *Calíope. Journal of the society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 14, pp. 5-26.
- , (2009): «*La niña de los embustes*, entre Salas Barbadillo y Castillo Solórzano». *DICENDA. CFH*. Vol. 27, pp. 109-130.

- RODRÍGUEZ MARÍN (1927): *Más de 21.000 refranes castellanos no contenidos en la copiosa colección del maestro Gonzalo Correas...*, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- ROJAS, Fernando de (1989): *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin. Madrid. Cátedra.
- ROJO, Anastasio (2004): «Propuesta de nuevo autor para *La pícaro Justina*: fray Bartolomé Navarrete O.P. (1560-1640)». *Dicenda.CFH*, 22, pp.201-228.
- (2005): *El autor de «La pícaro Justina» (1605)*, Valladolid, Instituto Castellano Leonés de la Lengua, Beltenebros Minor, Avances, 1.
- RONCERO LÓPEZ, V (1993): «La novela bufonesca: *La pícaro Justina* y el *Estebanillo González*». *AISO*. III. pp. 456-461.
- , (2010): *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*. Universidad de Navarra. Iberoamericana. Vervuert.
- RONQUILLO, Pablo (1980): *Retrato de la pícaro*. Madrid. Playor.
- RUMEAU, A (1964): «Notes au Lazarillo». *BH*, LXVI, pp. 257-293.
- SALAS BARBADILLO. J: (1894): *Dos novelas de Salas Barbadillo: El cortesano descortés y El necio bien afortunado*, ed. de Francisco R. de Uhagón, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Madrileños.
- , (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. La ingeniosa Elena*, ed. de Fritz Holle, Estrasburgo, J.H.E. Heitz.

- , (1927): *El coche mendigón*, ed. de Edwin B. Place. The University of Colorado Studies.
- , (1958): *La peregrinación sabia y El sagaz estacio, marido examinado*, ed. Francisco de Icaza, Madrid. Espasa Calpe. Clásicos Castellanos. Tomo LVII.
- , (1974): *La hija de Celestina en La novela picaresca española*, ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid. Aguilar.
- , (1967): *Lazarillo de Tormes y La hija de Celestina*, ed. de F. Aguilar Piñal. Madrid: Editorial magisterio Español.
- , (1974): *La hija de Celestina*. Círculo de Amigos de la Historia.
- , (1974): *El sutil cordovés Pedro de Urdemalas y El gallardo escaramán*, estudio preliminar de Marcel Charles Andrade. University of North Carolina, Asheville, Estudios de Hispanófila.
- , (1983): *La hija de Celestina y La ingeniosa Elena*, ed. 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.
- , (2000): *La hija de Celestina*, ed, Pepe Navarro. Madrid. Ekoty.
- , (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.
- 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.
- SALILLAS, Rafael (1896): *El delincuente español: el lenguaje (estudio filológico, psicológico y social con dos vocabularios jergales)*, Madrid, V. Suárez.
- SÁNCHEZ, José (1961): *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid. Gredos.
- SÁNCHEZ-DÍEZ, F (1972): *La novela picaresca de protagonista femenina en España durante el siglo XVII*. Tesis Universidad de Carolina del Norte, Chapel Hill.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, F.J (1988): *Picaresca española en traducción inglesa (ss.XVI y XVII)*. Antología y estudios, Zaragoza, Universidad del Zaragoza.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, A (2002): «Comedia y novela corta en *El pícaro amante* de José camerino», *RILCE. RFH*, 18, pp.109-124.
- 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.
- SILVA, Feliciano de (2016): *Segunda comedia de Celestina* en *Segundas Celestinas*, ed. Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- 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, Francisco. M (1997): «El discurso antifeminista de las pícaras. Misoginia en la picaresca femenina». *DICENDA.CFH*, nº 15, Madrid. UMC.
- SONG.S (2000): *La heroína de la novela picaresca del s. XVII desde las teorías feministas*. Tesis doctoral. UMC.
- SOONS, Alan C (1978): *Alonso de Castillo Solórzano*, Boston, Twayne.
- SUÁREZ, Mireya (1926): *La novela picaresca y el pícaro en la literatura española*. Madrid: Imprenta Latina.
- TALENS, J (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, 1977, pp. 121-181.
- TORRES, Luc (2004): «Hijas e hijastras de Justina: aventuras y desventuras de una herencia literaria» en Maria 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.
- , (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.
- , (2005): «La guzmana de Alfarache: huellas del libro del pícaro en *La pícaro Justina*». *Actas del Congreso: El Siglo de Oro en el nuevo milenio*. Vol 2. Navarra. Eunsa.
- , (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.
- , (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.

- TRILCE, F.L (1971): *A Literary study of «La pícara Justina»*. Tesis Doct. Syracuse University.
- TRULLEMANS, Ulla M. (1968): *Huellas de la picaresca en Portugal*. Madrid. Ínsula.
- VV.AA (2014): *Edad de Oro, La novela corta áurea*. Madrid. Universidad Autónoma, nº, 33.
- VALDÉS, A. de (1994): *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*, ed. Rosa Navarro Durán. Madrid. Cátedra.
- , (2011): *La vida de Lazarillo de Tormes en Novela Picaresca, I*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Biblioteca Castro.
- VALLECILLO LÓPEZ, J (2005): «Análisis de las técnicas narrativas de *La Garduña de Sevilla y anzuelo de las bolsas* de Castillo Solórzano». *Dejar hablar a los textos*. Homenaje a Fco. Márquez Villanueva. Ed. Piñero Ramírez. Sevilla. Universidad de Sevilla. Vol.1, pp. 585-605.
- VAN PRAGG (1936): «La pícara en la literatura española». *SR*. 3, pp.63-74.
- VEGA, Lope de: (2007): *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño. Madrid. Cátedra.
- , (1973): *El peregrino en su patria*, edición, introducción y notas, Juan Bautista A Valle-Arce, Madrid, Castalia.
- , (1980): *Obras poéticas*, ed, introducción y notas de J.M Blecua, Barcelona, Planeta.
- , (2009): *El caballero de Olmedo*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, EditeX. También en versión (pdf) en [www: unav.edu/centro/griso/files/file](http://www.unav.edu/centro/griso/files/file).

- , (1998): *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones (Calderón de la Barca y Lope de Vega, atribuida)*, ed. de Juan M. Escudero Batzán., Madrid, Iberoamericana.
- VELASCO KINDELAN, M (1983): *La novela cortesana y picaresca de Castillo Solórzano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas.
- VIGIL, Mariló (1989): *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*. Madrid, Siglo XXI.
- VILLALOBOS, Miguel (1978): *The Character of the pícaro in the Spanish literature. El personaje de la pícaro en la novela española*. Florida. PhD. State University. UMI Dissertation.
- VITSE, Marc (1980): «Salas Barbadillo y Góngora: burla e ideario de la Castilla de Felipe III», *Criticón*, 11, pp. 5-142.
- WALTHAUS, R (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.
- ZAFRA, Enriqueta (2009): *Discurso prostibulario en la picaresca femenina*. West Lafayette, Purdue University.
- , (2015): « 'Ir romera y volver ramera' ». *Las pícaras romeras/rameras y el discurso del viaje en el Libro de entretenimiento de la pícaro Justina*». *RCEH*. Vol.39, 2, pp.483-504.
- , (2015): « 'Piedra rodadera no es buena para cimiento' : el caso de *La pícaro Lozana* y otras españolas 'seltas' de la época ». *LEMIR*. 19, pp.177-202.
- ZAMORA VICENTE, Alonso (1962): *Qué es novela picaresca*. Buenos Aires. Columbia. También en Biblioteca Virtual Universal (2003).
- ZAYAS, M (2005): *Novelas amorosas y ejemplares*, ed. J. Olivares. Madrid. Cátedra.

## **Agradecimientos**

Quiero expresar mi agradecimiento a la Dra. Rosa Navarro Durán por haber confiado en mí, y haberme iniciado en la elaboración de esta tesis. Su confianza en mi trabajo y su capacidad para guiar mis ideas, con sus consejos y sugerencias, han sido un aporte fundamental para el desarrollo de este estudio y para mi formación como investigadora.

Quiero manifestar también mi agradecimiento a amigos y compañeros, que con su paciencia han comprendido la dedicación que requiere la realización de una tesis.

Pero sobre todo, agradezco a mi familia, a mis padres y hermanas, que siempre han estado cuando los he necesitado. Gracias a su apoyo moral, comprensión y confianza, este proyecto ha visto la luz. Este logro también es de ellos.

